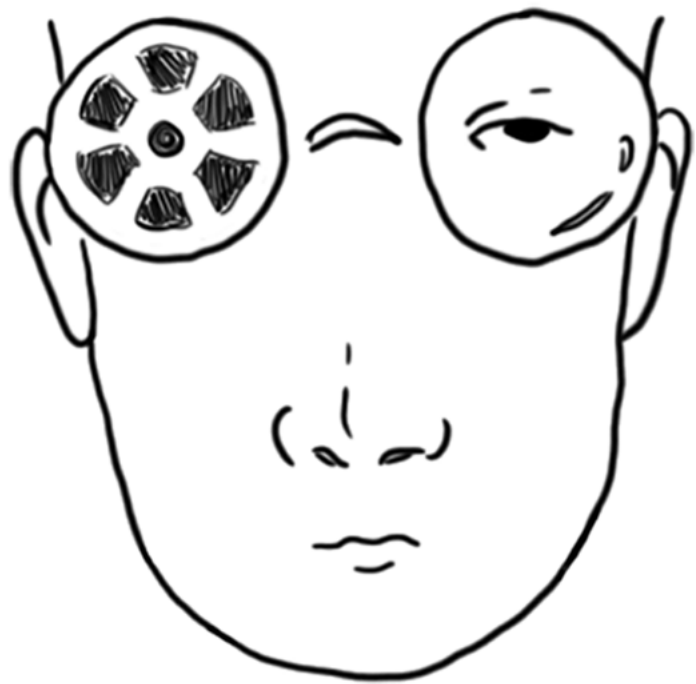


# XXI SOCINE

o estado da crítica



ANAIS DE TEXTOS COMPLETOS

17 a 20 de Outubro | 2017  
UFPB - João Pessoa

Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – SOCINE

# ANAIS DE TEXTOS COMPLETOS DO XXI ENCONTRO DA SOCINE

## **Capa**

Gelson Pereira a partir de arte gráfica de Rebeca Linhares

### **Projeto gráfico e Diagramação**

Gelson Pereira a partir do tema criado por Rebeca Linhares

## **SÃO PAULO**

1ª edição digital junho de 2018



E828

*Estudos de Cinema e Audiovisual Socine (11., 2017: João Pessoa, PB)*

*Anais de textos completos do XXI Encontro da SOCINE [recurso eletrônico] /  
Organização editorial Cezar Migliorin... [et al.]. São Paulo: SOCINE, 2018.*

*748 p.*

*Tema: O Estado da Crítica*

*Evento realizado no período de 17 a 20 de outubro de 2017 na Universidade Federal  
da Paraíba - UFPB*

*ISBN: 978-85-63552-23-5*

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

CDD 791.43

---

# SOCINE



## **Organização editorial**

Cezar Migliorin  
Alessandra Soares Brandão  
Roberta Veiga  
Suzana Reck Miranda  
Marcel Vieira Barreto Silva

## **Diretoria**

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

## **Comitê Científico**

Afrânio Catani (USP)  
Beatriz Furtado (UFC)  
Bernadette Lyra (UFES)  
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**

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

# XXI SOCINE

O tema do XXI Encontro SOCINE, sediado pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB) de 17 a 20 de outubro de 2017 foi O Estado da Crítica. Para além da reflexão estética, a crítica cinematográfica, em diversos países, protagonizou a construção de um modelo curatorial que se confunde com o próprio esforço para a preservação da memória da produção do audiovisual. No caso brasileiro, a atuação de Paulo Emílio Salles Gomes e de Francisco Luís de Almeida Salles na imprensa paulista ocorre em paralelo ao esforço de ambos para a constituição da Cinemateca Brasileira, instituição fundamental para o desenvolvimento de pesquisas e estudos de filmes, diretores e ciclos regionais.

No Rio de Janeiro, a figura influente de Antonio Moniz Vianna está presente na implantação da Cinemateca do MAM. Graças ao seu esforço curatorial, a geração que faria o Cinema Novo teve acesso a clássicos do cinema internacional nas retrospectivas dos cinemas americano, francês e italiano. Moniz Vianna ainda se fez presente na formulação do INC, gênese da Embrafilme, e também no Festival Internacional do Filme, evento de grande repercussão na segunda metade dos anos 1960.

Inspirado no modelo paulista de institucionalização da produção cinematográfica, Linduarte Noronha conseguiu implantar na Universidade Federal da Paraíba o Serviço do Cinema Universitário, projeto abortado pelo Golpe de 1964. O seu papel como crítico e como realizador, dirigindo o clássico Aruanda, ajudou a reconfigurar o papel que o Nordeste – seja como paisagem para os filmes, seja como matriz de realizadores socialmente engajados – teve no panorama do cinema brasileiro.

Mais recentemente, o trabalho de Kleber Mendonça Filho no cinema da Fundação



Joaquim Nabuco, inseriu a atividade curatorial no cenário rico e diversificado da produção audiovisual pernambucana, talvez a mais ousada do cinema brasileiro contemporâneo. Esse trânsito incontestado entre a crítica e a realização, produzindo inclusive a síntese de crítico-realizador (os exemplos são inúmeros na história do cinema), representa um movimento crucial de investigação para os estudos de cinema e audiovisual.

Pensar, portanto, na atividade crítica como impulsionadora de movimentos curatoriais e institucionais que fomentam a produção audiovisual e a sua reflexão, é um desafio de grande relevância, sobretudo em tempos de obscurantismo político, quando o esforço crítico é fundamental para vislumbrar novos horizontes estéticos e culturais.

Com isso em mente, o XXI Encontro da SOCINE convida a apresentação de trabalhos que envolvam, mas não se limitem a, os seguintes temas: Como pensar o estado da crítica cinematográfica, na conjunção das crises políticas, econômicas e estéticas da contemporaneidade? Qual a influência, para a formação acadêmica brasileira, do crítico cinematográfico na intersecção entre o jornalismo e a universidade? Como crítica e curadoria se coadunam em estratégias de preservação da memória audiovisual brasileira? Em época de proliferação da informação e da opinião através da internet e das redes sociais, qual o papel da crítica para discutir as questões profundas da cultura cinematográfica hoje? De que modo a pesquisa comparativa entre textos e filmes, no caso de críticos-realizadores, pode apontar as suas escolhas e preferências estéticas? Pensada como forma de recepção, quais os desafios teórico-metodológicos para pensar a relação entre obra e crítica?



**Comissão Organizadora:**

Prof. Dr. Marcel Vieira Barreto Silva  
Prof. Dr. João de Lima Gomes  
Prof. Dr. Bertrand de Souza Lira  
Profa. Dra. Virgínia de Oliveira Silva  
Prof. Dr. Filipe Barros Beltrão  
Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães  
Profa. Msa. Agda Aquino  
Prof. Ms. Arthur Lins  
Prof. Ms. Carlos Dowling  
Prof. Ms. Fernando Trevas  
Prof. Ms. Matheus Andrade

**Comissão de Trabalho:**

Coordenação Geral: Prof. Dr. Marcel Vieira Barreto Silva  
Produção: Prof. Ms Matheus Andrade, Profa. Ms. Agda Aquino, Profa. Dra.  
Virgínia Gualberto e Prof. Dr. Bertrand Lira  
Identidade Visual: Rebeca Linhares  
Webdesign: Edson Lemos  
Coordenação de Monitoria: Prof. Ms. Fernando Trevas  
Organização das salas: Profa. Msa. Emília de Rodat e Prof. Dr. João de Lima  
Gomes  
Programação Cultural: Prof. Dr. Filipe Barros Beltrão e Prof. Ms. Carlos Dowling  
Apoio Logístico: Profa. Dra. Isabella Valle, Jéssica Brasileiro, Marcela Agra,  
Melissa Fontenele, Rodrigo Aragão Quirino

**Apoio Tecno-Cultural:**

CCTA - UFPB  
Departamento de Comunicação  
Programa de Pós-graduação em Comunicação  
Funes





# SUMÁRIO

- 14 **Um pato no caminho: a FIESP e a disputa do território no audiovisual**  
Adil Giovanni Lepri
- 21 **Fernando Spencer: os primeiros passos de um crítico**  
Alexandre Figueirôa
- 27 **Encenações Humanistas: de Ken Loach aos irmãos Dardenne**  
Alexandre Silva Guerreiro
- 34 **Narrativas de pertencimento nos filmes Aquarius e Boi Neon**  
Aline Lisboa
- 41 **Representação da metrópole latino-americana no cinema contemporâneo e formação de uma cinicidade**  
Alisson Gutemberg
- 49 **A barbárie da guerra retratada no documentário Fantasmas de Abu Ghraib**  
Altair Reis de Jesus
- 58 **Assista outra vez: estratégias revisionistas feministas no cinema**  
Amanda Rosasco Mazzini
- 65 **Vingança e estética realista em Matar um homem**  
Ana Ângela Farias
- 72 **O demoníaco e o desconhecido em Häxan, de Benjamin Christensen**  
Ana Maria Acker
- 79 **A evolução dos corpos no abrigo da casa**  
Ana Lobato
- 85 **De dentro do espelho: a imagem-cristal no cinema de Laura Mulvey e Agnès Varda**  
Ana Caroline de Almeida
- 94 **O gesto químico: uma subversão da forma no cinema**  
Andréa C. Scansani
- 100 **Estratégias em 4000 disparos**  
Annádia Leite Brito
- 106 **E o desenho animado foi à Bienal de Veneza**  
Annateresa Fabris
- 113 **As protagonistas de Jenji Kohan: entre o american dream e o crime**  
Bárbara Camirim Almeida Lopes
- 119 **Uma experiência com cinema em centros socioeducativos**  
Bruno Paes / Isaac Pipano
- 126 **Entre a passagem e a permanência: estética do desaparecimento em Linz – Quando Todos os Acidentes Acontecem**  
Camila Vieira da Silva
- 133 **O espaço imaterial no cinema de Jia zhangke : uma política do olhar**  
Camilo Soares
- 139 **O “poético” no discurso crítico acerca da obra de Cao Guimarães**  
Carla Miguelote
- 145 **A anti-hospitalidade que habita o fetiche em “Um lugar ao sol” de Gabriel Mascaro**  
Carlos César Mascarenhas de Souza
- 152 **A contribuição das texturas na construção dos personagens em Dois Irmãos**  
Carolina Bassi de Moura
- 159 **Brás Cubas e Dom Casmurro: a adaptação da narrativa autoconsciente e não-confiável**  
Carolina Soares Pires
- 166 **O cinema digital e a subjetividade no documentário brasileiro contemporâneo**  
César Ramos Macedo

- 176 **Jean Renoir: A arte em defesa da unidade**  
Cícero Pedro Leão de Almeida Oliveira
- 182 **Guerra de Estrelas? O Star-System como Observado pelas Revistas Italianas de Cinema (1938-1943)**  
Cid Vasconcelos
- 189 **Iracema, Cinema e Colonização Amazônica**  
Claudio Aurélio Leal Dias Filho
- 196 **O afeto e a memória no cinema de Fernando Spencer**  
Cláudio Bezerra
- 203 **Corpo e Sexo: estratégias de resistência num auto-retrato gay**  
Coraci Bartman Ruiz
- 210 **Estética da recepção e corporeidade no cinema expandido**  
Cristiane Moreira Ventura
- 217 **A (des)construção teórica do gesto no documentário de Evaldo Mocarzel**  
Cristiane Wosniak
- 225 **Intermedialidade à serviço da transexualidade e travestilidade**  
Cristina Teixeira Vieira de Melo
- 232 **Tensões entre imagem-movimento e imagem-tempo em Linha de Passe**  
Cynthia Gomes Calhado
- 241 **“Amador” (1979), de Krzysztof Kieślowski, e o cine-olho de Dziga Vetov**  
Davi Marques Camargo de Mello
- 250 **A voz no cinema, Família Rodante e o significado fora da palavra**  
Debora Regina Taño
- 256 **Vanguardas e Ensaios no Cinema Brasileiro Contemporâneo**  
Denise Trindade
- 263 **Olhar, sentir, curar: o cinema de garagem e a crítica contemporânea**  
Diego Franco
- 269 **No limite e no limiar: o hiper-real no cinema de Akira Kurosawa**  
Edylene Daniel Severiano
- 276 **O erotismo em Um estranho no lago**  
Elcio Basilio
- 282 **O Nuevo Cine Latinoamericano sob revisão: uma análise bibliográfica**  
Fabián Núñez
- 288 **O melodrama em filmes sobre Holocausto e Guerra**  
Fabio Luciano Francener Pinheiro
- 295 **Ativismo político, Movimentos negros e Corporeidades em processos de educabilidade no filme Aniceto do Império, em dia de alforria, de Zózimo Bulbul**  
Fábio José Paz da Rosa
- 302 **Fronteiras do “verdear”: o fantástico em Mal dos Trópicos e Droenha**  
Fabrício Basílio
- 309 **Violência e ressentimento em O som ao redor e História del miedo**  
Fernanda Sales Rocha Santos
- 316 **Modernidade e a nova vida: Brasil no cinema alemão nos anos 50 e 60**  
Wolfgang Fuhrmann
- 322 **Uma luz sobre O Pátio de Glauber Rocha**  
George Rocha Holanda
- 329 **André Abujamra: música e ruído no cinema brasileiro recente**  
Geórgia Cynara Coelho de Souza

- 336 **O narrador metaléptico em House of Cards**  
Giancarlo Casellato Gozzi
- 342 **James Dean: Mito e herói em Juventude Transviada**  
Guilherme Popolin
- 350 **Persistências da autoria nos estudos de cinema**  
Gustavo Bittencourt
- 357 **Santo Forte: um diálogo entre Eduardo Coutinho e a história oral**  
Helena Oliveira Teixeira de Carvalho
- 364 **Nem lá, nem cá. Experiências transatlânticas**  
Henri Arraes Gervaiseau
- 371 **Azov Films: divergências sobre a nudez masculina púbere no audiovisual**  
João Paulo Hergesel / Carolina de Oliveira Silva
- 378 **Fronteiras e Ritornos em O Passo Suspenso da Cegonha de Theo Angelopoulos**  
Jocimar Dias Jr.
- 384 **A voz em suspensão de Doce Amianto**  
Joice Scavone Costa
- 391 **A narrativa do outro e a ética da mediação em Fuocoammare**  
José Augusto Mendes Lobato
- 398 **Danças Filmadas: coreografia e comunicação corpoaudiovisual**  
Joubert de Albuquerque Arrais
- 406 **Documentário rondoniense: filmes, realizadores e contextos de produção**  
Juliano José de Araújo
- 412 **Jabor filma Nelson: tensões entre tragicomédia e pornochanchada**  
Ms. Juliano Rodrigues / Ms. Guilherme Almeida
- 419 **Corpo e Sexualidade no Cinema Argentino: Olhares sobre a obra de Lucía Puenzo**  
Lady Dayana Silva de Oliveira
- 426 **Pela reabilitação da entrevista na prática documentária – parte 3**  
Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues
- 433 **O documentário alagoano contemporâneo e a figura do sujeito comum**  
Leandro Alves da Silva
- 440 **Memória e narração na tradução televisiva de Dois Irmãos**  
Letícia Xavier de Lemos Capanema
- 447 **O Pagador de Promessas e sua recepção crítica**  
Luiz Augusto Coimbra de Rezende Filho
- 453 **Suspensão do tempo no cinema de Apichatpong Weerasethakul**  
Lyana Guimarães Martins
- 460 **Scénario du filme Passion: ensaio sobre a criação audiovisual**  
Lyara Luisa de Oliveira Alvarenga
- 467 **Destrução e criação: temporalidade nas naturezas mortas de Ori Gersht**  
Manuela de Mattos Salazar
- 474 **Cleo de Verberena: vestígios de uma trajetória**  
Marcella Grecco de Araujo
- 480 **Santiago Álvarez: Um Vertov Latino?**  
Marcelo Prioste
- 486 **Arquivo e montagem anarquívica em A Imagem que Falta**  
Marcelo R. S. Ribeiro

- 492 **Pintescrituras: Memória, Imagem, História(s) em Greenaway**  
Marco Antônio Vieira
- 499 **O cinema animado dos artistas plásticos de Pernambuco**  
Marcos Buccini
- 507 **Paulo Leminski e o Cinema Americano: Moral do Comportamento e Romance**  
Maria Cristina Mendes
- 513 **Lin e katazan: imagens de edard navarro, palavras de Chico buarque**  
Maria do Socorro Silva Carvalho
- 519 **Paisagens e lugares distópicos no cinema de Kleber Mendonça Filho**  
Maria Helena Braga e Vaz da Costa
- 525 **A resistência das mulheres na crítica cinematográfica: a experiência das Elviras**  
Maria Castanho Caú / Samantha da Silva Brasil
- 534 **Representação de raça, masculinidades e feminilidades no cinema: "O amuleto de Ogum"**  
Maria Neli Costa Neves
- 541 **Crônica de um desaparecimento: espaços para um povo em exílio**  
Maria Ines Dieuzeide Santos Souza
- 549 **Vida e morte em "Meu corpo, minha vida" (2017) de Helena Solberg.**  
Mariana Ribeiro S. Tavares
- 554 **Pasolini, um Pasolini**  
Mariasaria Fabris
- 560 **Woody Allen e sua relação com a crítica e a autocrítica**  
Myriam Pessoa Nogueira
- 567 **Na nuca do cinema, cinemas tantos**  
Nataska Conrado Veiga Braga
- 573 **Dançando no escuro: panóptico e biopolítica no musical**  
Nicholas Andueza
- 579 **Odilon Lopez, um pioneiro do cinema negro brasileiro**  
Noel dos Santos Carvalho
- 586 **"Lei di Tabanca": cultura popular, filme amador e novas tecnologias**  
Paulo Cunha
- 592 **A Questão Brecht: Ôshima e os signos de teatralidade**  
Pedro de Araujo Nogueira Tinen
- 598 **Uma Análise dos Escritos de Quatro Grandes Teóricos do Cinema sobre o S3D**  
Priscilla Barbosa Durand
- 605 **Resistência e memória: A política e a recepção da crítica a Aquarius**  
Regina Lucia Gomes Souza e Silva / Wanderley de Mattos Teixeira Neto
- 611 **Madame Satã e o vislumbre de novas formas de vida**  
Ricardo José Gonçalves Duarte Filho
- 617 **Análises sobre o uso do sound effect como leitmotiv no cinema**  
Roberta Ambrozio de Azeredo Coutinho

- 624 **O som do vento em Sob a Sombra**  
Rodrigo Carreiro
- 631 **Entre meios e médiuns: espectros em Séances, de Guy Maddin**  
Rodrigo Faustini dos Santos
- 637 **Direção de fotografia e pintura: da analogia à deformação**  
Rogério Luiz Silva de Oliveira
- 645 **Cinéma beur: as primeiras impressões do movimento pela crítica francesa**  
Ryan Brandão Barbosa Reinh de Assis
- 651 **Darwin, o imitador do belo sexo: dos palcos às telas**  
Sancler Ebert
- 658 **A atuação experimental e o gestus da agressão em Júlio Bressane**  
Sandro de Oliveira
- 666 **A produção e a direção cinematográficas reveladas pelo pensamento e a prática de Alberto Cavalcanti no Brasil**  
Tania Arrais de Campos
- 673 **A prática curatorial nos festivais de cinema brasileiros - reflexões**  
Tetê Mattos
- 680 **Snuff à brasileira: marketing de exploração no cinema da Boca**  
Tiago José Lemos Monteiro
- 687 **Cinema brasileiro: o uso da sociologia para se pensar o hegemônico**  
Vanessa Kalindra Labre de Oliveira
- 693 **Uma reflexão sobre o reuso das imagens de arquivo no documentário**  
Vanessa Maria Rodrigues
- 699 **O pictórico presente no cinema de Jean-Luc Godard**  
Veruza de Moraes Ferreira
- 707 **Padrões estéticos do som do horror nos videogames**  
Vicente Reis de Souza Farias
- 713 **No abismo da escrita: o ato de criar roteiros cinematográficos**  
Victor Vinícius
- 720 **Logan: os super-heróis e o drama**  
Wilson André Moreira Gonçalves
- 727 **Faceless, reapropriação de imagens de vigilância no cinema**  
Viviana Echávez Molina
- 733 **Odeon ao vivo: tradição e inovação num cinema de rua carioca**  
Wilson Oliveira Filho / Márcia Bessa
- 740 **Idiossincrasias da diversidade no filme português O fantasma**  
Wilton Garcia

# Um pato no caminho: a FIESP e a disputa do território no audiovisual<sup>1</sup>

## A duck in the way: FIESP and territorial dispute in video

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

### **Resumo:**

Este artigo deseja produzir uma reflexão acerca do audiovisual produzido para a internet durante as manifestações a favor e contra o impeachment em março de 2016. Tomando exemplos de grupos mais à direita e mais à esquerda será feita uma análise da disputa e da construção do território da Av. Paulista em São Paulo, revelando similaridades e diferenças entre cada discurso audiovisual e a presença da retórica do excesso em ambos na articulação de diferentes plasticidades do lugar.

### **Palavras-chave:**

Melodrama; Audiovisual político; Sites de redes sociais; Território; Avenida Paulista.

### **Abstract:**

This article aims to produce a reflexion about video produced for the internet during demonstrations in favor of and against impeachment in march of 2016. Taking examples both from right and left wing groups, an analysis will be made of the dispute and the construction of the territory of Paulista Av. in São Paulo, revealing similarities and differences between each audiovisual discourse and the presence of a rhetoric of excess in both in the articulation of different plasticities of the place.

### **Keywords:**

Melodrama; Political Audiovisual; Social Network Sites; Territory; Paulista Avenue.

## **Introdução**

O audiovisual tem se tornado uma faceta importante da forma de comunicação nos sites de redes sociais e os avanços tecnológicos certamente tem um papel fundamental nesse processo, assim, é importante pensar na técnica como condicionante, mas não determinante dos processos que se seguem (LEVY, 1997). Sem o celular que é câmera e sem o site de rede social que aceita vídeo, não podemos pensar em uma paisagem audiovisual ativista tão ampla.

Analisa-se aqui, o período em torno do pedido de impeachment da presidenta eleita Dilma Rousseff

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual.

2 - Graduado em Cinema e Audiovisual pela UFF, mestre em Comunicação e Doutorando em Cinema e Audiovisual na mesma instituição.

que começa a se gestar publicamente a partir de 2015, quando é formalizado, e se conclui na segunda metade de 2016. A reflexão acerca dos sentidos sócio-políticos deste processo foge ao escopo deste artigo, porém a visão de André Singer do processo é norteadora de algumas das reflexões que se seguem.<sup>3</sup> Para o autor, o rompimento da aliança histórica avalizada pelo lulismo entre a fração organizada da classe trabalhadora e burguesia industrial, ao passo que a burguesia especulativa e rentista traz para seu lado os setores produtivistas do país, permite a criação de um novo bloco que vai jogar peso na deposição da presidenta (SINGER, 2016). No entanto, ainda que seja importante perceber o papel de entidades como a Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP) na defesa do impeachment, é claro o papel desempenhado por uma massa que vai as ruas e precisa de uma narrativa coerente para aderir e aí que os audiovisuais entram como índices relevantes para o processo.

A intenção deste artigo é pensar os audiovisuais feitos para a internet que carregam em si discursos políticos em torno do impeachment da presidenta Dilma Rousseff e como esses textos fílmicos trazem códigos da imaginação melodramática, o excesso convertido em retórica "(...) melodrama não só aplica mas é centralmente sobre repetidas mistificações e recusas da mensagem e sobre a necessidade de repetidas clarificações e reconhecimentos da mensagem." (BROOKS, 1995, p. 28). Pretende-se analisar como se articula a paisagem audiovisual em torno das manifestações a favor e contra o impeachment dos dias 13, 17 e 18 de março de 2016 na Av. Paulista em São Paulo. Com exemplos do Movimento Brasil Livre (MBL) de um lado, e Mídia Ninja e Jornalistas Livres de outro deseja-se produzir uma reflexão acerca da construção do espaço em questão como um lugar ao qual cada tendência vai chamar de seu.

## **Retórica do excesso e audiovisual**

As imagens em movimento que retratam acontecimentos factuais, como passeatas, acidentes, brigas, têm potência. Gaines (1999) propõe uma análise particular da força do filme documentário, que usaria o realismo para fins políticos derivando seu poder dos próprios eventos que retrata (GAINES, 1999, p. 95) No entanto, "(...) só em conexão com momentos ou movimentos que filmes poderiam fazer uma contribuição para a mudança social, e que neles mesmos, não tinham nenhum poder para afetar situações políticas." (*ibidem*, p. 85).

A Montagem de Atrações de Eisenstein, em que o envolvimento do espectador com o espetáculo não é estritamente intelectual, guia a gênese do conceito de "mimetismo político" proposto por Gaines, relacionado a produção de afeto através de imagens sensacionais em filmes documentais e produção

---

3 - Para mais sobre os sentidos políticos do processo de impeachment ver SINGER, André. Cutucando onças com varas curtas: o ensaio desenvolvimentista no primeiro mandato de Dilma Rousseff (2011-2014). In. Revista Novos Estudos n. 102, pp. 39-67, 2016.

de ressonâncias em movimentos políticos. (*Ibidem*). Para além disso, é preciso refletir também sobre o excesso como retórica, que tende ao exagero, usando figuras como hipérbole e antítese e recusando a nuance. (BROOKS, 1995: 40). A dimensão da obviedade está latente no discurso melodramático. Dito isso, é necessário compreender que o discurso odioso e o excesso não são a única dimensão discursiva presente nos audiovisuais analisados. Embora esteja, de forma aguda, presente em diversos dos vídeos estudados.

## Notas sobre o lugar e o território

Para fins deste artigo utilizaremos a noção de território como definida por Rogério Haesbaert (2014):

Território, no nosso ponto de vista, é tido como um espaço geográfico dominado e/ou apropriado, cujas práticas sociais são focalizadas enquanto relações de poder, como se estivéssemos olhando para o espaço focando nosso olhar sobre as relações de poder (...) (HAESBAERT, 2014, p. 5)

É preciso pensar o espaço pelo prisma de suas relações de poder e disputas, nesse caso através do discurso audiovisual sobre este local. A Av. Paulista, antes de qualquer coisa é uma enorme avenida que passa pela área central da cidade de São Paulo em linha reta, compreendendo 23 bairros. Embora não seja determinante para a análise das relações de poder, é importante levar em conta a organização espacial e formal do lugar, para Massey, "Conceber o espaço como um recorte estático através do tempo, como representação, como um sistema fechado, e assim por diante, são todos modos de subjuga-lo." (MASSEY, 2008, p. 94).

Durante a manifestação a favor do impeachment do dia 13/03/2016 as catracas do metrô nas proximidades da Paulista foram liberadas durante um certo espaço de tempo, permitindo os usuários passarem sem pagar a passagem<sup>4</sup>, fato que não se repetiu nas mobilizações favoráveis à presidenta. Para Massey, a geometria do poder de determinados territórios determina que "(...) diferentes grupos sociais e diferentes indivíduos posicionam-se de formas muito distintas em relação a esses fluxos e interconexões." (*Idem*, p. 179). Essa geometria do poder é parte integrante da diversidade de apropriação do lugar que existe articulada através do discurso audiovisual das duas tendências analisadas.

## Análise dos exemplos: #ForaDilma e #VemPraDemocracia

A partir de uma pesquisa exploratória, sobretudo dos movimentos citados na introdução, foram

---

4 - <Disponível em: <http://www.valor.com.br/politica/3963126/metro-de-sp-liberou-catraca-para-manifestantes-em-ato-contra-dilma>> Acesso em 08/09/2017



separados diversos audiovisuais que falam dos atos na Av. Paulista, através de procura nas páginas do Facebook no entorno das datas em questão. Dentre esses vídeos foram escolhidos alguns para análise, devido a relevância que têm no que tange esta pesquisa. Estas obras não representam necessariamente o tipo de linguagem articulada na maioria do audiovisual produzido neste contexto, mas a hipótese é de que são uma forte tendência na forma de se cobrir manifestações e acontecimentos da política.

As coberturas são realizadas de forma episódica, ao longo das manifestações, quase em tempo real. São vídeos curtos, boa parte com menos de 1 minuto de duração, destacando algum acontecimento específico, como a sucessão de planos aéreos postada pela Mídia Ninja.<sup>5</sup> Por outro lado, a página do MBL posta um vídeo da cobertura da TV Globo, que traz também um plano aéreo em *travelling* do início ao fim da Av. Paulista.<sup>6</sup>

A maioria dos vídeos postados durante as manifestações têm em geral pouca ou nenhuma manipulação posterior, salvo raras exceções. Os movimentos de esquerda destacam a mobilização presente na Paulista, com um pequeno trecho do grito de guerra mais frequente: “não vai ter golpe”, em um plano sequência com a câmera semi-estática,<sup>7</sup> ou um grupo de pessoas cantando samba com acompanhamento de instrumentos de percussão, em um longo plano sequência de 1min50 com poucos movimentos de câmera mas com grande afecção dos corpos em cena, aspecto que os dois exemplos contém.<sup>8</sup>

Estes audiovisuais, apesar de possuir pouca ou nenhuma articulação de montagem ou intervenção posterior a filmagem, possuem uma força interna grande a partir da tensão presente no interior do quadro. Há uma infinidade de corpos em movimento que, como Gaines (1999) coloca, produzem um *pathos* do fato. São audiovisuais de atrações, ampliando o conceito de Gunning (2005), que tem menos interesse em articular uma trama inteligível e mais em causar uma sensação através da afecção que o corpo em cena traz. Aqui o excesso discutido anteriormente não se apresenta tanto como retórica do ódio, mas na articulação deste discurso audiovisual que deseja representar uma imagem de uma manifestação diversa, alegre e autêntica. O uso constante do som direto, aquele capturado durante as filmagens, também contribui para a hipótese de uma construção audiovisual que quer se mostrar autêntica.

Os movimentos à direita também fazem, nos dias 13 e 17 de março, suas postagens *in loco*. Uma das figuras públicas do MBL, Fernando Holiday aparece em vídeo postado no dia 17 na manifestação contra

5 - <Disponível em: <https://www.facebook.com/MidiaNINJA/videos/615652435259572/>> Acesso em 08/09/2017.

6 - <Disponível em: <https://www.facebook.com/mblivre/videos/350481528409330/>> Acesso em 08/09/2017.

7 - <Disponível em: <https://www.facebook.com/MidiaNINJA/videos/615370891954393/>> Acesso em 08/09/2017.

8 - <Disponível em: <https://www.facebook.com/jornalistaslivres/videos/352530258204191/>> Acesso em 08/09/2017.

a nomeação de Lula para a Casa Civil. O personagem manipula a câmera ele próprio, primeiro filmando a multidão em frente ao MASP, e depois voltando a objetiva para si mesmo, quando faz uma pequena fala explicando as pautas das manifestações, o texto da postagem diz “(...) O povo está nas ruas no Brasil INTEIRO contra Dilma e Lula.”<sup>9</sup> Essa fala, e este texto deixam claro o que parece ser um importante aspecto do discurso audiovisual articulado pelo MBL, de que o país está tomado pela insatisfação e de que o governo está vencido e acuado. O vídeo em questão transpira essa narrativa trazendo seu narrador e personagem para o meio de uma manifestação, com sua voz por vezes sendo abafada pelos gritos da multidão e demais ruídos da rua, o corpo de Holiday está sendo afetado em conjunto com os demais corpos em cena, trazendo uma urgência banhada no excesso do discurso monolítico apresentado. Um outro exemplo é um vídeo curto, em plano sequência semi-estático, que mostra a multidão de verde e amarelo em frente ao MASP no dia 13 de março, que canta “Fora PT”. Este plano é extremamente similar a um outro exemplo, da manifestação dos movimentos de esquerda, algo que delimita com clareza que estas manifestações são no mesmo lugar, mesmo que a partir da maioria dos audiovisuais isso não fique tão claro, apenas a diferença da multidão já modifica e disputa a própria plasticidade do espaço, mesmo que objetivamente seja o mesmo.



Figura 1 - Frame de vídeo<sup>10</sup>



Figura 2 - Frame de vídeo<sup>11</sup>

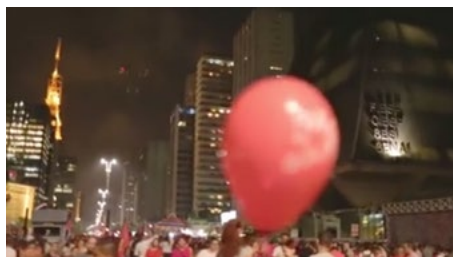
---

9 - <Disponível em: <https://www.facebook.com/mblivre/videos/351972981593518/>> Acesso em 08/09/2017.

10 - <Disponível em: <https://www.facebook.com/mblivre/videos/350545318402951/>> Acesso em 08/03/2016.

11 - <Disponível em: <https://www.facebook.com/MidiaNINJA/videos/615370891954393/>> Acesso em 08/03/2016.

Outro vídeo traz um plano geral na frente do prédio da FIESP e na sua frente o conhecido pato amarelo gigante, símbolo da campanha da federação que faz alusão a crise econômica do país.<sup>12</sup> Este prédio, com sua inconfundível forma arquitetônica é um importante índice da disputa da Av. Paulista enquanto lugar pelos dois conjuntos de movimentos. Ainda que ambos os atos passem em algum momento pela frente do prédio, sua relação com a instituição que ele abriga, indissociáveis, é extremamente diversa. Seja pela decoração do seu entorno, (o pato amarelo não figura nas manifestações contrárias ao impeachment) seja pelo próprio discurso produzido pelos movimentos sobre a FIESP, cujo prédio é objeto de cena em dois vídeos. Um deles, à direita feito pelo MBL, e outro à esquerda feito pelos Jornalistas Livres. No exemplo do MBL Fernando Holiday aparece em frente à sede da FIESP, filmado em um breve plano sequência em *contra-plongée*, falando para a câmera sobre a imagem que os painéis de LED colocados sobre toda a superfície do prédio trazem: sobre um fundo verde e amarelo uma faixa preta com os dizeres “Renúncia Já”.<sup>13</sup>

Figura 3 - Frame de vídeo<sup>14</sup>Figura 4 - Frame de vídeo<sup>15</sup>

O vídeo feito pelos Jornalistas Livres traz um rapaz falando para a câmera em frente ao prédio da FIESP também, e conta com um corte ao final e a cartela do movimento. O corte enquadra um balão com os dizeres “não vai ter golpe” que fica gradativamente fora de foco enquanto a câmera foca o prédio da FIESP ao fundo. O rapaz, negro, faz uma breve fala e conclui “(...) se dependesse deles (...) eu estaria morto”.<sup>16</sup>

12 - <Disponível em: <https://www.facebook.com/mblivre/videos/350473285076821/>> Acesso em 08/03/2016.

13 - <Disponível em: <https://www.facebook.com/mblivre/videos/351592584964891/>> Acesso em 08/03/2016.

14 - Idem.

15 - <Disponível em: <https://www.facebook.com/MidiaNINJA/videos/616788521812630/>> Acesso em 08/03/2016.

16 - Idem.

O discurso acerca da FIESP é extremamente divergente entre os dois audiovisuais e na articulação em geral da retórica de ambos os movimentos. Para além do conteúdo dos vídeos é clara a disputa do lugar pelos fluxos e relações de poder existentes, quando uma das edificações se transforma de forma tão incisiva em cada data. Não só o prédio muda sua própria estética quando coloca o “Renúncia Já” como bastião de luta pelo impeachment, mas também modifica seu entorno no ato pela derrubada da presidenta quando povoa sua área externa com elementos como o pato amarelo, que apoia diretamente a mobilização em questão.

## Considerações Finais

Este trabalho pretendeu construir um olhar qualitativo e de investigação estética dos audiovisuais produzidos para a internet no contexto das manifestações a favor e contra o impeachment em março de 2016, bem como a construção da Av. Paulista enquanto território de disputa das narrativas em competição. Identificando similaridades e diferenças importantes em cada paisagem audiovisual foi possível então pensar características estéticas, retóricas e de conteúdo de cada movimento para construir uma reflexão acerca do uso do vídeo como instrumento de disputa política a luz da retórica do excesso e do melodrama como chave discursiva.

## Referências

- BROOKS, P. *The melodramatic imagination Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*. New Haven: Yale University Press, 1995.
- GAINES, Jane M. *Everyday Strangeness: Robert Ripley's International Oddities as Documentary Attractions*. In. *New Literary History*, Vol. 33, No. 4, *Everyday Life* (Autumn, 2002), pp. 781-801.
- GAINES, Jane M. *Political mimesis*. In. GAINES, Jane M. & RENOV, Michael (Org.) *Collecting visible evidence*. Minneapolis: University of Minnesota Press: 1999.
- GUNNING, T. *The cinema of attractions: early film, its spectator and the avant-garde*. In. STRAUVEN, W. (Org.). *Cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006
- HAESBAERT, Rogério. “Territórios em disputa: desafios da lógica espacial zonal na luta política” In *Campo-território: revista de geografia agrária*. Edição especial do XXI ENGA-2012, p. 1-17, jun., 2014.
- LEVY, Pierre. *Cibercultura*. Editora 34, 1999.
- MASSEY, Doreen B. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- SINGER, André. *Cutucando onças com varas curtas: o ensaio desenvolvimentista no primeiro mandato de Dilma Rousseff (2011-2014)*. In. *Revista Novos Estudos* n. 102, pp. 39-67, 2016.

# Fernando Spencer: os primeiros passos de um crítico<sup>1</sup>

## Fernando Spencer: the first steps of a film critic

**Alexandre Figueirôa<sup>2</sup>**

(Doutor, Universidade Católica de Pernambuco)

### **Resumo:**

O jornalista e cineasta Fernando Spencer foi um dos nomes mais importantes do cinema em Pernambuco e da produção jornalística a ele relacionado. Por 40 anos, no Diário de Pernambuco, noticiou, debateu e criticou a produção cinematográfica local, brasileira e internacional. Desde o início da carreira, implementou, nos seus artigos, um amplo olhar sobre o audiovisual, atuando em defesa de filmes com qualidade estética e pelo fortalecimento da produção nacional.

### **Palavras-chave:**

Fernando Spencer, crítica, cinema, Pernambuco.

### **Abstract:**

The journalist and filmmaker Fernando Spencer was one of the most important names for the cinematographic art in Pernambuco. For 40 years, in the Diário de Pernambuco, he reported, debated and criticized local, Brazilian and international film production. From the beginning of his career, he has implemented, in his articles, a broad vision on the audio-visual sector, acting in defense of films with aesthetic quality and for the strengthening of national production.

### **Keywords:**

Fernando Spencer, criticism, cinema, Pernambuco

A crítica cinematográfica do Recife vivenciou um renascimento a partir de 1949, ano em que jovens colaboradores e antigos cronistas, estimulados pelo neo-realismo italiano, o cinema hollywoodiano do pós-guerra e as iniciativas da Vera Cruz no Brasil, voltaram à ativa nos jornais locais. Os seis jornais diários passaram a ter pelo menos um crítico regular e no *Diário de Pernambuco* a página dominical dedicada a arte cinematográfica trazia textos assinados de diversos colaboradores, comentando os filmes em cartaz e discorrendo sobre artistas, diretores e temas gerais ligados ao cinema.

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: CINEMA EM PERNAMBUCO I.

2 - Doutor em Estudos Cinematográficos pela Universidade Paris 3. Publicou, entre outros, Cinema Pernambucano, uma História em Ciclos; Cinema Novo, a Onda do Jovem Cinema e sua Recepção na França.

Essa intensa movimentação durou até 1954 e, posteriormente, sofreu um certo recuo até o final da década, com os jornais abrindo mais espaço para o colunismo social em detrimento de assuntos culturais. Mesmo assim, novos cronistas surgiram, a exemplo de Celso Marconi, Augusto Boudoux e Fernando Spencer, e, no início dos anos 1960, a crítica cinematográfica retomou seu dinamismo. Foi nesse contexto que, a partir de 1958, o jornalista Fernando Spencer, além de repórter, passou a colaborar com a página de cinema do *Diário de Pernambuco* auxiliando o seu titular Augusto Boudoux. Com o afastamento de Boudoux, Spencer passou a ser o principal cronista do veículo, onde ficaria por mais 40 anos.

Falecido em 2014, Fernando Spencer (depois também cineasta) é, portanto, um dos nomes mais significativos do audiovisual pernambucano e da produção jornalística a ele relacionado. Principal responsável pela preservação e recuperação da memória do Ciclo do Recife, em sua trajetória, Spencer teve um papel essencial em diversas frentes no que concerne a produção cinematográfica. Manteve no *Diário de Pernambuco* um generoso espaço para noticiar e debater a produção internacional, brasileira e local, sendo um dos principais divulgadores e estimuladores da realização de filmes em super 8, na década de 1970, e da profissionalização dos realizadores pernambucanos de curtas-metragens.

Além disso, manteve durante cerca de dez anos, na Rádio Clube de Pernambuco, o programa *Filmelândia* e, na TV Rádio Clube, o programa *Falando de Cinema*; no início da década de 1960, foi criador e diretor da *Revista da Tela*; nos anos 1970 e 1980, ao lado do jornalista Celso Marconi, foi programador das sessões do Cinema de Arte do Recife; e nas décadas de 1980 e 1990 foi diretor da Cinemateca da Fundação Joaquim Nabuco. Como cineasta, Spencer foi autor de uma vasta filmografia dedicada sobretudo ao cinema documentário e realizada em 16mm, 35mm e super 8 com filmes reconhecidos e premiados como *Valente É o Galo* (1974), *Adão Foi Feito de Barro* (1978) e *Estrelas de Celulóide* (1986), entre outros.

Esse trabalho é resultado das primeiras investigações empreendidas para a pesquisa em andamento “A produção jornalística e cinematográfica de Fernando Spencer e sua contribuição à cultura pernambucana”, feita em parceria com o Prof. Dr. Claudio Bezerra, cujo objetivo é sistematizar a produção do jornalista e cineasta, analisando e interpretando a sua contribuição para o campo da comunicação em Pernambuco em sua dimensão histórica e social. Nele, pretendemos mostrar como o jornalista, já no início de sua carreira, foi implementando nos artigos publicados um olhar amplo sobre a arte cinematográfica, dando atenção ao cinema comercial predominante, mas também aos filmes e diretores ligados a movimentos como o neo-realismo italiano e a *nouvelle vague* francesa; às cinematografias além da norte-americana, a exemplo da italiana e japonesa; e à produção brasileira.

A trajetória de Fernando Spencer na crítica cinematográfica segue o padrão clássico de atuação

dos críticos do período, cuja formação é marcada pela cinefilia, em geral iniciada na adolescência e com uma íntima relação com uma sala de cinema. Spencer nasceu no Recife, em 1927, morava no bairro de Casa Forte e frequentava o Cine Luan próximo a sua residência. Aos 14 anos travou amizade com o zelador da sala e passou a fazer pequenos trabalhos para ele, ajudando a espanar as poltronas, a pintar os letreiros dos cartazes e o acompanhando às agências distribuidoras para pegar as latas de cópias dos filmes. Como pagamento, ele podia assistir a todos os filmes gratuitamente, mesmo aqueles com censura acima dos 14 anos. Foi a partir daí que Spencer dizia ter começado sua paixão pelo cinema, alimentada ainda pela leitura de *A Cena Muda* e *Cinearte*, revistas compradas por seu pai.

Desde muito jovem, Spencer gostava também de literatura e começou a escrever contos e enviar para as páginas infantis do *Jornal do Commercio* e do *Diário de Pernambuco*, mas só começou a trabalhar regularmente em jornais como revisor, em 1957, no *Diário*. Além de continuar indo ao cinema regularmente, Spencer incrementou seus conhecimentos sobre a arte cinematográfica, comprando revistas e livros de cinema que lia nos intervalos do seu trabalho como revisor. Foi quando recebeu convite para escrever artigos diários comentando sobre filmes para o jornal comunista *Folha do Povo*. Como era empregado do *Diário de Pernambuco* assinava as crônicas com um pseudônimo. Pouco tempo depois foi oferecido a ele, no próprio *Diário*, uma coluna na página de cinema editada por Augusto Boudoux. A coluna se chamava *Domingo Cinematográfico* e nela ele comentava os principais lançamentos da semana. Também ganhou espaço em uma outra coluna, publicada durante a semana, assinada por Boudoux – *Mundo de Luz e Som* – onde fazia resenhas de filmes em cartaz. Com a partida de Boudoux para o Rio de Janeiro, em outubro de 1959, ele então assumiu definitivamente a página de cinema do *Diário de Pernambuco*.

O período inicial de Fernando Spencer como crítico é marcado por uma intensa atividade, de onde se apreende o seu engajamento na defesa da arte cinematográfica, assumindo abertamente o papel do crítico militante, um perfil típico dos críticos de sua geração. Em 1959, a cidade do Recife contava com sete salas de cinema localizadas no Centro e mais 32 salas nos subúrbios. Cerca de oitenta por cento da programação era composta por filmes americanos, e o restante era ocupado por filmes brasileiros, ingleses, franceses e italianos. Além dos textos para o jornal, Spencer realizava o programa *Movietone* para a Radio Clube de Pernambuco, também do Diários Associados. Nessa fase de sua carreira, ele já mostrava suas preferências estéticas e os seus questionamentos sobre o cinema brasileiro tanto do ponto de vista da qualidade dos filmes quanto em seus aspectos de produção, posições que marcariam toda sua carreira.

Em seus primeiros artigos para o *Diário de Pernambuco*, ele criticava duramente a má utilização da lei de obrigatoriedade do curta-metragem, com os cinemas exibindo, em vez de curtas artísticos, cinejornais de pura cavação. Denunciava a existência de um truste desses “jornalecos”, impedindo o



desenvolvimento do cinema brasileiro e conclamava os cineastas a se movimentarem para encontrar uma solução. Também criticava o não cumprimento da lei “oito por um” que obrigava os cinemas exibirem um filme nacional a cada oito filmes estrangeiros. Segundo ele não havia fiscalização e os cinemas continuavam descumprindo a lei.

“Ora, este fato, sob todos os aspectos criminoso, causa a mais viva repulsa dentro daqueles que aspiram em ver uma indústria cinematográfica nacional verdadeira e que faça jus ao nome CINEMA. (...) Existe a lei para servir tão somente de figura decorativa, apenas para dizer que o cinema nacional tem o seu amparo e proteção e a indústria não se solidifica.” (SPENCER, 23.03.1958)

Em outro artigo, Spencer reclamava da censura brasileira proibindo ou elevando a idade mínima de 18 anos de filmes brasileiros que acabavam tendo as chances de exibição reduzidas por excessos injustificáveis. Em todos esses artigos, ele assinalava o quanto essas atitudes impediam o desenvolvimento do cinema brasileiro, inviabilizando o aprimoramento dos cineastas e dos técnicos.

Desde o início, também observamos que Spencer, a exemplo de outros críticos da época, já estabelecia uma distinção entre cinema comercial e cinema de arte, assinalando em suas resenhas as obras que mesmo apresentando méritos artísticos sucumbiam aos apelos comerciais, usando elementos para agradar ao público. Não desmerecia os filmes da tradição clássica de Hollywood, elogiando os grandes diretores como Alfred Hitchcock, Richard Brooks ou Elia Kazan, e também destacando westerns e musicais de qualidade, gêneros por ele admirado; mas, ao mesmo tempo, queixava-se do grande número de filmes medíocres importados pelos exibidores (independente da nacionalidade dos mesmos, fossem eles americanos, mexicanos, italianos ou franceses) e muitas vezes fez críticas ferinas e demolidoras, inclusive aconselhando o espectador a não perder tempo indo ao cinema vê-los. A resenha do filme *Seu Último Amante* (*L'Ultimo Amante*, de Mario Mattoli, 1955) expressa bem o sentimento do crítico:

“Com o desaparecimento da consagrada escola neorealista do cinema italiano (fase das mais brilhantes), vem a cinematografia peninsular, de anos para cá, atravessando um período de franca decadência. O que os cineastas italianos têm produzido nestes últimos anos (sempre em maior quantidade), são os chamados filmes para o grande público, geralmente de conteúdo fundamentalmente comercial. Quando não se atém aos romances históricos, pesadões e inconsequentes, são os dramalhões pseudo sociais, tendo sempre uma tragediazinha passional para arrancar lágrimas do público sentimental.” (SPENCER, 22.01.1960)

Para a produção brasileira da época, Spencer era um dos críticos alinhados com um olhar pouco favorável às chanchadas e comédias cariocas carnavalescas, não hesitando em criticar duramente os filmes que estrearam no período. Denota-se, por outro lado, um olhar mais complacente com o cinema paulista, sobretudo de cineastas que passaram pela Vera Cruz. No balanço de final de ano dos filmes brasileiros que entraram em cartaz no Recife em 1959, Spencer deixava bem clara sua posição:



“O cinema nacional foi de uma mediocridade terrível, destacando-se apenas a co-produção com a França Orfeu no Carnaval, detentora de um prêmio no Festival de Cannes e revelando alguns intérpretes de cor do novo cinema. Rebelião em Vila Rica, trabalho de estréia dos irmãos Geraldo e Renato Santos Pereira, parafraseia, em tema moderno, a Inconfidência Mineira, situando a ação nos tempos do Estado Novo. Valeu, contudo, a boa intenção dos autores, procurando um campo mais digno do cinema, enriquecendo sem dúvida uma página positiva à história do filme brasileiro. O resto foi carnaval da Atlântida, rotulado de cinema, com Carlos Manga, Cajado Filho e outros manjadíssimos senhores de nosso cineminha capenga”. (SPENCER, 10.01.1960)

Já nesses anos iniciais de sua atividade crítica, Spencer utilizava o espaço do jornal para difundir uma cultura cinematográfica que prima pela excelência artística das obras e que valoriza artistas e movimentos estéticos renovadores. Em seus artigos costumava fazer referências ao neo-realismo italiano e em muitos textos baseava seus comentários em estudiosos e teóricos do cinema. Destacava cineastas como Kurosawa, Bergman, e abria grandes espaços para entrevistas com atores, diretores e estudiosos como fez com o historiador do cinema George Sadoul, quando este passou pelo Recife em abril de 1960. Também se mostrou entusiasmado quando foi criada no Recife a distribuidora Nordeste Filmes, que se especializou na distribuição de filmes europeus e japoneses. Nesse sentido, ele ainda reivindicava aos cinéfilos recifenses a necessidade de se rearticular na cidade, a exemplo de outras capitais como Belo Horizonte e São Paulo, o movimento cineclubista que havia florescido no início dos anos 1950 e já não existia mais com a mesma força.

Embora estejamos apenas arranhando a vasta produção de Fernando Spencer para o jornal *Diário de Pernambuco*, já nos salta aos olhos o seu papel na difusão da arte cinematográfica em Pernambuco. Suas críticas se destacam pelo texto equilibrado e a capacidade de sintetizar suas impressões. Mesmo com pouco espaço, ele era capaz de desenvolver comentários sobre o desempenho do diretor, abordar os principais elementos da narrativa, observar a fotografia, a montagem e a interpretação do elenco, valorizando os aspectos positivos de cada filme. A partir desses anos como debutante, portanto, já é possível vislumbrar o crítico/cineasta que nos anos subsequentes divulgou os filmes da *nouvelle vague*, apoiou o Cinema Novo e animou o Recife com iniciativas como o Cinema de Arte, exercendo um papel fundamental na modernização do pensamento cinematográfico em Pernambuco.

## Referências

ARAUJO, L. *A crônica de cinema do Recife nos anos 50*. Recife: CEPE, 1997.

BEZERRA, C., FIGUEIRÔA, A. *O documentário em Pernambuco no século XX*. Recife: FASA, 2016.

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

FIGUEIRÔA, A. “Revista da Tela: uma experiência de imprensa especializada no Recife”. In: Estudos de

Cinema Socine: São Paulo, 2006.

SPENCER, F. "Cinema nacional, lei 8x1 e outras coisas". In: Diario de Pernambuco: Recife, 1958.

SPENCER, F. "Seu último amante". In: Diario de Pernambuco: Recife, 1960.

SPENCER, F. "Cinema em 59: os dez melhores filmes e os mais importantes". In: Diario de Pernambuco: Recife, 1960.

# Encenações Humanistas: de Ken Loach aos irmãos Dardenne<sup>1</sup>

## Humanist Staging: from Ken Loach to the Dardenne brothers

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

### Resumo:

A encenação no cinema adquire, com alguns realizadores, traços de um humanismo ético. Contudo, as especificidades de cineastas como Ken Loach e os irmãos Dardenne apresentam similitudes e diferenças que colocam em xeque uma visão redutora do que seja ética e humanismo no cinema. Através do cruzamento desses conceitos, propomos uma reflexão sobre *mise-en-scène* (MOURLET, 2008; RIVETTE, 1961) e *humanismo ético* (PEGORARO, 2005), considerando as proposições de uma *encenação humanista*.

### Palavras-chave:

Encenação, Humanismo, Ken Loach, Dardenne.

### Abstract:

The staging in cinema acquires, with some directors, traces of an ethical humanism. However, the specificities of some filmmakers such as Ken Loach and the Dardenne brothers present similarities and differences that call into question a reductive view of ethics and humanism in cinema. Through the cross-referencing of these concepts, we propose a reflection on *mise-en-scène* (MOURLET, 2008; RIVETTE, 1961) and *ethical humanism* (PEGORARO, 2005), considering the propositions of a *humanist staging*.

### Keywords:

Staging, Humanism, Ken Loach, Dardenne.

A encenação no cinema adquire, com alguns realizadores, traços de um humanismo explícito. É o caso de alguns filmes de cineastas como o britânico Ken Loach, com uma vasta filmografia engajada dedicada a focar personagens com problemas sociais, ou como os belgas Jean-Pierre e Luc Dardenne, que constroem suas narrativas apoiando-as nos dilemas morais de seus personagens que, com frequência, vivem num certo limite social. Daniel e Sandra, protagonistas dos filmes *Eu, Daniel Blake* (Ken Loach, 2016) e *Dois dias, uma noite* (Jean-Pierre e Luc Dardenne, 2014) funcionam como faróis desse cinema preocupado com questões humanas no mundo atual.

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Estudos de Mise-en-scène.

2 - Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense.

De alguma maneira, repensar o conceito de humanismo na contemporaneidade é uma chave importante para analisar as contribuições desses cineastas, bem como as estratégias de encenação no que diz respeito a uma perspectiva ética de seus filmes. Vale uma reflexão sobre a forma como esses cineastas alicerçam o que chamamos de encenações humanistas, tomando como objeto de estudo esses filmes. Para isso, não é possível escapar de conceitos como *mise-en-scène*, humanismo e ética para pensar de que maneira essas encenações humanistas são construídas, o que nos obriga, antes de qualquer coisa, a definir de que *mise-en-scène* estamos falando, bem como que concepção de humanismo e ética temos no horizonte.

O conceito de *mise-en-scène* encontra, em Michel Mourlet e Jacques Rivette, entre outros, uma conexão embrionária com questões éticas. No livro *Sur un art ignore*, Michel Mourlet afirma que *mise-en-scène* está no encontro entre o mundo e o artista mas, para que esse encontro ocorra satisfatoriamente, é preciso que o artista altere e reconstrua o mundo, e essa re-construção deve se dar sem enquadramentos insólitos ou movimentos de câmera gratuitos.

O texto que dá nome ao livro (que consiste numa coletânea de escritos de Mourlet) traduz-se como um manifesto estético do que, para Mourlet, é a *mise-en-scène* cinematográfica, e deixa clara a centralidade que o termo assume para o autor. Porém, Mourlet julga os cineastas de acordo com a relação que estes estabelecem com a realidade e o modo como a representam através da *mise-en-scène* de forma equilibrada, o que, na opinião dele, exclui tanto Rossellini quanto Hitchcock, por exemplo.

Na verdade, um conjunto de opiniões fortes e radicais atravessa os escritos de Mourlet. Mas não se pode ignorar que seus textos têm a força de um manifesto explícito em defesa da *mise-en-scène*, ainda que os pilares desse conceito possam ser colocados em xeque.

A *mise-en-scène* seguiu sendo tratada com certo radicalismo, a exemplo da ácida crítica de Jacques Rivette ao *travelling de Kapô*, de Gillo Pontecorvo. No texto *De l'abjection* (*Cahiers du Cinéma*, 1961, n.120) que compartilha o mesmo entusiasmo de Mourlet em relação ao conceito de *mise-en-scène*, mas não as mesmas premissas, Rivette condena o famoso *travelling* utilizado por Pontecorvo para mostrar o suicídio de uma personagem que se atira na cerca eletrificada de um campo de concentração. A beleza estética de Pontecorvo ao filmar a morte seria digno de desprezo segundo Rivette.

O que está em jogo nesta famosa passagem do texto de Rivette, quando confrontada com as proposições de Mourlet sobre a *mise-en-scène*, é uma absoluta relativização do conceito (sobretudo se considerarmos, ainda, sua origem teatral, que se traduzia como a função de quem centraliza as escolhas a serem feitas para uma peça). Rivette e Mourlet, em grande medida, não falam da mesma *mise-en-scène* já que entendem o conceito de maneira diversa, Mourlet elaborando um pensamento que coloca

a *mise-en-scène* no universo do formalismo; Rivette atrelando o trabalho do *metteur en scène* às questões éticas, mesmo que ambos dessem ênfase à leitura de mundo do cineasta. Porém, não se trata apenas de reproduzir o mundo sem os extremos de que nos fala Mourlet, mas de colocar no filme uma certa visão, o que faz com que Pontecorvo receba o desprezo de Rivette por conta do modo como ele escolheu mostrar o suicídio da personagem.

A partir dessa discussão sobre ética e *mise-en-scène*, de que maneira podemos refletir sobre os filmes de Ken Loach e dos irmãos Dardenne no que se refere ao humanismo? Antes, é preciso dizer de que humanismo estamos falando, já que se trata de um termo com um vasto campo de significações, que nos remete tanto à Antiguidade quanto ao existencialismo, sendo fundamental pensar numa definição que não esteja atrelada a nenhuma dessas correntes, muito menos a qualquer religião. É preciso considerar uma nova formulação, a saber, o humanismo ético, um humanismo que visa tornar-se realidade, que vai ao encontro dos cineastas aqui considerados pois tem como fim a transformação do mundo.

Tema dos mais controversos, o humanismo oscila entre defensores e detratores radicais, a ponto de ter sido condenado a certo ostracismo, talvez por ser evocado em discursos distintos, até mesmo antagônicos. Algumas obras se dedicaram a elencar humanismos e anti-humanismos, e inúmeros autores mergulham, hoje, na seara do pós-humanismo. Ética e humanismo são conceitos antigos e correlatos que merecem um tratamento para além do senso comum. Importante desvendar o que consideramos falsos humanismos e iluminar o humanismo-ético que alimenta essas encenações humanistas.

As definições mais imediatas do humanismo nos remetem, basicamente, a dois significados. O primeiro se refere ao período do Renascimento Cultural, que teve início na Itália do século XIV e se espalhou pela Europa no século seguinte. Trata-se de um movimento intelectual de resgate dos valores greco-romanos e que teve como marca o antropocentrismo. O segundo é uma filosofia que não está atrelada a um momento histórico específico ou a uma determinada localidade. Nesse sentido, o humanismo seria qualquer doutrina filosófica que valoriza o ser humano reconhecendo-o como central no mundo, e que reflete sobre as possibilidades de transformação da realidade social e natural que o cerca.

No livro *O Existencialismo é um humanismo*, Jean-Paul Sartre deixa claro um conceito de humanismo completamente distante do ideário cristão. Partindo do pressuposto da inexistência de Deus e da ideia, alicerce do existencialismo, de que a existência precede a essência, Sartre afirma que

O homem precisa encontrar-se ele próprio e convencer-se de que nada poderá salvá-lo de si mesmo, mesmo que houvesse uma prova incontestável da existência de Deus. Neste sentido, o existencialismo é um otimismo, uma doutrina de ação, e apenas por má-fé é que, confundindo seu próprio desespero com o nosso, os cristãos podem nos chamar de desesperançados." (SARTRE, 2014, p.44).

Ao tirar Deus da discussão, Sartre não apenas aponta para a irrelevância de sua existência na definição do conceito de humanismo, como coloca nas mãos do homem a construção de seu próprio destino. Somando-se a essa definição de humanismo, vale registrar que em *Introdução à ética contemporânea*, Olinto Pegoraro indica que: “A ética (...) se origina na relação viva entre um eu e um tu ou entre duas pessoas. Portanto, a ética é relacional. Surge do convívio das pessoas e das comunidades”. (PEGORARO, 2005, p. 26).

Por um humanismo ético, entendemos um tipo de comportamento humano que não dissocia prática e teoria, que descola o humanismo tradicional da necessidade de erudição ou de escolaridade. O humanismo ético é aquele que prevê a impossibilidade de fazer mal ao outro ou, segundo Luc Dardenne, é o humanismo que se constitui como impossibilidade de matar. É a partir de uma concepção de humanismo ético que podemos conceber o ser humano como um todo, não mais dividido entre aquilo que se prega ou pensa e os atos praticados. A partir dessa concepção, agir eticamente dentro de uma perspectiva humanista pressupõe colocar em prática aquilo que pensamos levando em consideração a integridade de todos os seres humanos, romper com o egoísmo, cedendo o lugar de centralidade para compartilhá-lo com todos os homens.

Ao colocar o Outro no lugar central, Emanuel Lévinas desafia a formação do nosso pensamento, invertendo as convicções e comportamentos do eu-sujeito. Não seria essa lógica, a do Eu no lugar central, que de alguma forma fundamenta, através dos séculos, boa parte das tragédias que marcaram a humanidade? Apesar da adoção esporádica do termo anti-humanismo e da constante e sólida crítica ao humanismo tradicional, é o próprio Emanuel Lévinas quem aponta que a superação do humanismo não passa de um modismo. Só resta resgatá-lo, transformando-o em humanismo ético, dotando-o daquilo que lhe faltava e sem o que o próprio humanismo se perde.

Os filmes aqui considerados guardam algumas distâncias entre si, mas são conectados por uma perspectiva mais profunda marcada pela preocupação ética dos irmãos Dardenne e de Ken Loach do que pela sua concepção estética. De certa forma, por detrás da crítica à indústria cinematográfica e do desenvolvimento de uma nova estética está uma constante reflexão sobre um vácuo moral contemporâneo. (MAI, 2007).

Quando colocada numa encruzilhada ética, Sandra não exista, em *Dois dias, uma noite*, em recusar reaver seu emprego em detrimento de um colega de trabalho. Ela vê com clareza que o patrão, ao lhe oferecer o ambicionado emprego de volta, faz o jogo do sistema capitalista, ela sabe que não pode sucumbir. Talvez pela primeira vez desde *A Promessa*, dentre os filmes dos irmãos Dardenne, o protagonista do filme não hesite ao se ver num dilema moral. Sandra sai da fábrica e caminha sorridente.

É a partir de nossas ações e pensamentos que modificamos o mundo a nossa volta. Em *Eu, Daniel Blake*, a voz do protagonista ecoa através de Kate na cena final: “eu não sou um cliente ... eu sou um cidadão, nem mais, nem menos”.

Podemos conceber, então, que Loach e os Dardenne utilizam seus filmes como ferramentas de mudança social, porém, isso é feito por eles de maneira bastante diversa. As jornadas de Daniel e Sandra atestam essa diferença: enquanto Daniel sucumbe em sua luta, Sandra cumpre uma trajetória ascendente já que, mesmo sem o ambicionado emprego, é uma escolha moral que edifica sua jornada. Entre a morte e a superação, os tratamentos dos problemas sociais que encontramos em Loach e nos Dardenne são díspares, ainda que exista, nos dois casos, a busca de um humanismo ético e de um cinema como fonte de reflexão para transformação social.

Criadores de universos particulares, Ken Loach e os irmãos Dardenne ocupam o lugar de encenadores alheios a uma perspectiva romântica do criador genial. Longe disso, é a partir de uma cotidiana reflexão dos efeitos que objetivam com seus filmes e de uma série de recursos dramáticos e de linguagem que as respectivas obras são construídas.

Um dos pilares da encenação humanista reside na escolha dos atores e na forma como estes atuam. Se encenar é colocar em cena, cabe pensar como esses atores são colocados em cena de uma maneira ampla, o que pressupõe, inclusive, quais premissas são seguidas na escolha dos atores que compõem o elenco de um filme como parte inerente a *mise-en-scène*. Ao projetarem como realizarão *A Promessa*, é com clareza que os Dardenne vêem a necessidade de buscarem atores sem os maneirismos próprios do profissionalismo. Nesse anti-*starsystem*, os Dardenne irão buscar não-atores ou atores desconhecidos, negando-se a trabalharem com atores de renome, o que será, lentamente, relativizado ao longo dos filmes até chegarmos a Marion Cotillard, que trabalhou com os irmãos belgas sob a condição de não receber nenhum tratamento especial.

De uma certa forma, o desejo colocado por Luc Dardenne sobre o que os irmãos queriam que fosse o seu cinema, em oposição ao que haviam realizado anteriormente, concretizou-se de maneira sólida através de três pilares que influem diretamente na encenação humanista: baixo orçamento, atores pouco conhecidos e ausência de maneirismos. Esses pilares se retroalimentam; a exigência por trabalhar com orçamentos pequenos, de uma maneira geral, exclui a possibilidade de se agregar atores que se tornem dispendiosos para o filme; a simplicidade na escolha dos cenários e figurinos, o uso de câmera na mão, dialogam diretamente com a proposta de se manter o orçamento baixo; um modelo de filmagem simples torna-se compatível, apenas, com atores e equipe disponíveis e que se enquadrem no sistema de realização fílmica criada por eles. Abdicar de uma estrutura maior de filmagem, de grandes orçamentos e

de uma produção mais complexa coloca em xeque o profissionalismo da indústria cinematográfica, o que não está presente apenas na busca de atores desconhecidos. É mesmo contra o sistema que as escolhas são feitas. Segundo Luc Dardenne: “Esta é, sem dúvida, nossa verdade. Esta restrição econômica é para nós, talvez, uma oportunidade de reencontrar nossa força.” (DARDENNE, 2005, p.38, tradução nossa).

As escolhas que caracterizam uma encenação humanista são marcadas não só pelas questões estéticas mas, também, pela visão de mundo do encenador e do seu engajamento. Filmar a vida requer, necessariamente, uma desglamourização estranha ao modelo do cinema industrial. É uma visão de mundo que interfere diretamente na *mise-en-scène*, a partir do relacionamento que se estabelece no set, na forma como atores e equipe se relacionam, na negação ao sistema capitalista de produção de filmes, na recusa de orçamentos maiores, ou de uma maior estrutura de produção, o que nos leva além do que o conceito de *mise-en-scène* poderia chegar.

A inegável visão humanista dos filmes tanto de Ken Loach quanto dos irmãos Dardenne é um desdobramento do modo como eles apreendem a realidade. É a leitura de um mundo que se manifesta, uma leitura crítica aos excessos do capital, à marginalização dos desfavorecidos, à desumanização das pessoas. “Como ser humano num mundo desumano?”, pergunta colocada pelos irmãos Dardenne, e que eles e seus pares como Ken Loach respondem, filme após filme, com uma postura ética diante do mundo. Parafraseando Michel Mourlet, tudo pode ser *mise-en-scène*, mas tudo o que realmente importa, só pode ser expresso através dessas encenações humanistas.

## Referências

- AUMONT, Jacques. *O Cinema e a encenação*. Lisboa: Texto&Grafia, 2008.
- CARDULLO, Bert. *Committed Cinema: the films of Jean Pierre and Luc Dardenne*. Inglaterra: Cambridge, 2009.
- DARDENNE, Luc. *Au dos de nos images*. Paris: Seuil, 2005.
- LEIGH, Jacob. *The Cinema of Ken Loach: art in the service of the people*. Londres: Wallflower, 2002.
- LÉVINAS, Emanuel. *Humanismo do outro homem*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- MAI, Joseph. *Jean-Pierre and Luc Dardenne*. Chicago: Univ Illinois Press, 2010.
- MOSLEY, Phillip. *The cinema of the Dardenne brothers: Responsible realism*. Nova York: Columbia UP, 2013.
- MOURLET, Michel. *Sur un art ignore: la mise en scène comme langage*. Ramsay, 2008.
- OLIVEIRA JR. Luiz Carlos. *A Mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papyrus, 2013.
- PEGORARO, Olinto. *Introdução à ética contemporânea*. Rio de Janeiro: UAPÊ, 2005.



RIVETTE, Jacques. "De l'abjection". Cahiers du Cinéma. n.120, junho de 1961.

# **Narrativas de pertencimento nos filmes *Aquarius* e *Boi Neon*<sup>1</sup>**

## **Narratives of belonging in the films *Aquarius* and *Boi Neon***

**Aline Lisboa<sup>2</sup>**

(*Mestra em Comunicação – UFPB*)

### **Resumo:**

A proposta tem como objetivo averiguar de que modo se desenvolvem as relações entre território, cultura e identidade nos filmes *Aquarius* (2016), de Kleber Mendonça Filho, e *Boi Neon* (2015), de Gabriel Mascaro, ambos resultantes do novo cinema de Pernambuco. Alicerçado no campo teórico dos Estudos culturais, utilizando como base o multiculturalismo e a questão da identidade cultural em Stuart Hall, o trabalho traz como proposta metodológica o uso da análise fílmica.

### **Palavras-chave:**

Aquarius, Boi Neon, Cultura, Identidade, Território.

### **Abstract:**

The proposal aims to find out how the relationship between territory, culture and identity develops in the films *Aquarius* (2016), by Kleber Mendonça Filho, and *Boi Neon* (2015) by Gabriel Mascaro, both resulting from the new Pernambuco cinema. Based on the theoretical field of Cultural Studies, based on multiculturalism and the question of cultural identity in Stuart Hall, the work brings as methodological proposal the use of film analysis.

### **Keywords:**

Aquarius, Boi Neon, Culture, Identity, Territory.

## **Introdução**

O estudo acerca da identidade através das relações entre cultura e território tem se tornado mais frequente entre pesquisadores, a fim de compreender de que modo se desenvolve a noção de pertencimento dos sujeitos e como fenômenos socioculturais contemporâneos podem ser interpretados, a partir de proposições teóricas que os fundamentam.

Dentre algumas das proposições teóricas em questão, adentramos em uma perspectiva

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão Cinema em Pernambuco II.

2 - Professora, mestre em comunicação pela Universidade Federal da Paraíba, integrante do Grupo de Pesquisa CHISGAP – Estudos de gênero e mídia, liderado pela profª Drª Renata Malta, da Universidade Federal de Sergipe e do GrAAu – Grupo de Análise do Audiovisual, liderado pela profª Drª Letícia Affini, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP.

multiculturalista policêntrica, baseada em Stuart Hall (2006), que diferente da pluralista liberal, compreende a formação da identidade como um processo dinâmico, a partir de práticas, sentidos e experiências vivenciadas. Para tanto, utilizamos dois objetos fílmicos provenientes do cinema brasileiro contemporâneo, *Aquarius* (2016), de Kleber Mendonça Filho e *Boi neon* (2015), de Gabriel Mascaro, ambos integrantes do novo cinema de Pernambuco<sup>3</sup>.

Os objetos de análise estão diretamente entrelaçados com os objetivos do trabalho, que buscam compreender como se dão as transformações de ordem identitária, cultural e territorial em um Brasil urbano e rural. A grande questão desta proposta é justamente estabelecer uma conexão entre estes aspectos através do cinema contemporâneo de Pernambuco, o qual possui peculiaridades que destacam o processo de identificação e diferenciação do sujeito, diante de mutações territoriais, marcadas por relações estruturais de poder.

As personagens Clara (Sônia Braga) e Ireomar (Juliano Cazarré) servem de ponto de partida para alavancar discussões mais profundas sobre identidade cultural como processo. Propomos aqui uma observação mais acurada das transformações dos territórios – praia de Boa Viagem em *Aquarius*, Caruaru e adjacências em *Boi neon* - e as relações de ordem identitária e cultural das personagens com esses espaços.

## **Cinema Contemporâneo em Pernambuco**

Considerado o momento demarcatório que inicia o ciclo do cinema brasileiro contemporâneo, o período de retomada surge como uma nova etapa no cenário da época, a partir do filme *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati. Deste momento em diante, constatamos um crescimento significativo em relação à produção de longas-metragens, embora a correspondência entre produção e bilheteria não se estabeleça de forma necessariamente positiva até hoje, seja pela problemática da distribuição, seja por questões políticas e culturais, que envolvem um processo histórico de demanda social por um cinema tipicamente brasileiro.

Algo característico do cinema brasileiro contemporâneo é a divisão interna apresentada em seu modelo estilístico, que vai desde um “cinema de mercado ao de empenho cultural” (ORICCHIO, 2012, p. 146), o que para Ismail Xavier (2001) significa um confronto entre o experimental, um cinema mais autoral, como é o caso de Andrea Tonacci, Júlio Bressane ou ainda Cláudio Assis; e um cinema de entretenimento, que objetiva apenas conquistar grandes bilheterias, como se apresenta a maioria das

---

3 - Entende-se por novo cinema pernambucano o momento de retomada deste que se deu a partir de 1997 com o filme *Baile Perfumado*, de Paulo Caldas e Lírio Ferreira.

produções nacionais.

Neste sentido, encontramos em produções de Kleber Mendonça Filho e Gabriel Mascaro aspectos do primeiro estilo citado, já que ambos apresentam em suas filmografias traços marcados por uma expressividade muito particular, quase documental, com o uso de técnicas do cine-documentário, além do caráter politizado instituído à maioria das produções. Embora, tais características não se apresentem unicamente em relação ao cinema desses diretores, mas sim em uma vertente muito mais regionalista, como o próprio cinema de Pernambuco.

Marcado pela presença de três grandes ciclos cinematográficos – o ciclo de Recife (1923-1931), o ciclo do Super-8 (1970 até meados de 1980) e a chamada fase de retomada, com a estreia do filme *Baile perfumado* (1997) de Lírio Ferreira – o cinema pernambucano apresenta um cenário favorável às produções de médias e pequenas produtoras. Isso se deve, entre outros fatores, às políticas de financiamento criadas no estado para incentivar produções de baixo orçamento, além disso, órgãos como a Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj) e o Cinema São Luís, este último através do cineclubismo, viabilizam a formação de público para um cinema menos comercial e mais autoral.

Outras questões salutaras acerca do cinema de Pernambuco dizem respeito à quebra de paradigma que este cinema tem promovido no campo da construção de personagem. Propostas como *Clara e Iremar*, em que a problematização das relações entre identidade e território trazem à tona discussões acerca de suas subjetividades, nos instigam a tentar compreender, de acordo com o campo teórico dos Estudos culturais, como a relação entre as personagens e os territórios em *Aquarius* e *Boi Neon* refletem uma “política cultural da diferença”, discutida por Robert Stam (2003), em que muito além das variáveis de gênero, o sujeito se constitui, sobretudo, por outras diferenças que equivalem a condições materiais; ideológicas; de classe; raça; questões geográficas; dentre outros.

Neste sentido observa-se um constructo da discussão proposta neste trabalho em torno da presente concepção, onde percebemos as dicotomias existentes em relação ao pertencimento das personagens nos filmes, neste caso de ordem simbólica em *Aquarius*, e de cunho capital-trabalhista em *Boi Neon*.

## **O pertencimento em *Aquarius*: identidade e questões afetivas**

Se até metade da década de 1980 o cinema nordestino era basicamente retratado por cineastas do Sul e Sudeste, após esse período os temas relacionados à região começam a ser trabalhados por diretores nordestinos, possibilitando problematizações que iriam além de um Nordeste marcado por

miséria, fome, misticismo e coronelismo.

Em Kleber Mendonça Filho, por exemplo, encontramos uma proposição cinematográfica que rompe com o imaginário construído por décadas acerca da condição do Nordeste e do nordestino. Em seu cinema, aspectos como a ocupação dos espaços urbanos e de como se deu a formação dessa paisagem em meio a uma região que se desenvolveu economicamente são trazidas à tona, demonstrando que a questão global X local pode e deve ser mostrada a partir de uma realidade nordestina, como é feito em *Pernambuco* (PRYSTHON, 2010).

Em *Aquarius* a questão da identidade social sobre o espaço se dá a partir de Clara em relação ao edifício *Aquarius*, localizado na praia de Boa Viagem em Recife, onde nos é apresentada, inicialmente, uma relação tempo X espaço que remete à década de 1980, momento em que a personagem comemora com família e amigos o aniversário de sua tia Lúcia e a vitória sobre um câncer. Em seguida o marcador temporal nos conduz ao momento atual, em que Clara, viúva e jornalista aposentada, faz exercícios dentro de seu apartamento. Neste momento evidencia-se que o filme avança no tempo, mas apresenta o mesmo espaço, ou seja, permanece no edifício *Aquarius*.

Com o tempo, a narrativa deixa explícita que a permanência de Clara naquele território é proveniente de uma construção simbólica que se estabelece entre a personagem e o edifício. Com base em Haesbaert (2007), podemos afirmar que a relação dada ao enfoque territorial neste caso é de ordem culturalista, ou seja, há um caráter simbólico-afetivo entre Clara e o local onde reside, justamente porque esta desenvolve certa afetividade em relação ao território, sendo aqui interpretado como algo que vai além de aspectos meramente geográficos, afinal Haesbaert em sua abordagem multifacetada amplia essa possibilidade, quando relaciona a questão territorial à identidade cultural dos sujeitos sociais que ali permanecem.

Desta forma correlacionamos a perspectiva culturalista sobre território e identidade, trazida pelo geógrafo em questão, para nossa análise, reportando essa abordagem à Clara e seu pertencimento no que tange ao edifício *Aquarius*. Além disso, algumas passagens no filme nos conduzem a reafirmar essa prerrogativa, sobretudo, quando Clara entra em embates diretos com os proprietários da Construtora Bomfim; ou ainda quando a mesma, diante de seus filhos, defende sua postura em não aceitar a proposta da venda do apartamento.

O que move Clara, na verdade, a se posicionar desta forma, resistindo na ocupação do território que lhe é de direito, também diz respeito a como esta percebe as relações de poder que se estabelecem entre a Construtora Bomfim e ela mesma. Isto pode ser vislumbrado ao final do filme, quando a personagem descobre que o prédio está condenado por uma imensa colônia de cupins, plantada no local pela própria

Construtora. A luta de Clara chega ao fim, por conta de uma atitude arbitrária realizada pela Construtora, a qual representa, simbolicamente, no filme o sinônimo de progresso.

Em suma, o que podemos depreender de *Aquarius* é que sua narrativa de pertencimento é permeada por problematizar questões que tocam em pontos delicados da formação entre paisagem e sociedade na contemporaneidade, rompendo com antigas estruturas do imaginário coletivo no cinema, que demarcam uma ideia de Nordeste atrasado e destinado basicamente à miserabilidade.

As relações de poder e a construção de discursos pautados na ideia de progresso diante das geografias urbanas são alguns dos aspectos relevantes que se apresentam no filme, ora marcados pelo embate entre o “velho” e o “novo”, ora apresentando os aspectos sociais e históricos daquela região (SANTOS, 2003) – neste caso Recife, praia de Boa viagem – como elementos que se entrelaçam à vivência da personagem Clara, acentuando sua motivação de resistência em relação ao território.

## **O pertencimento em Boi Neon: aspectos de cunho capital-trabalhista**

O descentramento dos sujeitos (HALL, 2003) funciona como elemento central em temas do novo cinema de Pernambuco. Filmes como *O som ao redor* (2012), *A história da eternidade* (2014), *Árido movie* (2006), *Aquarius* (2016) e o próprio *Boi Neon* (2015) são alguns exemplos que abordam questões pertinentes ao multiculturalismo e à formação da identidade dos sujeitos em relação aos territórios.

Situando-se na região do agreste de Pernambuco, o filme de Mascaro aborda a rotina de Iremar (Juliano Cazarré), curraleiro que viaja pelo nordeste prestando serviços em vaquejadas, sendo, no entanto, seu maior desejo trabalhar com fabricação de roupa. Este é o argumento inicial de uma história que traduz, através das personagens, a intimidade de seres humanos que alimentam sonhos, os quais dificilmente serão concretizados.

A função do território aqui se apresenta de forma diversa do que se presencia em *Aquarius*. Em *Boi Neon*, a perspectiva é mais econômica, de ordem capital-trabalhista (HAESBAERT, 2007), demonstrando assim que a relação de pertencimento existente entre Iremar e esse território não são motivadas por uma construção simbólico-afetiva, como no caso de Clara. Desta forma, percebemos que no filme de Mascaro, a apropriação do território é de cunho material, isto é, o que vem a ser produzido e realizado nele, de acordo com o ofício da personagem.

Algumas passagens no filme trazem à tona essa relação material de modo mais incisivo, como os momentos em que Iremar costura, desenha e conversa com outras personagens sobre seu desejo

de sair daquele ofício e fazer de fato o que gosta: trabalhar com fabricação de roupa. Além disso, são estabelecidas relações de ambiguidade durante o filme, mostrando um Iremar eficiente em relação ao seu ofício de curraleiro, mas ao mesmo tempo insatisfeito com essa situação. Em alguns momentos a personagem tenta sair dessa condição quando procura formas de se aproximar da indústria têxtil, ou ainda quando vemos em seu quarto, diversos recortes de revistas referentes às celebridades e seus figurinos, modo utópico que a personagem encontra de conciliar-se com sua aspiração.

Outra questão que toca no aspecto territorial em *Boi Neon* é a ênfase dada à geografia revelada por mudanças que sinalizam também a intencionalidade de progresso, assim como em *Aquarius*. No entanto, aqui o foco é a indústria têxtil e o pólo de confecção que se estabelece em Caruaru e região adjacente frente ao setor do agronegócio, como as vaquejadas, até então negócio de maior rentabilidade daquela região. Muito embora, as relações de poder se manifestem em formatos diferentes, ainda assim elas se dão da mesma maneira, grandes complexos que se sobrepõem aos sujeitos sociais da região.

Destarte, o que se depreende acerca da narrativa de pertencimento em *Boi Neon* é que a relação entre o protagonista e o território está calcada em uma proposição de ordem econômica, alicerçada no encontro dicotômico entre o moderno e o tradicional; o industrial e o agrário; a permanência obrigatória e o desejo de libertação. Neste sentido, Iremar funciona como elemento chave dessa narrativa, ora repetindo traços estigmatizados do imaginário coletivo sobre o cinema no Nordeste, ora rompendo paradigmas, quando desmistifica a construção de tipos humanos comuns, como o vaqueiro.

## **Considerações finais**

Contudo, observa-se a relevância desta pesquisa acerca das narrativas de *Aquarius* e *Boi neon*, a fim de compreender através da análise fílmica, de que modo identidades complexas e multifacetadas se confrontam com uma geografia revelada por mudanças, que sinalizam intencionalidade de progresso, diante de contextos marcados por relações de poder (RAFFESTIN, 1993).

Se em *Aquarius* encontramos uma abordagem de ordem institucional, no que tange às relações de poder, representada pelo embate entre o velho e o novo - Clara *versus* Bomfim engenharia; em *Boi neon* a perspectiva se dá em um embate econômico-social, onde assistimos a um nítido conflito identitário cultural do protagonista (o ofício de vaqueiro *versus* o desejo de trabalhar no polo de confecção).

As propostas fílmicas - *Aquarius* e *Boi neon* - são assinaladas por profundas transformações que se dão entre os territórios e suas personagens, sendo a primeira caracterizada por luta e resistência da personagem na ocupação desse espaço, e a segunda traduzida como tentativa de libertação.

## Referências

HAESBAERT, Rogério. Identidades territoriais: entre a multiterritorialidade e a reclusão territorial. In: ARAÚJO, Frederico Guilherme; HAESBAERT, Rogério (Orgs.). *Identidade e Territórios: questões e olhares contemporâneos*. Rio de Janeiro: accss, 2007.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro, RJ: DP&A, 2006.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Cinema brasileiro contemporâneo (1990-2007). In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (Orgs.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas, SP: Papyrus, 2008.

PRYSTHON, Ângela. Outras margens, outros centros: algumas notas sobre o cinema periférico contemporâneo. In: França, Andréa; Lopes, Denilson (org.). *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó: Argos, 2010.

RAFFESTIN, Claude. *Por uma geografia do poder*. São Paulo: Ática, 1993.

SANTOS, Milton. O Retorno do Território. In: SANTOS, Milton; SOUZA, Maria Adélia A.; SILVEIRA, Maria Laura (Orgs.). *Território: Globalização e fragmentação*. São Paulo: Hucitec / Anpur, 1994.

STAM, Robert; MASCARELLO, Fernando (Trad.). *Introdução à teoria do cinema*. 4. ed. Campinas: Papyrus, 2010.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LETE, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. 7. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2011.



# **Representação da metrópole latino-americana no cinema contemporâneo e formação de uma cinecidade<sup>1</sup>**

## **Representation of the Latin American metropolis in contemporary cinema and formation of a cinecity**

**Alisson Gutemberg**

*(Professor no DECOM e doutorando no PPGCS - UFRN)*

### **Resumo:**

Este trabalho busca elucidar como representações de metrópoles latino-americanas chegam a formar uma paisagem simbólica contínua e um único ambiente imaginário, a cinecidade. Esse conceito se refere à significação resultante da produção de um sentido cultural próprio e comum para as cidades tematizadas cinematograficamente, através de representações em que o espaço urbano fílmico surge como distópico e marcado por problemas sociais como desemprego, corrupção e violência urbana; compondo assim uma cidade comum em crise. Para tanto, cita-se os filmes: *Linha de Passe* (Walter Salles e Daniela Thomas, 2008), *Hermano: uma fábula sobre o futebol* (Marcel Rasquin, 2010), *Las Tetas de Mi Madre* (Carlos Zapata, 2015) e *Sequestro a Domicílio* (Abner Benaim, 2009).

### **Palavras-chave:**

metrópoles, latino-americanas, cinecidade.

### **Abstract:**

The present study seeks to elucidate how representations of Latin American metropolises may form a continuous symbolic landscape and a single imaginary environment: the cinecity. This concept refers to the signification resulting from production of a cultural sense that is proper and common to the cities cinematographically thematised, in representations where the urban filmic space emerge as dystopic and marked by social problems such as unemployment, corruption and urban violence. These spaces thus form a common city in crisis. To further discuss this idea, four movies are explored: *Linha de Passe* (Walter Salles e Daniela Thomas, 2008), *Hermano: uma fábula sobre o futebol* (Marcel Rasquin, 2010), *Las Tetas de Mi Madre* (Carlos Zapata, 2015) e *Sequestro a Domicílio* (Abner Benaim, 2009).

### **Keywords:**

metropolises, Latin American, cinecity.

---

1 - Trabalho apresentado no XXI encontro SOCINE, realizado de 17 a 20 de outubro na UFPB, em João Pessoa.

## O cinema, a cidade, a modernidade:

Cinema e cidade são causas e consequências da experiência moderna; ambos têm suas origens ligadas a um espaço-tempo preciso, Paris do século XIX. Cidade e urbano estão imbricados, mas não se confundem. A cidade, numa perspectiva histórica, surge na Grécia antiga e tem em Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.) suas primeiras definições. Quando falo em metrópole aqui refiro-me à ideia de um modo de vida especificamente urbano (SIMMEL, 2005), inaugurado com a modernidade que, segundo Jaguaribe (2007), pode ser entendida em três níveis: projeto, período histórico e experiência cultural.

Interessa-me justamente os dois últimos. Como período histórico, a modernidade se consolidou no século XIX; quando surgiram o realismo estético e a cultura técnico-urbana (JAGUARIBE, 2007). O século XIX é o elo entre o nível histórico e a experiência cultural representada pela formação das grandes cidades e pelo surgimento do cinema. Vale destacar que essa experiência cultural da modernidade, da qual fala Jaguaribe (2007), foi marcada por diversos aspectos; dentre eles destaco dois: o olhar e o movimento. Elementos primordiais na correlação entre o cinema, a cidade e a vida moderna.

## Notas para pensar uma cinecidade:

O meu interesse de estudo é a relação entre cinema e cidade, um encontro que chamo de cinecidade. O meu argumento é que as cidades – me refiro a espaços distintos, como Londres e Paris, por exemplo – tematizadas pelo cinema podem formar um único ambiente imaginário, por meio de um *continuum* conceptivo e perceptivo; tal como o faz a imbricação dos termos *cine* e cidade. A minha observação parte de dois aspectos iniciais: a compreensão de que o cinema formula interpretações (MORIN, 2005) e que algumas questões exercem peculiar atração para as lentes cinematográficas (KRACAUER, 1960).

Morin (2005) afirma que o cinema não registra o mundo concreto, mas sim formula interpretações sobre ele. E vou um pouco além: o cinema não só cria interpretações, por meio de enquadramentos, mas, através de suas formulações, também produz uma *hiper-realidade*<sup>2</sup>. Pensemos nas interpretações cinematográficas sobre o exercício do jornalismo: filmes como *Rede de intrigas* (S. Lumet, 1976), *A montanha dos sete abutres* (B. Wilder, 1951) e *Fogueira das vaidades* (B. De Palma, 1990) não captam a totalidade da profissão; o que essas obras fazem é salientar determinados temas do cotidiano e representá-los como o todo, tendo como *leitmotiv* a falta de ética. É claro que existe falta de ética no exercício do jornalismo, como em qualquer função; todavia, o cinema amplia esse fato, pois faz dele um hiper-real.

---

2 - Segundo Baudrillard (1991), a *hiper-realidade* é uma realidade construída e divulgada pelos meios de comunicação. Trata-se de uma criação incessante de imagens, criação essa que retira do objeto todas as suas dimensões: o peso, o relevo, o cheiro, a profundidade, o tempo e, principalmente, o sentido. O fetiche da imagem digital reside na desincorporação e isso torna a imagem pura objetividade. A simulação busca, então, restabelecer todas as dimensões suprimidas com o intuito de tornar a imagem mais real que a realidade, justamente a *hiper-realidade*

A lógica da *hyper-realidade* molda as câmeras e lentes que trafegam pela paisagem concreta<sup>3</sup>. No caso deste trabalho, a paisagem concreta que me interessa é a urbana; espaço recorrente nas narrativas cinematográficas. Como já mencionei, Kracauer (1960) nos alerta para um fato: alguns elementos são mais visíveis no cinema do que outros; a falta de ética para representar o jornalismo é um exemplo. Foi a partir disso que comecei a pensar em uma cinecidade, pois, se faz sentido o que coloca o autor, é possível encontrar filmes que se passam em diferentes *urbes* debatendo os mesmos elementos, discutindo as mesmas questões. E quais seriam os temas mais comuns na representação dos espaços urbanos? E é justamente de cada uma dessas investigações que nasce uma cinecidade. Nesse sentido, pode formar uma cinecidade, por exemplo, Nova Iorque do filme *Ela* (S. Jonze, 2014) e a Buenos Aires de *Medianeras* (G. Taretto, 2011), tendo como aspecto comum a solidão do indivíduo contemporâneo.

O conceito que venho propondo articula determinadas ideias existentes; a compreensão das representações cinematográficas como um universo filtrado (MORIN, 1997) e a repetição de temas (KRACAUER, 1960) são dois exemplos já mencionados. Além deles, dialogo com os conceitos e ideias a seguir: cidades contínuas, de Calvino (1990), pois, para além dos aspectos singulares, as cidades podem formar espaços ininterruptos; e, por fim, cidade cinemática, de Costa (2002; 2005; 2008); perspectiva que pensa a cidade fílmica em correlação com o espaço concreto. No entanto, partindo da seguinte hipótese: as cidades visíveis do cinema não são necessariamente o real, mas sim uma interpretação.

Como podemos notar, Costa (2002; 2005; 2008) entende a cidade cinemática como interpretação midiática de um recorte urbano através da correlação entre dois espaços – o fílmico e o real. Essa dimensão entre o espaço fílmico e o concreto também aparece no conceito que estou propondo; porém, para além desse elemento, proponho uma compreensão da cidade fílmica por meio de um recorte mais amplo do que a sua delimitação geográfica.

Na cidade cinemática (COSTA, 2002; 2005; 2008) a relação é de 1:1, ou seja, uma cidade imaginária/fílmica para um espaço concreto. Costa (2002; 2005; 2008) não menciona a possibilidade de espaços concretos distintos serem representados pelo mesmo recorte temático, fato que possibilita a construção de um único espaço imaginário; e é nesse ponto que a cinecidade amplia a cidade cinemática. A cinecidade propõe uma expansão – une diferentes espaços a partir de um mesmo traço temático. Por exemplo: o espaço fílmico de uma cidade como o Rio de Janeiro, em filmes como *Cidade de Deus* (F. Meirelles; K. Lund, 2002) e *Tropa de Elite* (J. Padilha, 2007), não é apenas uma representação simbólica de um lugar concreto, mas parte de um *continuum* que perpassa diferentes *urbes* pela temática da violência, corrupção e tráfico de drogas.

---

3 - Quando falo em paisagem concreta me refiro ao mundo extra-diegético em que sustenta a narrativa.

Em artigo, Prysthon (2006) aborda a possibilidade de se pensar em uma unidade latino-americana a partir das representações das metrópoles no cinema contemporâneo. É partindo desse pressuposto que proponho não só a aplicabilidade da proposta iniciada, mas também a criação de um conceito que possa articular as imagens de diferentes cidades a fim de formar um *continuum* conceptivo e perceptivo a partir de similaridades temáticas.

Esse objetivo me faz ver, por exemplo, uma congruência entre as narrativas fílmicas que se passam nas metrópoles latino-americanas. Há na forma de enxergar e representar esses espaços uma construção imaginária que atravessa séculos e que se relaciona com a própria vivência concreta desses espaços. Quando falo em uma cinecidade, proponho uma dimensão mais ampla para se pensar a relação entre cinema e cidade; uma dimensão que não entende a metrópole como espaço insular, mas sim como parte de um todo interligado, por exemplo, por dimensões políticas, históricas, econômicas e culturais.

Castoriadis (2007) afirma que não existe lugar e nem ponto de vista exterior à história e à sociedade. Nesse sentido, as representações das metrópoles, que constituem a cinecidade, estão impregnadas pela história e pelo cotidiano dos espaços concretos; pois, se formam uma paisagem simbólica contínua e um único ambiente imaginário, é porque compartilham de realidades que se encontram. Elas, as cinecidades, não são imutáveis; são frutos de análises que levam em conta os contextos de sua produção, pois o imaginário está ligado à presença e à temporalidade e é construção permanente (CASTORIADIS, 2007).

Trata-se de uma criação incessante e em correlação com a história, com o tempo e com o espaço. Nesse sentido, formam uma cinecidade, por exemplo, as cidades de Londres (*Invasão a Londres* – B. Najafi, 2016), Nova Iorque (*Nova York Sitiada* – E. Zwick, 1998) e Paris (*Atentado em Paris*, J. Watkins, 2016), tendo como ponto comum a ameaça terrorista. Essa análise só faz sentido quando estabelecemos um parâmetro histórico e um recorte temporal, o século XXI e a questão do terrorismo. Sem essa dimensão histórico e concreta a cinecidade seria apenas um exercício de recorte e colagem.

Na postura epistemológica adotada, baseada numa perspectiva Complexa (MORIN, 2005; 2015), assumo a ideia de que o espaço real concreto é tão contaminado pelo imaginário como o imaginário se erige a partir das experiências e dados oriundos do real concreto. Assim, não somente a representação fílmica remete ao que se encontra na cidade concreta, como também a cidade representada molda concepções e ações no mundo vivido. Pensemos: a nossa relação com a cidade nem sempre acontece por meio de uma vivência *in loco*, mas nem por isso deixamos de estabelecer sentidos para os espaços concretos.

Partindo disso, me interessa a relação entre a imagem da metrópole e o seu cotidiano, pois é dessa relação que surgem as cinecidades. A cinecidade que pretendo debater neste texto é a latino-

americana, precisamente a *urbe* distópica. É verdade que nem todos os filmes que se passam nos grandes centros urbanos da América Latina abordam as cidades por meio desse olhar. No entanto, no cinema contemporâneo, encontramos uma parcela significativa de obras que retratam cidades como São Paulo e Cidade do México, por exemplo, pelo mesmo enfoque da crise.

## **Perspectivas para articular uma cinecidade latino-americana:**

Quando penso em filmes latino-americanos, sem dúvida alguma, entre as imagens mais recorrentes aparece a representação da metrópole como um espaço de crise. A cinecidade formada por esses filmes<sup>4</sup> enfoca a recorrência de temas como corrupção, violência, desemprego e desigualdade social. Dentro dessa lógica, viver na metrópole é superar problemas, enfrentar desafios e, logicamente, correr riscos. No cinema, essa realidade urbana não é exclusividade de um centro ou outro, mas sim compartilhada entre espaços diferentes.

A imagem abaixo (Figura 1)<sup>5</sup>, por exemplo, ilustra essa característica – demonstra cidades cindidas, divididas por uma desigualdade social latente. Em obras como *Linha de Passe* (W. Salles e D. Thomas, 2008), *Hermano: uma fábula sobre o futebol* (M. Rasquin, 2010), *Las Tetas de Mi Madre* (C. Zapata, 2015) e *Sequestro a Domicílio* (A. Benaim, 2009), a *urbe* participa do enredo como um personagem, por meio de ruas, morros, prédios, casas noturnas e apartamentos. Contudo, a metrópole não aparece como espaço harmonioso, mas sim mergulhado em conflitos; lugar que escancara as discrepâncias sociais e as dificuldades do cotidiano.

4 - Essa cinecidade apontada aqui se relaciona ainda com um escopo maior de filmes, obras como: *Do outro lado da lei* (P. Trapero, 2012), *Mundo Grúa* (P. Trapero, 1999), *Elefante Branco* (P. Trapero, 2012), *Pelo Malo* (M. Rondón, 2013), *Amores Brutos* (A. G. Iñárritu, 2000), *Contra todos* (R. Moreira, 2004), *7 Caixas* (J. C. Maneglia e T. Schémbori, 2012), *Dias de Santiago* (J. Méndez, 2004), *Jean Gentil* (L. A. Guzmán e I. Cardénas, 2010), *La Yuma* (F. Jaugey, 2009), entre outros, comprovam isso. Todas essas obras abordam temas como desigualdade social, violência urbana e desemprego para representar a cidade latino-americana.

5 - Da esquerda para a direita: *Hermano*, *Sequestro a domicilio*, *Las tetas de mi madre* e *Linha de passe*.



Figura 1: Filmes escancaram desigualdade social na América Latina

Fonte: Obras listadas em nota de rodapé

Nos filmes que compõem este estudo a cidade é um ente privilegiado, pois a sua existência não é simplesmente dada, mas sim ligada à temporalidade e à presença (HEIDEGGER, 2015); afinal, essas imagens são unidas à própria existência de cada uma dessas *urbes*. Tomemos a distopia das potências ocidentais como exemplo: o olhar distópico voltado para a questão do terrorismo é próprio de um espaço-tempo específico; é assim também com os temas próprios da América Latina, são representações da violência urbana como consequência da desigualdade social, por meio de uma existência definida historicamente por narrativas associadas ao lugar de subdesenvolvimento.

Essa circunstância existencial também aparece atrelada à temporalidade, pois a América Latina do século XXI é diferente da América Latina do século XIX. O tema do caos urbano tem relação com a metrópole em tempos de políticas neoliberais, pois, como coloca Maricato (2007), o neoliberalismo limita o investimento em infraestrutura, ao passo em que aprofunda as discrepâncias econômicas entre os grandes e médios centros; e isso estimula a migração. A superlotação das grandes cidades latino-americanas, em conjunto com o teto em investimentos<sup>6</sup>, cria esse ambiente urbano caótico; daí a relação entre espaço e tempo. A compreensão da imagem dessas cidades nas obras analisadas só faz sentido com essa relação.

6 - Os pontos do consenso de Washington colocam infraestrutura, educação, como gastos (e não investimentos); ao passo em que limita as despesas anuais dos países. Para obter empréstimos com os bancos financeiros é necessário aderir ao consenso. Essa medida garante o pagamento dos juros. Para mais informações ler: Maricato (2007). Globalização e política urbana na periferia do capitalismo. In: RIBEIRO, L C de Q; SANTOS JÚNIOR, O A dos (2007). *As metrópoles e a questão social brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Revan.

No que se refere à cinecidade latino-americana, entendo que o recorte estabelecido para representar as *urbes* apontadas é uma questão de seleção, escolha, que parte de um imaginário artístico e estético da América Latina e que é perpassado por meio de afinidades eletivas (*wahlverwandtschaft*)<sup>7</sup> (WEBER *apud* LÖWY, 2011). Silva (2011) afirma que diferente dos europeus e norte-americanos, há, na produção simbólica latino-americana, a necessidade constante de reafirmar a própria identidade como forma de resistência; e esse fato constitui traço fundamental do imaginário local.

## Referências

- ARISTÓTELES. *Política*. (344 a. C). Bauru: Edwipro, 1995. (Coleção Clássicos).
- BAUDRILLARD, J. *Simulacros e Simulação*. Lisboa, Relógio D'água, 1991.
- CALVINO, Í. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CASTORIADIS, C. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007
- COSTA, M H B e V da. Espaço, tempo e a cidade cinemática. Rio de Janeiro: *Revista Espaço e Cultura*, Jan/Jun, 2002. Disponível em: <https://goo.gl/zuno85>.
- \_\_\_\_\_ O cinema, a cidade a questão pós-moderna. In: *Anais do Simpósio Nacional sobre Geografia, Percepção e Cognição do Meio Ambiente*, Londrina, 2005. Disponível em: <https://goo.gl/au8ceg>
- \_\_\_\_\_ A cidade como cinema existencial. Salvador: *Revistas de Urbanismo e Arquitetura*, 2008. Disponível em: <https://goo.gl/PWS1Sy>
- HEIDEGGER, M. *Ser e Tempo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2015
- KRACAUER, S. *Theory of film: the redemption of physical reality*. Londres: Oxford University Press, 1960
- LÖWY, M. Sobre o conceito de "afinidade eletiva" em Max Weber. São Paulo: *Plural*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP. Universidade de São Paulo, volume 17.2, 2011.
- MARICATO, E. Globalização e política urbana na periferia do capitalismo. In: RIBEIRO, L C de Q; SANTOS JÚNIOR, O A. *As metrópoles e a questão social brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2007.
- MELLO, C A; SOBRINHO, G A. Entrevista com Lúcia Nagib. *Conexão-Comunicação e Cultura*. Caxias do Sul: Universidade Caxias do Sul, volume 8, número 15, jan-jun/2009. Disponível em: <https://goo.gl/DEiod3>
- MORIN, E. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Relógio D'água, 1997.
- \_\_\_\_\_ *Ciência com consciência*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2005.
- \_\_\_\_\_ *O método 4: habitat, vida, costumes, organização*. Porto Alegre: Sulina, 2008

7 - Segundo Löwy (2011), termos como adequação, parentesco interior, afinidades de sentido, congruências etc., ajudam na compreensão do conceito, mas não são rigorosamente equivalentes. Por isso, não podem substituir a ideia de afinidades eletivas, pois, são termos esvaziados da dimensão ativa. A afinidade eletiva, ao contrário desses termos, contém o elemento da seleção, da escolha. Para mais informações ler o artigo de Löwy: *Sobre o conceito de afinidades eletivas em Max Weber*. Disponível em: < <http://migre.me/wzbZ> >.

\_\_\_\_\_ *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PRYSTHON, A. Representações urbanas no cinema latino-americano contemporâneo. In: *Anais do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, São Paulo, 2006. Disponível em: <https://goo.gl/MGTkUP>

SILVA, A. *Imaginários urbanos*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SIMMEL, G. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). *Mana*, v. 11, n. 2, p. 577-591, 2005.



# A barbárie da guerra retratada no documentário Fantasma de Abu Ghraib<sup>1</sup>

## The barbarism of the war portrayed in the documentary Ghosts of Abu Ghraib

Altair Reis de Jesus<sup>2</sup>

### Resumo:

O cinema é a expressão artística capaz de fascinar os olhares mais diferenciados, pois ao mesmo tempo em que diverte os espectadores pelas imagens em movimento, expõe também, conjecturas sobre a vida social. Neste sentido, se propõe uma abordagem do documentário Fantasma de Abu Ghraib (Ghosts of Abu Ghraib, Rory Kennedy, 2007), uma vez que, nos coloca de frente com questões atuais sobre o rumo tomado pela sociedade capitalista sob a liderança dos Estados Unidos.

### Palavras-chave:

Cinema, Documentário, Capitalismo, Guerra, Barbárie.

### Abstract:

The cinema is the artistic expression capable of fascinating the most differentiated looks, because while it amuses the spectators by the moving images, it also exposes, conjectures on the social life. In this sense, an approach to the documentary Ghosts of Abu Ghraib (Ghosts of Abu Ghraib, Rory Kennedy, 2007) is proposed, since it confronts us with current questions about the direction taken by the capitalist society under the leadership of the United States.

### Keywords:

Cinema, Documentary, Capitalism, War, Barbarism.

O cinema é a expressão artística capaz de fascinar os olhares mais diferenciados, pois ao mesmo tempo em que diverte os espectadores pelas imagens em movimento, expõe também, conjecturas sobre a vida social, pois reconstrói imagicamente os fenômenos históricos e sociológicos produzidos pela atividade humana em sociedade. Seja ficcional ou documental, a obra cinematográfica em geral, dada o seu crescente avanço tecnológico, artístico, imagético e discursivo, torna-se uma ferramenta indispensável para interpretação dos contextos sociais, políticos, culturais ou econômicos representados

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: ST Cinema e Ciências Sociais: diálogos e aportes metodológicos – Sessão 01.

2 - Doutor em Ciências Sociais (2015) pelo Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da UFBA. Desenvolve estudos sobre imagem, ideologia, cultura, representações sociais, barbárie e cinema documentário. Atualmente é professor de sociologia na Rede Estadual do Estado de Sergipe (SEED) e integrante do Grupo de Pesquisa Oficina Cinema-História/UFBA.

nas telas conforme os olhares criativos dos cineastas apaixonados pela linguagem cinematográfica. Neste sentido, se propõe uma abordagem do documentário *Fantasma de Abu Ghraib* (*Ghosts of Abu Ghraib*, Rory Kennedy, 2007), uma vez que, nos coloca de frente com questões atuais sobre o rumo tomado pela sociedade capitalista sob a liderança dos Estados Unidos. O ensaio busca uma reflexão sobre os fatos relatados no documentário, tendo como questão central a prática de tortura infringida a presos iraquianos por tropas estadunidenses na prisão de Abu Grhaib.

## **O cinema-documentário: um real recriado sob o ponto de vista concreto**

A possibilidade que o documentário tem para dizer algo sobre o mundo histórico, torna-o indispensável para refletir sobre variados temas oriundos da sociedade moderna. De maneira especial, os documentários reconstróem imagetivamente desde os conflitos sociais, que ocorrem tanto no campo quanto na cidade, até atos bárbaros ou totalitários<sup>3</sup>, como os acontecidos em momentos singulares da história recente. Sendo assim, *Fantasma de Abu Ghraib* traz como questão central a barbárie como sintoma da sociedade contemporânea, que tem na política imperialista estadunidense o combate sistemático contra o “terrorismo”. Seja ele praticado por grupos fundamentalistas islâmicos ou por Estados hostis à política estadunidense, então denominados de “Eixo do mal<sup>4</sup>”. Diante disto, a análise imagética do conteúdo cinematográfico, permite uma série de conjecturas sobre o papel das ideologias que perpassam toda a trama do documentário e remete para questões essenciais que envolvem todo o processo de produção do filme.

Através das imagens que evidenciam a tortura ou nos relatos dos atores sociais envolvidos no episódio, cabe aqui a observação que, os fatos ali relatados passaram por um processo de montagem, no intuito de transmitir uma mensagem sobre o que de fato ocorreu naqueles dias conturbados na Prisão de Abu Grhaib. Neste sentido, o documentário, enquanto gênero cinematográfico, ao reproduzir a história em imagens, traz contribuições significativas para reflexão sobre o mundo histórico do qual fazemos parte.

É fácil demonstrar que a “verdade” de um documentário é fruto da recriação e não de sua capacidade de refletir a realidade. [Contudo] O mérito aparente do documentário é que ele parece

---

3 - O documentário *Triunfo da Vontade* (*Triumph des Willens*) sob direção de Leni Riefenstahl rodado em 1934, para cobrir o sexto congresso do Partido Nazista na cidade de Nuremberg, é uma evidencia documental importante no que se refere ao totalitarismo de Estado, pois retratou nas imagens toda uma ideologia nazista centrada na personificação de Adolf Hitler.

4 - O governo estadunidense define basicamente três países como fazendo parte do eixo do mal, a saber: Coréia do Norte, Iraque e Irã, por terem potencial para produzir armas de destruição em massa, conforme discurso de Georg W. Bush durante pronunciamento anual, ocorrido em janeiro de 2002. Contudo, as suspeitas de que o Iraque estaria produzindo uma bomba de destruição em massa nunca foram confirmadas, apesar desta ser a grande justificativa para a invasão do território iraquiano somado aos atentados do 11 de setembro de 2001.

abrir uma janela para o passado que nos permite ver as cidades, as fábricas, as paisagens, os campos de batalha e os líderes de outros tempos. (...) embora muitos filmes utilizem imagens de uma época, montando-as para dar uma visão real do período tratado, devemos recordar que na tela não vemos os fatos em si, nem sequer tal como foram vividos por seus protagonistas, e sim imagens selecionadas daqueles fatos cuidadosamente montadas em sequência para elaborar um relato ou defender um ponto de vista concreto. (ROSENSTONE, 2008, p. 110-111).

A reflexão aponta para um aspecto bastante relevante sobre o filme documentário, ou seja, esta fronteira considerada tênue entre realidade e recriação que se dá durante o processo de montagem do filme. Mesmo se tratando de imagens recriadas a partir do processo de montagem, o documentário sobre Abu Grhaib coloca questões fundamentais sobre a capacidade humana para praticar atos cruéis e desumanos. É certo que controvérsias existem sobre o caráter reflexivo das imagens da tortura em Abu Grhaib, porém é necessário se ter em mente que foram eventos ali relatados, o que justifica o caráter documental do filme.

Considerando as cenas da tortura sofrida pelos iraquianos, que foram retirados da sua vida cotidiana no instante em que os EUA declararam guerra ao seu país, em seguida vistos em situações humilhantes impostas por soldados estadunidenses, são indiscutíveis a força e a intensidade das imagens que o documentário *Fantasma de Abu Grhaib* tende a revelar. Ou seja, a barbárie como fruto das relações sociais objetivas do nosso tempo, associadas com a lógica destrutiva do capital. Para Ramos (2005), o grande mérito dos filmes documentários<sup>5</sup> se situa na sua capacidade em estabelecer enunciados sobre o mundo histórico. No caso do documentário *Fantasma de Abu Grhaib*, considerando os vários enunciados ali relatados, destaca-se as cenas intensas<sup>6</sup> da barbárie, onde indivíduos são torturados e maltratados com respaldo de autoridades do governo estadunidense e do seu chefe maior, o então presidente Jorge W. Bush.

## **A barbárie: um conceito caro em Abu Grhaib**

Entender a barbárie como um fenômeno presente na sociedade moderna, que possui alto grau de desenvolvimento tecnológico e científico, implica numa postura profundamente crítica sobre os dilemas que permeiam a sociedade sob o domínio do capital. Contudo, isso não significa dizer que a barbárie

---

5 - O termo documentário foi sistematicamente utilizado, na sua origem, para denominar as produções do cineasta inglês John Grierson. O mérito deste autor foi estabelecer uma definição capaz de delimitar um conjunto de obras, hoje reconhecidas como documentários ou filmes não-ficcionais, algo possível de ser alcançado, sobretudo pela sua própria existência enquanto gênero dentro do universo cinematográfico.

6 - Cf. Ramos (2008) Andre Bazin cunhou o termo "imagem intensa" para definir um aspecto singular no instante da tomada, e no qual podemos pensar os limites éticos do documentário. Essa imagem intensa pode ser representada, por exemplo, pelas imagens da guerra no Iraque ou mesmo as cenas de tortura e humilhação ocorridas na prisão de Abu Grhaib.

não existiu em outras civilizações ou modelos políticos distintos do modo de produção capitalista, mas sim, discorrer sobre a particularidade desta barbárie em meio à crise vivenciada pelo capitalismo no período recente da nossa história. Logo, é necessário apontar, por intermédio das cenas da tortura praticadas em Abu Grhaib, o quanto a barbárie se faz presente em momentos de estagnação econômica e crise do capital. Neste sentido, as formulações de Rosa Luxemburgo (1974) e Trotsky (2008), sobre um possível retorno ao estado de barbárie através do imperialismo, demonstram o quanto é atual o desejo expansionista do capital ao buscar dominar povos e nações consideradas hostis aos interesses políticos e econômicos de grandes potências ocidentais, capitaneadas em grande medida pelos Estados Unidos. Porém, a face mais direta desta barbárie se dá nas cenas dos maus tratos infringida aos iraquianos pelos soldados estadunidenses. A barbárie vista em Abu Grhaib apresenta semelhanças com aquelas já sofridas em momentos de conflitos bélicos, como os ocorridos na Segunda Guerra Mundial. A barbárie, tal como observamos, ultrapassa os limites da destruição física e, como Trotsky havia assinalado para os primórdios do capitalismo, utilizou-se da tortura para dominar corpos e mentes<sup>7</sup>. Esta afirmação de Trotsky é confirmada no filme, tanto na parte inicial, em *voz off*, quanto na parte final do documentário, quando o psicólogo Stanley Milgram constata os limites da capacidade humana em infringir a tortura mediante ordens superiores.

Em 1961, um experimento foi feito pelo Dr. Stanley Milgram, psicólogo da Universidade de Yale. Os participantes responderam a um anúncio de Jornal. [...] O objetivo do "Estudo de Obediência" era observar a disposição [dos voluntários] de infligir choques quando ordenado. A "vítima" era um ator e os choques eram falsos. (...). Todos os indivíduos aplicaram choques. A maioria chegou ao nível máximo, 450 v. (*Fantasma de Abu Grhaib*, 2007).

Os resultados que observei são perturbadores, e mostram que, talvez, não se possa confiar no ser humano para proteger o homem da brutalidade e do tratamento desumano, sob a direção de autoridades malévolas. Há muitas pessoas que cumprem a ordem dada sem pensar no ato em si e sem problemas de consciência, se acharem que a ordem vem de uma autoridade legítima. Se esse estudo, um experimento anônimo, convenceu adultos a subjugar um homem de 50 anos e forçá-lo a suportar choques, apesar de seus protestos, só podemos nos perguntar o que o governo, com muito mais autoridade e prestígio, pode exigir dos seus cidadãos. (Stanley Milgram, *Fantasma de Abu Grhaib*, 2007).

A barbárie que Adorno (2003) constatou no século passado, e que se expressa em Abu Grhaib nos dias atuais, vai além de um simples retorno, pois ela estaria na própria civilização. Deste modo, a barbárie pode existir em toda parte onde ocorre uma regressão à violência física primitiva, sem apresentar um vínculo claro com objetivos racionais na sociedade, sobretudo onde se configurasse com erupções de violências físicas. A barbárie significa, portanto, um horror gerado pela própria civilização burguesa, ou em outras palavras, seria a negação do seu próprio projeto iluminista. Fazendo a crítica da violência contemporânea, Hannah Arendt (1994) atenta para a escala crescente do uso da tecnologia

---

7 - O período nazista foi um laboratório de horrores, de métodos de destruição e humilhação, no qual as experiências científicas com o corpo humano não encontraram limites éticos. Desta forma, a barbárie se evidencia como a negação do direito humano à vida e sua integridade física e moral, conforme se observa na sua representação imagética a partir do documentário *Fantasma de Abu Grhaib*.

e da ciência para o extermínio, o genocídio e a tortura. Deste modo, a noção de barbárie é fundamental para entender, através das representações cinematográficas, os vários conflitos militares e étnicos, que tem como palco os países periféricos do capitalismo na sua fase tardia. Portanto, a barbárie que podemos constatar na atualidade, graças ao uso das imagens documentais, se mostra crucial, pois assistimos ao recrudescimento dos atos de irracionalidade, praticados por instituições e grupos sociais contra outros. Agravamento que decorre, conforme Mészáros (2011), da própria crise estrutural do capital, configurando-se aparentemente como conflitos étnicos e religiosos ou até de confronto de “civilizações”, como o ocorrido em território iraquiano no Oriente Médio. As guerras e os conflitos de civilizações que se apresentaram ao longo das décadas de noventa e início do século XXI são evidências do avanço da barbárie nos dias atuais<sup>8</sup>.

## **O documentário *Fantasma de Abu Ghraib*: imagens do horror!**

O documentário *Fantasma de Abu Ghraib*, produzido por Rory Kennedy, é revelador na medida em que se define como sendo um documento histórico de sua época, pois denuncia, através de imagens, a barbárie praticada por soldados estadunidenses na prisão de Abu Ghraib, durante a invasão do Iraque no ano de 2003. O documentário tem por objetivo principal sustentar a tese de que os indivíduos, sob ordens superiores, quando estimulados, passam a praticar atos de tortura. Tese que perpassa toda a trama do filme, pois a ideia principal é o ato da tortura como produto da ação humana, praticada através do Estado e seus métodos violentos de investigação, cuja finalidade era extrair todo tipo de informação dos prisioneiros e, portanto, ferindo princípios morais e éticos estipulados na Convenção de Genebra.

Retomando a noção de ideologia presente em Marx (1999), é possível compreender como o discurso dominante, baseado no patriotismo estadunidense, convenceu parte da opinião pública daquele país a apoiar a política antiterrorista de G.W. Bush. Fato que teve como resultado o alistamento de jovens provenientes das zonas pobres dos Estados Unidos, cuja finalidade era lutar no Iraque contra supostos “terroristas” inimigos da “América”, conforme discurso<sup>9</sup> do próprio presidente Bush antes e durante a invasão do Iraque pelo exército estadunidense.

Por ordem minha, e exército americano iniciou ataques a campos de treinamento terrorista da Al-Qaeda e a instalações militares do regime talibã no Afeganistão. (Bush, *Fantasma de Abu Ghraib*, 05:38). (...) O Iraque mantém a hostilidade aos EUA e apoio ao terrorismo. A ameaça terrorista aos EUA e ao mundo será reduzida assim que Saddam Hussein for desarmado. (Bush, *Fantasma de Abu Ghraib*, 11:35).

---

8 - A barbárie contemporânea, a depender do tipo de conflito, se define de inúmeras formas, através do “terrorismo”, das mortes violentas praticadas a golpes de foices e facões, da tortura física e psíquica ou, mesmo, do conflito armado entre nações com o uso de armamentos pesados (bombas, foguetes, etc.), gerando grandes perdas humanas, ao contrário dos que dizem aqueles defensores da utilização precisa destes armamentos ultramodernos, a exemplo, do arsenal militar bélico dos EUA.

9 - Ambos os discursos foram pronunciados, respectivamente, em outubro de 2001, quando ocorreu a invasão do Afeganistão, pondo fim ao regime do

Este ponto liga-se a tese central do documentário, pois ao estimular a guerra e a tortura de presos, tanto o presidente quanto seus subordinados rompem com princípios éticos e morais constantemente defendidos pela sociedade estadunidense.

Durante a projeção do documentário, culminado no ápice da intensidade das imagens de tortura, observa-se todo o percurso dos fatos, que teve como resultado a violência gratuita filmada pelos próprios soldados na prisão de Abu Ghraib. Através das imagens dos ataques do 11 de setembro de 2001, da comoção nacional que tomou conta dos Estados Unidos, dos pronunciamentos de Bush, dos ataques a Al-Qaeda e ao regime Talibã no território do Afeganistão em 2001<sup>10</sup>, culminado na invasão do Iraque em 2003, e na prática de tortura sobre os prisioneiros de guerra, o documentário aponta para a nova face da barbárie contemporânea, através dos usos tanto ideológicos quanto destrutivos produzidos pela sociedade burguesa do período recente. Para Michael Lowy a barbárie moderna pode ser definida da seguinte forma:

1. Utilização de meios técnicos modernos. Industrialização dos homicídios. Exterminação em massa graças às tecnologias científicas de ponta. 2. Impessoalidade do massacre, populações inteiras – homens e mulheres, crianças e idosos – são “eliminados”, com o menor contato pessoal possível entre quem toma a decisão e as vítimas. 3. Gestão burocrática, administrativa, eficaz, planificada. “racional” (em termos instrumentais) dos atos bárbaros (dentre outras características). (LOWY, 2000, p.8).

Diz ainda:

As atrocidades de massa, tecnologicamente aperfeiçoadas e burocraticamente organizadas, pertencem unicamente à nossa civilização industrial avançada. [Portanto] (...), a barbárie é uma das manifestações possíveis da civilização industrial/capitalista moderna – ou de sua cópia “socialista” burocrática. (Ibidem, p.8).

A desculpa para a tortura era que tal lei não poderia ser exercida pelo Governo dos Estados Unidos quando se trata de presos acusados de “terrorismo”! Aqui existe a contradição dos valores da democracia burguesa estadunidense, com os atos de tortura praticados pelos soldados no Iraque, sob ordens de órgãos de defesa do governo dos EUA. É interessante observar que, na passagem do filme, a contradição torna-se evidente, pois considera a guerra como algo possível de ser conduzida de forma civilizada! Acordo este, que os terroristas não teriam a capacidade de cumprir conforme declaração de John Hutson em um trecho do documentário.

Guerra é algo terrível. Em uma situação limite. Coisas horríveis<sup>11</sup> ocorrem, e o único modo, ironicamente de se conduzir uma guerra de modo civilizado, é garantir que todos entendam as regras

---

talibã, e em março de 2003, quando o EUA declarou guerra ao Iraque, palco das cenas de torturas registradas neste documentário.

10 - O documentário *Caminho para Guantánamo (The Road to Guantánamo)* dirigido por Michael Winterbottom lançado em 2006 reconstitui com imagens ficcionais e documentais, as práticas de torturas infringidas pelos soldados estadunidenses aos supostos terroristas afegãos partidários do regime Talibã. O interessante neste documentário, assim como nos *Fantomas de Abu Ghraib*, é o fato de que não houve provas contundentes sobre possíveis ligações destes prisioneiros com a Al-Qaeda e, conseqüentemente, aos ataques às torres gêmeas do *World Trade Center* de Nova York em setembro de 2001.

11 - Análogo à barbárie nazista durante a Segunda Guerra Mundial.

o máximo possível. Quando se começa a mudar as regras. Quando se dizem que elas não valem. Eles [A-Qaeda/Talibã/Presos Iraquianos] são terroristas, as regras são outras, a guerra se torna ilimitada. (John Hutson - Real Admiral – Judge Advocate General – U.S. Army 1997-2000).

Por outro lado, toda a irracionalidade da guerra se traduz no depoimento do soldado dos Estados Unidos, no instante de perplexidade ao saber que qualquer iraquiano é passível de ser abatido, pois se trata simplesmente de um inimigo no *front* de batalha.

Quando chegamos ao Iraque vimos os tanques destruídos pelas bombas que caíram do céu. Havia buracos de bala por toda a parte. Foi como entrar num filme de Mad Max. *Mad Max – Além da cúpula do Trovão*. Eu estava na guerra. Que loucura! Uma parte nossa achava que aquilo era legal. E outra parte sente-se mal por ter que fazer aquilo, mas alguém tinha que pagar<sup>12</sup>. (*Fantasma de Abu Ghraib*, 2007)

A barbárie dos soldados e o suplício dos presos

A violência perpetrada pelos soldados dos Estados Unidos variava desde agressões psicológicas até torturas físicas, independe das prováveis sequelas deixadas nos presos. O resultado pode ser visto nas inúmeras cenas de brutalidade aplicadas aos presos, a exemplo dos choques elétricos, posições desconfortáveis, humilhações, ofensas morais, sufocamentos e todo e qualquer tipo de constrangimento (inclusive imagens obscenas de cunho sexual, mostrando o preso em posições comprometedoras registradas em fotos) que pudesse extrair informações sobre possíveis ações terroristas contra os Estados Unidos. Interessante que, num dado momento do filme, um dos soldados descreve a prisão de Abu Ghraib<sup>13</sup> como um local assombrado e assustador, ou seja, algo inimaginável, como se fosse uma mistura dos filmes *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) com *O Iluminado* (*The shining*, Stanley Kubrick, 1980). Este relato do soldado estadunidense, somado por outros três depoimentos sobre a tortura se mesclam com a intensidade das imagens, perpassando todo o universo temático do documentário.

Eu entrei e vi um rapaz nu, com idade para ser meu irmão caçula, despido e ocultando as partes com as mãos, tentando responder às perguntas. E ninguém fez qualquer objeção ou disse algo. Era algo profissional. E no nosso ramo, às vezes os presos ficam nus. (*Fantasma de Abu Ghraib*, 36:39).

Os presos ficavam nus e acorrentados todos os dias. Quando chegavam, eles sofriam uma revista geral, em todos os casos era medida de segurança. Geralmente chegavam com um saco na cabeça, porque o responsável pelo preso não queria que soubessem que ele estava lá ou não queria que ele visse os outros que estavam lá. Eles ficavam despídos, com um saco na cabeça sobre uma caixa ou segurando algo, sem saber onde estavam ou o que acontecia. (*Fantasma de Abu Ghraib*, 37:19).

Depois da 1h ou das 2h da manhã, Graner e seus amigos chegavam com quatro ou cinco guardas e começavam a torturar prisioneiros, como se estivesse numa festa. Ele pendurava a gente pelas mãos em posições insuportáveis por cinco minutos. Os presos

12 - Simultâneo ao depoimento do soldado, o documentário apresenta imagens intensas do conflito militar no Iraque.

13 - Durante o regime de Saddam Hussein, mais de 30 mil pessoas teriam sido mortas na prisão de Abu Ghraib.



começavam a chorar. Ele pendurava cinco ou seis, em posições diferentes. Em meia hora ou uma hora, todos estavam gritando. Ele chegava perto e dizia: “É essa música que eu gosto.” (Mudhallar Subhi, 2003, *Fantomas de Abu Ghraib*).

Aqui o documentário chega ao seu ápice pela intensidade das imagens, ao evidenciar vários presos sendo despidos, torturados e humilhados pelos soldados estadunidenses. O sadismo é chocante porque revela o lado obscuro e sinistro do comportamento humano, sob ordens superiores. Toda a história e as fotos contendo as cenas de torturas foram parar na mídia televisiva causando um grande furor internacional, colocando os EUA como usurpadores dos direitos humanos, antes impensáveis para a sociedade estadunidense. As implicações deste fenômeno de violência e tortura contra seres humanos são corroboradas na parte final do documentário, quando se afirma que, submetidos a ordens superiores, seres humanos são capazes de cometer atos bárbaros (torturas, atrocidades, violência física ou psicológica) contra outros indivíduos, como se vê em várias cenas de tortura na prisão de Abu Ghraib. Fenômeno que se tornou recorrente na sociedade contemporânea, cuja análise dos fatos, por intermédio desta representação fílmica, nos convida para um exercício de reflexão acerca da barbárie no seio da sociedade capitalista em sua fase tardia, pois aponta para aspectos obscuros da natureza humana, em sintonia com a lógica mercadológica, imperialista e nefasta do capital no período recente da nossa história.

## Referências

- ADORNO, Theodor. *Educação e emancipação*. Rio Janeiro: Paz e Terra, 2003.
- ADORNO, Theodor. HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. São Paulo: Jorge Zahar, 1985.
- ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. Rio Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- CARROL, Noël. From real to reel: entangled in nonfiction film. In.:\_\_\_\_\_. *Theorizing the moving image*. New York: Cambridge, 1996, cap. 15, p. 224-252.
- FRESSATO, Soleni Biscouto. *Caipira sim, trouxa não: representações da cultura popular no cinema de Mazaropi*. Salvador: EDUFBA, 2011.
- FREUD, Sigmund. *O futuro de uma ilusão*. Porto Alegre, RS: L&M, 2010.
- GILL, Louis. A Guerra dos EUA “contra o terrorismo”. Uma análise marxista do militarismo. In: NÓVOA, Jorge. *Incontornável Marx*. São Paulo: Editora UNESP, 2007.
- ISTVÁN, Mészáros. *A crise estrutural do capital*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- LOWY, Michael. *Barbárie e modernidade no século 20*. Disponível em: [http://combate.info/index.php?view=article&catid=23%3Aforma-marxista&id=44%3Abarbrie-e-modernidade-no-sulo-xx&format=pdf&option=com\\_content&Itemid=41](http://combate.info/index.php?view=article&catid=23%3Aforma-marxista&id=44%3Abarbrie-e-modernidade-no-sulo-xx&format=pdf&option=com_content&Itemid=41). Acesso 03 de nov. 2011.
- LUXEMBURGO, Rosa. *A Crise da Social-Democracia*. Editorial Presença. Lisboa. 1974.



MARX, KARL. *A ideologia alemã*. São Paulo: Editora Hucitec, 1999.

NÓVOA, Jorge. Apologia da relação Cinema-História. In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D´ Assunção. *Cinema-História: teoria e representações sócias no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In: \_\_\_\_\_.(Org.). *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: Senac, 2005. cap. 1 p. 159-226.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal o que é mesmo documentário?* SP: Editora Senac São Paulo, 2008.

ROSENSTONE, Robert. *História em imagens, História em palavras: reflexões sobre as possibilidades de plasmar a história em imagens*. In.: Olho da História: revista de história contemporânea. N.5, 1998 - pp. 105-116.

SANTOS, Robson dos. *Afinal, o que são direitos humanos?* In: Sociologia: ciência e vida. Ano I, n°5, p.34-41.

### **Sites da Internet**

Biblioteca Virtual de Direitos Humanos. Convenção Contra a Tortura e Outros Tratamentos ou Penas Cruéis, Desumanos ou Degradantes (1984). USP: (Universidade de São Paulo). Disponível em: [www.direitoshumanos.usp.br](http://www.direitoshumanos.usp.br). Acesso 20 out. 2008.

TROTSKI, Leon. *Na Escala da História Universal*. In Marxists Internet Archive. <http://www.marxists.org/portugues/trotsky/1921/misc/historia-universal.htm>. Acesso em 10 fev. 2008.

### **Filmografia**

*Fantasma de Abu Grhaib*. Título Original: *Ghosts of Abu Grhaib* (2007). Direção de Roy Kennedy pelo Estúdio Moxie Firecracker Filmsara, EUA. Exibido: HBO-SKY Brasil. 78 min.

# Assista outra vez: estratégias revisionistas feministas no cinema<sup>1</sup>

## Watch it again: revisionist feminist strategies in movies

Amanda Rosasco Mazzini<sup>2</sup>  
(Mestranda - UFSCar)

### Resumo:

O trabalho propõe a identificação de estratégias revisionistas audiovisuais feministas. Para tanto, nosso objeto de análise fílmica é a obra cinematográfica *Malévola* (*Maleficent*, Robert Stromberg, 2014), revisitação de *A Bela Adormecida* (*Sleeping Beauty*, Clyde Geronimi, 1959), ambas produzidas pela Walt Disney Pictures. Observamos as possíveis maneiras que um filme pode visitar outro(s) para dar voz a representações da mulher até então adormecidas ou silenciadas.

### Palavras-chave:

Disney, contos de fadas, revisionismo, representação das mulheres, análise fílmica.

### Abstract:

The paper proposes the identification of revisionist feminist strategies in the audiovisual. Therefore, our object of film analysis is the movie *Maleficent* (Robert Stromberg, 2014), revisitation of *Sleeping Beauty* (Clyde Geronimi, 1959), both produced by Walt Disney Pictures. We observe the possible ways that a film may revisit other(s) to give voice to women's representations that were sleeping or silenced until now.

### Keywords:

Disney, fairy tales, revisionism, representation of women, film analysis.

Grande parte da produção audiovisual recente de revisitações dos contos de fadas vem questionando os tradicionais papéis das personagens femininas nas histórias canônicas de Charles Perrault e dos irmãos Grimm. Os estudos feministas têm utilizado com frequência o termo "revisitação" para se referir a histórias que trazem um novo olhar, uma nova posição crítica, aos textos antigos dos contos de fadas.

Elizabeth Harries, em seu livro *Twice upon a time* (2003), observou que as revisitações contemporâneas de contos de fadas na literatura se aproximam das histórias produzidas pelas *conteuses* no fim do século

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Cinema queer e feminista.

2 - Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos. Este trabalho é parte da pesquisa de mestrado em andamento financiada pela Capes.

XVII, bem diferentes dos contos que se estabeleceram como cânone do gênero. Entendemos que as revisitações audiovisuais que buscam novas releituras do feminino também se aproximam dos textos das *conteuses*, mas com especificidades do meio.

O objetivo do trabalho é, então, identificar as estratégias revisionistas dentro do audiovisual que possuem tendências feministas. Nosso objeto de análise é o filme *Malévola* (*Maleficent*, Robert Stromberg, 2014), revisitação de *A Bela Adormecida* (*Sleeping Beauty*, Clyde Geronimi, 1959), ambos produzidos pela Walt Disney Pictures.

## **Conteuses: as mulheres escritoras de contos de fadas**

O francês Charles Perrault, autor de uma das versões canônicas da história da *Bela Adormecida* e de outros contos de fadas, que foram publicados em 1697 nas *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités* (Histórias ou contos do passado, com moralidades), buscava anular o seu papel na produção desses contos ao mesmo tempo que evocava a ideia de que os seus contos eram contados por camponesas atravessando gerações (HARRIES, 2003, p. 28 e 47). Mas Ruth Bottigheimer nota que tanto Perrault quanto os outros *conteurs* da mesma época pegaram contos, motivos, episódios e narrativas dos italianos Basile e Straparola (BOTTIGHEIMER, 2009, p. 57 e 58).

Apesar de muitas mulheres estarem escrevendo ao mesmo tempo que Perrault, foi ele quem acabou se destacando ao longo dos séculos, e junto dos irmãos Grimm, tornou-se o cânone literário dos contos de fadas no Ocidente. Na França, entretanto, as mulheres eram as principais produtoras de contos de fadas a partir de 1650, mas tiveram seus textos denegridos como perturbadores, artificiais e intrincados (HARRIES, 2003, p. 21).

Essas mulheres, chamadas de *conteuses*, eram escritoras sofisticadas e altamente alfabetizadas que produziam e contavam suas histórias dentro da cultura de salões, e ainda conseguiam publicá-las com sucesso. Elas faziam parte da aristocracia ou eram mulheres de classe média bem conectadas socialmente (HARRIES, 2003, p. 44). Elas se incluíam nas suas histórias, que eram direcionadas ao público adulto e espelhavam suas próprias vidas e a corte de Luís XIV (HARRIES, 2003, p. 31-33).

As mulheres estavam inscritas em uma sociedade que as forçavam a casamentos e vidas de acordo com o dinheiro e poder. Assim, em seus contos, as virtudes são recompensadas e as aparências são flutuantes. Para Marina Warner, essas escritoras queriam provar que ternura e interior valiam mais do que títulos e posses (WARNER, 1996, p. 11). Por isso, choca que os contos de fadas foram sendo associados a uma visão inocente do mundo, pois a valorização do interior e seu poder de transformação

eram feitas justamente como uma afronta à frivolidade.

Os contos das *conteuses* eram bem diferentes dos curtos contos de Perrault, que se portavam como expressões de desejo e sabedoria popular (HARRIES, 2003, p. 04). Seus contos eram frequentemente longos, labirínticos, digressivos, lúdicos, auto referenciais, auto conscientes, com composições em abismo e transpareciam a necessidade de contar um outro lado de uma história (HARRIES, 2003, p. 16, 17 e 44). As próprias *conteuses* já estavam criando e revisando os contos de fadas de sua época. Assim, a tendência é que as revisitações tenham estratégias narrativas similares aos dessas histórias ao buscarem também um outro olhar sobre o cânone.

Vamos então analisar como essas estratégias se comportam em um filme revisionista da própria Disney, a companhia cinematográfica que estabeleceu a nossa referência contemporânea do conceito de contos de fadas e está revendo-o através de suas últimas produções cinematográficas.

## **O outro olhar de *Malévola* (2014)**

“Deixe-nos contar uma antiga história outra vez, e vamos ver quão bem você a conhece.”<sup>3</sup> (MALÉVOLA, 2014, tradução minha). Assim começa o filme *Malévola* (2014), com um misterioso narrador convidando o espectador a lembrar uma antiga história para vê-la de outro jeito, com um olhar diferente. Essa é justamente a premissa de muitas revisitações contemporâneas de contos de fadas, que para Harries, “trabalham para revelar as histórias atrás de outras histórias, as possibilidades que não tiveram voz e que contam um conto diferente”<sup>4</sup> (HARRIES, 2003, p. 17, tradução minha). E é com um outro olhar que *Malévola* observa a história de *A Bela Adormecida* (1959).

O filme começa na infância feliz da fada Malévola, que vivia em um reino na floresta com criaturas mágicas. Ela se envolve romanticamente com Stefan, um menino que vivia às margens do reino vizinho rival, habitado por seres humanos. Mas quando eles crescem, surge uma promessa de que o trono desse reino será herdado por quem matar Malévola. Assim, o ambicioso Stefan corta as asas da amada e as entrega ao rei, afirmando que havia cumprido a tarefa.

Malévola se esconde na sua floresta até que anos se passam e Stefan, agora rei, organiza uma celebração para o batizado de sua filha Aurora. A fada aparece de surpresa e amaldiçoa a criança ao sono profundo quando fizer 16 anos e encostar o dedo na roca. O feitiço só terá fim se Aurora for despertada com um beijo de amor verdadeiro, algo que Malévola crê não existir desde que foi enganada e violada.

---

3 - Diálogo original: “Let us tell an old story anew, and we will see how well you know it.”

4 - Texto original: “[they] work to reveal the stories behind other stories, the unvoiced possibilities that tell a different tale.”

Stefan, então, envia a filha à floresta com a proteção de três *pixies* para tentar protegê-la do inevitável destino. Mas Malévola acompanha a princesa crescendo, e acaba se afeiçoando à menina. Aurora inclusive acha que ela é sua fada madrinha. Enquanto isso, o rei passa todos esses anos buscando se vingar da fada e se armando, montando armadilhas em seu castelo.

Quando a maldição irrompe e Aurora adormece, Malévola se arrepende do que fez e busca um príncipe para beijar a princesa. Ele até tenta beijá-la, mas o beijo não surte efeito. Malévola chora sobre o corpo adormecido e lhe dá um beijo de despedida. Surpreendentemente, isso faz Aurora acordar e a princesa decide que quer viver com Malévola em seu reino mágico. Ao tentarem sair do castelo, Stefan trava uma batalha com a fada. Nesse momento, Aurora encontra as asas que foram há tempos roubadas, presas em um armário e as liberta, o que leva Malévola à vitória. No fim, Aurora é corada rainha dos dois reinos e a narradora se revela a própria Bela Adormecida.

A força de *Malévola* vem justamente do seu confronto em relação à *Bela Adormecida*. A revisitação acaba sendo um trabalho de lembrar, reforçar, e ao mesmo tempo confrontar o texto revisitado. Para Maria Cristina Martins, que identificou diversas estratégias revisionistas utilizadas pelas escritoras contemporâneas Margaret Atwood, Antonia Susan Byatt e Angela Carter, a revisitação é um processo duplo de repetição e diferenciação (MARTINS, 2015, p. 49). O texto revisionista precisa lembrar e ao mesmo tempo se distanciar de seu(s) texto(s) base. *Malévola* faz referência à *Bela Adormecida* para modificar alguns elementos da história que estavam sendo problematizados pelas feministas.

Cabe lembrar, a partir de Janet Staiger em *Interpreting Films* (1992), que os artefatos culturais que são revisitações também podem apresentar signos iguais aos do artefato revisitado, mas não vão possuir o mesmo significado necessariamente, uma vez que o contexto de produção e recepção é outro, além da nova configuração de relações do signo com o restante do artefato. O príncipe em seu cavalo branco, por exemplo, é mantido, mas ele não é mais o salvador de Aurora.

E elementos que nos eram familiares podem nos causar estranhamento, como por exemplo, o castelo de Stefan. A Disney nos acostumou com castelos brancos, quase utópicos, dignos de “contos de fadas”. Mas em *Malévola*, o castelo é escuro, sombrio, desenhado para criar a sensação de medo, amargura e sofrimento, retratando os sentimentos do próprio Stefan sobre Malévola. O rei passa boa parte do filme criando armas e armadilhas dentro do castelo, com a esperança de um dia se vingar de Malévola. O ambiente é pesado e traiçoeiro, e nos faz lembrar dos romances góticos na literatura, que apresentavam com frequência um personagem masculino que também criava armadilhas, físicas e psicológicas, dentro de um castelo ou uma mansão, para suas companheiras.

## **Estratégias revisionistas em *Malévola* (2014)**

Primeiramente, a mudança de ponto de vista, estratégia revisionista recorrente, é encontrada desde o título da obra. A mudança indica uma diferente focalização da história, que passa da *Bela Adormecida* para *Malévola*, e também chama a atenção do espectador familiar à história. A mudança de focalização da história favorece também uma empatia na recepção e a identificação com vários pontos de vistas quando descobrimos que, apesar de a câmera frequentemente estar com *Malévola*, a narradora que se anuncia nos diálogos é Aurora. Ela revela sua identidade apenas no fim do filme com o seguinte diálogo: “[e]ntão veja, a história não é exatamente do jeito que lhe contaram, e eu devo saber, pois eu era a que chamavam de ‘Bela Adormecida’.” (MALÉVOLA, 2014, tradução minha)<sup>5</sup>.

Observamos aqui também uma mudança na narração em relação ao filme de 1959. Em *A Bela Adormecida*, o filme começa em *live action* de um cenário com reminiscências medievais, tapeçarias e um livro cravejado de pedras coloridas com o título “*Sleeping Beauty*”. Uma entidade de voz masculina onisciente narra o conto através de um antigo livro com páginas que mimetizam iluminuras. Enquanto isso, a narração feita por Aurora em *Malévola*, é uma retomada de controle sobre sua própria história, sobre seu destino. E a história de *Malévola* não sai de um livro. Em contraste com o filme da *Bela Adormecida*, é como se essa versão da história não estivesse nos livros, em nenhum lugar “oficial”. E assim, é também uma negação da *La Belle au bois dormant* de Charles Perrault, do qual o filme de 1959 diz ser adaptado.

A metaficção aparece é outro recurso importante de *Malévola*, por exemplo, na interlocução com o leitor, nos diálogos da narração. Essa interação lúdica já se encontrava nos textos das *conteuses*, o que vinha da prática de contar seus contos nos salões interagindo com os ouvintes e também de se inscreverem nas histórias. Martins também observa que “[u]m dos aspectos relevantes quanto ao uso da metaficção é que, por meio dessa estratégia narrativa, o que se pretende é não permitir que o texto revisionista acabe tornando-se, também, um discurso totalizador.” (MARTINS, 2015, p. 58).

## **Não é mais um sonho: a canção tema como estratégia revisionista audiovisual**

Um dos pontos críticos da revisitação que gostaríamos de ressaltar foi o trabalho com a canção principal do filme. Produzida para *A Bela Adormecida* por George Bruns, a canção *Once upon a dream*<sup>6</sup> foi escrita por Jack Lawrence e Sammy Fain sobre a valsa do *Sleeping Beauty Ballet* de Tchaikovsky. *Malévola* apresenta praticamente a mesma letra da canção, mas interpretada pela cantora pop contemporânea

---

5 - Texto original: “So you see, the story is not quite as you were told, and I should know, for I was the one they called ‘Sleeping Beauty’.”

6 - O nome da canção foi traduzido para o português como “Era uma vez um sonho”.

Lana Del Rey e com outra melodia, além de ser usada de maneiras diferentes e estar associada a personagens diferentes.

Em *A Bela Adormecida*, a canção já é tocada durante os créditos iniciais. A próxima vez é quando Aurora a canta para os animais e dança com eles, fantasiados de príncipe. Logo depois, o próprio príncipe Phillip, que estava nos arredores e é atraído pela voz da princesa, substitui os animais e canta e dança junto com a princesa. No meio da performance, um coro de vozes não diegético substitui o casal no canto, funcionando como um comentário narrativo de aprovação e bênção da união. A canção fica associada ao amor do jovem casal, que acabara de nascer, puro e idealizado.

Enquanto isso, a versão de Lana Del Rey nega a valsa de Tchaikovsky. Ela nega o que a canção representava no filme de 1959 e nega sua tradição Romântica. A utopia, a transcendência e a magia são recusadas para dar voz à Malévola, uma personagem feminina antes demonizada, a uma história que expõe um mundo mais complexo, em que personagens carregam culpa e raiva, e podem ser vilões e heróis ao mesmo tempo. Lana Del Rey empresta à canção suas próprias características – sombria, triste, trágica, mórbida. O espectador que está familiarizado com a cantora, já traz essa carga simbólica que preexiste ao filme, e ainda adiciona significados e emoções pessoais para a canção.

Em *Malévola, Once upon a dream* toca apenas durante os créditos finais do filme. Como uma estratégia revisionista, a canção funciona como um epílogo e alude a toda história de *A Bela Adormecida* (1959) para negá-la. Ao concluir o filme, ela questiona o espectador: você realmente conhecia a história da Bela Adormecida?

## Considerações finais

Uma das lições mais importantes de *Malévola* é um de seus próprios *slogans*: “Não acredite no conto de fadas”. As revisitações chamam a atenção para a artificialidade dos contos de fadas e como seus significados estão inscritos dentro de um contexto histórico. Não existe um conto de fadas puro, original. Existem memórias construídas sobre eles, no coletivo e no individual.

As revisitações nos ajudam a assistir aos clássicos filmes de contos de fadas com um outro olhar. E assim devemos assisti-los e assisti-los novamente. Voltar a eles lembrando que podem existir outras possibilidades de histórias, de caminhos a seguir.

## Referências

BOTTIGHEIMER, R. B. *Fairy tales: a new history*. Albany: State University of New York Press, 2009.

HARRIES, E. W. *Twice upon a time: women writers and the history of the fairy tale*. Princeton: Princeton University Press, 2003.

MARTINS, M. C. *(Re)Escrituras: gênero e o revisionismo contemporâneo dos contos de fadas*. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.

STAIGER, J. *Interpreting films: studies in the historical reception of American cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

WARNER, M. Introduction. In: WARNER, Marina (Ed.) *Wonder tales: six stories of enchantment*. London: Vintage, 1996.



# Vingança e estética realista em *Matar um homem*<sup>1</sup>

## Revenge and aesthetics realistic in *Killing a Man*

Ana Ângela Farias<sup>2</sup>  
(Doutora - UFS)

### Resumo:

Análise do filme chileno *Matar um homem* (Alejandro Almendras, 2014), que a exemplo de outros filmes latinos recentes, investem num híbrido de estética realista e elementos narrativos de gêneros tradicionais, como a vingança. No caso desses filmes, a estética realista opera em tom de resistência ideológica.

### Palavras-chave:

Cinema, realismo, narrativa, melodrama, política.

### Abstract:

Analysis of the Chilean film *Killing a Man* (Alejandro Almendras, 2014), who like other recent Latin films, invest in a hybrid of realistic aesthetics and narrative elements of traditional genres, such as revenge. In the case of these films, realistic aesthetics operate in a tone of ideological resistance.

### Keywords:

Cinema, realism, narrative, melodrama, politics.

A história do cinema latino, em especial desde os anos 50, tem sido a trajetória de uma arte que ocupa as margens para falar de condições sociais precárias. Para isso, e muitas vezes em diálogo com cinemas também à margem em outros continentes, tratou de pautar a precariedade social não apenas como temática, mas também como experimentação estética.

Tal processo gerou um cinema que se reinventa, tanto pelo propósito de fazer dialogar forma e conteúdo, quanto como modo de produzir apesar das verbas quase sempre modestas. A princípio, segundo Prysthon, esses filmes apontaram para uma inspiração direta com o Neorealismo Italiano e a Nouvelle Vague. O primeiro como “proposta similar de abordagem formal que pode ser aproveitada por sua simplicidade, baixo custo e linguagem direta” (PRYSTHON, 2006, p. 9 e 10); o segundo como

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na Mesa “Formas do melodrama”.

2 - Jornalista, mestre em Sociologia, doutora em Ciências da Comunicação, professora do Curso de Cinema e Audiovisual da UFS e coordenadora do Programa Interdisciplinar de Cinema (PPGCINE/UFS).

afirmação do “cinema de autor”.

Daí, ao vazio político da década de 80, a autora aponta para a reinvenção desse cinema, em especial a partir da segunda metade da década de 90. Surge então, como essencial, a perspectiva de descentramento – do sujeito, do território, da noção de identidade.

Descentramento do sujeito e das identidades provocado pela fragmentação social, descentramento geográfico facilitado pelo desenvolvimento tecnológico e descentramento cultural favorecido pelas tendências multiculturalistas e pelos diálogos interculturais que se intensificam a partir da década de 80. Toda uma gama de processos que redimensiona ou, pelo menos, rediscute o papel da *periferia*, das margens e do terceiro mundo na história e na teoria. (PRYSTHON, 2007, p. 13).

Esse redimensionamento do lugar da política no mundo, e no cinema produzido no Terceiro Mundo, terá uma série de características – algumas até certo ponto paradoxais. Da busca por uma inserção no mercado mundial (ver o aumento expressivo das coproduções com países europeus e até EUA) a uma constante revisita ao passado, sobressai a necessidade da “documentação do pequeno, do marginal, do periférico” (PRYSTHON, 2006, p. 15).

A análise aqui proposta investiga uma experiência contemporânea que vem do Chile, de um diretor jovem, dado a recuperar em ficção acontecimentos reais de seu país. É também uma coprodução (Chile e França), ganhador do prêmio especial no Festival Sundance e candidato a representante chileno no Goya e Oscar.

## **Matar um homem**

O filme aborda um caso real ocorrido no Chile, onde uma família sofre atos de violência e ameaças, contando apenas precariamente com a ajuda do Estado para se proteger. Constrói-se, portanto, uma demanda por vingança, único modo para que pai, mãe e casal de filhos possam viver em paz. Mas como viver em paz quando é necessário praticar um ato de violência?

A questão, que a princípio convoca um debate ético-moral tão comum às narrativas do melodrama, ganha na obra de Alejandro Fernández Almendras outros contornos. É que este filme se inscreve num conjunto de produções latinas recentes que abordam a violência explorando, em maior ou menor grau, uma visão política sobre o cotidiano do homem ordinário levado à situação de ter que se vingar. Trata-se de um conjunto de filmes produzidos na América Latina que atualizam o conceito do gênero no cinema (melodrama, terror etc.), lançando mão de elementos desses gêneros, mas dentro de uma chave política.

A história se passa em um bairro de classe média baixa e mostra, sem nunca precisar explicitar

mais diretamente, que a postura omissa do Estado é forte mola propulsora do conflito em questão. A dimensão política do filme pulsa por isso através da estética realista usada por Almendras. Nada ameniza a brutalidade das cenas, ao passo que também nada as espetaculariza.

Jorge, o protagonista da trama, trabalha numa reserva ambiental privada, onde mora. As imagens de um lugar tomado por um verde preservado evocam o “mito da natureza intocada” (DIEGUES, 1994), ou seja, a estratégia contumaz do capitalismo de, para construir cidades “modernas” e destruir a natureza, “compensa” com a construção de parques de “natureza intocada”. No caso do filme, há a gravidade de uma preservação que não é mantida pelo poder público – uma natureza que é de acesso a poucos.

Em contraste, há o espaço público de uma periferia num centro urbano. O filme propõe, então, um paralelismo paisagístico – de um lado, a natureza preservada; de outro, o excesso de concreto feio e mal construído de uma periferia que, como tantas outras de países da América Latina, sofre as consequências de um Estado que não cumpre seu papel.

Esse paralelismo vai ter uma espécie de duplo na constituição subjetiva de Jorge, que parece gostar de estar em meio à natureza, isolado do mundo, mas que precisa habitar também o outro espaço, o urbano, para estar junto da família. O que vai gerar ainda um outro duplo, que é o do homem dividido entre permanecer passivo diante de uma série de ameaças contra sua família, e daquele que terá que reagir, resolvendo o conflito com meios próprios.

A história começa com um ataque sofrido por Jorge no bairro onde mora, quando uma gangue, liderada por Kalule, o cerca para tomar o que tiver de valor. Como Jorge nada tem, levam seu aparelho de controle do diabetes, mesmo sem saber o que é ou para que serve. Na madrugada desta mesma noite, o filho de Jorge vai até o líder do grupo para reaver o aparelho roubado. A investida é fracassada e Jorgito leva um tiro. Jorge pressente o ato do filho, vai atrás dele na casa de Kalule que, ao ser surpreendido, dá um tiro em si mesmo para fingir que o rapaz o havia atingido também e alegar legítima defesa.

Jorgito passa meses no hospital e Kalule é condenado a dois anos de prisão. Quando solto, passa a perseguir a família de todas as formas com ameaças e agressões físicas. As diversas tentativas da família de Jorge em buscar ajuda e proteção da polícia e da justiça não adiantam e ainda deixam Kalule cada vez mais violento e ameaçador.

No universo interno da família, a esta altura fragmentada, tendo em vista a separação do casal, há uma cobrança muito forte para que Jorge faça alguma coisa para proteger a todos. Jorge, entretanto, não entende a cobrança como justa e esquia-se de fazer algo que vá além de procurar a polícia.

## **Negação da narrativa tradicional**

A história, baseada num fato real, tem a princípio todos os ingredientes para um filme narrativo do ponto de vista convencional, com “indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente” (BORDWELL, 2005 p. 278). A relação causa-efeito é clara: um antagonista agride a família do protagonista e este precisa reagir. Uma lógica narrativa que, a princípio, esvazia a complexidade.

A estrutura narrativa que convoca uma família como vítima, um homem só e violento como antagonista, e a ausência de dúvidas quanto à culpa deste “vilão”, é um convite para a expressão melodramática. Evoca-se, à primeira vista, uma organização de mundo mais simples, “em que os projetos humanos parecem ter a vocação de chegar a termo e o sucesso é produto do mérito e da ajuda da Providência” (XAVIER, 2000, p. 81).

A estética realista, entretanto, atua no filme como uma negação à narrativa tradicional, de modo a sublinhar a dimensão problematizadora da desigualdade social via linguagem fílmica. Brooks (1985) nega uma perspectiva a-histórica do melodrama, defendendo que este gênero se desenvolveu com a função de acomodar o sentimento de insegurança provocado pela modernidade. Diante disso, a narrativa melodramática cumpriria um papel de regulador social. O que observamos hoje acontecer no cinema latino é que estruturas narrativas tradicionais, ou elementos contumazes dessas estruturas, como é o caso da vingança, se ressignificam ao serem atravessados por estéticas que descumprem essa função reguladora/normativa. Para fundamentar essa tese, analisamos aqui os seguintes pontos:

## **Constituição subjetiva dos personagens**

Elemento constante em gêneros tradicionais como a tragédia, o western e o melodrama, a vingança agencia a figura do herói. Mas em *Matar um homem*, o protagonista não demonstra vocação para o heroísmo. Ele adia ao máximo assumir tal papel, buscando permanecer no lugar do ressentido, aquele que, segundo Maria Rita Kehl (2004), persiste no sentimento de mágoa, na repetição da queixa. Segundo Kehl, o melodrama é o autêntico representante da “estética do ressentimento”. Na narrativa melodramática, o personagem é moralmente autorizado a alimentar sentimentos negativos, como o desejo de vingança, desde que direcionado a alguém “pior que ele”.

Se a história não aponta para evidentes defeitos do protagonista, evita desenhá-lo como herói. Ficam bem claros os limites do poder que tem sobre seu destino e o incômodo provocado pela dificuldade que tem de reagir contra o antagonista dentro da temporalidade (igualmente) reguladora do melodrama. A reação chega com esforço e uma constante impressão de que a qualquer momento vai resultar numa

intervenção fracassada.

Já Kalule, o antagonista, evoca uma reflexão sobre ressentimento mais diretamente do ponto de vista político. Kehl (2004) vai nos lembrar da igualdade entre os sujeitos que o Estado moderno prega, do não cumprimento dessa promessa, o que gera o ressentimento social. Kalule é o personagem ressentido nessa dimensão simbólica, quando a desigualdade é sentida e vivida cotidianamente, gerando “uma revolta expressa em atos reativos individualistas” (KEHL, 2004, p. 73).

A perseguição que realiza contra a família de Jorge ultrapassa a simples necessidade de obter ganho material. Este foi o motivo estopim do conflito do filme, quando seu grupo rouba o aparelho de diabetes. A partir daí, tudo o que faz contra a família que elegeu como “inimiga” é para cobrar uma honra que na verdade está muito mais relacionada a um recalque social e que nunca será realmente sanada pela via que ele imagina resolver.

## **Constituição da estética realista**

Ao analisar a obra de Carl Dreyer, Bordwell (*apud* AUMONT;MARIE, 2004) refere com insistência sobre um trabalho autônomo da câmera em relação à narrativa. Casos em que o ponto de vista da câmera – angulações, movimentos – são em certa medida independentes da posição dos personagens. Dreyer é sem dúvida um diretor do cinema clássico, mas com certeza produziu obras precursoras do que veio a se tornar o cinema moderno.

A observação de Bordwell, portanto, nos acende uma luz no que diz respeito ao uso da planificação numa estética realista. Trata de uma câmera que opera muito mais numa lógica de espacialidade do que na de uma narrativa reconhecida como tradicional.

(...)o tempo e o espaço narrativos já não vêm colados ao tempo e ao espaço da câmera. Da lógica causal da narrativa, a câmera limita-se a registrar certos efeitos (...). E do espaço da história, o enquadramento recorta o seu próprio “argumento”, que às vezes se afasta bastante da dominante dramática. (BORDWELL *apud* AUMONT;MARIE, 2004, p. 169)

Em *Matar um homem* a estética realista age como a segurar/reter uma possível variante do ritmo narrativo, embora a história em que o filme se baseia trate de atos – grandes e pequenos – de violência e de uma demanda por proteção que se desdobra na demanda por vingança. O que se observa é uma constante oferta de um ritmo monocórdico a uma narrativa que, a princípio, tem todos os momentos clássicos de um “filme de roteiro” – apresentação/exposição de conflito, desenrolar do conflito, “resolução” do conflito. Este processo ocorre através das seguintes intervenções:

- 1 - Quase completa ausência de sons extradiegéticos. O som direto e o quase silêncio das cenas esvazia a dimensão catártica do filme e possíveis tons espetacularizantes;
- 2 - Os planos não acompanham necessariamente os rostos dos personagens – há enquadramentos onde simplesmente os rostos não aparecem, embora se ouça as vozes, e em outros casos um plano único capta um diálogo, deixando personagens importantes de costas. O diretor abre mão do habitual plano/contraplano.
- 3 - Há uma reflexividade via linguagem cinematográfica quando a câmera propositalmente toma distância das ações, abrindo mão de dar detalhes sobre o que estaria apta a mostrar. Assim, o ponto de vista do narrador é carregado de ambiguidade – investe-se na *opacidade* sobre a verdade do acontecimento da cena;
- 4 - Há vazios na relação causa-e-efeito, onde fatos ocorrem sem que saibamos exatamente o que realmente aconteceu e como. É o caso, por exemplo, do casamento de Jorge, aparentemente desfeito em algum momento dos dois anos em que Kalule está preso. De todo modo, a relação desfeita acaba funcionando – mas também não de forma direta – como mais um dado a pressionar Jorge a vingarse para proteger ex-mulher e filhos.
- 5 - País com altos índices de criminalidade e uma percentagem baixa de resolutividade de crimes, o Chile costuma cuidar mais dos casos de violência consumados. Apesar de Kalule roubar Jorge, baleiar seu filho e atacar sexualmente sua filha – mas sem a realização do coito – percebe-se que a polícia e a justiça têm dificuldade de agir na prevenção de um assassinato, ou seja, talvez fosse mais atuante se “algo mais grave” ocorresse a algum membro da família ameaçada;
- 6 - Este mesmo tom documental está na fala da médica que atende a filha de Jorge após o ataque sexual de Kalule. Embora ele enfie a mão por debaixo da roupa da moça, toque em várias partes de seu corpo, fale coisas agressivas e a segure violentamente no meio da rua, a médica informa aos pais que “não há sinais de violência sexual”. Já a polícia atende o fato como “um caso de pequenas lesões” e informa que “nada pode fazer até segunda-feira”.
- 7 - O fato é o estopim para que Jorge finalmente decida agir contra Kalule. Toda a ação ocorre no mesmo tom do filme até então, sem solicitar do espectador nenhuma reação mais forte, no máximo uma apreensão frágil de que a qualquer momento o ato de Jorge se volte contra ele. Não é o que ocorre. Jorge acaba matando Kalule, de forma cruel e desajeitada, e joga seu corpo no mar. Os dias passam, até Jorge ser surpreendido pela

devolução do corpo de sua vítima pelas ondas. Ele o captura de volta, cuida para que o tênis que havia saído de um dos pés volte para o seu lugar, coloca o corpo no caminhão do filho e segue para a polícia para se entregar.

Se faz sentido a noção de “estética geopolítica” de Jameson (1995), no caso deste filme – ancorado no urbano periférico e caótico de um país da América Latina – a estética realista opera em tom de resistência ideológica. Não no sentido de uma certa noção dispositiva apriorística baseada no que Barthes (2004) ironicamente chamou de “aquilo que se passou realmente”, mas sim numa estratégia de apagamento das marcas do melodrama, garantindo à trama espaço para a expressão de sua potência política.

### **Referências**

- AUMONT, Jaques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.
- BARTHES, Roland. *O efeito de real*. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- BORDWELL, David. *O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos*. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema: Volume II*. São Paulo: Senac, 2005.
- BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, and the mode of excess*. New Haven e Londres: Yale University Press, 1985.
- DIEGUES, Antonio C. *O mito moderno da natureza intocada*. São Paulo: Hucitec, 1994.
- JAMESON, Fredric. *La estética geopolítica*. Barcelona, Espanha: Paidós Ibérica, 1995.
- KEHL, Maria Rita. *Ressentimento – Clínica psicanalítica*. SP: Casa do Psicólogo, 2004.
- PRYSTHON, Angela. *Imagens periféricas: os estudos culturais e o terceiro cinema*. E-Compós (Brasília), v. 6, p. 1-14, 2006.
- STAM, Robert. *A fenomenologia do realismo*. In: *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2013.
- XAVIER, Ismail. *Corrosão social, pragmatismo e ressentimento – vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados*. Novos Estudos Cebrap, São Paulo, julho.2006, p. 139 – p. 155.

# O demoníaco e o desconhecido em *Häxan*, de Benjamin Christensen<sup>1</sup>

## The demonic and the unknown in *Häxan*, by Benjamin Christensen

Ana Maria Acker<sup>2</sup>

(Doutora em Comunicação e Informação - ULBRA)

### Resumo:

A proposta investiga aspectos estéticos e narrativos do filme silencioso sueco-dinamarquês *Häxan – A Feitiçaria Através dos Tempos* (1922), de Benjamin Christensen. A produção aborda bruxaria e demonologia em exploração audiovisual transgressora para a época. O objetivo é discutir imagens do sobrenatural partir da concepção de horror de Eugene Thacker (2011), de pensar sobre um mundo impensável e o desconhecido. Buscamos ainda perceber rastros da obra em realizações de horror contemporâneas.

### Palavras-chave:

Horror; Cinema silencioso; Comunicação.

### Abstract:

The proposal investigates aesthetic and narrative aspects of Swedish-danish silent movie *Häxan – The Witchcraft through the Ages* (1922), by Benjamin Christensen. The production approaches witchcraft and demonology in a transgressive audiovisual exploitation. The objective is to discuss images of supernatural through Eugene Thacker's conception of horror (2011), about thinking in an unthinkable and unknown world. Besides, we seek to identify traces of *Häxan* in contemporary horror movies.

### Keywords:

Horror; Silent movie; Communication.

Considerado um dos primeiros filmes malditos da história, *Häxan - A Feitiçaria Através dos Tempos* foi lançado em 1922, fruto de dois anos de pesquisas do ator e diretor dinamarquês Benjamin Christensen (STEVENSON, 2006). A produção, uma mescla de documentário e ficção, foi inspirada em livros como *Malleus Maleficarum* (O Martelo das Bruxas), publicado em 1486 pelos monges dominicanos James Sprenger e Heinrich Kramer; e *La sorcière* (A bruxa), de Jules Michelet (STEVENSON, 2006; THACKER, 2011). A obra foi filmada na Suécia ao custo aproximado de 1,5 a 2 milhões de coroas, tornando-se o filme silencioso mais caro realizado na Escandinávia (STEVENSON, 2006).

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Filme de horror.

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



Polêmico, transgressor, *Häxan* é dividido em sete capítulos e enfrentou censura pelo modo como representou bruxas e demônios na tela, com cenas de nudez, tortura, sacrifício humano e sexualidade. Após a estreia em 1922, a produção ficou esquecida e chegou a ser dada como perdida, quando uma cópia foi encontrada e retornou às telas da Dinamarca em 1940 e 1941 (STEVENSON, 2006).

As influências do filme foram muitas ao longo do tempo e podemos percebê-las no cinema contemporâneo para além das temáticas, visto que demônios e bruxas nunca saem dos roteiros de horror. Fundamentalmente, há rastros de *Häxan* no âmbito estético da aparência de documentário dos falsos *found footages*, aposta da indústria nos últimos anos.

*Canibal Holocausto* (1980), de Ruggero Deodato, é apontado como o pioneiro nesse estilo de falso documentário ou filme de gravações encontradas. Entretanto, observamos em *Häxan* um esforço em apresentar diversas ilustrações de livros da Idade Média e Moderna acerca dos rituais e modos de punição aos acusados de bruxaria. Cabe ressaltar, no entanto, que na produção escandinava essa utilização de recursos documentais não é falsa, pois está embasada em pesquisas do diretor. Assim, *A Bruxaria através dos Tempos* é um documentário de horror antes mesmo desses gêneros estarem consolidados na indústria e, na contemporaneidade, suas estratégias narrativas aparecem à exaustão no *found footage* de horror.

O objetivo neste texto é, portanto, discutir imagens do horror a partir da concepção que Eugene Thacker tem do termo: de pensar sobre um mundo impensável e o desconhecido (2011). Segundo o autor, “O mundo é cada vez mais impensável - um mundo de desastres planetários, pandemias emergentes, mudanças tectônicas, clima estranho, paisagens marinhas encharcadas de petróleo, e a furtiva, e sempre elevada, ameaça de extinção”. Para Thacker, “Enfrentar essa ideia é confrontar um limite absoluto à nossa capacidade de entender adequadamente o mundo” (THACKER, 2011, p. 1, tradução nossa). Tal concepção tem sido o mote do horror ao longo dos anos.

Thacker argumenta que aproximadamente 90% das células do corpo humano são compostas por organismos não humanos, como fungos e bactérias. Em última análise, o pensamento não é humano (2011, p. 7). Desta forma, o horror ultrapassa o medo para problematizar o embate com o desconhecido e a consciência de um mundo sem nós, bem como os limites do pensamento (2011). O mundo para nós (*world-for-us*) é o exterior e como nos relacionamos com ele; enquanto que o mundo em si (*world-in-itself*) é a terra por ela mesma, independente da nossa existência. Já o mundo sem nós (*world-without-us*) é o confronto com o desconhecido e o não-humano, elemento muito explorado pelo horror, conforme o teórico: “Como H.P. Lovecraft conhecidamente pontuou: ‘a mais antiga e mais forte emoção da existência é o medo, e o mais antigo e mais forte tipo de medo é o medo do desconhecido’” (THACKER, 2011, p. 9,

tradução nossa<sup>3</sup>).

O demônio, uma figura religiosa, filosófica, antropológica e política, surge como um aspecto desse desconhecido, “um espaço para agenciamentos maléficos contra o ser humano, contra o mundo para nós (*world-for-us*)” (THACKER, 2011, p. 11). Mesmo assim, o autor aponta que podemos pensar o diabo não apenas pelo viés teológico, como uma criatura intermediária entre o natural e o sobrenatural; mas como algo ontológico, abstrato, que tem conexão com o não humano, o nada (meontologia). Há a predominância do demônio mitológico na película de Christensen, o ser de chifre, grotesco, que desvia as pessoas, especialmente as mulheres, do caminho esperado pela sociedade e a família. Entretanto, há a exploração de uma ideia do demônio como parte de um mundo inacessível:

E nós, como seres humanos, certamente temos uma coleção de maneiras de nos relacionar com o não-humano, seja por meio da ciência, tecnologia, política ou religião. Mas o não-humano permanece, por definição, um limite; designa tanto aquilo com o que nos relacionamos quanto o que permanece para sempre inacessível para nós. Este limite é o desconhecido, e o desconhecido, como o gênero horror nos lembra, é muitas vezes uma fonte de medo ou pavor (THACKER, 2011, p. 26, tradução nossa<sup>4</sup>).

Com o auxílio de demônios, as supostas bruxas de *Häxan* transitam em ambiguidades. Aliás, essa criatura escapa de definições tradicionais de monstro, como salientam Alexander Doty e Patricia Clare Ingham:

A monstruosidade da bruxa é mais difusa, uma figura e um corpo produzido em transações culturais ao longo do tempo, lugares, imagens e punições. Ela representa, desta forma, o monstro como um “corpo cultural” difuso. Quando ela era real e quando ela não era? Quem pode dizer? “O binário do real e do irreal”, escreve Mittman, “é problemático quando aplicado aos monstros”. [...]

A bruxa nos parece estranhamente pertinente para todas essas afirmações. Inegavelmente humana, ela se demora perigosamente com o extra-humano, marca a confusão da fantasia com a história e desfigura as fronteiras da vítima e do vitimizador, interiores e exteriores, prazeres e perversões. O problema do real e do irreal converge na bruxa com bastante precisão. Nós nos aventuraremos ainda mais: ela não apenas atravessa esses limites, mas também, e paradoxalmente, os contém explicitamente, mostrando o real e o irreal como um problema interno crucial (DOTY; INGHAM, 2014, p. 9, tradução nossa<sup>5</sup>).

---

3 - No original: As H.P. Lovecraft famously noted, “the oldest and strongest emotion of making is fear, and the oldest and strongest kind of fear is the fear of the unknown”.

4 - No original: And we as human beings certainly have a panoply of ways of relating to the non-human, be it via science, technology, politics, or religion. But the non-human remains, by definition, a limit; it designates both that which we stand in relation to and that which remains forever inaccessible to us. This limit is the unknown, and the unknown, as genre horror reminds us, is often a source of fear or dread.

5 - No original: The witch’s monstrosity is more diffuse, a figure and a body produced in cultural transactions across a range of times, places, figures, and disciplines. She represents, in this way, the monster as diffuse ‘cultural body’. When was she real and when was she not? Who can tell? “The binary of real and unreal”, writes Mittman, “is problematic when applied to monsters.” [...] “The witch seems to us uncannily pertinent to all such claims. Undeniably human, she dangerously carries with the extra-human; she marks the confusion of fantasy with history, and blurs the borders of victim and victimizer, insides and outsides, pleasures and perversions. The problem of the real and unreal converges in the witch quite precisely. We will venture further: she not only crosses those boundaries, but also, and paradoxically, explicitly contains them, displaying real and unreal as a crucial internal problem.

Nestes primeiros esforços de análise de *Häxan*, conseguimos identificar momentos em que as relações com o não-humano pelas figuras demoníacas ou a opacidade entre o real e o irreal das bruxas acontecem. Essas se dão também em imagens do filme diferentes daquelas que tornaram a produção de Christensen tão famosa, como por exemplo as do sabá das bruxas.

A obra é dividida em sete capítulos: o primeiro destaca o pensamento mágico das antigas civilizações e o misticismo como solução para tudo aquilo que não podia ser explicado racionalmente. A linguagem documental é priorizada e didática com a apresentação de ilustrações de livros. O capítulo dois apresenta a ação de uma bruxa na Idade Média, distribuindo poções mágicas, enquanto que o terceiro aborda a ação da Inquisição. Os capítulos quatro, cinco e seis priorizam as perseguições, julgamentos, métodos de tortura e confissões das bruxas. Já o último, chega à atualidade, mostrando que aquilo que era tratado como relação com o demônio na Idade Média e começo da Modernidade, hoje é visto como doença mental ou exclusão social da velhice ou diferença.

*Häxan* é um filme conhecido, entre outras razões, pela cenografia e maquiagem, sobretudo nas criações de monstros, bruxas e demônios (Figura 1), tendo inspirado outros clássicos como *O Mágico de Oz* (1939), de Victor Fleming. Embora seres sobrenaturais transitem pela obra por meio dos relatos das supostas bruxas, não é a partir deles que acontece o tensionamento do desconhecido, ou impensável. Isso se dá, principalmente, na não imagem, sugerida pelas sequências de depoimento das mulheres capturadas.



Figura 1 – Cenografia do filme de Benjamin Christensen inspirou outras produções

Fonte: Reprodução DVD

As relações de poder e submissão são nítidas nesses diálogos, cujas narrativas em *flashback* apresentam os rituais, sacrifícios confessados pelas depoentes. O horror não está nos sabás, e sim nos interrogatórios (Figura 2).



Figura 2 – A tortura nos depoimentos de Häxan

Fonte: Reprodução DVD

Planos e contraplanos destacam as agressões e evidenciam um mau deslocado das narrativas que as mulheres contam para as ações dos homens que as questionam e coagem. Para Thacker, o demônio pode ser entendido hoje como “uma metáfora para a natureza humana e a relação de humano para humano (mesmo quando essa relação é concebida em termos do limite entre humano e não humano)” (THACKER, 2011, p. 23, tradução nossa<sup>6</sup>). O mau, o demoníaco na obra de Christensen, o impensável, está nos atos de quem procura combater a bruxaria, ou seja, a igreja e quem para ela atua. Tal proposta é evidenciada nos trechos documentais do filme, em que ilustrações de atos de tortura são apresentados e simulações com esses instrumentos ocorrem, por exemplo (Figura 3).



Figura 3 – Häxan simula uso de instrumentos de tortura

Fonte: Reprodução DVD

Conforme Richard Baxstrom e Todd Meyers (2016), *Häxan* faz um esforço em cruzar pesquisa e

6 - No original: [...] as a metaphor for the nature of the human, and the relation of human to human (even when this relation is couched in terms of the boundary between human and non-human).

cinema, compreendendo a religião em perspectivas históricas e antropológicas, mistura cultura popular, expressão artística e discurso científico (p. 5). O diretor denominava o filme como uma conferência sobre história cultural em imagens em movimento. Para Christensen, o fundamental não era somente mostrar o discurso sobre os julgamentos das denominadas bruxas, e sim entender a relação desses eventos com certos mistérios do psiquismo humano (BAXSTROM; MEYERS, 2016). Porém, Alexander Doty e Patricia Igham argumentam que a visão medievalista de Christensen exposta no filme traz as marcas de percepções desse período da história difundidas no começo do século XX, que fazem associações entre o medieval e o monstruoso. Essa questão necessita ser aprofundada, mas se expande para além de nossos objetivos neste texto.

Doty e Igham (2014) nos ajudam a problematizar o inacessível e o desconhecido em *Häxan* ao afirmarem: “que a figura da ‘bruxa’ retorna como ‘histérica’ não para rastrear o ‘progresso’ da superstição religiosa para a racionalidade científica, mas precisamente como uma figura para crise de categoria, para problemas epistemológicos insolúveis” (DOTY; INGHAM, 2014, p. 16, tradução nossa<sup>7</sup>).



Figura 4 – O abuso do corpo no passado continua a ocorrer de outra forma no presente

Fonte: Reprodução DVD

Aquilo que não tinha explicação era ocupado no passado pelo misticismo – as acusações de bruxaria, invocação do diabo, os rituais, que o filme dinamarquês apresenta em sequências com *mise-en-scène* muito elaborada para o cinema da época. O demônio teológico predomina nesses trechos da produção. Já nos capítulos finais, em que pontua os métodos de tortura, a obra chega ao discurso científico, que avança em relação à barbárie da Inquisição, porém não acaba totalmente com as falhas, os abusos no trato com o que foge às explicações racionais dos estudos sobre a mente humana (Figura 4). Conforme Thacker: “Se o horror [...] é uma maneira de pensar o mundo como impensável e os limites do nosso lugar nesse mundo, então de fato o espectro que assombra horror não é a morte, mas em vez disso a vida. Mas o que é “vida”? Talvez nenhum outro conceito tenha preocupado tanto a filosofia, com

7 - No original: that the figure of the ‘witch’ returns as the ‘hysteric’ not so as to track ‘progress’ from religious superstition to scientific rationality, but precisely as a figure for category crisis, for unsolvable epistemological problems.

opiniões tão divergentes sobre o que é ou não é a essência da vida” (THACKER, 2011, p. 98, tradução nossa<sup>8</sup>).

Assim, o demônio no final de *Häxan* não possui uma representação antropomórfica, constante nos capítulos iniciais, pois está no desencanto diante da ciência que não extinguiu os abusos sociais, sobretudo os sofridos pelas mulheres. A presença demoníaca está nas imagens dos corpos abusados pela violência dos acusadores, nos *closes* de rostos sofridos e marginalizados. A tortura sai dos instrumentos medievais e se dilui em outros métodos, cujo entendimento permanece inapreensível.

### **Referências**

BAXSTROM, Richard; MEYERS, Todd. *Realizing the Witch: Science, Cinema and de Mastery of the Invisible*. New York, USA: Fordham University Press, 2016.

DOTY, Alexander; INGHAM, Patricia Clare. *The Witch and the Hysterical: the Monstrous Medieval in Benjamin Christensen's Häxan*. New York, USA: Punctum Books, 2014.

STEVENSON, Jack. *Witchcraft Through the Ages: the story of Häxen, the world's strangest film, and the man who made it*. Surrey, England: FAB Press, 2006.

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

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

---

8 - No original: If horror [...] is a way of thinking the world as unthinkable, and the limits of our place within that world, then really the specter that haunts horror is not death but instead life. But what is 'life'? Perhaps no other concept has so preoccupied philosophy, with such divergent opinions on what is or isn't the essence of life.



# A evolução dos corpos no abrigo da casa<sup>1</sup>

## The move of bodies in the shelter of the home

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

### Resumo:

O objetivo deste trabalho é realizar uma leitura do longa-metragem *Órfãos do Eldorado* (2015), dirigido por Guilherme Coelho, a partir da articulação entre a forma como é modelado o espaço da casa e o potencial expressivo da coreografia desenvolvida em seu interior. Serão destacados gestos, posturas, e movimentos dos corpos em sua evolução pelos ambientes da casa, e abordado seu papel na experiência sensorial propiciada ao espectador.

### Abstract:

The aim of this study is a reading of the feature film *Órfãos do Eldorado* (2015), directed by Guilherme Coelho, based on the articulation between the way the space of the home is shaped and the expressive potential of the choreography developed in its interior. Will be highlighted postures, gestures and movements of the bodies through the ambience of the home, and approached their role in the sensory experience offered to the spectator.

### Palavras-chave:

Mise en scène, coreografia, espacialidade, espaço interior, casa.

### Keywords:

Mise en scène, choreography, spatiality, interior space, home.

Este trabalho faz parte de uma pesquisa mais ampla sobre a construção do espaço em alguns filmes contemporâneos, que venho desenvolvendo. O longa-metragem *Órfãos do Eldorado*, dirigido por Guilherme Coelho, em 2015, é um dos filmes que compõem o corpus da pesquisa. Sua narrativa transcorre em amplos espaços exteriores, entre rios e regiões da floresta amazônica, bem como em espaços interiores, em particular a casa natal da personagem Arminto Cordovil. No texto que se segue irei me deter no espaço da casa, com foco na movimentação das personagens dentro do quadro.

Minha leitura do filme e as considerações que serão feitas a respeito da encenação de *Órfãos do Eldorado* se baseiam nas reflexões desenvolvidas por David Bordwell, em seu livro *Figuras traçadas*

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro da SOCINE – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, no Seminário Temático Corpo, gesto, performance e mise en scène.

2 - Professora do Curso de Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-graduação em Artes, ICA/UFPA.

*na luz – a encenação no cinema*, no qual dirige sua atenção para a tradição da *mise en scène* e a forma como alguns cineastas dela se apropriam. Tal tradição, que remonta aos primórdios do cinema, foi sendo progressivamente abandonada e substituída por um estilo de cinema que enfatiza a montagem (BORDWELL, 2008, p. 54). Esse tipo de narrativa foi se modificando, de modo que os planos foram ficando cada vez mais curtos, consistindo em sua maioria em planos próximos ou *close-ups*, com foco nas informações estampadas no rosto, constituindo o que Bordwell chama de continuidade intensificada, com ênfase na montagem, estilo que predomina no cinema hollywoodiano atual (BORDWELL, 2008).

Distanciando-se desse tipo de construção, alguns cineastas desenvolveram o que esse autor chama de estilo híbrido, realizando uma síntese entre montagem e a tradição da *mise en scène*. Atentos à capacidade do corpo de emitir sinais relativos a seus estados emocionais e suas relações com outros seres humanos, tais cineastas exploraram com maior intensidade o potencial expressivo das posturas, dos gestos, dos movimentos do corpo em sua inteireza, e não apenas do que é transmitido pelo rosto, além de criarem significado e emoção por meio do que acontece no interior de cada plano, minimizando o papel da montagem. Entendo que *Órfãos do Eldorado* se estrutura em consonância com esse estilo, explorando outras maneiras de construir as cenas, buscando fugir dos modelos já consagrados e seguidamente repetidos, propiciando ao espectador uma experiência inovadora, o que procurarei demonstrar a seguir.

A fim de alcançar tais objetivos, dirigirei minha atenção para a *mise en scène* de *Órfãos do Eldorado*, concentrando-me em um segmento situado na parte inicial do filme, com duração de 3'19", que aborda a volta de Arminto à casa natal, onde vivem seu pai e Florita, depois de prolongada ausência.

O trecho em questão, um plano-sequência, é a imagem por excelência da *mise en scène*, como chama atenção Bordwell (2008, p. 36). Ele tem início com a chegada de Arminto na morada natal, onde entra sozinho, ninguém o espera à porta ou vai abri-la para recebê-lo, o que lhe possibilita um contato solitário e íntimo com o local; ele vai como que mergulhando no ambiente, de forma lenta, um tanto titubeante. Percorre o corredor, em direção à câmera que permanece fixa e o enquadra através de um plano geral, vai procedendo a uma espécie de reconhecimento do local, espreita através das portas existentes no corredor, provavelmente na expectativa de se deparar com o pai. Há suspense quanto ao provável encontro com o pai, como também com Florita, que, pelas indicações oferecidas pela narrativa até ali, ainda vive na casa paterna.

Ao atravessar a porta de entrada o recém-chegado sente a casa, sua pulsação, se reconecta com essa importante personagem da narrativa, à qual somos apresentados com vagar, por uma câmera que, inicialmente fixa, passa a se deslocar, acompanhando-o em seu ritual de chegada, e depois seguindo



também a movimentação de Florita que se integra ao balé desenvolvido por Arminto.

A certa altura do percurso do rapaz, quando já se encontra num dos terraços existentes na casa, ouvimos a voz de Florita, cuja figura é em seguida revelada pela câmara, que se desloca para a esquerda, como que procurando a dona daquela voz. É como uma aparição que ela entra em cena; emoldurada por uma das portas que dão acesso à varanda, ela se desloca em direção a Arminto, através desse cômodo da casa, de modo a ficar encoberta, por momentos, pela parede que há entre as duas portas. Ele, por sua vez, continua se deslocando em direção contrária a ela, que ao lhe dirigir a palavra, faz com que pare por instantes, ocasião em que finalmente ficam próximos, a se olharem enquanto dialogam. Ele segue seu movimento atravessando outros ambientes da casa, Florita vai em direção a ele, toca em seu braço e se posta à sua frente, Arminto pega o pingente que ela possui no cordão, olha-o atentamente, ela segura a mão dele, o encara, miram-se por algum tempo, vão-se aproximando lentamente, até se abraçarem, de forma tensa; as mãos dela estão visivelmente crispadas, o abraço vai ficando mais forte, apertado, intenso, ele pressiona o braço de Florita, ela faz o mesmo; por fim, ele a acaricia com vigor, para logo a seguir, segurando seu braço com firmeza, afastá-la de seu corpo.

Essa elaborada coreografia, composta por caminhadas, paradas, viradas, encontros e desencontros de olhares, toques suaves, vigorosos, agressivos, expressa de maneira rica e profunda a relação entre Arminto e Florita. O contato entre os dois é uma espécie de esconde-esconde, seus olhares só se cruzam depois de há algum tempo iniciado o jogo, cujos deslocamentos representam ora evitação, ora vontade de aproximação, como manifestado no abraço, um misto de desejo e rejeição, acolhimento e escapada.

Nesse momento não está inscrito em seus corpos qualquer indício de relaxamento, distensão, alegria em razão do reencontro depois de tanto tempo; ao contrário, na postura de Arminto, em sua forma de caminhar, em seus gestos, em sua expressão facial, o que se percebe é desconforto, apreensão, o que também dá o tom de sua relação com Florita. Ela, por sua vez, tem uma postura grave, altiva, hierática, demonstrando distanciamento, e, ao mesmo tempo, afeto contido, um tanto agressivo, atravessado por turbulências.

A câmara, que permanece fixa em alguns momentos, em outros se movimenta, acompanhando o deslocamento de uma personagem, revelando a chegada de outra, registrando o balé que o casal vai performando, suas aproximações, afastamentos bruscos, o embate que travam e que se manifesta através de seus corpos em sua inteireza, na forma como caminham, nos movimentos de seus braços, pernas, ombros, mãos. A coreografia realizada pelos atores é bem precisa e acontece em perfeita sincronia com aquela descrita pela câmara, que além de se mover, vai alterando o enquadramento, de modo que ora observa a cena de um ponto de vista mais distante, através de um plano geral, ora se

aproxima, flagrando as personagens da cintura para cima e, apenas em alguns momentos, se concentra em seus rostos.

Assim, tanto nessa sequência, como em diversos outros momentos do filme, grande parte das informações, como da expressividade alcançada pela narrativa decorre da movimentação dos corpos e de sua evolução através do espaço, o balé realizado por Arminto pelo interior da casa nos diz muito de sua relação com a casa, com Florita e, de certa forma, com o pai ausente. A postura esquiva de Florita, que surpreende Arminto em sua caminhada exploratória pelo interior da casa, revela algo de sua personalidade, de sua relação com aquela constelação familiar, sua conexão com esse membro que retorna - misto de irmão mais novo, filho e amante -.

É importante ressaltar que os diálogos travados pelas duas personagens são bastante econômicos, trazendo apenas informações pontuais, como o fato de o pai não se encontrar em casa e não ter conhecimento da chegada do filho. A fala, enquanto significado, tem, nessa sequência, um papel indiscutivelmente secundário, tendo, entretanto, um papel bem mais relevante em sua materialidade, enquanto parte da expressividade dos corpos, como componente do balé.

Tratar da encenação no cinema significa entrar na seara da análise estilística, o que está, por sua vez, diretamente ligado à recepção e à forma como somos afetados pelo uso das diversas técnicas cinematográficas. No entender de Bordwell, o estilo cumpre as funções denotativa, expressiva, simbólica e decorativa (BORDWELL, 2008, p. 59) sendo que me reportarei apenas às duas primeiras. A função denotativa, embora muitas vezes negligenciada na análise de filmes narrativos, determina muita coisa, como a descrição dos cenários e personagens, suas motivações, apresentação dos diálogos e do movimento. Já a função expressiva diz respeito à representação de estados emocionais. Acredito que em *Órfãos do Eldorado*, em particular na sequência aqui analisada, as funções denotativa e expressiva estejam fortemente imbricadas, sendo difícil separar a apresentação do cenário, ou das personagens, dos estados emocionais a eles associados.

A narrativa, mais do que nos informar sobre os dramas familiares, os problemas enfrentados, os conflitos vivenciados, que teriam levado àquele estado de coisas, nos apresenta poucos acontecimentos, que nos chegam em doses homeopáticas, e que estão sempre revestidos pelo estado de espírito das personagens, pela forma como se sentem uma em relação à outra e ao ambiente da casa; o que a narrativa nos coloca é fundamentalmente da ordem das emoções, dos estados de espírito. Na parte do filme que antecede a sequência em questão, ocorre a inserção daquilo que Henri Bergson (BERGSON, 2006) chama de imagem-lembrança, tanto através de sequências quanto de planos isolados que se imiscuem no presente de Arminto, no momento em que viaja de barco em direção à cidade natal. O

retorno à casa de sua infância faz com que memórias que se encontravam em estado virtual sejam ativadas, e trazidas ao presente acrescidas de camadas de imaginação. O peso da viagem de volta, que já começa a agir durante o percurso pelas águas amazônicas, se adensa no momento em que Arminto atravessa a porta do casarão da família; é como se as dores e os desconfortos ali vivenciados estivessem entranhados em cada ambiente, como se as paredes destilassem afetos, sensações, traumas.

Destaco algumas das poucas informações que podem, em certa medida, ser separadas do viés expressivo com que chegam até nós. São elas: a que diz respeito a outra personagem, de certa forma presente na cena, a mãe de Arminto, e a que trata das habilidades do rapaz de tocar piano. A mãe, ao que tudo indica a jovem mulher retratada em uma fotografia existente sobre o extenso móvel da sala de jantar, por cuja superfície Arminto passa os dedos, como que acariciando aquele rosto, é mencionada, de forma rápida, quando o rapaz passa ao lado do piano que há em um dos ambientes da casa. Ele toca no piano e diz que era de sua mãe e que esperava que não estivesse mais ali. Tais informações, como de resto todas as situações contidas no plano-sequência, chegam ao espectador a partir do percurso de Arminto, ao qual se integra Florita, e são desencadeadas com a entrada em cena de elementos do cenário que trazem o assunto à baila. Essa é uma importante característica do estilo adotado nessa cena, como em outros momentos da narrativa.

Além da atuação dos atores e sua movimentação dentro do quadro há outros aspectos que dizem respeito à *mise en scène*, que concorrem de forma expressiva para o resultado alcançado pelo partido estilístico do filme. A casa, que é vista praticamente ao longo de toda a narrativa apenas em seus ambientes interiores, é um imóvel antigo e amplo, cujas paredes estão pintadas com um tom escuro de creme, próximo do marrom, as portas e janelas são escuras, bem como a mobília, constituída por móveis pretos, imponentes e pesados. Isso contribui para que na cena aqui tratada, que se passa de dia, o interior da casa, apesar de possuir áreas bem iluminadas, permitindo ver com clareza os corpos das personagens, seus rostos e expressões, bem como alguns objetos destacados pela narrativa, carregue uma boa dose de obscuridade. O contraste com a luz que vem de fora, através da porta de entrada, no início do plano, como das sacadas contíguas às salas percorridas por Arminto e Florita, contribui para acentuar o ar sombrio dos interiores. Soma-se à cor da parede e ao tom da fotografia, o figurino dos atores, que se utiliza da paleta de cores adotada no filme como um todo, que compreende, basicamente, preto, cinza, creme, marrom e verde.

É importante mencionar que, nos poucos momentos em que as personagens se dirigem ao terraço, a câmera permanece no interior da casa, de cuja perspectiva elas são abordadas, ao longo dessa sequência, e mesmo de quase todo o filme. É como se não lhes fosse possível escapar daquela morada e de tudo que ela carrega, como se ela imantasse aqueles corpos que vivem ou viveram sob seu abrigo.

A volta de Arminto à casa paterna desencadeia a rememoração de uma série de emoções e sentimentos ali vividos e que permanecem como que impregnados naquele ambiente austero. Como nos diz Bachelard, a casa é um ser privilegiado para o estudo do espaço interior (BACHELARD, 1993, p.23), constituindo-se numa “das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem” (BACHELARD, 1993, p. 26). No antigo casarão habitado pela família do rapaz, seu corpo e o de Florita evoluem, executando uma coreografia que expressa afetos, dores, querer, raiva, rejeição. Mais do que acontecimentos e reviravoltas, a narrativa de Órfãos do Eldorado se concentra no universo interior de Arminto, em particular suas relações familiares, o que é trabalhado de maneira criativa através dos diferentes aspectos que compõem sua *mise en scène*.

Os diversos recursos estilísticos mobilizados em Órfãos do Eldorado, entre os quais a evolução dos corpos no espaço e as informações transmitidas através das posturas, dos gestos, da distância e do ângulo entre as personagens, das direções em que se movimentam, contribuem para que o espaço do filme se estruture nos moldes do que Antoine Gaudin chama de cinema imagem-espaço, que se constitui em uma experiência espacial em si mesma, em que o tratamento dado do espaço vai além da mera representação, não se limitando a um pano de fundo para os dramas humanos (GAUDIN, 2015). Trata-se de um espaço concebido como um fenômeno dinâmico produzido pelo filme, engajando o corpo do espectador, no qual o que está em jogo é uma relação direta e física com o fenômeno espacial. Dessa forma, a dinâmica que se estabelece entre a movimentação dos atores e o espaço contribui de maneira intensa para a recepção do filme, propiciando ao espectador uma experiência sensorial.

A criação de um estilo elaborado, fugindo dos esquemas e das construções transformadas em cânones, tem fortes repercussões na recepção de Órfãos do Eldorado. Os recursos técnicos utilizados permitem que o espectador seja trazido para o ambiente da casa e, mais do que tomar conhecimento do que se passa, partilhe a experiência vivenciada por Arminto e Florita. As opções estilísticas do filme contribuem para que a história seja contada de maneira singular, envolvendo o espectador através de imagens construídas com apuro, que têm também a importante capacidade de encantar.

## **Referências**

- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fones, 1993.
- BERGSON, H. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fonte, 2006.
- BORDWELL, D. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2008.
- GAUDIN, A. *L'espace cinématographique: esthétique et dramaturgie*. Paris: Armand Colin, 2015.

# De dentro do espelho: a imagem-cristal no cinema de Laura Mulvey e Agnès Varda

## From inside the mirror: the crystal-image in the cinema of Laura Mulvey and Agnès Varda

Ana Caroline de Almeida

### Resumo:

O artigo pretende analisar como o conceito deleuziano de imagem-cristal potencializa uma leitura feminista de duas sequências cinematográficas realizadas em tempos distintos, por diretoras distintas, mas ambas com um elemento em comum: o uso de espelhos como objeto central de cena. As sequências em questão estão nos filmes *Enigmas da esfinge* (1977), de Laura Mulvey, e *As praias de Agnès* (2008), de Agnès Varda, e será a partir delas que será feita uma aproximação entre as aberturas analíticas da imagem-tempo e o debate sobre a condição existencial de ser mulher.

### Palavras-chave:

cinema; imagem-cristal; feminismo

### Abstract:

This article intends to analyze how the Deleuzian concept of crystal-image enhances a feminist reading of two cinematographic sequences made at different times by different directors, but both with one element in common: the use of mirrors as the central object of the scene. The sequences in question are in the films *Riddles of the Sphinx* (1977), by Laura Mulvey, and *The beaches of Agnès* (2008), by Agnès Varda, from which we intend to establish connections between the analytical openings of the time-image and the debate about the existential condition of women.

### Keywords:

cinema; crystal-image; feminism

## Introdução

Numa sala fechada apinhada de objetos e na paisagem aberta de uma praia belga, os espelhos se multiplicam, olham-se uns aos outros na mesma medida em que dão a ver aquilo que se coloca entre eles. Em ambos os espaços, eles foram dispostos segundo orientações muito bem marcadas das diretoras dos filmes em questão. Fala-se aqui de duas sequências-chave para dois filmes ensaios. O primeiro, de 1977,

se chama *Enigmas da esfinge*<sup>1</sup>, de Laura Mulvey, com co-direção de Peter Wollen. O segundo, de 2008, é o documentário *As praias de Agnès*, de Agnès Varda. Tratam-se de duas mulheres fundamentais para a história do “contracinema feminista” (JOHNSTON, 1979) dos anos 1970: Mulvey muito mais por sua produção teórica sobre o cinema e Varda por colocar, na poética de seus filmes, a essência do que estava sendo discutido no plano teórico da segunda onda do feminismo. Não é coincidência que, mesmo em momentos e espaços tão distantes um do outro e com propósitos completamente distintos, elas tenham se servido de cenários cercados por espelhos. Como também não é coincidência que elas tenham, com isso, produzido duas imagens-cristais (DELEUZE, 2005) que, neste artigo, serão analisadas segundo a potência que elas dão ao debate sobre um cinema de olhar feminista.

É crítico se fazer uma breve inflexão à ambígua relação que a ideia de espelho tem para o próprio pensamento feminista. Em dois textos basilares desse pensamento, o ensaio *Um teto todo seu*, de Virginia Woolf, de 1928, e o livro *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, de 1949, o espelho é lido como uma ferramenta de legitimação da centralização do homem como o “eu” a quem tudo se referencia, e da mulher como o “outro”. Woolf, cujo texto parte de uma inquietação diante da ausência de condições materiais para que as mulheres se desenvolvam enquanto pensadoras e artistas, atribui ao espelho um falso e viciante engrandecimento da figura do homem como líder nato, um espaço onde ele, do café da manhã ao jantar, se vê sempre com o dobro do seu tamanho: “A visão no espelho é de suprema importância, pois insufla vitalidade, estimula o sistema nervoso. Retirem-na, e o homem pode morrer, como o viciado em drogas privado de sua cocaína.” (WOOLF, 1994: 46). Beauvoir fará uso do espelho como alegoria ao próprio corpo da mulher enquanto objeto “outro” para onde o homem se projeta sem, contudo, ver nessa imagem algo que seja interior a ele: “Se a mulher foi, muitas vezes, comparada à água, é entre outros motivos porque é o espelho em que o Narciso macho se contempla; debruça-se sobre ela de boa ou de má-fé.” (BEAUVOIR, 1970: 230).

Quando Laura Mulvey e Agnès Varda filmam suas respectivas sequências cinematográficas em um cenário onde elas mesmas se auto referenciam e se refletem, esse imaginário do espelho está atravessado nelas, ainda que suas motivações para o uso desse artifício sejam completamente diferentes: enquanto Mulvey quer discutir as fundações psicanalíticas sobre o encarceramento da própria imagem da mulher, e por isso a filma dentro de ambiente fechado e escuro, Varda abre suas imagens para um debate sobre a relação entre cinema, corpo e memória diante do horizonte ilimitado de uma praia.

---

1 - O título original do filme é *Riddles of the sphinx*. Não chegou a ser lançado no Brasil. Tradução nossa.

## As mulheres partidas de Laura Mulvey

O nome de Laura Mulvey é, com frequência, imediatamente associado a um dos textos seminais para os estudos da teoria fílmica feminista: *Prazer visual e cinema narrativo*, escrito em 1973 e publicado em 1975, é uma crítica à centralização do “olhar masculino” no cinema a partir de índices analíticos da psicanálise como escopofilia, voyeurismo, narcisismo e fetichismo. Pouco depois de ter escrito seu mais famoso ensaio, Mulvey decidiu colocar em prática aquilo que, para ela, viria a ser um cinema que problematizasse a representação da mulher no enquadramento cinematográfico e negasse esse corpo a serviço da contemplação do homem. Ao lado do crítico e pesquisador Peter Wollen, então seu marido, Mulvey passou a dirigir vários filmes experimentais.

*Enigmas da esfinge* foi o segundo título dessa série de filmes. Dividido em três partes, sendo a segunda parte subdividida em 13 capítulos, o longa-metragem se aproxima, tal como o texto mais famoso de sua diretora, de um ensaio-manifesto. Nele, ela vai não apenas discutir, como essencialmente performar o lugar da mulher na sociedade patriarcal. No primeiro bloco, a própria Mulvey se coloca diante da câmera e narra como ela e Wollen pensaram o argumento e roteiro do bloco central do filme, constituído por 13 planos centrados em uma personagem chamada Louise, mãe de uma menina e recém separada de seu marido. Nesse bloco central, o cotidiano de Louise é filmado quase sempre com a mesma rigidez formal: em espaços fechados e, com frequência, domésticos, a câmera se posiciona no centro do ambiente e, em demorados planos-sequência, faz giros de 360 graus, capturando o entorno sempre a partir de uma mesma altura e sempre com a mesma velocidade.

A sequência aqui analisada é a penúltima desse bloco central do filme. O cenário é o apartamento de Maxime, amiga de Louise. O espaço é cercado de cortinas vermelhas, bustos, algumas corujas empalhadas, móveis, quadros, mas, sobretudo, espelhos. De todos os tamanhos e formas. Já no plano de abertura, o enquadramento que vemos é o da própria Louise refletida em um desses espelhos (fig. 1). À medida em que a câmera lentamente se desloca em seu eixo, Louise, Maxime, os objetos e os reflexos por onde tudo isso é filmado tornam-se uma única imagem, que prescinde de qualquer plano de ação (fig. 2). Ela, a imagem circular, é a manifestação subjetiva de uma condição de ser mulher, que pouco está relacionada ao que é dito em cena pelas personagens, mas ao que é sentido a partir de uma situação puramente óptico-sonora.



FIGURA 1



FIGURA 2

Nesse capítulo do filme, os espelhos e os reflexos multiplicados das personagens, muito antes de provocarem as interpretações psicanalíticas propostas por Mulvey, nos deslocam para o indiscernível, um espaço que agrega o duplo e atualiza o virtual em uma só superfície. As imagens projetadas nessa sala de espelhos não são reflexos, mas a coisa em si. No último giro da câmera pelo apartamento, uma nova personagem surge: a da própria diretora e sua câmera (fig. 3), agora em uma posição frontal a um desses espelhos. Eis a percepção da percepção, a fisgada da autoconsciência cinematográfica na imagem de uma mulher que expõe seu próprio corpo como testemunho de sua autoria. Temos, assim, um típico regime cristalino do cinema, em que “a descrição vale por seu objeto, o substitui, cria-o, apaga-o a um só tempo (...) Agora é a própria descrição o único objeto decomposto, multiplicado” (DELEUZE: 2005: 155).





FIGURA 3

O entendimento desse capítulo dos espelhos como uma imagem-cristal possibilita que as leituras feministas sobre ele se tornem ainda mais intensas. Numa mesma sequência é possível falar de como essa fragmentação e descontinuidade, elementos essenciais à imagem-tempo, dizem respeito à própria construção social da mulher e a herança que ela herdou do imaginário da mitologia cristã como esse ser fundado a partir do retalho – a costela – de um homem. Ela já “nasce” como um pedaço e será desde então interpretada como o desdobramento incompleto de um projeto de ser humano. A mulher como alteridade se torna, assim, um elemento em constante conflito identitário numa sala de espelhos. Louise e Maxime são também seus reflexos, há uma aderência entre o real e o imaginário que se projeta sobre elas e ao qual elas não podem escapar, estão presas a serem não apenas quem são, mas a serem o que se espera que elas sejam.

Importante observar também que, para além da desorientação provocada pelos espelhos e do som hipnotizante da trilha incidental, Louise e Maxime trocam palavras entre elas e esse texto lido em voz alta traz também pistas de que estamos em um ambiente que simula um estado onírico onde o tempo não mais é cronológico e onde mais importante do que ser, é o devir, no sentido deleuziano da palavra, ou seja, da aceitação da diferença e da multiplicidade que nos é imanente, sem que para isso seja necessário incorrer na falsa dualidade de que ou somos ou imitamos. O que Louise lê do caderno de anotações de Maxime é algo que parece ser um sonho da amiga, com alguns eventos desconexos, personagens e sensações que se dissipam. No último giro da câmera, Louise pergunta para Maxime: “O que isso significa?”, e a amiga responde: “Não sei exatamente. Por isso escrevi. Gostaria de entender melhor. Acho que tem a textura do significado.” É, portanto, a textura, a densidade, o relevo do corpo do pensamento, e não exatamente seu significado, que importa nessa imagem-tempo criada pelas personagens em cena. Não deixa de ser uma indicação de que perceber a condição de ser mulher em uma sociedade patriarcal que a significou como o “outro” passa muito mais por sentir sua textura e entrar em contato com suas moléculas, do que dar nome a ela.

## O corpo múltiplo de Agnès Varda

Quando a inglesa Laura Mulvey começou a exercer sua crítica, em textos e filmes, sobre a representação da mulher no cinema, a cineasta belga Agnès Varda já acumulava uma sólida filmografia de documentários e ficções. No mesmo ano em que Mulvey terminava o seu *Enigmas da esfinge*, Varda lançava nos cinemas o musical feminista *Uma canta, a outra não*. Um dos nomes essenciais da Nouvelle Vague, Varda usa de seu reconhecimento interno das implicações estéticas e políticas de ser mulher para construir um cinema que se debruça sobre o próprio fazer cinematográfico, buscando aquilo que ela viria a chamar de uma “*cinécriture*”, ou seja, um estilo próprio do cinema em contar histórias.

É na intenção de usar essa incessante procura por uma *cinécriture* que Varda faz uma revisão autobiográfica no documentário *As praias de Agnès* a partir da pergunta que sempre retorna a ela: o que é o cinema? Não deixa de ser sintomático que, em vez de responder objetivamente a essa questão, ela decida falar do cinema a partir de seus afetos, das pessoas, imagens e músicas que passaram por ela. O cinema, para Varda, é a própria vida e como ela é contada.

Portanto, quando abre o longa-metragem que revisitará a sua própria história com uma instalação de espelhos distribuídos por uma praia belga de sua infância, a cineasta é a personagem que filma a si mesma sendo filmada, que filma aqueles que a estão filmando e, finalmente, que se deixa apenas ser filmada enquanto os espelhos registram todos esses processos. A percepção da percepção da percepção e assim por diante, tal como uma imagem que se torna infinitamente múltipla quando colocada entre dois espelhos virados um para o outro (fig. 4). Varda faz diversos usos desses objetos que ela e sua equipe de jovens ajudantes, cuidadosamente, dispõem sobre a orla. Refere-se a esses espelhos como algo que a faz lembrar dos velhos móveis da antiga casa de seus pais, em Bruxelas, os transforma em telas de cinema – seja quando um grande espelho retangular reflete a passagem de jovens praticantes de *kitesurf*, seja quando, sobre outro espelho, é colocado o título do filme (fig. 5) –, e, por fim, faz desse objeto uma testemunha da presença física do fazer cinematográfico.



FIGURA 4



FIGURA 5

A imagem-cristal se põe, assim, de três formas: na elaboração metafísica de um cinema que, ao se olhar no espelho, manifesta sua autoconsciência de ser cinema e, com isso, rompe com a premissa narrativa de uma câmera invisível; na inseparável projeção de Agnès Varda simultaneamente como autora agente, personagem reagente e cenário exposto (“se abrissemos pessoas, encontraríamos paisagens, se abrissem a mim encontrariam praias”, ela narra em off), revelando, a partir de seus reflexos, a sua própria multiplicidade e, finalmente, na transformação dessa praia em um espaço onde a diretora irá desterritorializar objetos de afeto e extratos da memória: vemos fotos antigas dispostas sobre a areia e ouvimos a música de Franz Schubert que sua mãe escutava durante a semana como trilha sonora que abafa o vento que vem do mar.

O uso dos espelhos na sequência inicial de *As praias de Agnès* reitera a ideia da própria diretora como alguém com uma identidade fragmentada a colecionar pedaços de memória, e joga o corpo dessa mesma cineasta em cena, revelando o processo de algo que é muito caro à cinefilia, particularmente aquela cinefilia francesa dos anos 1950/60, que surgiu quando Varda começou a fazer cinema: a autoria. O culto ao autor está na base de uma cinefilia que assistiu a jovens críticos de cinema se transformarem em autores celebrados. Varda não era sequer frequentadora de cinema quando realizou seu primeiro filme. Tanto em *As praias de Agnès* quanto em várias entrevistas cedidas ao longo da carreira, ela afirma que seu interesse em fazer cinema surgiu a partir de seus estudos com fotografia. Para além disso, Varda é, importante lembrar, uma mulher e, como tal, não se encaixava em práticas típicas da cinefilia francesa. Ao surgir em cena no seu documentário autobiográfico como uma “velhinha, falante e gorda”, reforçando a presença de seu corpo a partir da multiplicidade dele em vários reflexos de espelhos, a cineasta não apenas suspende o status do autor como um ser intocável em seu casulo da criação, como principalmente sustenta, a partir do caráter cristal de sua própria imagem fragmentada e descontinuada, a ideia de que não existe apenas uma Varda, mas várias, e que todas elas habitam a vida, o cinema. E assim como todas as mulheres que se percebem nesse lugar de alteridade, ela se distancia de uma relação objetiva e unificadora do mundo para se aproximar de uma imagem-tempo e uma imagem-

corpo que se manifesta na “pluralidade de maneiras de estar presente no mundo” (DELEUZE, 2005: 243).

O que Agnès Varda estabelece logo nos primeiros segundos de *As praias de Agnès* é exatamente a noção de que seu corpo é onde está a potência de seu pensamento, de seu cinema. Seu corpo paisagem, corpo praia, corpo mar. Quando se atém à produção de diretoras feministas como a própria Varda e a também cineasta belga Chantal Akerman, Deleuze acredita que a força do cinema dessas autoras se dá menos por um feminismo militante e mais por uma maneira inovadora de fazer esse cinema dos corpos, ora cotidianos, ora cerimoniais, “como se as mulheres tivessem que conquistar a fonte de suas próprias atitudes e a temporalidade que lhe corresponde como *gestus* individual ou comum” (DELEUZE, 2005: 236).

## Conclusão

Entre o plano-sequência de espelhos em *Enigmas da esfinge*, em 1977, e a abertura do documentário *As praias de Agnès* com uma instalação cristal, em 2008, há uma consolidada tradição de análise fílmica que diseca o cinema a partir de suas menores unidades de imagem. Postas sob o microscópio, essas imagens costumam ser lidas através de uma relação significante/significado que tenta sempre aproximar o cinema da sua reivindicada linguagem cinematográfica. No que diz respeito aos filmes em que a representação da mulher é posta em primeiro plano, positiva ou negativamente, com frequência a metodologia dessa análise fílmica se faz valer de conceitos da psicanálise para identificar, nessas menores unidades de imagem, padrões, repetições e rompimentos que refletem a estrutura patriarcal da sociedade. Muito graças aos próprios estudos inaugurados por Laura Mulvey e aos textos de teóricas como Claire Johnston e Teresa de Lauretis que vieram com proposições em resposta a Mulvey, há uma inclinação natural, e um tanto viciada, em observar os filmes de diretoras feministas sob a ótica de uma teoria que, fundamentalmente, entende a mulher como o ser faltante.

Os estudos deleuzianos sobre a imagem-movimento e, particularmente, sobre a imagem-tempo são uma força potencializadora para sentir a “textura”, como diria a personagem de Maxime em *Enigmas da esfinge*, dessa zona de indiscernibilidade das mulheres. O conceito de imagem-cristal, aqui usado para analisar duas sequências cercadas por espelhos, pode muito facilmente render outros debates quando em contato com essa forma repetida da mulher diante do espelho e de cineastas mulheres filmando a si próprias, assim como pode ressignificar toda uma tradição de análise fílmica produzida pela própria teoria feminista.

## Referências

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: fatos e mitos*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *Cinema 2: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2. Vol. 4*. São Paulo: Editora 34, 2012.

MULVEY, Laura. *Visual pleasure and narrative cinema*. In: *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford UP, 1999.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1994.

# O gesto químico: uma subversão da forma no cinema<sup>1</sup>

## The Chemical Gesture: a Subversion of Form in Cinema

Andréa C. Scansani<sup>2</sup>  
(doutoranda - UFSC)

### Resumo:

A partir da investigação sobre o gesto em Flusser, propomos um diálogo introdutório entre as obras fotográficas *A Nebulosa* e a série *Combate de Penthesilea* (1938) de Raoul Ubac com os filmes *Mues* e *Esquisse* (2015) de Frédérique Ménant. Ambos artistas - que desenvolveram seu método através da manipulação direta da matéria pelas técnicas fotográficas em prata e celuloide - trabalham na subversão da forma como propulsora do pensamento desencadeado pelo que chamamos de gesto químico no cinema.

### Palavras-chave:

Gesto, Vilém Flusser, cinematografia, Raoul Ubac.

### Abstract:

Starting from Flusser's considerations on the gestures, we propose an introductory dialogue between the photographic works *The Nebula* and the series *Combat of Penthesilea* (1938) by Raoul Ubac with the films *Mues* e *Esquisse* (2015) by Frédérique Ménant. Both artists - who developed their methods through the direct manipulation of matter by photographic techniques in silver and celluloid - work in the subversion of form to propel the thought triggered by what we call a chemical gesture in Cinema.

### Keywords:

Gesture, Vilém Flusser, cinematography, Raoul Ubac.

A imagem é dotada de intenção, de certa personalidade, de atributos envolventes [ou repelentes] para além do conteúdo referencial e figurativo que preenche nossos olhos através de sua incontornável visibilidade. Ela guarda peculiaridades em sua forma que são, muitas das vezes, independentes dos propósitos de seu autor e que se fazem presentes, quer tenhamos consciência delas ou não. Algo semelhante ao que o senso comum considera um gesto. Aquele toque irremediavelmente pessoal, indescritível e que transcende o simples ato planeado. Como o caminhar de uma pessoa. Há um modo particular de cada corpo de deslocar-se no espaço. A coordenação e o balanço de ossos e músculos.

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no Seminário temático "Corpo, gesto, performance e *mise en scène*"

2 - Doutoranda do PPGMPA da ECA/USP e professora de Cinema da UFSC

O toque dos pés no chão. A leveza ou o rastejo, a diligência ou o desânimo. A cadência dos braços, a envergadura das pernas. A cada passo o caminhar se constrói. Como se o gesto só pudesse se manifestar junto ao tempo, imprimindo sua presença através de seu sutil trajeto. Mas como pensar o gesto sendo ele tão instintivo, involuntário e fugaz? Seria ele da mesma natureza da imagem? Se assim indagamos, é porque parece-nos genuíno aproximarmos os dois: imagem e gesto. Não apenas para refletirmos sobre as características únicas de cada manifestação, mas principalmente, para pensarmos as possibilidades de representação dos gestos através da imagem. Algo que, a nosso ver, é empreendido pelo cinema nas mais variadas formas. Formas essas que também podem ser entendidas como gestos. Uma outra sorte de gesto, um outro caminhar. Aquele dado pela convergência de muitos passos. Passos dos atores e dos cenários, da equipe e dos equipamentos, da preparação e da finalização, da montagem e da projeção e, dentro dos propósitos específicos para este artigo, os passos inscritos na matéria fílmica: seus gestos químicos. Nesse amplo espaço de convergência de gestos na imagem cinematográfica, faz-se necessário compreender um pouco mais a fundo o que entendemos por este termo, certamente inesgotável, e do qual nos valem para estudar o ato cinematográfico.

Ao longo de décadas, a reflexão sobre o gesto aos moldes de uma teoria se faz presente na obra de Vilém Flusser (1920-1991). Ela é elaborada em textos esporádicos que culminam em seu último livro lançado ainda em vida - *Gestos (Gesten: Versuch einer Phänomenologie, 1991)* -, do qual fazem parte análises de gestos específicos como o gesto de escrever, o gesto de amar, o gesto de barbear, o gesto de destruir, o gesto de buscar, entre outros. Para além do empenho em esmiuçar os diversificados gestos humanos, como o conhecido capítulo "O gesto de fotografar", publicado pela primeira vez no livro *A filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*<sup>3</sup> (1985), Flusser nos convida a transpor o sentido superficial que possamos depreender do termo, ao colocar em perspectiva seu caráter plural. Um dos passos nessa direção se dá em 1975, quando o fundador e editor da revista *ArTitudes*<sup>4</sup>, François Pluchart, propõe ao filósofo a publicação de um artigo intitulado "Gesto e sentimentalidade" (*Geste et sentimentalité*) ao que Flusser responde com um curto e inspirado texto. O trabalho, escrito originalmente em inglês sob o título "*Gesture and Sentimentality*", é acompanhado de uma versão francesa feita pelo próprio autor. É neste artigo que está, a nosso ver, uma das discussões mais estimulantes sobre a natureza do gesto. E, se expomos aqui a origem bilíngue de sua criação é porque seu título guarda a chave da complexidade de seu próprio conteúdo. Vejamos como. Flusser, ao reescrever o texto em alemão, escolhe a palavra *Gestimmtheit* para substituir *sentimentalidade*, um vocábulo de difícil tradução e que é objeto de várias notas de rodapé em todas as obras que o citam. Este capítulo, *Gesten und Gestimmtheit*, ao ser traduzido para outros idiomas recebe versões das mais variadas e com significados razoavelmente diferentes

3 - Originalmente publicado em alemão sob o título de *Filosofia da fotografia* (1983).

4 - *ArTitudes International*, n. 25-27, octobre-décembre 1975

como *Gesto e afeto*, *Gesto e afinção*, *Gesto e concordância*, *Gesto e consentimento*, *Gesto e disposição*<sup>5</sup>. A abertura para a possibilidade de múltiplas interpretações faz eco no próprio conceito que não restringe o pensamento a sentidos conclusivos, afastando-se da hermenêutica para dar lugar a uma outra forma de conhecimento. O próprio gesto intelectual de Flusser, ao ampliar o horizonte semântico do termo, demonstra sua intenção e sua sagacidade.

O caráter enigmático dos gestos deriva provavelmente de sua qualidade fronteira. Entre natureza e cultura, entre ação intencional e mera reação, Flusser associa os gestos aos misteriosos termos "*Gestimmtheit*" e "*Stimmung*". Este último, como veremos adiante, também irá ocupar papel fundamental na recente proposta de Hans Ulrich Gumbrecht de um novo modo de 'leitura' para os produtos culturais (Cf. Gumbrecht, 2011). [...] O intrigante na noção de *Stimmung* é que ela recobre tanto aspectos físicos e corporais quanto psíquicos. Ou seja, dissolve a tradicional barreira estabelecida entre corpo e espírito, entre material e imaterial (FELINTO, 2016, p. 23-24).

Abordar o gesto através de seu caráter fronteiro serve-nos como ferramenta para examinar as barreiras necessariamente borradas da fotografia cinematográfica - essa atividade mestiça [meio técnica, meio arte; meio razão, meio emoção] que transita livremente entre vários campos do saber. Ao longo de seus parágrafos, o filósofo empenha-se em fazer uma fenomenologia do gesto e esboça uma definição, manifestamente inconclusa, com a qual podemos nos aproximar do gesto do [e no] cinema. Para ele, os gestos podem ser compreendidos como *movimentos do corpo, e/ou dos instrumentos e ferramentas unidos a este, que expressam uma intenção diferente da razão* (FLUSSER, 2014a, p. 249-254, grifo nosso). Mas o que seria a expressão de "uma intenção diferente da razão"? O caminho percorrido por Flusser para chegar a essa afirmação parte da tentativa de definição do termo *sentimentalidade* [ou *Gestimmtheit*]:

Devo dizer que "sentimentalidade" é a representação simbólica dos sentimentos através dos gestos, e nesse sentido a expressão é a articulação dos sentimentos. Resumindo: devo tentar manter que os sentimentos (o que quer que esta palavra signifique), podem manifestar-se através de uma variedade de movimentos, mas o que expressa e articula "sentimentalidade" é a maneira com a qual são representados.

[...] E no que diz respeito ao termo "sentimento", eu posso não conhecer o seu significado, mas eu sei que ele significa algo diferente da "razão". E já que eu sei aproximadamente o que significa "razão", esse entendimento negativo do "sentimento" é o suficiente. Portanto, posso dar continuidade na consideração da sentimentalidade como sentimentos gesticulados (FLUSSER, 1975 pp 4-5).

Se seguirmos as ponderações de Flusser, podemos argumentar que a "sentimentalidade" [esta "representação simbólica dos sentimentos através dos gestos"] é da ordem da forma, da estética. Pois se a expressão dos sentimentos pode se dar através de movimentos dos mais variados, é na maneira com a qual eles se apresentam que reside sua potência em expressar aquilo que não pertence à razão. Aquilo que não passa por uma interpretação racional. Aquilo que é compreendido pelos sentidos. Não

5 - Os três últimos derivados na versão em espanhol: *acordamiento*



estaríamos aqui, indiretamente, delineando os elementos constituintes do cinema? Parece-nos natural pensar o cinema como uma expressão emancipada da razão. O que não seria nenhuma novidade, pois isso vale para as artes como um todo [como aponta o próprio Flusser]. Porém, para além de seu apartamento da razão, temos a articulação de sentimentos através de sua expressão. Como pensar a expressão dos sentimentos do [e no] cinema? Através de quais dispositivos ela se manifesta?

Poderíamos tomar emprestado a inconclusa definição de gesto de Flusser e nela fazer uma rápida [talvez leviana] adaptação: *o cinema pode ser compreendido como movimentos do corpo, e/ou dos instrumentos e ferramentas unidos a este, que expressam uma intenção diferente da razão*. Assim sendo, a operação dos corpos humanos - obrigatoriamente vinculados e processados por inúmeros artefatos -, concebem os gestos cinematográficos. Sua expressão se dará sempre pela articulação entre imagens, movimentos e sons e será fruto de uma infinidade de gestos individuais combinados. Cada gesto [do ator, da câmera, da direção, do cenário, do clima etc.] na composição de um plano guardaria em si sua natureza: a *sentimentalidade*, isto é, a potência do afeto, do estado de presença, da disposição, da concordância e da afinação do encontro estético. Pensemos o cinema, então, como um conjunto de gestos afinados sendo processados pelo gesto químico na inscrição em sua matéria.

Ao olharmos para as possibilidades de manipulação direta da matéria fílmica, este gesto raro que se atreve a corromper a integridade da película, somos induzidos a logo pensar no chamado cinema experimental. Não somos ingênuos em acreditar que o gesto químico seja algo exclusivo de experiências visivelmente radicais. Pois não há filme sem gesto químico, ainda que estes gestos sejam padronizados para tornarem-se invisíveis pelo desejo da indústria cinematográfica. O gesto químico está permanentemente presente e encontra-se, muitas das vezes, escamoteado em uma disfarçada representatividade figural do objeto filmado. Ou, nas palavras de Jacques Aumont (2004, p. 208) “a matéria fílmica está sempre contida pela representação, ela nunca é autorizada a se exibir sozinha, mesmo que seus vestígios apareçam às vezes”. No entanto, a subversão da forma no cinema, a explicitação de sua matéria, de sua carne, é legado do cinema experimental, salvo concessões esporádicas em momentos pouco ortodoxos de alguns cineastas. Um momento clássico é aquele em que Alma (Bibi Andersson) resolve se vingar da traição de Elizabeth Vogler (Liv Ullmann) em *Persona* (1966), [direção de Ingmar Bergman e fotografia de Sven Nykvist]. Em casos como este, a intervenção explícita na película é protegida e legitimada pela diegese. Portanto, não será no cinema narrativo que a matéria fará sua insurreição. A rara exploração artística das camadas de composição do negativo e da cópia cinematográfica encontra seus pares na história da fotografia.

Um claro exemplo disso é o artista [gravurista, escultor, pintor e fotógrafo] belga Raoul Ubac (Rudolf Gustav Maria Ernst Ubach -1910-1985) participante do grupo vanguardista europeu *Cobra* de

Christian Dotremont e editor, junto a Magritte, da revista *L'invention collective* (1940). Em sua permanência na França durante a década de 1930 ele inicia uma série de fotografias sobre o *Combate de Penthesileia* [a guerreira rainha das Amazonas morta em Troia pelas mãos de Aquiles]. A combinação técnica de múltiplos procedimentos como a fotomontagem, a associação de imagens negativas e positivas, as sobreimpressões nos fragmentos dos corpos femininos nus, subvertem a lógica bidimensional da fotografia para tratá-la como uma construção de diversos materiais combinados no espaço a serem entalhados pela luz na solarização. O resultado visual final, a nosso ver, está mais próximo dos painéis em alto relevo esculpidos em mármore, como o *Amazonmachy* (batalha das amazonas) [obra feita entre 230-250 exposta no museu do Vaticano]. Em outras obras, como *La Nébuleuse* (1938), Ubac aposta menos na sobreposição de retalhos da matéria e mais na dissolução física da emulsão fotográfica que se funde à sua base, dando visibilidade às suas camadas constitutivas. Através do aquecimento [queima], num verdadeiro derretimento do negativo [*brûlage*], ele revela a anatomia dos corpos expostos à dissolução da forma. Rosalind Krauss em seu texto *Corpus Delict* (1985) comenta:

Ubac conduz seus procedimentos para a representação de uma delinquência violenta da matéria, à medida em que a luz opera nas fronteiras de um corpo que, por sua vez, dá lugar a essa invasão do espaço. O consumo de matéria por uma espécie de éter espacial é uma representação da reviravolta da realidade por aqueles estados psíquicos tão cultuados pelos poetas e pintores do movimento [surrealista]: devaneio, êxtase, sonho (KRAUSS, 1985, p. 44).

Algo de grande semelhança técnica e estética ocorre nos filmes *Mues* e *Esquisse*. Ambos são resultado da pesquisa proposta por Nathalie Ménant a sua irmã Frédérique Ménant durante uma residência artística em 2015. A primeira sendo artista plástica e a segunda cineasta. Seu projeto *Mues* [troca de pele, troca de penas, muda, transformação] convida mulheres vinculadas à casa Joséphine [um local de apoio feminino a mulheres em situação de risco] para que sejam modelos numa experiência bem particular. Nathalie Ménant envolve os corpos dessas mulheres em gesso, não apenas para depois criar estátuas vivas dessas molduras, mas principalmente para oferecer uma dimensão quase terapêutica de “troca de pele”. Desta forma, esta carapaça, criada artificialmente pelos emplastos aplicados aos corpos nus, servem como uma metáfora da própria rigidez corporal [e emocional] das mulheres com as quais ela está trabalhando. Ao retirar estas cascas, o corpo fica desprotegido, sua fragilidade é exacerbada [como em qualquer animal que tenha que passar por este ritual]. E este recolhimento em si, sem carapaças, a nosso ver traz uma dimensão muito singular para o ato artístico. É como se pudéssemos olhar “de fora” para nossas próprias dores e dissabores.

Nathalie chama sua irmã, Frédérique, não apenas para registrar esta experiência, mas para fazer parte da exposição dos resultados com imagens em movimento projetadas por vezes sobre o gesso e por outras em tela plana comum. Desta parceria surgem dois filmes *Mues* [ecdise, muda, troca de pele/

pena] e *Esquisse* [esboço] , ambos filmados em 16mm e processados de forma artesanal pelo laboratório compartilhado *l'Etna* [objeto da nossa apresentação na XX Socine]. É através da manipulação direta da película, por processos similares aos utilizados por Ubac, que Frédérique constrói sua leitura destes corpos. A explicitação das camadas da matéria fílmica faz com que o próprio cinema se dispa de sua couraça tradicional. A subversão da forma cinematográfica, através de nuances físico-químicas, coloca em evidência a maleabilidade criativa da emulsão fotográfica e seu paradoxal apelo indicial; sublinha a potência sensorial do cinema ao expor sua familiar estranheza, sua ambiguidade; corrompe os corpos filmados com sobreposições, solarizações, arranhões, distorções, corrosões, derretimentos, véus. O corpo humano e o corpo fílmico transformam-se em laboratório da matéria numa delicada liberação do vestígio. “A poética da matéria e a exploração sensorial dos elementos formam um dos capítulos mais belos da invenção cinematográfica [...], o cinema nos ensina ou nos lembra que a matéria é o tecido do mundo. [...] Descobrimos através do cinema quão profundamente a assinatura plástica do mundo [...] está inscrita em nós” (SIETY, 2017).

### **Referências**

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

FELINTO, E. “Flusser e Warburg: gesto, imagem, comunicação” in *Revista Eco Pós*, 19, n. 1, 2016, p. 20-28.

FLUSSER, V. “Geste et sentimentalité” in *arTitudes international*, out-dez, 1975, p. 25-27.

FLUSSER, V. *Les Gestes*. Bruxelas: Al Dante, 2014a

FLUSSER, V. *Gestos*. São Paulo: Annablume, 2014b

KRAUSS, R. “Corpus Delicti” in *October*, n. 33, verão, Cambridge, 1985, p. 31-72.

# Estratégias em *4000 disparos*<sup>1</sup>

## Strategies in *4000 shots*

Annádia Leite Brito<sup>2</sup>  
(Doutoranda - UFRJ)

### Resumo:

Este artigo analisa *4000 disparos* (2010), de Jonathas de Andrade, em sua versão instalativa e como livro de artista. Objetiva-se investigar suas estratégias de realização e apresentação ao público, encontrando tensionamentos entre cinema e fotografia, monitoramento e desejo e, ainda, identificando categorias modernas nesta obra contemporânea. Trata-se de uma investigação que desemboca no reconhecimento de uma potência disruptiva originada através de choques entre formas, tempos e imagens.

### Palavras-chave:

Cinema, fotografia, modernidade, arte contemporânea.

### Abstract:

This article analyzes *4000 shots* (2010), by Jonathas de Andrade, both in its instalative version and as an artist's book. The objective is to investigate the strategies contained in this work during its production and also in the configuration of its presentation to the public, finding tension between cinema and photography, monitoring and desire, modern and contemporary. The investigation acknowledges in *4000 shots* a disruptive potency originated through shocks of forms, times and images.

### Keywords:

Cinema, photography, modernity, contemporary art.

Jonathas de Andrade é um jovem artista, nascido em Maceió, em 1982, e residente na cidade de Recife. Boa parte de sua produção em arte se dá em instalações que utilizam fotografia, audiovisual e palavra escrita, retomando questões ou estéticas de décadas anteriores para recolocá-las sob um olhar contemporâneo, provocando assim superposições de camadas e choques de sentidos.

A obra *4000 disparos* foi realizada pelo artista em 2010 durante o projeto *Documento Latinamerica - Condução à Deriva*, no qual, tendo como mote a sensação ambígua entre a pertença e a distância cultural e geográfica na América Latina, o artista viajou por seis países. O trabalho em questão foi executado em Buenos Aires, onde Andrade tomou uma câmera de super-8 e capturou a cada fotograma uma imagem

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: ESTRATÉGIAS, MODELOS E FORMAS DA ARTE NO CINEMA, DO ST INTERSEÇÕES CINEMA E ARTE.

2 - Doutoranda no PPGCOM-ECO/UFRJ e mestre pelo PPGARTES-ICA|UFC. Formada pela Escola de Audiovisual da Vila das Artes-PMF, enfatiza estudos teóricos e práticos no campo da imagem.

do rosto de um homem anônimo distinto que passava pelas ruas.

Posteriormente, essas imagens foram digitalizadas e montadas no que se tornou um vídeo de 60 minutos exibido em *loop*. Nele, as faces dos homens se sucedem numa velocidade tal que não é possível se deter sobre um determinado semblante até o momento em que um rosto é escolhido para que o espectador o observe por mais tempo. A passagem vertiginosa dos fotogramas é intensificada pela construção sonora, na qual cada bloco de imagens aceleradas é acompanhado por um *beep* contínuo (como uma máquina de aferir batimentos cardíacos), um som de batida compassada em madeira (que também parece com passos) ou um barulho ritmado de plástico se chocando contra um metal, como um áudio de roleta. Todos estes sons possuem uma cadência bastante regular – como que regida por um metrônomo –, porém ao fim se aceleram – dando a sentir inclusive um aligeiramento da montagem dos fotogramas – e culminam com um som de golpe, aludindo a um corte no ritmo para dar lugar ao rosto escolhido para ser visto por mais tempo em silêncio.

Nota-se que, por vezes e se houver muita atenção, é possível perceber rapidamente a reincidência de uma imagem, porém, como um rosto passageiro em uma multidão, resta a sensação de insegurança quanto à certeza de ser de fato aquela mesma pessoa a ter sido vista.

Devido às características do filme utilizado, cada fotograma é preto e branco, granulado, e, por conta do movimento dos sujeitos passantes ou do próprio artista, muitas dessas imagens contêm certa imprecisão de foco ou apresentam rostos borrados. Por mais que a rapidez da passagem entre um fotograma e outro traga uma impossibilidade para o olhar na apreensão das faces, os aspectos ditos acima propiciam a formação de uma fluidez que se faz possível justamente pelo monocromatismo e pelas imprecisões das figuras, posto que as imagens parecem se metamorfosear de uma em outra rapidamente. A característica plástica dos borrões confere movimento e fluidez na junção dos intervalos entre um fotograma e outro.

Tais aspectos das imagens também podem ser observados no segundo desdobramento criado por Jonathas de Andrade a partir do mesmo material em super-8 capturado na Argentina. A obra *4000 disparos* foi publicada como livro de artista em 2011 pelo selo Edições Tijuana, uma iniciativa da Galeria Vermelho. A brochura dispõe de pequenos textos de Kiki Mazzucchelli e Suely Rolnik em português e inglês, no entanto se configura realmente como um *flip book* que traz os fotogramas impressos para serem manuseados. A materialidade das imagens confere ao trabalho possibilidades diferentes da obra instalada, posto que dá ao sujeito que detém o *flip book* a possibilidade de variar o fluxo da montagem, regendo-o com suas próprias mãos e, inclusive, podendo pará-lo para observar os fotogramas individualmente e de maneira mais detida – momento no qual se tornam mais visíveis os borrões e as

imprecisões.

No contexto dessa outra estratégia de exibição ao público, há ainda que se voltar à questão da montagem. Por mais que não seja possível alterar a ordem dos *frames*, o manipulador do impresso é autônomo para conferir a velocidade de passagem que desejar, ou seja, o movimento decorre do tempo de observação das imagens e do seu fluxo imposto pela vontade.

Segundo Bellour (1997, p. 103), a partir do movimento, a fotografia pode se pensar e, a partir do estático, o cinema também consegue refletir sobre si mesmo. É esta a dobra na qual *4000 disparos* se inscreve, seja em sua versão impressa ou instalativa. A aproximação entre o fotográfico e o fílmico traz um duplo movimento de convergência e disjunção, posto que dando a ver o movimento e o estático e propondo o fluxo e a reflexão, negocia constantemente entre aspectos que parecem conviver e se repelir ao mesmo tempo. No entanto, é dessa negociação – entre estes e outros choques a serem abordados mais a frente – que surgem as faíscas de potência emanadas de *4000 disparos*.

Quanto ao aspecto expositivo da instalação, ela tem sido apresentada através de projeção na parede dos museus e galerias ou exibida em televisão de tubo. É interessante notar como a estética das imagens dialoga tanto com formas de tecnologia de um certo aspecto datado (TV de tubo) – o que pode ser estendido ao som – quanto com a dimensão de uma escala mais íntima, pois as projeções não são grandes como em salas de cinema ou em alguns trabalhos de outros artistas que demandam telas maiores.

A escolha do super-8 em preto e branco traz uma textura particular da imagem que remete a um passado situado entre os anos 1960 e 1970 – período no qual estava em curso o regime ditatorial na Argentina e em outros países da América Latina. O uso da palavra *disparos* no título – que, em inglês, carrega a ambiguidade da palavra *shots* – reforça a alusão aos tiros e à violência, mas também ao próprio ato de captura de cada imagem no acionamento do obturador.

Os primeiros planos<sup>3</sup> aludem a uma dimensão de vigilância e catalogação dos rostos, o que estaria alinhado com a atividade predatória dos regimes militares e seus departamentos de segurança interna. Em seus dois modos de apresentação, a obra se posiciona de forma a capturar o dispositivo utilizado pelo Estado opressor e remetê-lo a uma outra prática, que rechaça a finalidade anterior. Há o enquadramento dos rostos, mas estes são turvos e rapidamente encadeados, de maneira que não haja identificação, ou seja, que não se estabeleçam identidades nítidas. A rápida passagem na instalação, com a escolha de um rosto a cada ciclo para ser visto por mais tempo – mas, ainda assim, não tempo suficiente para

---

3 - Primeiro plano é a denominação de um enquadramento no qual a figura humana é visualizada do peito para cima. Também pode ser chamado de *close-up* ou *close*.

reconhecer –, se refere ao procedimento da roleta russa, porém a busca entre esses homens contém uma dubiedade, pois pode tanto remeter a um suspeito quanto à possibilidade de encontrar um carrasco da ditadura tornado anônimo pelo tempo, posto que ainda atualmente são realizados julgamentos dos envolvidos naquela época<sup>4</sup>.

No entanto, em *4000 disparos*, essa dimensão violenta também é tensionada com um “homoerotismo latente” discretamente insinuado, segundo Mazzucchelli (2011, p. 3). Há uma busca apenas por imagens masculinas e, em determinados momentos, uma dessas faces é escolhida para ser observada por mais tempo, retornando logo após para nova procura acelerada e nova escolha. Esses movimentos de visada e seleção não têm consequências nefastas e nem procuram tirar os homens escolhidos de seu anonimato. Há forte ambiguidade entre um olhar que busca em espreita ameaçadora e um olhar *voyeur*, calcado no prazer da vista. Em duas obras subsequentes na trajetória de Andrade é possível perceber a retomada do olhar sobre os corpos masculinos através de procedimentos similares. Em *Procurando Jesus* (2013), o artista foi às ruas de Amman, na Jordânia, e fotografou vinte homens. Nessa instalação, ele pediu que os visitantes tomassem uma tâmara e, depositando seu caroço em uma urna, votassem em qual imagem corresponderia mais à de um Jesus árabe. Em *Cartazes para o Museu do Homem no Nordeste* (2013), foram lançados anúncios em classificados de jornais populares de Recife para que homens trabalhadores interessados pudessem posar para fotos que viriam a ser novos cartazes do referido museu. O resultado se fez em imagens muitas vezes erotizantes em uma plástica que valoriza o desenho dos corpos no espaço.

Em *4000 disparos*, o ponto de vista do observador retoma a figura do *flâneur* e os homens observados durante o percurso lembram a passante de Baudelaire, amada no momento fugaz do encontro na rua<sup>5</sup>. Ao mesmo tempo que retoma um ato de vigilância e o tensiona com a aleatoriedade, a desidentificação e o desejo, olhar esses homens remete a uma percepção cinética e fragmentada, similar à da modernidade como foi diagnosticada por Benjamin.

Para Benjamin, a percepção era nitidamente temporal e cinética; ele esclarece como a modernidade subverte até mesmo as possibilidades de uma percepção contemplativa. Jamais há acesso puro a um objeto em sua unicidade; a visão é sempre múltipla, contígua e sobreposta aos outros objetos, desejos e vetores (CRARY, 2012, p. 28).

Os estímulos em *4000 disparos* não remetem às novidades e tecnologias nos espaços urbanos, mas ao não ser possível permanecer a observar um rosto por muito tempo frente à quantidade de homens

4 - Recentemente, no final de novembro de 2017, 48 réus foram condenados pela realização dos “voos da morte” e de outros crimes na Escola de Mecânica Armada (ESMA) durante a ditadura argentina. Disponível em: <<https://g1.globo.com/mundo/noticia/argentina-condena-48-ex-militares-por-voos-da-morte-e-outros-crimes-da-ditadura.ghml>>. Acesso em: 04 dez. 2017.

5 - Não é à toa que *4000 disparos* foi utilizado no *show Verdade, uma ilusão*, de Marisa Monte, como projeção de fundo durante a música *Não vá embora*, que se inicia com o verso “E no meio de tanta gente eu encontrei você”. Nesse caso foi feita uma grande projeção e não se ouve o áudio da instalação. Há um vídeo amador no *link* <<https://www.youtube.com/watch?v=HzpQe-4wFFo>>.

que passam nas ruas. Ainda nos momentos da obra em que um semblante é escolhido, a contemplação de fato não se perfaz, posto que rapidamente já há o retorno para o fluxo vertiginoso de faces.

Todavia, ainda que não se afirme uma contemplação real, diante da desaceleração e visualização de um rosto, volta-se para o conceito de instante na modernidade, segundo o qual o momento de vivência sensorial – o instante em si – é separado de seu posterior reconhecimento através de um processo cognitivo (CHARNEY, 2004, p. 387). Os encontros rápidos com os rostos desses homens passantes se dão em fragmentos no tempo e em choque, com uma imagem sobrepujando a outra. Para Charney (2004, p. 392), o *Trabalho das Passagens* de Benjamin “sugere, em outras palavras, a interdependência entre o instante e o fragmento”. Em *4000 disparos*, além do acavalamento das imagens e da negociação constante entre o estático e o movimento, o tensionamento entre a estética opressora datada e sua reinvenção em desidentificação e homoerotismo evoca o choque temporal benjaminiano entre Então e Agora em uma constelação na qual surge a imagem dialética como *flash* de luz (CHARNEY, 2004, p. 393).

O choque e os fragmentos fazem parte de outro procedimento bastante característico do período da modernidade, a montagem. *4000 disparos* possui modulações de ritmo que se dão pelos desejos do artista e daquele que manuseia a brochura. No livro, é possível comandar o ritmo, passando página por página de maneira rápida ou lentamente, vendo os rostos em seus contornos definidos ou os borrões gerados pela movimentação do observado e do artista observador. Na instalação, as imagens estáticas se desenrolam em um fluxo acelerado que, no auge de uma urgência visual e sonora, acaba por fixar um rosto em particular, retornando então ao aceleração. Reitera-se que há em ambas as apresentações da obra uma questão que passa pela montagem como articuladora entre o fluxo e a parada, no entanto é uma montagem que durante a aceleração dá a ver a descontinuidade dos fotogramas e, durante a parada, mostra as indefinições provenientes do movimento dos corpos.

Diante da presença de tantos elementos e conceitos da modernidade, pergunta-se porque ainda é possível encontrá-los na Arte Contemporânea. Arrisca-se afirmar que, no caso de *4000 disparos*, ainda o fragmentado e os instantes são importantes, mas dentro de um fluxo – tal como pontos de crista ou vale em uma onda – no qual a passagem entre os momentos se sobrepõe a eles, pois através dos choques se faz a relação modular em variação e o desejo é concretizado em busca. Ademais, utilizar tão evidentemente as categorias modernas de fotografia e cinema para subvertê-las em reinvenção também é uma característica tanto da obra de Andrade quanto da arte contemporânea realizada nos últimos trinta anos.

Rolnik (2011, p. 6) encontra em *Educação para adultos* (2010) – outra obra de Jonathas de Andrade – uma relação entre macro e micropolítica que, em sua tensão, cria faíscas ao invés de mensagens



panfletárias e, dessa forma, é prene em potência disruptiva. Em *4000 disparos*, o artista se apropria da estética de monitoração de uma determinada época para, ocupando a posição desconfortável de opressão, dar vazão a possibilidades outras também advindas da observação quase obsessiva.

Um corpo que se auto-autoriza a mover-se nessa tensão entre suas próprias forças reativas da opressão e forças ativas da libertação, que em seu atrito riscam a faísca da vida querendo afirmar-se para além de seu constrangimento nas formas vigentes que a impedem de fluir (ROLNIK, 2011, p. 9).

Os meandros da potência disruptiva se fazem na estrutura de *4000 disparos* em suas estratégias contidas no procedimento de articulação de imagens, nos tensionamentos entre as formas moderna e contemporânea da experiência, entre o estático e o movimento através da montagem, nos choques temporais entre o instante e o fluxo, na negociação entre a regularidade calma do som e sua urgência culminando em silêncio, e entre a ficcionalização de imagens de um período de ditadura e o documental das ruas argentinas na primeira década do século XXI. Não é possível dissociar suas dimensões estética e política. Vê-se em *4000 disparos* uma obra que se constitui ambígua para, paradoxalmente, se posicionar de maneira viva e direta.

### **Referências**

BELLOUR, R. *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

CHARNEY, L. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

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

MAZZUCHELLI, K. Introdução. In: ANDRADE, J. *4000 disparos*. São Paulo: Tijuana, 2011.

ROLNIK, S. Sobre disparos e faíscas: fragmentos de uma conversa com Suely Rolnik. In: ANDRADE, J. *4000 disparos*. São Paulo: Tijuana, 2011.

# E o desenho animado foi à Bienal de Veneza<sup>1</sup>

## And cartoon went to Venice Biennale

**Annateresa Fabris<sup>2</sup>**  
(Professora Titular – USP)

**Resumo:**

Análise de *Imitation of life*.

**Palavras-chave:**

Animação, Poledna, Disney.

**Abstract:**

Analysis of *Imitation of life*.

**Keywords:**

Cartoon, Poledna, Disney.

O visitante do pavilhão austríaco da 55ª Bienal de Veneza (2013) deparava-se com uma surpresa: a projeção de um singelo desenho animado, protagonizado por um burro e um pássaro, que retomava a melhor tradição do estúdio Disney nos anos 1930 e 1940. Passada a surpresa provocada pelo curta-metragem simplório, cuja duração não ultrapassava os 3 minutos e cuja paleta de cores se inspirava na do estúdio norte-americano, o público mais avisado percebia que a chave de acesso à proposta conceitual de Mathias Poledna residia no segundo espaço da instalação, no qual estava agrupado todo o processo de produção do filme. Além disso, um cartaz apresentava o elenco dos participantes da operação, o que levou Eduardo Socha (2016, p. 54-55) a afirmar que Poledna parecia enfatizar a existência de um vínculo estrutural entre o imaginário de Disney e a organização industrial necessária à sua realização.

O autor vai além em sua argumentação, lembrando que os primeiros desenhos animados de Disney eram pautados por um esquema fixo e repetitivo e por uma gestualidade maquinal e simétrica, que não deixava de evocar as coreografias sincronizadas das *Tiller Girls*. Uma vez que a vida dos personagens das animações obedecia a uma mecanização precisa, fazendo com que a fantasia estivesse subordinada a um esquema fixo, Socha conclui que elas podem ser consideradas um prolongamento do mundo do trabalho, não obstante sua aparente irreabilidade e sua infinita plasticidade. Em sua “inocência

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão Interseções cinema e arte.

2 - Professora aposentada da ECA/USP. Autora de *Fotografía y artes visuales* (2017).

programada”, os desenhos norte-americanos representavam “não só a mecanização da vida reduzida à ordem do trabalho, mas também a naturalização do sofrimento social, convertido em pretexto para o riso” (SOCHA, 2016, p. 56-57).

A operação de *Poledna* é, porém, bastante ambígua, despertando a possibilidade de outro tipo de leitura que leve em conta a recepção do universo disneyano nas décadas de 1930 e 1940. Socha tem razão quando associa as *Tiller Girls* à lógica industrial, mas a racionalidade abstrata, que rege as “demonstrações matemáticas” (KRACAUER, 1982, p. 100) do grupo de dançarinas, não é a marca distintiva das primeiras animações de Disney. Embora dotados de corpos elásticos, Mickey e outros protagonistas das pequenas histórias filmadas entre fins da década de 1920 e meados dos anos 1930, não se caracterizam por movimentos harmoniosos e bem coordenados. Mickey e Minnie, por exemplo, pinoteiam e dançam, mas suas exhibições não lembram em nada a regularidade e a “exatidão geométrica” atribuídas por Siegfried Kracauer (1982, p. 103) às *Tiller Girls*.

Leandro Sarmatz (2017, p. 55) não é tão incisivo. Ao mesmo tempo em que aproxima os desenhos de Disney do fordismo a partir da constatação que neles “as situações são exploradas ao máximo”, num acavalamento vertiginoso e com uma montagem que tudo aproveita, reconhece que nas primeiras fitas protagonizadas por Mickey existem situações que apontam para o absurdo e para ações que se situam além de qualquer lógica. Sem deixar de lado as implicações político-econômicas que podem estar na base dos desenhos animados, é possível, no entanto, propor outras possibilidades de leitura para as transformações abruptas e absurdas que os caracterizam. O próprio Sarmatz aponta para isso, quando busca uma das fontes das primeiras animações em *A book of nonsense* (1846), de Edward Lear.

Além de Lear, poder-se-ia lembrar o interesse dos surrealistas pelos desenhos animados, vistos como o território do burlesco, do *nonsense* e da transformação de objetos e situações do cotidiano em manifestações da mais pura poesia por meio de uma imaginação desenfreada e de uma irracionalidade capaz de apagar toda fronteira entre realidade e fabulação. A ideia de metamorfose, implícita nessa leitura do cinema de animação, está também presente nas considerações de Serguei Eisenstein (2013, p. 23-29), que fala de “um mundo saído fora de si”, regido pela busca de “outra coisa” e do “impossível”. Nesse mundo, mãos, pescoços e rabos se esticam desmesuradamente; atributos animais e vegetais das *Silly simphonies* se contorcem e se enroscam “no tom da melodia e no tempo da música”, numa “recusa da forma imobilizada uma vez por todas – a liberdade em relação à rotina, a faculdade dinâmica de assumir qualquer forma”.

Tomados em si os filmes de animação permitem análises que vão além da linha taylorismo-fordismo aventada por Socha e Sarmatz. Seu sistema de produção, no entanto, tem claras relações com

o universo industrial. Por sua própria natureza, o desenho de animação requer um trabalho de equipe, como demonstra a fundação da Bray Production por volta de 1913, seguida pelo estúdio de Raoul Barré (1914) e pelo International Film Service (1915). Essa estrutura industrial, que Poledna retoma em sua instalação por meio da exibição dos créditos, havia impressionado Eisenstein (2013, p. 10-11) quando de sua visita ao estúdio Disney em 19 de setembro de 1930. Embora modestas, as instalações surpreendem por sua “estrutura coletiva” e técnica.

A operação de Poledna, no entanto, vai além de Disney, abarcando outros aspectos da indústria norte-americana do entretenimento. É o que demonstra a título da animação, *Imitation of life*, que remete ao romance homônimo de Fannie Hurst (1933), do qual foram derivados os filmes de John M. Stahl (1934) e Douglas Sirk (1959), os quais, em diferentes graus, lidavam com a questão do disfarce e da negação da própria identidade numa sociedade racista. É o que demonstra também a canção interpretada pelo burrinho, *I've got a feeling you're fooling* incluída na trilha sonora do filme *Broadway Melody of 1936* (1935), no qual o disfarce desempenhava igualmente um papel central. É o que demonstra por fim o traje de marinheiro vestido pelo burro, que não evoca apenas o Pato Donald, mas também películas como *The navigator* (1924, Buster Keaton), *Star spangled rhythm* (1942, George Marshall) e *On the town* (1949, Gene Kelly/Stanley Donen).

O fato de Federica Polidoro (2013) evocar as películas de Keaton e Donen/Kelly para situar o personagem de Poledna nada mais faz do que remetê-lo novamente ao universo da animação. Disney e seus colaboradores inspiram-se frequentemente no cinema de ficção, ora para caracterizar algum tipo, ora para reeditar, em chave jocosa, cenas e situações. Em 1931, Disney afirma, por exemplo, que a concepção de Mickey era devedora de Chaplin, pois ele fora idealizado como um “pequeno camarada tentando dar o melhor de si” (APGAR, 2015, p. 51). Ao analisar a questão do antropomorfismo no filme de Poledna, Dietrich Diederichsen estabelece uma distinção entre este e Disney. Ao contrário do realizador norte-americano, cujas animações eram construídas sobre estereótipos, Poledna concebe um asno absolutamente alheio aos padrões literários europeus, que o apresentavam como um animal desgraçoso, pouco ágil, impassível e teimoso. Federica Polidoro (2013), que cita esses argumentos, retoma-os e amplia-os, falando da presença de um elemento perturbador no desenho, que apresenta um animal totalmente distanciado da iconografia “da estupidez, da teimosia, da impassibilidade e da fleuma”.

A argumentação dos dois críticos é bastante falaciosa, pois eles ignoram as transformações a que Disney submete, via de regra, os animais humanizados dos desenhos. Bastaria lembrar Mickey, que não possui nenhum dos atributos geralmente associados ao rato: criatura temível, impura, esfomeada, prolífica, ladra, propagadora da peste etc. Além disso, Socha (2016, p. 57) detecta um elo

entre o antropomorfismo e um padrão maquinal nos personagens de Disney, nos quais o “elemento propriamente humano se volatiliza”, restando apenas a caricatura de “um traço já destituído de qualquer organicidade”. Uma leitura totalmente diferente das de Diederichsen, Polidoro e Socha havia sido proposta por Eisenstein (2013, p. 56, 66), o qual via nos animais antropomórficos de Disney “metáforas plásticas em sua essência”, próximos do pensamento sensível e, por isso mesmo, definidos “uma reação natural do pré-lógico” à América e “à *lógica formal de standardização*”.

Polidoro e Socha apontam outro aspecto na obra de Poledna: seu questionamento da indústria cultural. A crítica italiana detecta em *Imitation of life* a interrupção de um processo de idealização de um produto aparentemente inocente. Socha, por sua vez, calça sua argumentação no ensaio “A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas”, publicado por Max Horkheimer e Theodor Adorno em 1947, destacando o trecho em que os autores apresentam as desventuras do Pato Donald como um adestramento para as “sovas” que os espectadores recebiam na vida.

O texto, no entanto, é citado de maneira parcial, pois Horkheimer e Adorno (s.d., p. 174) estabelecem dois momentos na trajetória do cinema de animação. A princípio, os desenhos eram “expoentes da fantasia contra o racionalismo. Faziam justiça aos animais e às coisas eletrizadas pela sua técnica, pois, embora os mutilando, lhe conferiam uma segunda vida”. Num segundo momento, que os autores situam na década de 1940, a animação muda de natureza, confirmando “a vitória da razão tecnológica sobre a verdade”. Suas relações temporais são deslocadas. Sabe-se, desde o início, o motivo da ação, alicerçada na destruição e nos maus-tratos contínuos infligidos aos personagens.

Outra possibilidade de leitura é oferecida, a princípio, por Walter Benjamin, que se debruça sobre a figura de Mickey. No artigo “Experiência e pobreza” (1933), o personagem surge como uma nova possibilidade de narrativa. O camundongo é um dos sonhos do homem contemporâneo, pois por seu intermédio é possível compensar o desânimo e a tristeza da experiência cotidiana, Sua vida é “cheia de milagres, que não somente superam os milagres técnicos como zombam deles”. Graças a metamorfoses contínuas configura-se uma existência autônoma, na qual “um automóvel não pesa mais que um chapéu de palha, e uma fruta na árvore se arredonda como a gôndola de um balão” (BENJAMIN, 1994a, p. 118-119).

Mickey é citado novamente na primeira versão do ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, escrita entre outubro e dezembro de 1935. Personagem de um “sonho coletivo”, o camundongo representa um alívio nas tensões que a tecnicização provocou nas massas. Os filmes de Disney e as fitas grotescas “produzem uma explosão terapêutica do inconsciente”. As massas ganham, assim, uma imunização contra as psicoses engendradas pelo desenvolvimento tecnológico.

A hilaridade coletiva produz um “desenvolvimento artificial de fantasias sadomasoquistas”, impedindo “seu amadurecimento natural e perigoso” (BENJAMIN, 1994b, p. 190). A questão é retomada na segunda versão do ensaio, redigida entre dezembro de 1935 e fins de janeiro de 1936. Nela, a reflexão anterior é retomada quase *pari passu*, mas vem acompanhada de uma nota na qual Benjamin (2012, p. 102) destaca o “sentido contraditório” dos filmes de animação. O autor detecta neles a existência de situações que “têm efeito tanto cômico como de horror”, apontando para uma tendência a “acatar comodamente a bestialidade e a violência como fenômenos concomitantes da existência”.

Benjamin (2012, p. 102) acaba por colocar os filmes de Disney sob o signo de um fascismo que se apropria de “inovações ‘revolucionárias’”, matizando, assim, as primeiras observações. Eisenstein (2013, p. 13-15, 18-20), ao contrário, vê neles “uma reestruturação do mundo”, “uma revolta contra o desmembramento e a legalização, contra a lividez e a desolação”. Num universo dominado pela “precisão matemática do tempo”, pela cultura do dinheiro e pela uniformização, os filmes de Disney introduzem “uma revolta lírica”, alicerçada no “devaneio” e destituída de consequências no dia a dia. Apesar dessa limitação, que não permite derrotar a realidade capitalista, tais filmes dão a ver outro mundo, liberto de qualquer critério, trazendo um consolo para as vítimas do “inferno social de penas, de injustiças e de sofrimentos”. Se Disney “não denuncia nem condena”, isso não significa que ele não será lembrado por “aqueles instantes de pausa na luta contínua pela vida e pela sobrevivência, que aliviavam os espectadores” nos anos da grande crise econômica.

Estas várias possibilidades de leitura são uma prova evidente de que o cinema de animação não se encerra em interpretações monolíticas, que retiram dele uma dose expressiva de significados. O curta de Poledna deve ser inserido nesse contexto problemático para que o alcance de sua proposta seja compreendido de maneira mais dialética. Seu *nonsense* pode ser analisado à luz de algumas considerações de Eisenstein (2013, p. 11-12) sobre Disney. Ele parece apontar para um “paraíso” concretizado por meio do desenho, para uma volta “ao mundo de liberdade total – e é por isso que ela é fictícia –, um mundo liberado da necessidade, sua outra extremidade primária”.

Inconsequente e brincalhão, o burrinho de *Imitation of life* não pode ser reduzido nem a uma operação nostálgica nem a um feroz requisitório contra as insídias da indústria cultural. Sua natureza de reencenação de um modelo anterior, do qual assume todas as características – ingenuidade da narrativa, *nonsense*, atitude citacionista e grande dispêndio de trabalho para a produção de uma obra concisa em sua duração – coloca-o num patamar problemático. Enquanto reencenação, *Imitation of life* pode ser visto como “uma tomada de posição em relação ao sistema da arte, mas também à cultura de modo geral”. Aplicando a Poledna esse argumento de Fernando Oliva (2008, p. 9), é possível detectar no trabalho uma proposta de discussão das categorias da criação, da autoria e da originalidade, postas em

xeque desde a década de 1960. A recuperação voluntária de técnicas manuais de produção evoca não tanto uma dimensão nostálgica quanto um comentário sobre o espetáculo da tecnologia mais avançada aplicada a obras de qualidade cultural duvidosa. A produção da indústria cultural hodierna e o gosto do público parecem estar no cerne desse comentário por meio de um deslocamento sutil: a substituição do grandiloquente pelo singelo e primitivo.

Reencenar, por outro lado, “é também interpelar o original, ressignificá-lo e abrir caminho para uma desejada eclosão de leituras, talvez eclipsadas pelo tempo e a história”. Esse aspecto, assinalado por Oliva (2008, p. 21), é igualmente central na operação de Poledna, que pode ser considerada deflagradora de um contexto crítico. *Imitation of life*, com efeito, não se configura como uma obra autossuficiente, como aquele organismo autônomo tão prezado por Clement Greenberg. Seu significado último reside nas leituras e releituras que ela deflagra, permitindo fazer do desenho animado um espaço aberto de discussão e recodificação. O cinema de animação deixa de ser, assim, um produto codificado e alienante de antemão para ganhar novas possibilidades de análise, entre as quais a de uma forma de apreensão crítica do real por meio da ficção e de seus mecanismos lúdicos.

## Referências

- APGAR, G. *Mickey Mouse: emblem of the American spirit*. San Francisco: The Walt Disney Family Foundation Press, 2015.
- BENJAMIN, W. “Experiência e pobreza”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994a, p. 114-119.
- \_\_\_\_\_. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica – Primeira versão”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994b, p. 165-196.
- \_\_\_\_\_. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2012.
- EISENSTEIN, S. *Walt Disney*. Belval: Éditions Circé, 2013.
- HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. “A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas”. In: LIMA, L. Costa (org.). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Editora Saga, s.d., p. 157-202.
- KRACAUER, S. “La massa come ornamento”. In: *La massa come ornamento*. Napoli: Prismi, 1982, p. 99-110.
- OLIVA, F. “Freeze-frame”. In: *Cover = reencenação + repetição*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008, p. 9-24.
- POLIDORO, F. “L’asinello e l’uccellino. Per una lettura iconografica del cartone di Mathias Poledna”. Disponível em: <[www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2013/06/lasinello-e-luccellino-per-una-lettura-iconografica-del-cartone-di-Mathias-Poledna](http://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2013/06/lasinello-e-luccellino-per-una-lettura-iconografica-del-cartone-di-Mathias-Poledna)>. Acesso em: 27 fev. 2017.
- SARMATZ, L. “Let it go: o pai, o filho e o desenho animado”. *Piauí*, Rio de Janeiro, n. 126, mar. 2017, p. 54-56.

SOCHA, E. "Política de *cartoon*". *Cult*, São Paulo, n. 218, dez. 2016, p. 54-57.



# As protagonistas de Jenji Kohan: entre o american dream e o crime<sup>1</sup>

## Jenji Kohan's protagonists: between the american dream and crime

**Bárbara Camirim Almeida Lopes<sup>2</sup>**  
(Mestranda - UFBA)

### **Resumo:**

O presente artigo propõe analisar a construção das personagens Nancy Botwin e Piper Chapman, nos pilotos das séries *Weeds* e *Orange is the New Black*, respectivamente. A apresentação destas personagens através da dualidade “american dream versus vida no crime” é entendida aqui como uma das marcas autorais da roteirista e produtora Jenji Kohan. Desta forma, pretende-se colaborar tanto com os estudos que pensam a autoria em séries televisivas quanto para os que pensam a personagem feminina.

### **Palavras-chave:**

Autoria, Ficção Televisiva, Jenji Kohan, Personagens Femininas.

### **Abstract:**

This article analyzes the construction of characters Nancy Botwin and Piper Chapman, on the pilots of television-series *Weeds* and *Orange is the New Black*, respectively. The presentation of these characters through the duality “american dream versus crime-life” is understood here as one one of writer and producer Jenji Kohan's authorial branding. Thus, we intend to collaborate with authorship studies in television series and with studies of female characters.

### **Keywords:**

Authorship, Television Fiction, Jenji Kohan, Female Characters.

## **Introdução**

A fascinação por pessoas forçadas a interagir com o que é estranho a sua realidade é a maneira que Jenji Kohan, criadora das séries *Weeds* (Showtime, 2005 – 2012) e *Orange is the New Black* (Netflix, 2013 – atual), sintetiza seus interesses criativos. *Weeds* se passa na cidade ficcional de Agrestic, nos subúrbios de Los Angeles e tem tramas centradas em Nancy Botwin, uma dona de casa que recentemente se tornou viúva e começou a traficar pequenas quantidades de maconha para manter o padrão de vida da família. *Orange is the New Black*, por sua vez, mostra o dia-a-dia da Penitenciária de Litchfield, com

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Painel: Narrativas Seriadas.

2 - Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA). Bolsista Fapesb. Integrante do Laboratório de Análise de Teleficção (A-Tevê).

personagens de diferentes raças, classes sociais e idades. Apesar de ter Piper Chapman, uma mulher de classe média alta, como personagem central, há uma multiplicidade maior de tramas, com algumas acontecendo independentemente da protagonista. Neste artigo, pretende-se investigar marcas autorais de Jenji Kohan, através da análise da apresentação das protagonistas nos episódios-piloto das séries criadas por ela.

As séries televisivas têm particularidades que fazem com que a atribuição de autoria seja uma tarefa complexa. Sua produção é coletiva e envolve muitos profissionais. Além disso, sua característica contínua faz com que esta equipe não seja fixa, do início ao fim de uma série, que pode durar anos. Para pensar a autoria, é de fundamental importância o entendimento do processo produtivo de séries televisivas. Mittell (2015) explica seu funcionamento típico:

Embora cada série televisiva tenha sua própria organização e divisão de tarefas, alguns papéis de produção emergiram como padrão no meio. Tipicamente, uma série é criada por um escritor (ou time de escritores) que propõe uma ideia a um estúdio de produção, rede de televisão, e/ou canal a cabo. Se a ideia é selecionada, este escritor desenvolve um roteiro piloto e uma “bíblia” para uma série contínua, que novamente precisa ser aprovada pelas corporações de produção e distribuição que vão enfim produzir e exibir o programa. O processo de produção do piloto reúne um time colaborativo de atores, designers, diretor, e outras equipes criativas e técnicas que serão responsáveis por fazer a série. Se o piloto produzido é considerado bem-sucedido pela rede ou canal, passa-se para a produção da série, quando o criador tipicamente ocupa a função de produtor-executivo para funcionar como roteirista-chefe, através do título não oficial de showrunner.<sup>3</sup> (MITTELL, 2015, pp.89-90, tradução nossa)

Esquenazi (2011) identifica que o processo de emigração dos escritores para os lugares de comando da produção de séries se consolida nos anos 1980. No caso da televisão, é a figura que ocupa esta junção de funções (criador, produtor-executivo e roteirista-chefe) que costuma ter a palavra final sobre cada aspecto da produção, sendo, por isso, a quem a autoria é atribuída. Refletindo sobre os discursos relacionados à autoria, Souza e Weber (2009) dizem que:

Um dos discursos que compõem a função autor diz respeito aos modos de formular o “nome do autor” de uma obra numa determinada cultura. O nome enuncia e classifica a natureza da obra, ou melhor, “estabelece ligações” do nome de quem faz com aquilo que foi feito, ou seja, com o tipo de obra, os gêneros narrativos, os temas tratados e o modo de organização poética dos textos e da linguagem. Como lembra Foucault “o nome do autor” ao delimitar e reagrupar fomenta sistemas de oposição e comparação de textos. (SOUZA; WEBER, 2009, p.87)

---

3 - No original: While every television series has its own particular organization and division of duties, some production roles have emerged as standards throughout the medium. Typically a series is created by a writer (or a writing team) who pitches an idea to a production studio, broadcast network, and/or cable channel. If the pitch is optioned, that writer develops a pilot script and “bible” for an ongoing series, which again must be approved by the production and distribution corporations that will ultimately produce and air the program. The pilot production process assembles the collaborative team of actors, designers, director, and other creative and technical crew who will be responsible for making the series. If the produced pilot is deemed successful by the network or channel, it moves into series production, at which time the creator typically assembles a team of writers and producers to undertake the ongoing creative process, while the creator steps into the role of executive producer to function as head writer via the unofficial title of “showrunner”. (MITTELL, 2015, pp.89-90)

Isto é, pode-se fazer relações entre a pessoa que ocupa este lugar de autoria e a obra produzida, sendo possível enxergar marcas deixadas pelo autor na obra. Esta classificação dá margem a comparação entre obras de diferentes autores ou obras diferentes do mesmo autor. Não são somente os estudiosos que estabelecem essa relação: na indústria televisiva, por exemplo, produtores e espectadores também a fazem. Em alguns casos, o “nome do autor” pode virar uma marca, utilizada por produtores para vender uma série e por espectadores para ajustarem suas expectativas.

Entendemos que Jenji Kohan ocupa o lugar de autoria tanto em *Weeds* quanto em *Orange is the New Black*, pois além de criadora e roteirista-chefe, ela recebe o crédito de produtora-executiva. Entendemos também que é possível buscar aproximações e distanciamentos entre estas obras, de modo a identificarmos algumas das marcas autorais de Jenji Kohan.

## Metodologia

Buscamos, neste artigo, realizar a análise comparativa dos pilotos de *Weeds* e *Orange is the New Black*, com foco na construção de suas protagonistas. Julgamos necessário eleger a definição de personagem que guiará nossa análise. Conforme Eder et al (2010), adotaremos a compreensão de que personagens são estruturados por aparência externa, estados mentais internos e relações sociais. Desta forma, para analisar as personagens Nancy Botwin e Piper Chapman, protagonistas de *Weeds* e *Orange is the New Black*, respectivamente, iremos olhar suas características físicas, as indicações sobre suas percepções, pensamentos, sentimentos e objetivos e suas relações sociais. Além disso, Gymnich (2010) defende que o gênero é uma das categorias principais na conformação de personagens que serão “lidos” em nossa sociedade. A autora diz que

o padrão de categorização binária >masculino vs. feminino< é tipicamente um ponto de partida para formular hipóteses em relação a um leque de questões relacionadas à personagem, incluindo identidade, emoções, atitudes, valores e normas. Como os leitores tendem a assumir que existe uma relação direta entre sexo e gênero, é provável que eles esperem que as personagens ajam (mais ou menos) de acordo com definições culturalmente dominantes de masculinidade e feminilidade.<sup>4</sup> (GYMNICH, 2010, p. 506)

Em acordo com esta constatação, levaremos em conta também a relação das personagens estudadas com questões culturais ligadas aos gêneros. Estabelecidos estes parâmetros, propõe-se analisar as personagens Nancy Botwin e Piper Chapman a partir de suas apresentações, isto é, daquilo que pode ser inferido nos pilotos das séries *Weeds* e *Orange is the New Black*.

4 - No original: (...) the binary categorization pattern >male vs. female< is typically also used as a starting point for formulating hypotheses regarding a wide range of character-related issues, including identity, emotions, attitudes, values and norms. Since readers tend to assume that there is a straightforward relationship between sex and gender, they are likely to expect characters to act (more or less) in accordance with culturally dominant definitions of masculinity and femininity.” (GYMNICH, 2010, p. 506)

## Análise

O episódio piloto de *Weeds*, intitulado *You can't miss the bear* traz duas linhas narrativas principais que se relacionam: uma que segue Nancy e a família e outra que segue Nancy e sua participação no tráfico de drogas. A primeira delas envolve as dificuldades de seu filho mais novo, Shane, de lidar com a morte recente do pai e a tentativa de impedir que o filho adolescente, Silas, transe com a namorada sob sua supervisão. Já a segunda envolve o conflito com Josh, outro pequeno traficante, que vende maconha para crianças, contrariando o código de ética de Nancy.

A protagonista Nancy Botwin é apresentada como uma mulher de classe média alta, acostumada com um padrão de vida privilegiado, como indicado pela casa ampla e pela presença da empregada doméstica. Parte de sua caracterização se aproxima do horizonte de expectativas que esta descrição a coloca: ela é uma mãe carinhosa, que assiste jogos de futebol dos filhos nos fins de semana, participa de reuniões na escola e quer manter as crianças longe das drogas. Por outro lado, há uma dualidade na personagem, dada pelo seu envolvimento em atividades ilegais. Ela parece muito mais confortável no ambiente dos traficantes (homens e mulheres negras e de classe social mais baixa) do que no ambiente em que as pessoas são iguais a ela (brancas e de classe social mais alta, no qual as mulheres em geral não trabalham e há muita preocupação com as aparências), o que indica que ela talvez nunca tenha sido verdadeiramente adequada ao padrão de vida conhecido como sonho americano, a qual ela se restringia antes da morte inesperada do marido.

Em relação a questões de gênero, Nancy se encaixa em alguns padrões colocados pela sociedade como pertencentes a feminilidade, como sua aparência física (magra, cabelos longos, roupas arrumadas) e principalmente a centralidade da maternidade em sua vida. Pela necessidade de se tornar a principal provedora de sua família depois da morte do marido, um elemento que ainda é mais associado aos homens, embora esteja em transformação, ela se torna traficante de drogas.

Já o primeiro episódio de *Orange is the New Black*, intitulado *I wasn't ready*, traz uma única linha narrativa principal, que se divide em duas partes: a jornada de Piper Chapman como nova presidiária de Litchfield, momentos antes de se apresentar voluntariamente para cumprir a pena e após estar privada de liberdade, tendo que se adaptar à nova realidade. Esta linha principal e cronológica é interrompida diversos momentos por *flashbacks*, através dos quais ficamos sabendo sobre o passado da personagem: jovem e recém-formada, Piper envolveu-se com Alex Vause, uma traficante internacional de drogas, eventualmente participando de atividades ilegais. Anos mais tarde, com o relacionamento já no passado, passou a relacionar-se com Larry Bloom, que é seu noivo no início da série.

No caso da personagem Piper Chapman, a dualidade entre o sonho americano e o crime está situada, pelo menos pelo que indica o piloto, em uma relação temporal. As atividades ilegais fizeram parte de sua juventude: logo após se formar na faculdade queria vivenciar aventuras e se diferenciar da vida que se esperava dela. Desta forma, ela se envolve com uma mulher e com o tráfico internacional de drogas. Porém, no tempo logo anterior ao presente da narrativa, ela está em vias de vivenciar o estilo de vida vendido pelo sonho americano: casar, quem sabe ter filhos, e levar uma vida de classe média alta. A condenação e ida a prisão, que são o ponto de partida da série, podem vir a misturar estas duas temporalidades, já que ali Piper reencontra Alex e deverá repensar sua vida pregressa e confrontar algumas de suas questões, como a própria sexualidade.

Em relação a questões de gênero, Piper ora se aproxima ora se afasta do senso comum que a sociedade tem em relação a feminilidade. Ela é branca, magra, loura e de cabelos longos, encaixando-se em um determinado padrão de beleza construído socialmente para as mulheres e há indicações no piloto que apontam para vaidade e preocupação com a aparência física. A insistência em confirmar uma suposta heterossexualidade em diversas cenas (para a família, o conselheiro prisional e para outras detentas) também a aproxima do padrão que se tem do que uma mulher deve ser. Porém, a relação com Alex Vause pode apontar que ela não se encaixa tão bem assim nesta norma.

Observamos que tanto *Weeds* quanto *Orange is the New Black* apresentam protagonistas femininas nas quais há uma dualidade: elas estão de alguma forma envolvidas tanto em um estilo de vida propagado pelo sonho americano quanto em atividades criminosas. A sensação de vulnerabilidade inicial e de inadequação também pode ser observada em ambas. Se Nancy Botwin acaba de se tornar viúva tendo que lidar com questões como manter o padrão de vida que está acostumada para si e para os filhos, Piper Chapman tem que lidar com sua condenação e ida a prisão. Se Nancy Botwin não parece se sentir à vontade com seus pares, Piper Chapman ainda não sabe as regras implícitas da cadeia.

Há, é claro, muitas diferenças entre as duas séries. *Weeds* é uma série com elenco mais enxuto, com tramas envolvendo principalmente Nancy Botwin e sua família. Além disso, a dualidade entre sonho americano e crime acontece simultaneamente na vida da protagonista. Enquanto ela mantém as aparências de mãe dedicada de classe média alta, secretamente vende maconha para manter o nível de vida da família após a morte do marido. *Orange is the New Black* tem um elenco mais vasto e diversificado e conta histórias que não são centradas apenas na protagonista. Para Piper Chapman, a dualidade entre sonho americano e crime está associada a momentos diferentes de sua vida e a condenação vem de forma a misturar estas fases de sua vida. Concluímos que as duas personagens são interessantes para aqueles interessados em analisar personagens femininas pois trazem uma construção complexa, que ora se aproxima e ora se afasta do que é entendido comumente como o padrão de feminilidade. Além disso,

a dualidade entre uma vida aproximada do sonho americano e uma vida mais próxima da criminalidade, especialmente associada a personagens femininas, parece estar se constituindo como uma das marcas das séries criadas por Jenji Kohan.

### **Referências**

EDER, J.; JANNIDIS, F.; SCHNEIDER, R. Characters in fictional worlds: an introduction. In: EDER, J.; JANNIDIS, F.; SCHNEIDER, R. *Characters in fictional worlds: understanding imaginary beings in literature, film and other media*. Berlin: GmbH & Co, 2010.

ESQUENAZI, J.P. *As séries televisivas*. Lisboa: Edições Texto&Grafia, Ltda, 2011.

GYMNICH, M. The gender(ing) of fictional characters. In: EDER, J.; JANNIDIS, F.; SCHNEIDER, R. *Characters in fictional worlds: understanding imaginary beings in literature, film and other media*. Berlin: GmbH & Co, 2010.

MITTEL, J. *Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling*. Nova Iorque: New York University Press, 2015.

SOUZA, M. C. J.; WEBER, M. H. Autoria no campo das telenovelas brasileiras: a política em *Duas Caras* e em *A Favorita*. In: SERAFIM, J. F. (org). *Autor e autoria no cinema e na televisão*. Salvador: EDUFBA, 2009.

# Uma experiência com cinema em centros socioeducativos<sup>1</sup>

## Living the cinema in socio-educational facilities

**Bruno Paes<sup>2</sup> / Isaac Pipano<sup>3</sup>**  
(Doutorando - UFRJ) / (Doutorando - UFF)

### **Resumo:**

Este trabalho procura elaborar um movimento investigativo movido por algumas imagens produzidas por jovens que se encontram em situação de privação de liberdade temporária em centros socioeducativos de Recife, a partir do projeto *Cartas ao Mundo*. Ao circunscrevermos a produção de tais espaços, procuramos perceber a singularidade da ação educativa realizada na companhia do cinema por meio da produção dessas imagens em um ambiente marcado por tensões, conflitos e disputas materiais e simbólicas.

### **Palavras-chave:**

cinema; educação; medidas socioeducativas; juventude; estética

### **Abstract:**

This essay purposes an investigation through images and experiences from young "arrested" at detention centers / temporary prisons for youthfulness (called "socio-educational facilities"), in Recife (PE), starting from project "Cartas ao Mundo". On encircled the production from those socio-educational facilities, we attempt to take notice them and their singular educational processes accompanied by cinema and images in a place marked by symbolical and material tensions, strains and struggles.

### **Keywords:**

cinema; education; socio-educational facilities; childhood, aesthetics

## **Apresentação**

Este trabalho procura elaborar um movimento teórico-conceitual movido por algumas imagens produzidas por jovens que se encontram em situação de privação de liberdade temporária em centros

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Processos Subjetivos, Violência e experiência do fora com Cinema e Educação.

2 - Bruno T. Paes é doutorando em educação pela FE-UFRJ. Professor substituto do curso de Licenciatura em audiovisual da UFF. Email: bruno.paes@gmail.com

3 - Isaac Pipano é doutorando em Comunicação pelo PPGCOM-UFF. Coordenador pedagógico do projeto *inventar com a diferença: educação, cinema e direitos humanos*. Email: isaacpipano@gmail.com

socioeducativos de Recife, a partir do projeto *Cartas ao Mundo*<sup>4</sup>. O projeto envolveu cerca de 150 jovens de seis unidades da Fundação de Atendimento Socioeducativo (Funase) de Pernambuco, onde foram desenvolvidas oficinas que os aproximaram de uma vivência prática com o cinema por meio de dispositivos de realização, exibições de filmes, reflexões e debates. São muitos os profissionais envolvidos no sistema socioeducativo, entre advogados, juristas, pedagogos, psicólogos, arteducadores, que contribuem na elaboração e implantação de diversas práticas. Neste regime de correção singular, os jovens podem permanecer entre 45 dias e 03 anos, ou até completarem 21 anos. Ao circunscrevermos a produção de tais espaços, procuramos perceber a singularidade da ação educativa realizada na companhia do cinema por meio da produção dessas imagens em um ambiente marcado por tensões, conflitos e disputas materiais e simbólicas, entre os próprios jovens e na relação que estes estabelecem com o aparelho escolar-disciplinar e o mundo. Neste sentido, ao pensarmos a potência da experiência com a imagem e a realização de narrativas audiovisuais, gostaríamos de tentar entender como elas podem se situar na abertura de um novo canal expressivo, pelo qual os jovens integrantes do sistema possam, através de novas formas de intervenção e processos subjetivos, transformar o tempo de reclusão em uma outra experiência, ressignificando-a.

Entendemos que as imagens produzidas por estes jovens possuem uma força provocativa ao tocar outros espaços. Tal percepção parte da hipótese lançada por Didi-Huberman (2012) quando este nos interroga sobre quais tipos de conhecimento uma imagem pode produzir quando ao emergir no real gerando novos acoplamentos e montagens. Tais imagens possuiriam a força de provocar uma espécie de “ardor” ou incineração, inflamando novos conhecimentos e interpretações que antes não se conseguiam apreender da realidade dada pela experiência. Inspirados por este tom, traremos três conceitos-chave que nos auxiliarão na leitura das imagens: enquadramentos, heterotopias e desejo enquanto força disruptiva.

Contudo, antes de explorarmos tais conceitos, é preciso sublinhar o perfil dos jovens que participam das unidades socioeducativas, cuja característica majoritária é a convivência com diversos regimes de violência de maneira permanente. Violência ora associada a narrativas ligadas a comportamentos sociais dito “desviantes”, não adequados às normas e condutas sociais, entre um cotidiano no tráfico, roubos, homicídios e outros modos de vida ligados à criminalização. E, também, violências de uma ordem mais subjetiva, se assim quisermos, e que atravessa os modos como as vidas desses jovens são sujeitas ou sobrecodificadas frente a um Estado que hierarquiza e amplia os fossos de desigualdades pautados por um discurso de responsabilização. Como aponta Judith Butler (2015), a responsabilização é a produção

---

4 - Idealizado pelo cineasta e mediador Caio Sales, o *Cartas ao Mundo* foi um dos 25 projetos selecionados no edital do inventar com a diferença: cinema, educação e direitos humanos e contemplou seis Unidades Socioeducativas da Região Metropolitana do Recife. O projeto aconteceu em quatro etapas, entre novembro de 2016 e julho de 2017, envolvendo mais de 150 jovens. Disponível em: <https://pt-br.facebook.com/cartasaomundo/>



discursiva de uma forma de Estado que se exime de cuidar de seus cidadãos, sobretudo nos lugares onde a sobrevivência da vida parece mesmo ser mais frágil. Tal contexto acaba por fortalecer a formação de um Estado cada vez mais punitivo, como aponta Jack Young (2003) em sua análise a respeito da construção de uma sociedade cada progressivamente excludente. Para o autor, os contratos sociais baseados em noções de cidadania que partilham, não apenas dos direitos formais, mas também da incorporação desses indivíduos de maneira substantiva na sociedade, começam a ser negados a parcelas específicas da população. Nesse sentido, eles se veem privados de direitos legais, políticos e sociais, que acabam por minguar ao mínimo a condição de emprego, renda, educação, saúde e habitação. Porém, ainda mais radicalmente, para além da interdição dos canais de acesso aos serviços que promovem a manutenção da vida material, o corte transversal produzido pela ordem estatal é na própria subjetividade e na dimensão sensível da experiência. Ou seja, além de terem negados os direitos básicos à manutenção da vida, estes jovens também tem negados seus direitos à uma dimensão sensível e simbólica, da ordem da própria experiência com o mundo, o visível e o inteligível.

Neste campo de responsabilização social, assistimos a um Estado que catalisa seus esforços para o exercício do jogo neoliberal, chancelando e sofisticando os mais diversos dispositivos de controle e regulação de valores, materiais e cognitivos, fortemente marcado pelos ideais conservadores, atualizando as noções de família, cidadania e direitos a todo um campo que se volta com frequência ao sujeito individual, à meritocracia, às lógicas de competição e individualismo. É desde modo que o Estado se especializa na proteção da propriedade privada por meio da segurança, deixando aos demais indivíduos despossuídos de seus destinos as chaves de sua própria sobrevivência. Como nos lembra Godard “Salve-se quem puder (a vida)”.

Finalmente, podemos dizer então que os centros socioeducativos são arquiteturas de um poder adequado às lógicas próprias ao capitalismo contemporâneo. Entre o aparelho repressor disciplinar e o dispositivo prisional, aliado a outras práticas e estratégias de modulação dos corpos e subjetividades. Táticas próprias ao controle e ao neoliberalismo, dentre as quais podemos destacar a própria ação educativa que lança mão de processos e experiências artísticas para validar discursos e modos de representação impregnados de palavras de ordem, bons costumes e desejos civilizatórios. É nesta chave que nos parece importante pensar o papel do cinema nestes espaços, sem incorreremos no risco de uma espécie de celebração cega nas imagens como máquinas de natureza essencialmente libertárias, de afirmação da vida. O cinema também mata, é importante lembrar.

## Enquadramentos

*Mundão* é a forma como os jovens se referem ao lado de fora do presídio-escola. Lugar de onde vieram e para onde retornam ao cumprir a sentença, ou completar 21 anos. Legalmente, os jovens retomam a vida social como “cidadãos de plenos direitos, sem registros criminais”. Uma “vida nova”. Porém, como muitos apontam em seus depoimentos, o mundão não é apenas o lugar do reencontro com amores, lares estruturados, famílias, antigas vidas. O mundão é o lugar de tensão e risco. Do conflito, do dissenso. Dos baculejos, da fome, do trabalho penoso, mas também da diversão, dos amigos, das farras, do sexo, das drogas. O mundão é muita coisa. Por sua vez, os centros socioeducativos parecem buscar algum tipo de atitude reformadora que faz com que essa relação com o *mundão* se dissolva. Para um jovem ser socioeducado, é preciso que o mundão morra. Contudo, o tempo de reclusão no centro não implica no apagamento das experiências, e nem garantem uma transformação dos modos de representação direcionados aos jovens egressos desse sistema. O conflito social que encaram diz respeito a que tipos de enquadramentos eles estão sujeitos na constituição do tecido social: por eles e sobre eles.

Com Judith Butler (2015) entendemos que os enquadramentos agem na diferenciação das vidas enquanto aquilo que podemos apreender e o que não pode ser entendido como tal. Ou, ainda, na diferenciação daquilo que deve viver e do que pode se deixar morrer por não se tratar de uma vida mesmo, compreendida como uma vida, *aquela vida*. Poderíamos dizer que para os jovens que entram e saem cotidianamente dos socioeducativos, há uma espécie de enquadramento transcendente, que os antecede ao mundo do crime, que os antecede enquanto corpos ou vida mesmo. Ou seja, esse enquadramento parte de um estigma excludente – todo quadro determina o visível e o que o separa. Tal sobrecodificação atua na permanente identificação dos jovens como criminosos através de diversas marcas formais e gráficas distintivas, máscaras e efeitos que distorcem o rosto são apenas algumas delas, configurando-os sob o paradigma da invasão ou enquanto constantes ameaças.

Para pensarmos a relação entre tais enquadramentos e os discursos presentes nos filmes feitos por esses jovens, entramos em contato com outras figurações, aparições e singularidades. São imagens que escapam às lógicas do enquadramento identitário e aos enunciados determinantes que os filiam imediatamente a certos padrões e clichês estereotípicos que caracterizam o jovem pobre negro no Brasil como um potencial criminoso. As *Cartas ao Mundão* não só organizam a experiência visual como também criam outras formas de relação a partir dos laços entre um eu e um nós, indiferenciadamente. Poderíamos dizer, ainda mais, que é a própria noção de reconhecimento que se vê perturbada pelas narrativas desses meninos. Pois, sabemos, os enquadramentos, mais do que apenas atuarem no regime da representação,

eles são determinantes em relação àquilo que os jovens podem ou não dizer, podem ou não experienciar. Dito de outra maneira: assumir certo enquadramento significa adotar certas capacidades de operar, de dizer, de se inscrever no real. É uma filiação entre o que uma identidade é enquanto representação e o que pode enquanto produção subjetiva. Por isso que a recusa do enquadramento é menos um ato de enfrentamento do que uma completa desidentificação com certas expectativas e sobrecodificações introjetadas sobre os corpos e subjetividades dos menores.

## **O centro socioeducativo enquanto heterotopia**

Um segundo princípio importante seria pensar tais produções como heterotopias que, segundo Michael Foucault (2016), são espaços dentro dos campos de rotina que formam “contra-espacos”, ou lugares fora de lugares tais como os cemitérios, bosques, prisões, mosteiros, etc. Heterotopias são esses lugares outros construídos pelas sociedades que possuem temporalidades e espaços distintos. No caso dos centros socioeducativos, por conta da política penal de separação social, não percebemos, enquanto cidadãos, a existência desses indivíduos e seus espaços.

Há também a relação entre os espaços socioeducativos e o fora. O Mundão é um lugar complexo, que certamente aponta para um Estado de violência e precariedade, mas também para o lugar onde as vidas efetivamente são inventadas, pois elas estão ali esgarçando suas próprias veias identitárias. De outra maneira, o Mundão, que é esse fora, está presente também nos socioeducativos. O Mundão não “abandona” os meninos quando eles estão presos. Não é só uma questão entre estar preso e livre, pois a própria ideia de aprisionamento opera no fora, quando eles estão em seus cotidianos de luta diária. Há aqui um paradoxo radical. Poderíamos esboçar uma ideia onde o Mundão é a invenção de outro mundo. O mundo que resiste às violações do Estado, que tem uma violência constituinte mesmo, que é a condição de possibilidade das muitas relações traçadas entre os jovens e suas famílias, as comunidades, os laços de amizade e as alianças. Perder de vista o Mundão seria assumir o enquadramento estatal que entende que o Mundão só opera a partir de uma dimensão do negativo, da ausência, da falta.

Por outro, ao nos aproximarmos das produções audiovisuais desses jovens, entramos em contato com provocações da percepção de si e do outro, contemplando elementos da singularidade do olhar para as diferenças, se voltando para aqueles que, pelas mais diversas formas, vivem algum tipo de fragilidade em sua comunidade.

## **Espaços de resistência; campos de reconhecimento**

Neste sentido, ao lançarmos luzes sobre a produção audiovisual feita nos centros socioeducativos, buscamos a dimensão ética de suas imagens, trazendo o discurso desses jovens por meio da potência de suas narrativas. São exemplos onde, como aponta Augusto Boal (2009), experiencia-se uma dimensão emancipatória da/pela imagem, onde elementos que são comumente vistos como ferramentas de reprodução de desigualdades e como canais de opressão, ganham novas cores quando usados pelos oprimidos. As imagens agem como forma de rebeldia e ação, não passiva de contemplação absorta.

Nos interessou entender os discursos produzidos com/pelas imagens enquanto expressão de liberdade manifesta no espaço coletivo, como forma de se posicionar no mundo. Para Aduino Novaes (2014) a expressividade e o discurso são importantes vozes da identidade e da participação dos sujeitos na sociedade. Ao silenciarmos tais discursos, somos reduzidos a seres sem política, sem tolerância, sem poesia, sem o humano. Como já introduzido, a forma mais comum de representação construída e reproduzida pela sociedade a respeito dos jovens em conflito com a lei, parte exatamente de uma exaltação aos apagamentos, onde suas histórias são geralmente submergidas por falas de autoridade do Estado, onde seus corpos são “decupados” em closes, suas marcas corporais atuam enquanto exemplos midiáticos de violência e agressividade, num processo de exaltação à desconstrução do corpo em pedaços sem identificação afetiva, fragmentos sem tempo, sem história.

Além do processo de desumanização de suas imagens nas representações midiáticas que extrapolam o tempo das visualidades da violência, esses sujeitos são lançados em outros espaços para além das fronteiras da sociedade, espaços estes onde, além de habitar o cárcere, também lhes é negado um discurso público à dignidade.

Ao percorremos essa experiência enquanto espectador de uma obra viva e pulsante como os filmes do projeto cartas ao mundo, buscamos compreender uma parcela das representações de direitos, silenciamentos e sonhos que percorrem as imagens dos jovens. Ao questionarmos como essas potências poderiam se perfazer no campo em expansão das pedagogias das imagens, somos provocados a olhar para essas cartas, buscando encontrar qual mensagem se encontra para além das falas, das músicas, das danças? O que surge de resistência dessas heterotopias? Como funciona a temporalidade e a espacialidade em um lugar onde a suspensão da liberdade é medida através de grades?

### **Referências**

BOAL, Augusto. *A estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BUTLER, Judith. *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tocam o real*. In: Revista PÓS. EBA- UFMG, vol.2, n.4, nov. 2012, p. 204-219

NOVAES, Adauto. *Treze notas sobre o silêncio e a prosa do mundo*. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Silêncio e a prosa do mundo*. São Paulo: Sesc, 2014. p. 11-31

YOUNG, Jock. *A sociedade excludente: exclusão social, criminalidade e diferença na modernidade recente*. Rio de Janeiro: Revan. 2015.

FOUCAULT, Michael. *O corpo utópicos, as Heterotopias*. São Paulo: N-1 edições. 2013.

# **Entre a passagem e a permanência: estética do desaparecimento em *Linz - Quando Todos os Acidentes Acontecem***

## **Between passage and permanence: aesthetics of disappearance in *Linz - Quando Todos os Acidentes Acontecem***

**Camila Vieira da Silva**

### **Resumo:**

Dentro de uma pesquisa de imagem que busca tensionar a relação entre passagem e permanência, o longa-metragem *Linz - Quando Todos os Acidentes Acontecem* (2013), de Alexandre Veras, propõe uma experiência do fracasso como catalisadora de um cinema que pensa uma estética do desaparecimento. Trata-se também do esforço em compreender de que modo tal estética considera uma dialética entre presença e ausência, bastante singular dentro do cinema contemporâneo brasileiro.

### **Abstract:**

Within an image search that tries to stress the relation between passage and permanence, the feature film *Linz - Quando Todos os Acidentes Acontecem* (2013), by Alexandre Veras, proposes an experience of failure as a motivation for a cinema that thinks an aesthetics of disappearance. It is also the effort to understand how such aesthetics considers a dialectic between presence and absence, quite unique within contemporary Brazilian cinema.

### **Palavras-chave:**

cinema brasileiro, estética, desaparecimento, passagem, permanência

### **Keywords:**

Brazilian cinema, aesthetics, disappearance, passage, permanence

Areia, vento, sol a pino. Um homem caminha sozinho em meio a uma duna. Ele desacelera o ritmo dos passos, volta a caminhar, corre por alguns segundos, para. Algumas nuvens passam, encobrem o sol e projetam sombras na superfície da areia. O homem – ainda sem nome – vaga pela paisagem com seus cabelos emaranhados, suor no corpo, olhos semicerrados pela intensidade da luz do sol, andar cansado e sem rumo. Seu rosto gira, perfazendo o gesto de olhar ao redor, e nada mais há, além do branco da areia e do azul do céu.

As imagens descritas acima compõem a sequência de abertura de *Linz – Quando Todos os Acidentes Acontecem* (2013), de Alexandre Veras. São imagens que imediatamente lançam ao espectador uma certa dificuldade, bem como ao personagem do filme: além deste homem que vaga, não existe outra presença humana imediata como anteparo de fruição do olhar. O que ainda é possível ver neste deserto? Como permanecer neste lugar onde tudo parece ter desaparecido?

A dificuldade – tanto do personagem quanto do espectador do filme – reside então na possibilidade de absorver o desaparecimento como experiência. Se pensarmos com Nicolas Zufferey (2007), que a noção de “desaparecer” aponta mais para uma questão de fenomenologia do que de ontologia, o desaparecimento torna-se o lugar do que não está visível, do que não aparece mais. Trata-se de uma espécie de “passagem das coisas a uma outra dimensão daquela do observador, dimensão na qual, ao menos em curto instante não temos acesso” (ZUFFEREY, 2007, p. 56). Desaparecer é passagem, percurso.

Quando aquilo que está diante de nós é tocado pelo desaparecimento, não há como negar a “inelutável cisão do olhar” da qual Didi-Huberman aponta: “o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34). Se o visível a princípio implica uma sensação de ter, de garantir uma presença, o que acontece quando algo neste visível nos escapa? Há uma experiência inevitável da perda, do esvaziamento. É produzida uma perturbação no olhar, que já não possibilita mais apenas a visibilidade de uma presença, mas a abertura para o desaparecimento.

O desaparecimento como passagem tal como entende Zufferey e como parte da inelutável cisão do olhar tal como compreende Didi-Huberman parecem atingir o cerne da problemática de *Linz – Quando Todos os Acidentes Acontecem*. Em algumas entrevistas para jornais locais de Fortaleza sobre o processo de criação do filme, Alexandre Veras explica que o longa-metragem está diretamente conectado ao que ele chama de “experiência de atravessamento: não pertencer, mas habitar e atravessar” (VERAS *apud* BATISTA, 2013, p. 3). O protagonista – aquele homem sem nome que, ao longo do filme, descobrimos que se chama Linz, tal como o título – é um caminhoneiro que chega a uma vila para entregar móveis a uma moradora da região. Por seu próprio ofício, Linz tem uma trajetória de itinerância e impermanência com os lugares por onde passa.

No entanto, a antiga vila de pescadores onde Linz precisa estacionar – Tatajuba, no litoral oeste do Ceará – tem uma característica singular: ela é considerada, pelos poucos moradores que ali resistem, como uma cidade que já não existe mais, pois fora soterrada pelo deslocamento das dunas e pelo empuxo das marés. O estado de impermanência de Linz é posto em xeque, ao ser conduzido a ficar em uma vila que desapareceu com as intempéries do tempo.

“Esse personagem (Linz) está acostumado a passar. De repente, numa dessas passadas, ele não consegue passar, acontece algo que o obriga a ficar. A missão fracassou. E aí se abre uma possibilidade de contato com o que ele não tinha” (VERAS, 2013, p. 1).

Mas o contato com o que Linz não tinha é justamente algo que no visível lhe escapa, de modo que a imagem pode ser pensada “para além da superfície” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 87) como catalizadora de uma inquietação do olhar. Se a singularidade do desaparecimento – a princípio, da vila e, mais tarde, de outros elementos do filme, como será pontuado ao longo deste capítulo – é o que faz Linz ter sua missão fracassada, de que modo se estabelece o contato do personagem com o que ele não tinha? Como a experiência do desaparecimento pode estar vinculada a uma experiência do fracasso?

*Linz – Quando Todos os Acidentes Acontecem* é fruto de um projeto anterior de Alexandre Veras: o documentário *Vilas Volantes – O Verbo Contra o Vento* (2005), que também foi rodado em Tatajuba. Com a ação dos ventos que deslocaram dunas e destruíram abrigos, comunidades de pescadores resistem na região e recriam seu passado pela memória sobre a antiga vila, transmitida para futuras gerações pela tradição oral.

Apesar da coerência da pesquisa visual de *Vilas Volantes* com a estética de *Linz*, existe uma diferença na maneira como a narrativa explora o desaparecimento como experiência: no primeiro filme, os personagens procuram burlar o desaparecimento da vila, a partir de relatos que reativam as memórias da comunidade e que consolidam laços de pertencimento com a região; no segundo filme, um personagem estrangeiro – Linz – não sabe bem como permanecer em uma cidade que já não existe e acaba se entregando à experiência de desaparecer.

*Vilas Volantes* empreende diferentes associações das falas dos antigos pescadores ao modo como eles estabelecem relações afetivas com os espaços em que estão inseridos. Os personagens contam histórias em pé, caminhando na areia, na beira do mar, em seus lugares de moradia ou trabalho. Eles narram sobre o deslocamento das dunas, a migração dos moradores, o abandono da região com o tempo, o desmoronamento das casas. Os relatos dos moradores de Tatajuba preservam a memória da vila. Há uma “ficção do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 1998) que se elabora diante dos vestígios, das ruínas. A voz, a fala, a narração são estratégias de resistência contra o esquecimento de uma comunidade e de invenção de um “modelo fictício” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 40) onde presença e ausência são as duas faces de uma só moeda.

Em uma sequência de *Vilas Volantes*, dois antigos moradores idosos – Vicente Pedro e Chicó Pedro – caminham juntos por uma duna, cercada de coqueiros, e como guias de suas próprias histórias, vão relembando detalhes da arquitetura das casas onde moravam na juventude e que foram construídas



ali e já não existem mais. Pelo caminho, os dois encontram vestígios dos casebres, como pedaços de telhas. Apontam para o vazio, indicando onde ficavam a igreja e as casas dos demais moradores da comunidade. Pelo verbo, eles recordam o passado da vila, seus hábitos e suas práticas.

Em *Linz*, não é possível acionar a voz para fazer ressurgir algo que ficou soterrado. Diante da inevitabilidade de uma paisagem inóspita e opaca, não existe mais a possibilidade de lugares de fala privilegiados que ainda estabeleçam uma representação significativa com o espaço. Linz é estrangeiro em Tatajuba; de passagem por aquele lugar, ele é desapossado da memória da vila. Se *Vilas Volantes* é um filme em torno da sobrevivência da fala, *Linz* versa sobre o fracasso da fala. Nada de importante há para ser dito quando a experiência do desaparecimento se impõe: o que resta é o silêncio.

Neste sentido, o fracasso em *Linz* possui uma analogia com o fracasso beckettiano, definido por Leo Bersani e Ulysse Dutoit, em *Arts of Impoverishment*, como “tornar-se tão inexpressivo, tão desprovido de significado, tão possível e, mais radicalmente, cair permanentemente em silêncio” (BERSANI & DUTOIT, 1993, p. 11). Assim como nas principais peças de Beckett, há o predomínio de poucos humanos em uma paisagem desolada; em *Linz*, tudo o que podemos ver é a imponente paisagem e a relação silenciosa do personagem-título com ela. Há poucas palavras ditas e, quando elas são pronunciadas, não desencadeiam diálogos extensos ou de significativa expressão, deixando brechas para pausas e silêncios.

Esta dificuldade de representação parece ter ressonância direta com a condição de estrangeiro de Linz, que se deixa afetar por este lugar desconhecido e ermo a partir de uma tentativa vã de pertencimento. Logo após a cena em que sua caminhonete atola e ele ainda procura seu lugar de destino – a casa de dona Marlene, onde deve entregar uma encomenda –, Linz retira os móveis que carrega em seu veículo e dispõe todos na areia, como se montasse ali o cômodo de uma casa. A câmera se distancia da cena proporcionando um ângulo mais geral do arranjo dos móveis no espaço, enquanto Linz também se afasta ao posicionar cada objeto ao risco do vento.

Pelo indício dos coqueiros ao fundo e pela restinga, o espaço em que Linz procura arrumar os móveis como o ambiente de uma casa é uma rima visual com o lugar por onde Vicente Pedro e Chicó Pedro caminham em *Vilas Volantes*. Se os dois moradores idosos procuram reconstituir suas casas virtualmente pela memória, Linz ocupa tal espaço imaginário com sua ação concreta de dispor objetos domésticos novos. Aqui é produzida uma dissonância: em *Vilas Volantes*, a memória e a fala são capazes de reconstruir o passado de uma vila que desapareceu; em *Linz*, a ação concreta e física de objetos novos e estranhos à vila soterrada não é capaz de devolver a memória daquele lugar, que já não pode ser mais habitável.

Por não ter vínculos com aquela vila que desapareceu, Linz é um corpo em passagem, um forasteiro. Ele é o motor do acidente, como explica o co-roteirista Manoel Ricardo de Lima ao relacionar o personagem à figura de Lenz, da novela de Büchner, que personifica a relação entre “acaso e desvario, acidente desfigurado, contingência e sintoma, queda e prosaísmo” (LIMA, 2013, p. 4). A noção de acidente tem menos a ver diretamente com o fato pontual da caminhonete de Linz atolar no caminho e mais com a experiência do personagem ao longo do filme, através do acaso, do imprevisível, do fracasso de sua missão, do desaparecimento – da vila, da fala, do próprio corpo. “A lógica do acidente é uma lógica do esbarrão. Esse momento em que você esbarra com o outro é sempre definidor de bifurcações” (VERAS *apud* BATISTA, 2013, p. 3).

Linz é um corpo que vaga, que cansa, que some na paisagem. Se os planos no filme são pouco contaminados pelo acidente – visto que o aspecto formal da imagem tem rigor calculado, inclusive nos movimentos precisos de câmera –, o componente acidental encontra-se dentro da cena e no corpo de Linz. A opacidade dos atributos psicológicos de Linz para enfatizar seu corpo no espaço é análoga à falta de densidade moral ou psicológica dos personagens beckettianos. Em *Esperando Godot*, a dupla Vladimir e Estragon nada mais faz que esperar e seus diálogos são apenas “um repertório de técnicas para sustentar a fala” (BERSANI & DUTOIT, 1993, p. 32), seja pela repetição de palavras, seja por diálogos que não se conectam. Em *Linz*, não há nem mesmo o privilégio da fala como mediador da experiência do personagem com o mundo, mas a movimentação de um corpo. “Conheço Linz pelo que ele faz, por sua circulação e constrição” (RIBEIRO, 2013, p. 5).

Entre o pertencer e o atravessar, Linz entrega-se discretamente aos pequenos acidentes que perfazem seu caminho. Em uma viagem misteriosa à noite, sua caminhonete atola pela segunda vez em uma das curvas e ali se dá o encontro quase improvável com um garoto que serve de guia para Linz chegar à comunidade. A atmosfera sombria da entrada na comunidade se desdobra com o imprevisto da recusa de Dona Marlene em receber a encomenda que Linz trouxe da transportadora. A negação da moradora implica no fracasso da tarefa inicial de Linz, que estaria ali na vila apenas para entregar os móveis e a carta do filho de Dona Marlene, que abandonou a região.

Após o encontro frustrado com Dona Marlene, Linz perambula pela comunidade, que fora deslocada pelas migrações das dunas e das marés. Ele deixa seu caminhão aos cuidados de um garoto. Ele bebe em um bar e observa moradores jogando sinuca. Na festa do quebra-pote, ele se integra à brincadeira de cabra-cega e participa da festividade entre os nativos. Mas também retorna aos momentos de solidão, quando olha para o céu e conta as estrelas, ou passeia entre as árvores e os mangues. “Andar é olhar, se impregnar das fantasmagorias daquele espaço, tomá-lo pela areia que é o grão da história. Existir ali é também uma resistência” (RIBEIRO, 2013, p. 5).

Linz retorna à casa de Dona Marlene para insistir na entrega da carta e dos móveis. Mas ela não assina o documento de recebimento da encomenda. Diante do inevitável fracasso de sua missão, Linz busca novas condições de permanência em Tatajuba. A partir daí, Alexandre Veras explica que a grande questão do filme é lidar com a “experiência de estar diante de um espaço que te afeta, te atrai, mas de certa forma você não cabe. E aí, quando você permanece, como é que você dá conta?” (VERAS *apud* BATISTA, 2013, p. 3).

*Linz* não é um filme de decodificação transparente de uma trama, de um enredo. Aquilo que pode ser interpretado como o principal segredo da narrativa do filme não é revelado ao espectador: o motivo pelo qual o filho de Dona Marlene foi embora, que poderia ter sido exposto ou explicitado com a leitura da misteriosa carta. No entanto, a narrativa do filme limita-se apenas a mostrar Linz como testemunha do conteúdo daquela missiva, que é queimada pelo personagem-título diante do nosso olhar, em um plano de longa duração que frustra as expectativas de quem vê o filme – espera intensificada pelo ranger constante da janela do quarto, que se move com o vento e faz oscilar também a iluminação, do claro ao escuro.

Desta maneira, o desaparecimento cristaliza-se como o acidente primordial e recorrente de *Linz*: a cidade que é soterrada pelo constante movimento das dunas; o filho que partiu; a carta que se desintegra; Linz que desaparece num mergulho inesperado ao mar. Um enigma também abraça o desfecho do filme: com o desaparecimento do personagem-título, a paisagem se sobressai: da areia ao mar, da noite ao dia, das estrelas ao sol. O último plano do longa-metragem de Alexandre Veras é a imagem grandiosa do mar.

A experiência do fracasso vinculada ao desaparecimento não significa garantia de morte ou de aniquilamento, em *Linz*. Pode ser apenas um atravessar, um respiro, um fôlego para uma possível volta. Não é a toa que o desfecho de *Linz* é contaminado pelo mistério do desaparecimento do personagem-título em um curioso fora de campo. A paisagem que vemos e experimentamos no último plano do filme sugere uma poética da desapareição do personagem, a partir da constituição de um invisível que resiste de modo ambíguo como rastro no visível.

## **Referências**

BATISTA, R. “A potência do acidente”. *Jornal O POVO*, Fortaleza, p. 3, 3 ago. 2013.

BERSANI, L.; DUTOIT, U. *Arts of impoverishment: Beckett, Rothko, Resnais*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1993.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

LIMA, M. R. “Dois teatros, um depoimento”. *Jornal O POVO*, Fortaleza, p. 4, 3 ago. 2013.

LOPES, D. "Invisibilidade e desaparecimento". In.: MARGATO, I; GOMES, R.C. (org.). *Espécies de espaço: territorialidades, literatura e mídia*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

RIBEIRO, F. "O estranho contracolonial". *Jornal O POVO*, Fortaleza, p. 5, 3 ago. 2013.

SILVA, C. V. "Mosaico em construção: breve panorama da nova produção audiovisual cearense". In.: IKEDA, M.; LIMA, D. (orgs). *Cinema de garagem: panorama da produção brasileira independente do novo século*. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2012.

ZUFFEREY, N. "Aspects philosophiques de la disparition". In.: *Intermédialités*, n. 10. Montréal: *Centre de recherche sur l'intermédialité*, 2007.

# O espaço imaterial no cinema de Jia zhangke : uma política do olhar<sup>1</sup>

## The immaterial space in the cinema of Jia zhangke: a politics of the gaze

**Camilo Soares<sup>2</sup>**

(Doutor – Professor da Universidade Federal de Pernambuco)

### **Resumo:**

A proposta tem como objetivo analisar a abordagem do espaço no cinema de Jia Zhangke como forma de engajamento de consciência política. A estética de Jia faz do registro cinematográfico a imagem do processo de mudanças da China atual, assim como um espaço construído subjetivamente. Tal cinema faz assim uma crítica sutil, mas contundente, da violenta modernização chinesa e suas paisagens históricas destruídas, perda de referências culturais e estresse social da população à margem da economia.

### **Abstract:**

This proposal aims to analyse Jia Zhangke's approach to cinema space as a form of political consciousness engagement. Jia's aesthetic makes, from the cinematographic record, the image of China's current process of change, as well as it captures a subjectively constructed space. Such cinema thus makes a subtle yet vigorous critique of the violent modernisation of China and its destroyed historical landscapes, loss of cultural references, and the social stress of the population on the margins of the economy.

### **Palavras-chave:**

Cinema, espaço, Jia, política, China.

### **Keywords:**

Cinema, Space, Jia, Politics, China.

Ao estudar a *sobremodernidade* oriental (e conseqüentemente global) através da ótica do diretor chinês Jia Zhangke, da sexta geração de cineastas chineses (ou geração independente, como preferem serem chamados tais diretores), pretendemos verificar aqui possíveis desdobramentos políticos da representação urbanas e paisagísticas em seus filmes.

Dessa forma, um estudo estético da filmografia de Jia Zhangke nos leva tanto às influências ocidentais de seu cinema (que infelizmente não terei tempo de tratar hoje) quanto à importante retomada de valores

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: ST Cinema e Ciências Sociais: diálogos e aportes metodológicos – sessão 2.

2 - Doutor pela Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, ligado ao Institut Acte (Paris 1). Professor de Cinematografia do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Pernambuco (Brasil).

filosóficos orientais para marcar uma relação dialética com o mundo contemporâneo globalizado. Tal dialética é construída por conceitos estéticos que promovem a inserção do espectador como agente ativo na construção das representações indissociáveis do tempo e do espaço, arcabouço de sua visão de mundo.

Para uma melhor compreensão de confluências entre cinema, construção de espaço e política na obra de Jia Zhangke, observei três etapas de apreensão do espaço (que na verdade são complementares, divididas por questões puramente didáticas). Essas nos permitirão elucidar a intrincada relação entre representação de um espaço e sua expressão política, ou, parafraseando Henri Lefebvre (1974, p. 342), ajudar a compreender como o cinema pode ultrapassar o *espaço neutro* e abrir à representação espacial a possibilidade de uma autêntica experiência social.

## **Espaço Histórico (potência de memória)**

A primeira evidência observada na construção cinematográfica do espaço de Jia é que essa confere à imagem uma carga temporal viva e vibrante, que não a reduz ao estado de documento histórico, não contentando a congelar ruínas de outros tempos. Suas imagens carregam consigo a historicidade capaz de expressar, por suas qualidades visuais, a capacidade de memória, ou a potência de memória, como o formula Georges Didi-Huberman (2008, pp. 206-207) na sua releitura da *ciência da cultura* (*Kulturwissenschaft*) de Aby Warburg :

A imagem-lacuna é imagem-marca e imagem desaparecimento ao mesmo tempo. Algo permanece que não é mais a coisa, mas um farrapo de sua semelhança [...] : esse algo testemunha, assim, uma desaparecimento ao mesmo tempo que ele resiste contra ela, pois ele se torna a ocasião de sua possível memória. Não é nem a plena presença nem a ausência absoluta. [...] É um mundo proliferado de lacunas, de imagens singulares que, montada umas com as outras, suscitarão uma *legibilidade*, um efeito de saber, do gênero daquilo que Warburg chamava de Mnemósine, Benjamin *Passagens*, Bataille *Documentos*, e que Godard, hoje, chama de *Histórias*(s).

O espaço e o tempo, nesse efeito de legibilidade do saber, volta a ser um só, como na tradição do pensamento chinês, engendrados pela dinâmica das imagens *sobreviventes*, especialmente aquelas da pintura paisagem. De fato, Jia compõe seus enquadramentos (às vezes sistematicamente, como no exemplo *d'Em busca da vida*, de 2016) tomando como inspiração a dinâmica da pintura de paisagem chinesa sobre rolo, sobrepondo passado e presente num processo de transmissão anacrônica, buscando uma dialética ao mesmo tempo *morfológica, psicológica e energética*. Em seus filmes, essa potência de memória desenvolve uma visão reflexiva do gigantesco impacto das mudanças em curso na China<sup>3</sup>. Por

---

3 - A construção da represa das Três Gargantas (ou Três Desfiladeiros), por exemplo, ocasionou a destruição de 15 cidades, quando 1,8 milhão de pessoas foram obrigadas a migrar.

diversas vezes, Jia confronta a tradição milenar de composições com montanhas e água (*Shanshui*), com a atual devastação da paisagem chinesa.

No filme *Dong*, 2006, nas margens do Rio Azul (Yangtzé), Jia sublinha as superposições temporais entre pedra e água, que além de físicas, expressam valores morais, filosóficos e culturais ameaçados pelo desenvolvimento chinês. As imagens desses filmes revelam memórias cristalizadas, visíveis e latentes desses espaços, cuja apreensão total só é possível (como na pintura de rolo) com a experiência de sua construção mental ao logo do *desenrolar* do plano cinematográfico. Sua câmera percorre a extensão de uma paisagem moderna desoladora primeiramente com um movimento panorâmico oferecendo ao olhar o tempo de errar por seus meandros, como no princípio estético do *you* na pintura chinesa. Na medida em que o espectador participa dessa travessia, desenha-se um fluxo de percepção como nas velhas pinturas de paisagens *shanshui* : esse lugar de passagem, feio e impessoal, volta a ser paisagem, pela subjetividade percebida pelo espectador na carga temporal e psicológica de formas e gestos de pessoas que nele transitam.

## **Espaço Dialético (potência de compreensão)**

Tal processo temporal de construção do mundo, alavancado por lembranças, formas e valores presentes naquilo que nomeamos espaço histórico, demanda a presença da imaginação e da memória na percepção do mundo externo. Tal processo acaba oferecendo uma arma importante contra o *perigo do esquecimento da história*, que seria por Hannah Arendt um temível mecanismo da modernidade. O espaço no qual a memória resiste, sobrevive ou reganha vivacidade é também aquele onde a visibilidade e a leitura da história se encontra em crise perpétua, onde o exercício de sua compressão é um estado de potência constante. À partir de sua leitura de Kant, Hannah Arendt (1954, p. 282) aponta a potência dialética (e política) da imagem, capaz de gerar uma *mentalidade alargada* devido à faculdade de julgar do espectador, “na medida em que o torna capaz de se orientar no domínio público, no mundo comum”.

Em *As montanhas se separam* (2015), essa dialética é incorporada sutilmente a imagens postas, pelo enquadramento e pela montagem, de espaços em confrontação. A percepção afetiva do espaço parece sofrer junto à perda de valores de uma sociedade que vivencia uma depreciação de relações humanas mais profundas e o esquecimento da memória<sup>4</sup>. Essa correlação é evidente quando Liangzi retorna a Fenyang em 2014 e revemos a centenária porta do Dragão transformada em rotatória de carro, um *não-lugar* barulhento de uma cidade moderna qualquer. Então, assim como Liangzi, forçado

4 - Questionado durante uma entrevista para o dossiê de imprensa d'*As Montanhas se Separam*, na França, sobre uma nostalgia de relações mais profundas e mais duráveis entre pessoas, Jia responde : “Sim, mas não somente entre as pessoas. Pode ser também com os lugares e, sobretudo, com as lembranças (2015, p. 4).

a retornar a Fenyang por questões de saúde, o espaço afetivo e histórico da cidade (figurado por essa antiga construção) se mostra também doente, marginalizado numa sociedade funcional e consumista. A imagem desses lugares abandonados reencontra, pelo olhar da câmera de Jia, uma potência dialética provocada pela superposição de temporalidades e por interrelações de valores. Sobrevivente, o passado flutua nessa cidade atual e propõe novamente sentido a formas antigas e recentes, assim como oferecem outras interpretações a verdades não-ditas de discursos oficiais que, negando problemas ambientais e humanos, tentam ocultar uma memória já doente.

A dialética engajada nos espaços não é, dessa forma, linear ou ideal, previsivelmente entrelaçando transformação e solidificação. Ela funciona sob um *modo de um debate sempre reconduzido entre latências e crises (Krisen)*, entre sedimentações e construções, visível e indiscernível : forças latentes materiais e imateriais que agem, segundo o historiador de arte suíço Jacob Burckhardt, na transformação contínua da história. Segundo Burckhardt, tais transformações vão além da plasticidade de corpos, unindo, de maneira misteriosa, a psicologia e a historicidade em formas que sobrevivem ao longo do tempo, sem às vezes sequer ter *envelope material* (BURCKHARDT, 1868-1871, in DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 111)

## **Espaço imaterial (potência política)**

No documentário *Dong* (2006), o pintor Liu Xiaodong representa sobre a tela um trabalhador que pousa sozinho, agachado diante a paisagem do mítico rio Yangtzé, na região da Barragem das Três Gargantas. A cena começa por um detalhe do quadro em criação; em seguida, um plano aberto nos oferece pintor e modelo, juntos pelo enquadramento, com a tela e a paisagem no fundo; depois de alguns planos sobre os gestos do artista, vemos finalmente o trabalhador em primeiro plano. Quando chegamos nele, o modelo se levanta enquanto a câmera (e o cinema) o segue : ele volta a ser personagem do filme e deixa de ser o modelo do pintor. Nesse balé entre câmera e ator, Jia parece nos levar da expressão pictórica à realidade do cinematógrafo e nos lembrar que ela mesma é apenas mais uma representação, ou seja, apenas outro gesto artístico de intervenção poética e simbólica.

Graças ao olhar estabelecido pela relação entre o observador e o espaço, esse último não é mais mais um simples dado objetivo. Tetsuro Watsuji desenvolveu essa relação na noção de *fûdo*. Mesmo se havia a noção de *natureza viva* no romantismo alemão, o espaço, carente de subjetividade na visão ocidental, não conseguiria apreender a existência humana :

“Si Heidegger ficou por aí, é porque seu Dasein é no final das contas apenas um indivíduo. Ele só apreende a existência humana como sendo a de um homem individual. Haja vista a dualidade da existência humana, que é ao mesmo tempo individual e social, isso não é um aspecto abstrato” (WATSUJI, 2011, p.102).



Já para Kitaro Nishida, essa relação assume uma conotação política. Ele diz que expressar o mundo é o *subjetivizar em si*; é um ato de consciência. Por Nishida, essa nova interação com o mundo é uma forma de *ultrapassar a modernidade*. Em seu *bashô*, é questão um processo relacional, uma *reviravolta topo-lógica* (NISHIDA, 2003, p. 102), diante da qual o mundo não é mais determinado unicamente pelo sujeito, mas onde o sujeito é, ele também, determinado por sua relação com o mundo. Ao contrário do que poderíamos imaginar por princípio, isso não pacifica a relação entre ser e espaço por um antropomorfismo barato. Em vez disso, engendra uma ruptura fundamental de ponto de vista e estimula a apreensão incessante de si numa continuidade imaterial de consciência espacial e histórica do mundo.

Augustin Berque (2000, p. 128), que traduz o termo *fudosei* de Watsuji por *mediância*, define tal relação entre homem e seu meio através da noção de *corpo medial* que expressa a dupla existência humana : uma social, outra animal. A partir dessa noção corporal, chegamos enfim ao espaço imaterial, que exprime a maneira que tem essa historicidade dialética de atravessar o tempo através do fluxo imaterial de formas, criando um espaço onde a imaginação e a memória desempenham uma força ativa e produzem uma sensibilidade livre que dá forma a uma comunidade do sensível.

A paisagem no final da cena de *Dong* não nos envia somente ao mundo exterior. Ela espelha o homem e sua *existência medial*, tornando-o consciente das características históricas, culturais e sociais de sua identidade individual. A imagem nos filmes de Jia é capaz de expressar tal constante *choque* da relação entre identidade e mundo, onde o *eu* é sempre contestado, e assim continuamente solicitado de ser consciente de sua própria situação, seja ela existencial, social ou política.

Nesse percurso efetuado pela câmera, rompemos com a visão hegemônica da perspectiva única. Partilhar a possibilidade do sensível em compor o mundo representado a partir de seu próprio ponto de vista (físico, cultural, moral), possibilita igualmente uma ruptura com discursos hegemônicos de representação do mundo. Após uma multiplicidade de pontos de vistas, essa última imagem, de montanha e rio, nos remete incontestavelmente à tradição do *Shanshui* e de seus princípios (*you, liubai, qi*) e reforça a dinâmica e a historicidade da cena, complexificando a visão atual desta região devastada. A paisagem reenvia o espectador, enfim, a uma consciência de si mesmo, numa inversão topo-lógica a partir da apreciação do mundo.

A estética de Jia faz do registro cinematográfico a imagem do processo de mudanças da China atual, assim como expressa um espaço construído também subjetivamente. Com tal ampliação perceptiva do mundo, tal cinema opera assim uma crítica sutil, mas contundente, da violenta modernização chinesa e suas paisagens históricas destruídas, além de sublinhar a perda de referências culturais e o estresse social da população à margem da economia. No entanto, suas imagens não apenas retratam esse fenômeno,

mas está constantemente lembrando que ele é construído (e destruído) a cada instante, a cada olhar.

### **Referências**

ARENDDT, H. *La crise de la culture* : Huit exercices de pensée politique. Paris: Gallimard, 1972 (1954).

BERQUE, A. *Écoumène*: Introduction à l'étude des milieux humains. 1. ed. Paris: ed. Belin, 2000.

DIDI-HUBERMAN, G. *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante: Histoire de l'art et temps de Fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.

LEVEBVRE Henri. *La production de l'espace*. Paris: Éd. Anthropos, 1974.

NISHIDA, Kitarô. *L'Éveil à soi*. Paris : CNRS Éditions, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique, 2008.

SIEREK, Karl. *Images oiseaux: Aby Warburg et la théorie des médias*. trad. Pierre Rusch. Paris: Klincksieck, 2009.

WATSUJI ,Tetsuro. *Fûdo, le milieu humain*. Ed. sc. et trad. de Augustin Berque, Paris, CNRS Éditions, 2011.

# O “poético” no discurso crítico acerca da obra de Cao Guimarães<sup>1</sup>

## The “poetic” in the critical discourse about Cao Guimarães’ work

Carla Miguelote<sup>2</sup>  
(Doutora - UNIRIO)

### Resumo:

O trabalho pretende contribuir para uma investigação acerca da concepção do “poético” quando o termo se encontra referido a obras audiovisuais. Dialogando com a concepção do “poético” nas teorias de alguns cineastas, trago o debate para o contexto contemporâneo, em que as produções no campo da videoarte imprimem novos contornos à distinção entre um “cinema de prosa” e um “cinema de poesia”. Trata-se, mais especificamente, de investigar o “poético” nos curtas do artista brasileiro Cao Guimarães.

### Palavras-chave:

Cao Guimarães, cinema de prosa, cinema de poesia, videoarte, poético.

### Abstract:

The paper intends to contribute to an investigation about the concept of the “poetic” when the term refers to audiovisual works. Dialoging with the “poetic” conception in the theories of some filmmakers, I bring the debate into the contemporary context, when the productions in the field of video art imprint new contours to the distinction between a “cinema of prose” and a “cinema of poetry”. More specifically, I investigate the “poetic” in the short films of the Brazilian artist Cao Guimarães.

### Keywords:

Cao Guimarães, cinema of prose, cinema of poetry, video art, poetic.

O que é a poesia? Pergunta reiteradamente colocada, reiteradamente não respondida. Como aponta Jean-Luc Nancy, a dificuldade de definição é agravada pelo fato de que “a palavra ‘poesia’ designa tanto uma espécie de discurso, um gênero no seio das artes, ou uma qualidade que pode apresentar-se fora dessa espécie ou desse gênero, como pode estar ausente nas obras dessa espécie de gênero” (NANCY, 2005, p. 9). Ora, o cinema parece ser um dos lugares privilegiados, fora do gênero da poesia, para a manifestação do poético. A dificuldade de teorizá-la dentro do campo literário não é amainada, pode-se imaginar, no campo cinematográfico.

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no Seminário Temático: Cinema e literatura, palavra e imagem.

2 - Professora Adjunta do Departamento de Letras da UNIRIO. Possui graduação em Comunicação Social (UFF), mestrado em Letras (UFF) e doutorado em Literatura Comparada (UFF).

Essa dificuldade aparece muito claramente já em Jean Epstein, um dos primeiros defensores da manifestação da poesia no cinema. Em 1924, ao final da conferência “De algumas condições da fotogenia”, Epstein (1924, p. 8) anuncia eloquentemente: “Senhoras e senhores, o cinema é o meio mais potente da poesia”. Podemos entender por que, em uma conferência dedicada à fotogenia, o autor termina louvando, entusiasticamente, a possibilidade da poesia no cinema. Ao que tudo indica, fotogenia seria o modo como a poesia se manifesta no cinema. Mas dizer isso não ajuda muito a esclarecer as coisas, pois a fotogenia, em Epstein, tem uma definição muito vaga. O que ele diz de mais palpável é que, em termos de procedimentos técnicos, o recurso mais apto a captar o fotogênico é o primeiro plano. Através dele, o cinema seria capaz de conferir vida “aos mais mortos dos objetos”.

Em um primeiro plano, um revólver não é mais um revólver, é o personagem revólver, ou seja, o desejo ou o remorso do crime, da falência, do suicidado. Ele é sombrio como as tentações da noite, brilhante como o reflexo do ouro cobiçado, taciturno como a paixão, brutal, robusto, pesado, frio, desconfiado, ameaçador. Ele tem um caráter, costumes, lembranças, uma vontade, uma alma. Mecanicamente, a objetiva consegue, assim, às vezes, publicar a intimidade das coisas. (EPSTEIN, 1924, p. 7, tradução minha)

Parece haver um problema aqui. Aquilo que vem à tona no primeiro plano, que seria o recurso privilegiado para a fotogenia e para a expressão da poesia, é na verdade da ordem da narrativa, da história, do encadeamento dos fatos. Ora, em muitos outros momentos, Epstein deixa de lado as noções de fotogenia e poesia para definir o específico fílmico através da negatividade, ou seja, estabelecendo aquilo que o cinema não deve ser. E a primeira coisa que o cinema não deve ser, segundo o autor, é uma arte de contar histórias. Daí a contradição. Segundo Epstein, o que a poesia no cinema revela é o significado profundo de um objeto, mas esse significado só ganha sentido *dentro de um enredo*. E, a tomar como paradigma o objeto escolhido por Epstein, um revólver, tal enredo não precisaria nem mesmo escapar das fórmulas narrativas mais populares.

É essa espécie de contradição, flagrada no cerne do pensamento de Epstein sobre o específico cinematográfico, que dá ensejo às reflexões de Jacques Rancière em seu livro *A fábula cinematográfica*. Rancière abre o prólogo do livro com uma citação de Epstein, que reproduzo inteiramente aqui:

Geralmente, o cinema representa mal a anedota. E “ação dramática” é nele um erro. O drama que age já está meio resolvido e segue o caminho curativo da crise. A verdadeira tragédia está em suspenso. Ameaça todos os rostos. Ela está na cortina da janela e no fecho da porta. Cada gota de tinta pode fazê-la florescer na ponta da caneta. Dissolve-se no copo d’água. O quarto todo satura-se de drama em todos os estágios. O charuto fuma como uma ameaça na garganta do cinzeiro. Poeira de traição. O tapete esparrama arabescos venenosos e os braços da poltrona tremem. Agora, o sofrimento está em sobreposição. Espera. Ainda não se vê nada, mas o cristal trágico que vai criar o bloco do drama caiu em algum lugar. Sua onda avança. Círculos concêntricos. Ela rola de ponto em ponto. Segundos.

O telefone toca. Tudo está perdido.

Então, realmente, você não faz tanta questão de saber se casam no final. Mas NÃO HÁ filme que acabe mal, e entra-se na felicidade na hora prevista pelo horário.

O cinema é verdadeiro. Uma história é uma mentira. (EPSTEIN apud RANCIÈRE, 2013, p. 7)

Rancière observa que as imagens que Epstein tão belamente nos descreve para atestar a potência do cinema não provêm de um filme experimental – real ou imaginário. São imagens extraídas de um melodrama, *The honour of his house* (1917), do qual Epstein apaga as marcas tradicionais da narrativa para fazer surgir uma outra dramaturgia. Ou seja, Epstein monta em sua cabeça um filme (exemplar da arte cinematográfica), a partir das imagens de um outro (exemplar da indústria cinematográfica). Pensa atuar, assim, como o cirurgião que logra separar os irmãos siameses sem os matar. A metáfora é fornecida pelo próprio Epstein, no início da conferência acima referida.

O cinema me parece semelhante a dois irmãos siameses que seriam unidos pelo ventre, ou seja, pelas necessidades inferiores de viver, e desunidos pelos corações, ou seja, pelas necessidades superiores de se comover. O primeiro desses irmãos é a arte cinematográfica, o segundo a indústria cinematográfica. Seria preciso pedir a um cirurgião que separasse esses dois irmãos inimigos sem os matar, ou a um psicólogo que aplainasse as incompatibilidades entre os corações. [...] Eu só vou me permitir falar da arte cinematográfica. (EPSTEIN, 1924, p. 6, tradução minha)

Epstein fala do verdadeiro cinema, um cinema de poesia, tentando calar seu irmão siamês, que, no entanto, esperneia sob a mão que o sufoca. Tudo indica que a verdade do cinema não existe se não se apoiar na mentira de uma história. A fotogenia/poesia é apenas um momento da narrativa. Seu ápice, talvez, mas inexistente sem ela.

Nunca poderia dizer o quanto gosto dos primeiros planos americanos. Limpos. De repente, a tela exhibe um rosto e o drama, cara a cara, me trata com intimidades e se enche de intensidades imprevistas. Hipnose. Agora, a tragédia é anatômica. O cenário do quinto ato é este canto de rosto que o sorriso rasga. Seco. A espera do desdobramento muscular para o qual convergem 1.000 metros de intriga me satisfaz mais do que o resto. [...] O primeiro plano é a alma do cinema. Ele pode ser curto, pois a fotogenia é um valor da ordem do segundo. Se ele for longo, não experimentarei um prazer contínuo. Paroxismos intermitentes me emocionam como picadas. Até hoje nunca vi fotogenia pura durante um minuto inteiro. É preciso, pois, admitir que ela é uma faísca e uma exceção que se dá como um abalo. (EPSTEIN, 1983, p. 278)

Está em jogo aqui a oposição muito claramente apontada trinta anos depois por Maya Deren: a oposição entre a verticalidade do instante, que caracterizaria o poético, e a horizontalidade da sucessão, que caracterizaria a narrativa. O curioso é que o instante poético pode estar presente em filmes de narrativa muito pasteurizada, e não apenas em filmes de franca intenção experimental e estética. Luis Buñuel, ao apontar igualmente para essa exceção que constituem os momentos de poesia no cinema,

cita Man Ray para sustentar uma posição semelhante.

Às vezes, a essência cinematográfica brota insolitamente de um filme medíocre, de uma comédia bufa ou de um tosco folhetim. Man Ray tem, a propósito, uma frase extremamente significativa: “Os piores filmes a que já assisti – desses que me fazem dormir profundamente – contêm sempre cinco minutos maravilhosos ao passo que nos melhores filmes, nos mais elogiados, só valem a pena realmente os mesmos cinco minutos: ou seja, em todos os filmes, bons e maus, acima e apesar das intenções dos realizadores, a poesia cinematográfica luta para vir à tona e manifestar-se”. (BUNUEL, 1958, p. 335)

Daí, talvez, a vantagem dos filmes de apenas cinco minutos. Maya Deren é quem o sustenta: “Os curtas-metragens, para mim, e eles são curtos porque é difícil manter tamanha intensidade por um longo período de tempo, são comparáveis a poemas líricos. Eles são, em seu todo, uma construção vertical poética [...]”<sup>3</sup>.

No contexto contemporâneo, as produções no campo da videoarte vêm criar novos contornos para o debate acerca da distinção entre um cinema de prosa e um cinema de poesia. No livro *Poesia e videoarte* (2013), Katia Maciel e Renato Rezende pensam os gêneros artísticos de acordo com o uso que fazem de sua linguagem. Nesse sentido, propõem transcender a questão do meio e do suporte para alinhar, de um lado, a videoarte e o poema, e, de outro, o cinema narrativo e a prosa de ficção.

Como vimos, na luta dos irmãos siameses, o cinema narrativo-representativo-industrial sempre falava mais alto que o cinema poético-artístico-experimental. Ora, o surgimento da videoarte, seus espaços expositivos e rituais de circulação, vem figurar como um procedimento cirúrgico bem-sucedido. Desde sempre separados pelos corações, agora temos dois regimes de imagem também separados pelo ventre, com exigências distintas de sobrevivência. Longe das salas escuras, nos museus e galerias, o projeto da expressão poética no âmbito das imagens em movimento teria enfim encontrado seu lugar. A videoarte teria expurgado, de uma vez por todas, o imperativo da narrativa. Os entusiastas da poesia não precisariam mais enfrentar longos filmes narrativos à espera de seus breves momentos poéticos. Haveria agora filmes inteiramente poéticos, comparáveis a poemas líricos.

Filmes ou vídeos? A questão do suporte parece inócua aqui. Como sugere Philippe Dubois (2004), talvez seja mais interessante falar em estética videográfica, sabendo que ela não é exclusiva do vídeo, apenas majoritária nesse suporte. Nesse sentido, é interessante notar que, quando Katia Maciel e Renato Rezende propõem que sejam interpretados como poemas “alguns vídeos realizados por artistas plásticos” brasileiros, eles citam, entre outros, dois trabalhos de Cao Guimarães realizados não em vídeo, mas em super8: *Da janela do meu quarto* e *Sopro* (esse dirigido com Rivane Neuenschwander).

---

3 - Transcrição e tradução do seminário “Poetry and the film” (1953): <https://www.youtube.com/watch?v=HA-yzqykwcQ&t=1696s>

*Da janela do meu quarto* (2004), de cinco minutos, mostra, em uma rua de areia e sob a água da chuva, duas crianças que brigam se amando ou se amam brigando, para retomar a expressão do artista. Em câmera lenta, batem-se, empurram-se, perseguem-se, caem no chão, sujam-se de lama. Desempenham espontaneamente sua performance, ignorando o olho que as observa de uma janela ao alto e que na mesa de montagem desacelera o movimento. Se as crianças ignoram esse olhar, o título do filme o coloca em relevo para os espectadores, inserindo uma dimensão subjetiva na imagem. O título aponta para o fora de campo, onde se encontra esse terceiro personagem, que fala em primeira pessoa: Da janela do *meu* quarto. Alguém observa uma performance flagrada por acaso. Uma cena banal, que o artista observa com olho firme. Em *Sopro* (2000), de cinco minutos e meio, uma bolha de sabão flutua por uma paisagem em preto e branco. Um pouco de mato, duas palmeiras, um pedaço de céu. No meio disso, uma película multiforme e translúcida vagueia, se estica, se contorce, experimenta formas, movimentos e velocidades. Um mesmo olho obsessivo se fixa nesse balé.

Olhar ainda mais fixo se percebe em outros dois trabalhos mais recentes do artista. Em *Sculpting* (2009), um plano fixo de 6'29" enquadra uma corrente de ferro presa a um mastro. A corrente roça o mastro, friccionando-o ora para cima, ora para baixo, segundo o movimento das águas que não vemos, mas pressupomos. Sabemos que a cena foi flagrada, por acaso, num canal de Veneza, enquanto Cao passeava por lá. Quando um barco passa por perto, o movimento se intensifica, para depois se abrandar. Há uma forte carga erótica nessa imagem, que evoca o movimento masturbatório.

Em *Drawing* (2011), um outro plano fixo, dessa vez mais curto: 1'11". Vemos, num plano zenital, figuras geométricas de um piso de cerâmica seco. Aos poucos começa a escorrer água pelas pequenas valas entre os ladrilhos. Depois de preenchidas todas as valas, a água começa a avançar sobre a própria cerâmica até cobrir por completo o pedaço de piso enquadrado pela câmera. Trata-se de um piso de beira de piscina. Aqui não há, como havia ao menos no título de *Da janela do meu quarto*, nenhuma evocação àquele que olha. Mas podemos imaginar um sujeito que ficaria observando fixamente o desenho das águas no piso enquanto outros se apressariam a mergulhar na piscina, para nadar ou para se entregar à sociabilidade lúdica característica desse espaço. Da mesma forma, podemos imaginar um sujeito absorto diante de uma corrente de ferro que se esfrega num mastro enquanto outros tiram *selfies* com os canais de Veneza ao fundo ou passeiam romanticamente de gôndola.

Se esses fossem filmes de ficção, poderíamos falar de enquadramentos obsessivos, para lembrarmos as reflexões de Pasolini a respeito de um cinema de poesia. Segundo Pasolini (1970, p. 23, tradução minha), "o nascimento de uma tradição técnica da língua de poesia em cinema está ligado a uma forma particular de discurso indireto livre cinematográfico". Para ilustrar a subjetiva indireta livre, Pasolini evoca filmes de Antonioni, Bertolucci e Godard. Nos três cineastas, seria possível observar

enquadramentos obsessivos, planos cuja imobilidade e duração anormal figurariam “uma espécie de escândalo técnico”. Tratar-se-ia de um olhar fixo e insistente sobre um fragmento da realidade. Mas quem olha? O diretor ou a personagem? Haveria uma contaminação entre os dois olhares.

Pasolini conclui que a escolha de protagonistas anômalos, enfermos, neuróticos, obsessivos, não passaria de um pretexto para certos diretores, um pretexto que permitiria a máxima liberdade poética. Ao escolher personagens marcados por uma relação escandalosa com a realidade, os diretores apontados por Pasolini estariam livres para deixar aflorar sua própria visão de mundo.

Ora, nos curtas de Cao Guimarães, não há a necessidade de um personagem neurótico que justifique, sob o recurso da subjetiva indireta livre, tal obsessão. O artista não precisa de pretexto para expressar seu modo próprio de olhar o mundo. Cao está atuando no campo da videoarte e liberto dos imperativos narrativos e ficcionais. Aqui já não há mais escândalos técnicos. Tudo é permitido.

## **Referências**

AUMONT, J. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papirus, 2004.

BUNUEL, L. Cinema: instrumento de poesia. In: XAVIER, I. (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal: Embrasilme, 1983.

DUBOIS, P. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

EPSTEIN, J. “O cinema e as letras modernas; Bonjour cinéma – excertos”. In: XAVIER, I. (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal: Embrasilme, 1983.

\_\_\_\_\_. “De quelques conditions de la photogénie”. *Cinéa-Ciné pour tous*, n. 19, ago. 1924. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6152102m/f6.item>. Acesso em: 13 dez. 2017.

NANCY, J.L. *Resistência da poesia*. Viseu: Vendaval, 2005.

PASOLINI, P.P. Cine de poesía. In: PASOLINI, P.P; ROHMER, E. *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama, 1970.

RANCIÈRE, J. *A fábula cinematográfica*. Campinas, SP: Papirus, 2013.

REZENDE, R; MACIEL, K. *Poesia e videoarte*. Rio de Janeiro: Circuito; Funarte, 2013.



# A anti-hospitalidade que habita o fetiche em “Um lugar ao sol” de Gabriel Mascaro

## The Anti-hospitality which inhabit the fetish in “Um lugar ao sol”, by Gabriel Mascaro

Carlos César Mascarenhas de Souza

### Resumo:

Este estudo consiste na realização de uma leitura transdisciplinar envolvendo uma articulação entre os discursos do cinema, da arquitetura, psicanálise e filosofia a partir do filme-documentário *Um Lugar ao Sol*, de Gabriel Mascaro. Das falas proferidas pelos sujeitos entrevistados, serão analisadas em seus discursos as possíveis implicações com as noções de *anti-hospitalidade* e *fetiche*, tendo como amparo as contribuições Freud, Lacan e Derrida.

### Palavras-chave:

cinema, psicanálise, cidade, anti-hospitalidade, fetiche.

### Abstract:

This study consists of a transdisciplinary reading involving an articulation among discourses of cinema, architecture, psychoanalysis and philosophy in the film documentary *Um Lugar ao Sol*, by Gabriel Mascaro. From the speeches of the subjects which were interviewed, I am going to analyse the possible implications of the notions of anti-hospitality and fetish, taking as theoretical basis the contributions of Freud, Lacan and Derrida.

### Keywords:

cinema, psychoanalysis, city, anti-hospitality, fetish.

Se existe uma condição primordial para que se realize um filme sob a forma do documentário com seres humanos, tal experiência jamais se efetuará sem que se considere o problema da devida aceitação das pessoas que, diretamente envolvidas no assunto em pauta, se disponham a falar. É possível, então, afirmar que na base da execução desse tipo de trabalho cinematográfico existe um certo apelo referente ao exercício da hospitalidade.

No filme *Um Lugar ao Sol*, do cineasta pernambucano Gabriel Mascaro, a delicadeza do trâmite com relação à disponibilidade das pessoas em aceitarem participar do projeto é mais do que patente. Na cena de abertura que do filme, logo se vê surgir na tela a imagem exibindo o seguinte texto “Os personagens deste filme são moradores de valorizadas coberturas. O contato só foi possível a partir de um

*curioso livro que cataloga a elite e pessoas influentes do Brasil. Na lista foram identificadas 125 coberturas. Apenas 9 concordaram em ceder entrevista”.*

Quer dizer, a forma pretendida à execução do documentário esbarrou, de imediato, na dificuldade de acesso às pessoas e suas respectivas disponibilidades em acolher e aceitar participar do projeto. E o fato desta informação figurar logo na primeira imagem do filme denota-se relevante, dada a disparidade que avulta entre participantes que resolveram “ceder entrevista”.

Na composição formal do documentário, o trabalho de câmera entretece sequências imagéticas acompanhadas por uma trilha sonora que reforça a atmosfera de tensão no cruzamento contínuo dessas imagens externas e internas, aéreas e pedestres, expressando, assim, a tensão dramática que compreende o trâmite entre os planos do espaço público e o privado.

E, convém supor que, dos méritos preciosos desse documentário reside na sutil advertência de que é preciso escutar a cidade. Pois é esse apelo de se “escutar a cidade”, onde se torna pertinente situarmos um fecundo encontro entre a forma desse documentário e o trabalho da escuta no sentido psicanalítico. Na psicanálise, o exercício da hospitalidade mais patente se dá mediante a posição da escuta em acolher a fala dos sujeitos. E, importa ressaltar que a psicanálise guarda, desde as suas origens, uma íntima implicação com os desafios relacionados à questão da hospitalidade na cidade. Bastaria recordar a afirmação com que Freud golpeou o narcisismo humano em seu domicílio mais íntimo, ao afirmar que o eu “não é senhor nem mesmo em sua própria casa”<sup>1</sup>?

O fato é que, na “dimensão cênica da cidade” (ARGAN, 2014, p.43), os atos que permeiam a vida cotidiana encontram-se diretamente sintonizados com a multidimensionalidade dos elementos que atuam tecendo a trama relativa ao texto histórico da comunidade urbana. Por isso, é relevante considerar a atribuição de valores com que os atores sociais se dirigem ao lugar onde habitam, e detectar mediante as significações dos seus discursos a delicada região por onde se entrelaçam as dimensões estética e ética.

De maneira que, a motivação fundamental na proposição desta nossa leitura consiste em entrever nas falas dos entrevistados em *Um Lugar ao Sol*, as seguintes interrogações: Qual o sentido relativo à questão do “lugar”, tanto na arquitetura quanto na psicanálise? E, a depender do sentido referido a esse “lugar”, que tipo de hospitalidade pode ser pensada? É, decerto, graças à forma desse documentário que esse “lugar” se articulará, precisamente, através do elo da escuta.

---

1 - Convém verificar essa afirmação de Freud que se encontra em suas “Conferências Introdutórias sobre psicanálise” (FREUD, 1987, p..336).

## Habitar a “diz-mansão”<sup>2</sup> da linguagem

Segundo Lacan, a apreensão da realidade humana não se efetua sem a condição de se reconhecer no ser humano um animal metafórico, que habita a linguagem, isto é, irremediavelmente marcado pelos limites inerentes às leis da estrutura do significante. Disso decorre a concepção do caráter da castração em um animal desnaturado, cuja verdade, quando enunciada, virá sempre marcada pelos limites que a própria estrutura da linguagem determina.

Voltando à questão da forma do filme-documentário *Um Lugar ao Sol*, não surpreende que o espectador venha a sentir algum desconforto perante as falas de um ou outro entrevistado. A ousadia do projeto, sobretudo no que concerne ao campo da ética, provavelmente gera discussões com opiniões as mais diversas sobre essa obra, visto que ela aborda, de chofre, o espaço íntimo de uma determinada face da sociedade brasileira. Nesse sentido, semelhantemente ao dispositivo psicanalítico, a voz fílmica opera num registro em que se torna inelutável a exposição dos sujeitos mediante os pontos de vistas, crenças, valores e sentidos atribuídos ao tema de “morar em uma cobertura”. Trata-se, portanto, de um documentário que poder-se-ia situá-lo segundo uma modalidade que contempla certo trânsito entre os modos “observativo, participativo e performático”, com todas as implicações do alcance ético (NICHOLS, 2016).

## E o que significa “Morar em uma Cobertura”?

Pode-se afirmar que, de um modo geral, na fala de todos os sujeitos entrevistados predomina o entendimento de que essa circunstância resulta na produção de sentimentos, tais como: conforto, segurança, privacidade e, acima de tudo, o luxo de gozar o “privilégio” referente ao *status* social, no sentido de “está por cima”. A título de ilustração, citarei apenas alguns trechos dessas falas, notadamente, proferidas por três sujeitos entre os nove entrevistados. Vejamos:

“É um privilégio de *olhar por cima*...o fato de *estar por cima*.”<sup>3</sup>

“Na cobertura você tem outra dimensão...É “*O*” de *cima*.”<sup>4</sup>

“Minha habitação é uma habitação diferenciada das outras. É *um pouco mais no alto*, é mais confortável.”<sup>5</sup>

---

2 - Trata-se de um neologismo forjado por Lacan, “*dit-mansion*”, cujo significado remete à ideia de habitar a “mansão do dito” (LACAN, 1985), querendo com isso chamar atenção quanto às possibilidades de sentidos na medida em que se escuta a palavra, não somente a partir de um horizonte de sentido baseado no significado já culturalmente instituído mas, sobretudo, levando em conta o campo semântico, virtualmente suscitado tendo em vista a dimensão sonora da imagem acústica da palavra (significante). Recomendo leitura do “seminário, livro 20: mais, ainda”, que se encontra nas referências ao final.

3 - Fala de uma moradora.

4 - Fala de um morador.

5 - Fala de outro morador.

Mas, e o que dizer do significante “cobertura”? O que se pode pensar do alcance semântico que se inscreve na demanda implícita referida ao ideal de se chegar a habitar esse lugar? O que isso tem a ver com a expressão metafórica que dá título ao filme, isto é, o que significa encontrar “um lugar ao sol”? De sorte que, graças a esse dispositivo cinematográfico, nos depoimentos dos sujeitos entrevistados torna-se possível verificar certa imagem da cidade configurada ao sabor da palavra humana que, em si, conjuga a expressão de elementos da visualidade material do espaço, bem como dos dados sensíveis e imateriais que afetam seus interesses, desejos e sonhos.

Não seria exagero perscrutar no anseio à verticalidade suscitada pela imagem dos enormes edifícios uma espécie de arquétipo a partir do qual seja possível situar o desejo que se impôs aos sonhos dos habitantes. Imagem que se tornou praticamente um modelo das grandes cidades brasileiras, ditando hábitos e rotinas, enfim, uma metáfora bastante concreta, capaz de imantar os olhares humanos em direção ao ideal de “subir na vida”. Não é de se admirar que seja, logicamente, no topo desses edifícios onde se suporia haver esse “lugar” privilegiado àqueles que conseguiram “chegar lá”. De modo que, esse “lugar”, com efeito, parece se tornar a própria presentificação real do objeto a endossar um determinado sentido de felicidade para um “eu”, cuja satisfação reside em que se crê estar “por cima” de tudo e de todos.

A economia neoliberal dos dias atuais tem provocado uma profunda mudança nos laços sociais, fazendo emergir no plano psicossocial uma “nova economia psíquica”, segundo a qual “estamos, doravante, em estado de adição com relação aos objetos” (MELMAN, 2003, p.56); momento este, singular da história humana, a promover uma nova maneira pela qual a sociedade se organiza nesse novo *ethos* liberal que promove-se, também, uma espécie de falência no que tange à função da própria dimensão da representação.

Essa metáfora do “liberalismo psíquico” (MELMAN, 2003, p.95) tenta traduzir um novo funcionamento regido sob o imperativo do consumo e da consumação, onde predomina o apelo irrefreável a viver em um mundo “sem limites”, “sem fronteiras”, um mundo no qual se propaga, enfim, a possibilidade de gozar incessantemente, como se essa promessa estivesse ao alcance de todos. Entretanto, essa miragem não passa de uma “operação perversa” que tem em vista desafiar o fundo de ausência que qualquer objeto guarda em si, recusando admitir o que, segundo a perspectiva psicanalítica, seria o próprio fundamento da relação entre o sujeito humano e os objetos que giram em torno daquilo que atende pelo nome de “desejo” devido ao vazio instaurado pela falta.

Porém, o problema do desejo humano não é tão simples assim. Eis o calcanhar de Aquiles! No plano das satisfações instintivas do mundo natural como bem diz Melman “não há hesitação nem sobre

a conduta a ter, nem sobre a escolha do objeto, nem sobre a natureza ou especificidade da satisfação buscada... e o animal não se coloca problema ético" (MELMAN, 2003, p.80). Contudo, no que tange ao animal humano, suas escolhas e satisfações, sofrem a mediação da linguagem, de modo que a satisfação não se dá tão diretamente. Com efeito, a posição ética da psicanálise não se sustenta sem que se reconheça essa condição trágica do desejo humano em que, a rigor, esse tal objeto cuja promessa de satisfação plena, absoluta, não existe. Disso resulta a possibilidade de se perceber no modelo de sociedade que procura se manter com base em uma economia que tem em mira não reconhecer os limites ante as promessas de se ter acesso à experiência do gozo pleno. Uma economia que, enfim, só consegue se afirmar na medida em que institui esse desmentido<sup>6</sup> (*Verleugnung*).

Entre todos os depoimentos de *Um Lugar ao Sol*, há uma cena que merece especial destaque no que tange aos objetivos da nossa análise. Trata-se do momento em que falam, mãe e filho, a respeito do que significa morar numa cobertura. Vejamos as palavras desse diálogo:

"O prazer que se tem de ter, de viver, de desfrutar uma cobertura é narrável mas é inigualável. Se compara a uma casa de praia, que você tem o mar, dentro d'água uma palafita...Mas, a cobertura está melhor porque está *sobre*, né? *Sobre todos*." (Mãe)

"E esse cachorro...que está te assistindo aí?" (Pergunta o cineasta, referindo-se à imagem engessada de um cão presente na sala do apartamento)

"Esse cachorro é uma história interessantíssima. Imagina que nós tínhamos esse cachorro que trouxemos dos Estados Unidos quando Bush entro – o Bush pai – entrou na presidência... Então, nós batizamos o nosso cachorrinho. E agora, que ele não está mais entre nós, nós temos aqui essa estátua dele, que eu mandei fazer nos Estados Unidos. E eles acharam que tinham empalhado o cachorro, de tão perfeito que é! Mas, é ...é uma lembrança, em homenagem que eu faço a ele." (Mãe)

A partir desse instante, a cena expressa um clima de desconforto entre os entrevistados, e o filho interrompe mudando de assunto, as imagens se apagam como se o documentário entrasse em *black-out*, restando apenas a tela completamente escura e as vozes ao fundo com o cineasta ainda tentando manter o diálogo com a entrevistada:

"O que a senhora gostaria de falar? O que a senhora acha que é preciso mudar?" (Cineasta)

"Não sei... Não sei o que ocorreu... Mas, eu vou porque eu vou pedir licença e deixar um instante meu filho aqui com vocês" (Mãe)

"Vai voltar pra cá?" (Pergunta o cineasta)

"Não, não vou" (Respondeu a mãe se retirando do ambiente da entrevista)

Ao expectador do filme resta, então, a indagação: o que teria acontecido a essa senhora que ao se pôr a falar, de repente, algo emerge provocando uma guinada na situação, deflagrando de forma

6 - Recomendaria a leitura do artigo de Freud "*Fetichismo*" (verificar referência bibliográfica ao final).

bastante visível e sensível, um verdadeiro mal-estar nesse momento?

Seria, então, o significante “cobertura”, a tentativa vã de encobrir uma falta desmentida, um fetiche a mascarar o vazio, vazio este essencial ao jogo da relação presença/ausência, que constitui o cerne da representação fundamentada, por sua vez, nas leis da linguagem? Eis a hipótese que se articula no percurso da nossa leitura, levando-nos, por conseguinte, a forjar o conceito de *anti-hospitalidade* como sendo, de resto, aquilo que resulta como gesto de negação devido ao impasse que obstrui o fluir nas trocas. Gesto este, que trava a possibilidade do acolhimento ao outro.

O fetiche, nesse caso, funciona como uma obstrução, uma defesa que se traduz em forma de mal-estar na subjetivação perante tudo aquilo que venha a representar a alteridade. Pois, esta dimensão do outro não é reconhecida senão como instrumento de gozo na economia que rege os apetites nos interesses de alguém. Eis por onde entra em cena a dimensão do “mais-de-gozar”<sup>7</sup> (*Mehrlust*), posto que seja no viés do autoengano promovido pela máscara do fetiche que o sujeito se mantém sob a fantasia de viver no privilégio de ter a posse fálica daquilo que, para ele, é a garantia onipotente de gozar de forma íntima e direta desse suposto poder. Todavia, não passa de uma posição imaginária que se cristaliza sob a fixação referida a um ideal precariamente simbolizado.

Na *anti-hospitalidade*, o que parece estar em jogo, portanto, não passa de uma defesa diante da castração da linguagem, cujo ponto cego nesse eclipse subjetivo não consegue vislumbrar que “os seres que amamos, os objetos de satisfação são as rolhas de um ‘buraco’ assim aberto no nosso mundo pela linguagem, por falta dessa ‘coisa’, da qual só resta o semblante” (MELMAN, 2003, p.p. 45-46). Disso resulta, ademais, o triunfo imaginário de um “mais-de-gozar” em detrimento de uma experiência autêntica de desejo.

Ademais, entre todas as imagens que participam da configuração imagética de *Um Lugar ao Sol*, há uma que se repete na tela, exibindo as gigantescas sombras dos edifícios projetando-se sobre as areia e adentrando-se nas águas do mar, a ponto de impedir os banhistas de usufruir “um lugar ao sol” no próprio espaço aberto da praia, durante boa parte do dia. Eis a força de uma imagem simbolizada no contexto de um documentário que, no meu entender, consegue traduzir toda a problemática da *anti-hospitalidade que habita o fetiche*, nessa imagem que é por demais metafórica e carregada de uma intrigante ironia.

## Referências

ARGAN, G. C. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

---

7 - Trata-se de outro neologismo lacaniano em homologia à noção de “mais-valia” (Marx).

DERRIDA, J. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade*. São Paulo: Escuta, 2003.

FREUD, S. *Conferências Introdutórias sobre psicanálise*, in *ESB*, vol.XVI. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

\_\_\_\_\_. *Fetichismo*, in *ESB*, v.XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

LACAN, J. *O seminário, livro 6: o desejo e sua interpretação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2016.

\_\_\_\_\_. *O seminário, livro 7: a ética na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

\_\_\_\_\_. *O seminário, livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

MELMAN, C. *O homem sem gravidade: gozar a qualquer preço*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2003.

NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus, 2016.

# A contribuição das texturas na construção dos personagens em *Dois Irmãos*<sup>1</sup>

## The contribution of textures in the construction of the characters in *Dois Irmãos*

**Carolina Bassi de Moura**<sup>2</sup>

(Doutora; Professora adjunta; Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, [carolina.bassi@gmail.com](mailto:carolina.bassi@gmail.com))

### **Resumo:**

Este trabalho enfocará o caráter háptico da construção da imagem e dos personagens em *Dois Irmãos* (2017), minissérie transcrita por Luiz Fernando Carvalho para a TV, do romance homônimo de Milton Hatoum. As texturas presentes na obra audiovisual são mais do que necessárias pois significam, nos revelam a história daquela família pelo filtro da memória e nos permitem sentir o tempo, impregnado em camadas em cada traje de cena, objeto ou parede dos cenários, como um palimpsesto.<sup>3</sup>

### **Palavras-chave:**

Construção de personagem; traje de cena; figurino; direção de arte

### **Abstract:**

This work will focus on the haphazard character of the construction of the image and characters in *Dois Irmãos* (2017), miniseries transcribed by Luiz Fernando Carvalho for TV, from the novel of the same name by Milton Hatoum. The textures present in the audiovisual work are more than necessary because they mean, they reveal the history of that family by the filter of memory and allow us to feel the time, impregnated in layers in every costume of scene, object or wall of the scenes, like a palimpsest.

### **Keywords:**

Character construction; costume design; production design

## **Introdução**

Este artigo se dedicará a fazer uma breve análise da contribuição das texturas na construção dos

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: *A semântica da textura na direção de arte*.

2 - Carolina Bassi de Moura é pesquisadora em direção de arte, cenografia e trajes de cena. Professora do Centro de Letras e Artes (CLA) da UNIRIO. Mestre e doutora em artes cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da USP – investigou no mestrado a construção plástica do personagem no cinema (a partir da obra de Federico Fellini) e, no doutorado, o papel da direção e da direção de arte no audiovisual (a partir da obra de Luiz Fernando Carvalho). Diretora de arte, figurinista e cenógrafa em teatro e cinema, interessa-se pela construção poética da imagem.

3 - Outra parte desta análise, mais focada na contribuição da plasticidade dos figurinos para a construção dos personagens da série, encontra-se disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/167>



personagens na minissérie *Dois Irmãos* (2017), transcrita do romance homônimo (2000) de Milton Hatoum, por Luiz Fernando Carvalho.

O romance de Milton Hatoum, que deu origem ao trabalho, conta a história de uma família de imigrantes libaneses, instalada em Manaus, no início do século XX. A narrativa é feita em primeira pessoa, pelo personagem Nael, descrevendo as lembranças da família – formada por Halim e Zana, seus filhos Rânia, Yaqub e Omar, a criada Domingas e ele/narrador, o filho bastardo. Há em conjunto, as memórias de Halim contadas para Nael, o que nos possibilita acessar também o que este último não pudera ver com os próprios olhos.

As imagens, portanto, nos são reveladas através do filtro da *memória* destes dois, impregnadas pela materialidade do *tempo*. Memória e tempo são grandes personagens da minissérie – sobre os quais também nos ateremos.

## **A construção plástica dos personagens**

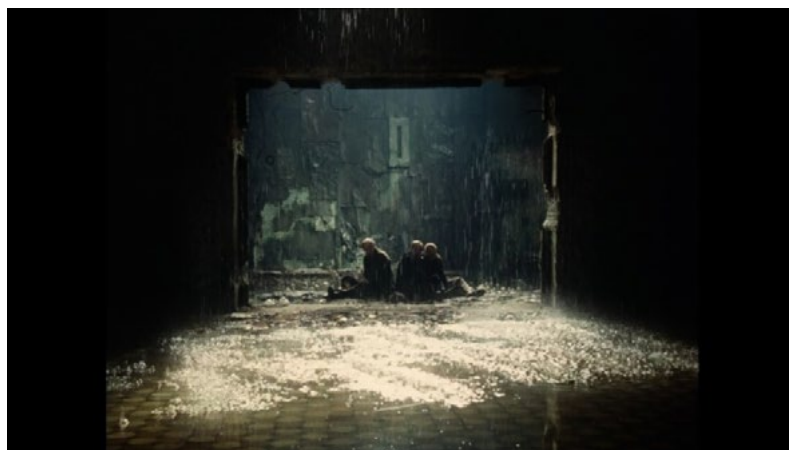
A trama toda de *Dois Irmãos* se passa em algumas décadas - de 20 a 70 – e muito se transforma com o passar dos anos e dos acontecimentos, no modo de sentir e de pensar dos personagens, tanto quanto os modos da própria cidade de Manaus. Os figurinos nos dão esta noção de temporalidade, por meio das silhuetas dos trajes, dos tecidos e das estampas. Podemos notar fortemente o uso de tecidos naturais nos trajes da primeira fase de Zana, por exemplo, enquanto nos trajes usados por ela pouco antes da morte de Halim, há o uso de material sintético e estampas geométricas que nos lembram o final dos anos 60.

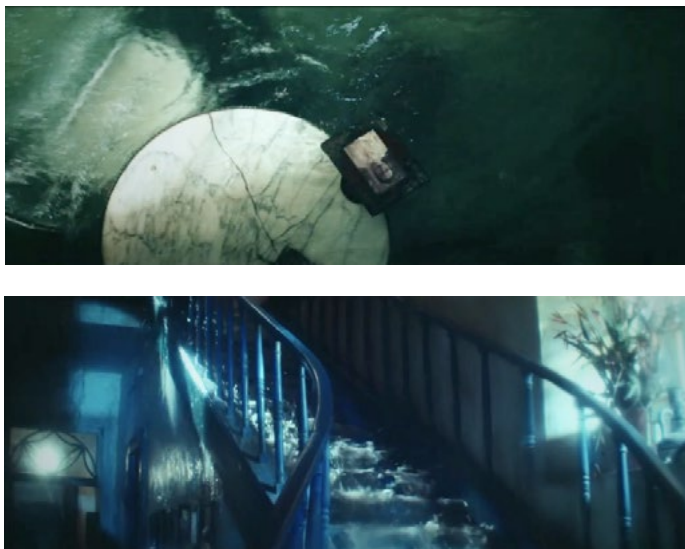
A degradação da família quando comparada a seu passado, tão doce, acompanha a degradação da casa, da cidade e - porque não - do país. Todas estas quatro entidades funcionam como que alegorias de um fracasso. Há um motivo cronológico para que haja um desgaste material do espaço e seus objetos, mas há um desgaste espiritual acontecendo na trama que inegavelmente é traduzido por essas manchas, por essa degradação física.

São extremamente importantes as texturas, pois vão nos possibilitar perceber a passagem dos anos em um mesmo espaço. A casa apresenta muitas áreas descascadas da pintura e um tom empalidecido, próprio àquilo que perde a vida. Seus tons, neste momento, contrastam fortemente com o exterior, a cidade, que ganha cores cada vez mais coloridas, porém artificiais, do material plástico, dos luminosos de neon. Os objetos que pontualmente vão sendo inseridos no cenário vão nos dando a medida da passagem do tempo.

Podemos pensar no cenário da casa como um personagem em si, como já foi sugerido, ou até como uma extensão de todos aqueles personagens da família. A casa era grande e vistosa, possuía muitos vestígios de uma tradição e uma ancestralidade que a antecediam, o jardim ao seu redor era bonito, com ervas aromáticas que serviam para temperar melhor os alimentos e a vida. Mas tudo se desfaz e o jardim ao final está repleto de mato, formigas e outras pragas.

Interessante os contrastes entre o fogo e a água perceptíveis no mau presságio do sonho de Halim no início (que sonha com a casa pegando fogo), e a inundação da casa no “dilúvio”, que de fato acontece, ao final. São forças opostas, como os gêmeos, e ambas resultam em imagens destrutivas. É agonizante a textura das superfícies sendo cobertas pela água que escorre pelo teto desabando pedaços do estuque, deslizando pelas paredes, degraus da escada, carregando fotografias na correnteza, afogando objetos. É uma imagem de morte. A sequência nos faz lembrar das imagens de abandono criadas pelo cineasta russo, Tarkovsky, em *Stalker* (1980). Ou ainda, talvez a casa empapuçada de água seja como o rosto de Zana, empapuçado de lágrimas.





Figuras 1 a 4 – Fotogramas do filme *Stalker*, de Tarkovsky

Figuras 5 a 7 – Fotogramas da minissérie

Fotogramas extraídos das obras referidas

O diretor explica esta imagem simbólica de uma outra forma, dizendo:

*Tem a questão desse outro personagem invisível que é a memória e o tempo (sic). Como é que você inclui isso dentro da casa? Porque os personagens contracenam com o tempo que passa, que escorre, como um rio. O livro é um rendado de tempo, espaço, memórias, afetos e a adaptação conseguiu ser a síntese disso.*

Um dos grandes valores do romance é que ao mesmo tempo em que ele conta a história desses seis personagens, paralelamente contando a história do país no século XX. (sic)

Há um arco temporal impressionante que rebate nos quartos, nos corredores, na mesa da família. Um arco Histórico, que dialoga com a sociologia, com a antropologia, com a história das imagens. (CADERNO, 2017)

Assim, quando lembramos que Halim conta a Nael suas memórias todo o tempo dentro de um barco, navegando por um rio, notamos a ligação simbólica estabelecida entre *rio* e *tempo*. Há uma importância conceitual da imagem, que não está no livro<sup>4</sup>, mas na proposta estabelecida pelo diretor.

Um relato de Maria Camargo sublinha a existência dos personagens *tempo* e *memória* e seu lugar na obra:

O Tempo é tema e personagem de *Dois Irmãos*. Muitas das notas escritas em cadernos, fichas e versões anteriores do roteiro [foram três ao todo] são sobre o tempo e a memória – elementos da narrativa do livro determinantes para a construção da série. (CAMARGO, 2017, p. 129)

É preciso dizer que o uso das águas ao longo da trama é muito significativo. O tempo, sendo

4 - Quero dizer que, no livro, nem todas as conversas entre Halim e Nael se dão dentro do rio, esta imagem não está frisada lá.

construído pela imagem simbólica de um rio, corre sempre para frente e, nele, somos levados por sua correnteza. Não se pode remar contra, pelo menos não sem se cansar ou ser vencido. Também é bonita a imagem “roseana” de estarem os dois, durante essas longas conversas, neto e avô, numa “terceira margem” do rio, visitando trechos escolhidos dessas águas, desse tempo, fluido.

Quanto às *chuvas*, poderiam ser associadas à *memória* – evocando tanto lembranças boas quanto ruins. Segundo a roteirista Maria Camargo, a água, seja da chuva ou do rio, é um elemento inseparável da história e nunca é usado de forma aleatória, costuma ser elemento disparador da memória e da passagem de tempo.

Essa materialidade é um recurso potente que ajuda a corporificar o *tempo* e a *memória* - dois personagens fortes presentes na obra de Milton Hatoum. Para agregar essa materialidade, foi preciso além de muita pesquisa, muitas viagens à Amazônia, como afirmou a roteirista destacando também uma forte relação entre a natureza e os personagens: “Assim como no ‘tempo da infância’, o ‘tempo dos narradores’ também foi construído a partir da relação dos personagens com a natureza.” (idem. 2017, p. 184)

Esta relação é o tempo todo retomada ao longo da trama por meio da construção das imagens. Há no “tempo lírico” da memória da infância dos gêmeos, uma imagem em que ambos brincam juntos no quintal, cobrindo-se com lama. No “tempo dramático”, em que as coisas se sucedem, vemos Omar passar dias inteiros quase nu no jardim, enlameado, ao passo que Yakub, a cada volta à casa dos pais, distancia-se da relação com a terra, observando distanciado o jardim da varanda, bem vestido, e reclama que Nael continue a passar os dias apenas trabalhando no quintal (cena em que vemos Nael com um rastelo, juntando as folhas secas). A construção visual estabelecida serve para marcar a diferenciação crescente entre os gêmeos através dos tempos.

A natureza, por meio dos elementos da água, da terra, do fogo e do ar, tem papel fundamental na narrativa, tendo sido trazida pelo livro, pelo roteiro, pela direção e pelos atores, desde a preparação de elenco, com as máscaras neutras. A água evoca o tempo e a memória por meio do rio e das chuvas, como já descrito. O uso da *terra* parece envolver a pulsão de morte, em sua versão enlameada, com Omar, e a pulsão de vida, em seu caráter fértil, gerando as ervas aromáticas de Galib, a árvore onde as crianças brincam, e a “cama de folhas” onde acontece a cena de sexo entre Yakub e Lívia. O *fogo* é indicativo de um mau presságio no pesadelo de Halim com Omar, além de temperar as ações deste último personagem, quase todo o tempo, está muito associado a ele. O elemento do *ar*, aparece na figura dos ventos, também como um indicativo de maus presságios, e na figura de uma brisa suave, serve para enfatizar a forte sensualidade presente na trama. É muito sensual a relação entre Halim e Zana, mas também é muito

sensual a forma como os gêmeos se relacionam com a irmã e particularmente “o caçula” se relaciona com a mãe, a ponto de despertar o ciúme do pai.

Esta sensualidade está presente na obra original de Milton Hatoum, e foi plenamente traduzida nas imagens criadas por Luiz Fernando de diversas maneiras: alguns exemplos são uso de tecidos que se movem molemente com o vento, principalmente nos cenários, trazendo ao mesmo tempo a sensação do calor e da frescor do sopro, as texturas dos tecidos, bem como as da pele e de todas as outras superfícies, estimulam nosso tato, e por vezes também o olfato (não são raros os planos próximos nas cenas em que se cozinha ou se serve a comida à mesa), as cores quentes das imagens. Os elementos naturais citados acima, muitas vezes também combinados, entre si, também são um recurso potente para construir esta sensualidade.

A luz, um importante recurso para exprimir as texturas e cores, é também um importante elemento para se constituir a dramaticidade das cenas. O fotógrafo Leandro Pagliaro, comentou sobre o cuidado com a escolha das lentes (que podem ser mais “claras” ou não, interferindo na entrada de luz pela objetiva da câmera):

Ficamos um ano fazendo *Dois irmãos*. Até porque a gente começa tudo bem antes de gravar. Por exemplo, eu fiz pesquisas de lentes para determinar texturas e a linguagem da imagem. Porque, na minissérie, ela (a imagem) anda com o tempo. No início é uma imagem mais arcaica, depois, as cores vão mudando sutilmente. As luzes também. Os objetos vão se iluminando, virando mais neon, após Manaus ser invadida pela Zona Franca, pelos eletrodomésticos. (IZEL, 2017).

Luiz Fernando explica sua escolha das lentes e dos refletores para conferir uma transformação precisa e coerente da própria imagem com o passar da história:

[...] Lentes e refletores que acompanham cada período da história foram recuperados; ou seja, reformamos refletores da década de 40 até 80. O vocabulário da fotografia é todo conceituado a partir de técnicas, procedimentos e equipamentos usuais das décadas onde se passa a história: lâmpadas de filamento, (quase nunca usadas hoje em dia), até a chegada do neon, do hmi (refletor de cinema dos anos 80) e as lâmpadas de LED, nas últimas sequências da minissérie. [...] A câmera era uma HD 4K de última geração, porém sempre aliada à lentes dos anos 60 e 70, que foram reformadas, necessitando de adaptadores para serem acopladas ao HD. Essa ótica traz toda a textura da época. Não recorri a recursos de pós-produção, como efeitos especiais, para emular determinada atmosfera. Toda a imagem foi criada no set a partir da ótica e da luz. Não há praticamente efeito de computação na história. O que há é o resultado óptico de uma época. (FREITAS, 2017)

Aqui, a fotografia preocupou-se com as texturas da imagem para compor os personagens impalpáveis, que são o *tempo* e a *memória*, trazendo a eles, desse modo, um aspecto mais palpável.

## Considerações finais

É possível ver, de fato, uma melhoria na estética televisiva cada vez que se tem um profissional do cinema pensando a imagem. Principalmente quando se dá uma sintonia finíssima de sentidos, desde o texto até a materialização das imagens.

Daí vem o comentário maravilhado do ator Mounir Maasri: “Nunca vi esse tipo de trabalho para a televisão como o que foi feito pelo Luiz Fernando Carvalho no Galpão. Mesmo no cinema. Já trabalhei em muitos países. É muito raro que se faça esse tipo de preparação. Vai ser difícil trabalhar com qualquer outra coisa depois de *Dois Irmãos*.” (DALBONI, p. 203, 2017)

A costumeira “correria” da produção no meio televisivo se deve ao fato de ter-se consolidado uma indústria por trás de sua operação. Isto denuncia a falta de tempo como um dos maiores entraves para a falta de qualidade artística. Espera-se ter demonstrado como processos ricos como este refletem construções simbólicas e alegóricas, e resultam em imagens muito mais potentes do que as habitualmente produzidas, e possa levar a reflexão sobre procedimentos de concepção e execução.

## Referências

CADERNO. Entrevista com Luiz Fernando Carvalho. Disponível em: <http://app.cadernosglobo.com.br/> Acesso em 31 mar 2017.

CANDIDO, A.; GOMES, P. E. S.; ROSENFELD, A.; PRADO, D. de A. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva. 2007.

DALBONI, Melina (org.), PAGLIARO, Leandro. *Fotografias: o processo criativo dos atores de Dois Irmãos* – direção Luiz Fernando Carvalho. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2016.

FREITAS, Almir de. *A linguagem como sonho*. In Revista Bravo. Disponível em: <https://medium.com/revista-bravo/a-linguagem-como-sonho-17e89674f18> Acesso em 24 jul. 2017.

IZEL, Adriana. *Fotógrafo Leandro Pagliaro lança livro com bastidores Dois irmãos*. Disponível em: [http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2017/01/26/interna\\_diversao\\_arte,568200/fotografo-leandro-pagliaro-lanca-livro-com-bastidores-dois-irmaos.shtml](http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2017/01/26/interna_diversao_arte,568200/fotografo-leandro-pagliaro-lanca-livro-com-bastidores-dois-irmaos.shtml). Acesso em: 31 mar 2017.

MOURA, Carolina Bassi de. *Direção e Direção de arte – construções poéticas da imagem em Luiz Fernando Carvalho*. Tese de doutoramento. São Paulo: ECA/USP, 2015.

TARKOVSKY, Andrei. *Stalker*. Rússia, 134min, 1979.

ROSSO, F. HERCOWITZ, A. *Figurino de Dois Irmãos indica passagem de tempo e de comportamento dos personagens*. Disponível em: <http://gshow.globo.com/Estilo/noticia/figurino-de-dois-irmaos-indica-passage-de-tempo-e-de-comportamento-dos-personagens.ghtml> Acesso em: 31 mar 2017.

# **Brás Cubas e Dom Casmurro: a adaptação da narrativa autoconsciente e não-confiável<sup>1</sup>**

## **Brás Cubas and Dom Casmurro: the adaptation of the reflexive unreliable narrative**

**Carolina Soares Pires<sup>2</sup>**

(Mestre - Universidade de São Paulo)

### **Resumo:**

O presente artigo propõe o estudo das adaptações cinematográficas e televisivas das obras literárias, de autoria de Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*, sob o enfoque da teoria da adaptação, concentrando-se especificamente nas questões da narrativa autoconsciente e não-confiável. Serão analisados os dois filmes adaptados de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e duas adaptações, uma para o cinema e outra para a televisão, do romance *Dom Casmurro*, identificando as relações entre texto e obra audiovisual, consideradas as particularidades de cada meio, a fim de avaliar como se dá o diálogo entre adaptação e texto de origem, com foco nas características da narrativa autoconsciente e não-confiável. Com base nessas análises, pretende-se investigar aspectos preponderantes nessas adaptações no terreno específico da narrativa e elaborar questões relativas às implicações dessas relações na adaptação audiovisual.

### **Palavras-chave:**

Cinema, Televisão, Literatura, Adaptação, Machado de Assis.

### **Abstract:**

The present article puts forward the study of the cinematographic and television adaptaptations of two literary works, written by Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas* and *Dom casmurro*, under the theoretical focus of the adaptation theory, concentrating specifically on the questions of the reflexive and unreliable narrative. The two movies adapted from *Memórias póstumas de Brás Cubas* will be analyzed, and the two adaptaptations of *Dom Casmurro*, one for cinema and the other for television will also be analyzed, identifying the relations between text and audiovisual work, considering the particularities of each medium, with the purpose o evaluating how the dialog between adaptation and original text is achieved, focusing on the characteristics of the reflexive and unreliable narrative. Based on these analysis, the intent is to investigate the preponderant aspects in these adaptations in the specific field of the narrative and elaborate questions related to the implications of these relations in the audiovisual

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão "Adaptações I"

2 - Doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.



adaptation.

**Keywords:**

Cinema, Television, Literature, Adaptation, Machado de Assis

A proposta de estudo que ora se apresenta inscreve-se no campo de investigação da adaptação da literatura para o audiovisual e, por conseguinte, do modo como se relacionam o cinema e a televisão com a literatura, por meio da análise de adaptações cinematográficas e televisivas, tendo como objetivo explorar os aspectos narrativos da adaptação audiovisual, especialmente as questões específicas da narrativa autoconsciente e não-confiável. Para tanto, serão abordadas as inter-relações entre obras audiovisuais adaptadas para cinema e para televisão desses dois textos literários cujas narrativas podem ser classificadas como autoconscientes e não-confiáveis. Serão observados os elementos constitutivos e os processos de construção narrativa dessas adaptações, as influências e as interfaces dessas obras, assim como outras relações intertextuais relevantes para a análise. Por meio da análise fílmica e do estudo comparativo, pretende-se investigar o percurso da construção narrativa no processo de adaptação e as implicações desse processo na obra resultante.

A pesquisa abrangerá as adaptações para o cinema e para a televisão de dois romances de Machado de Assis romances *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) e *Dom Casmurro* (1899). Serão analisados os filmes *Brás Cubas* (1985), de Júlio Bressane e *Memórias póstumas* (2001), de André Klotzel, assim como o filme *Capitu* (1968), de Paulo César Saraceni, e a minissérie *Capitu* (2008), da Rede Globo, dirigida por Luiz Fernando Carvalho. Tomando por hipótese que a construção narrativa dessas adaptações é influenciada pela forma e pelo meio audiovisual, o objetivo será compreender como se dá essa relação no âmbito da narrativa autoconsciente e não-confiável, identificar particularidades da interlocução dessas adaptações com os textos adaptados e analisar a construção narrativa dessas adaptações audiovisuais.

Estabelecem-se como questões centrais da pesquisa: como são construídas e estruturadas narrativamente as adaptações de narrativas autoconscientes e não-confiáveis, mais especificamente, das adaptações de *Dom Casmurro* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*? Qual a relação entre a obra audiovisual e o texto de origem? Que princípios guiaram as escolhas narrativas nas adaptações? As características de narrativa autoconsciente e não-confiável foram contempladas/potencializadas/valorizadas na adaptação para o audiovisual ou foram elididas dela? Por quê? Como se dá a relação entre obra e espectador nessas adaptações? É possível reproduzir, na relação entre adaptação audiovisual e espectador, relação semelhante à que se estabelece entre narrador e leitor? De que modo? Como essas adaptações se relacionam entre si? Que eixos têm em comum essas adaptações? Que comparações podem ser feitas



entre essas adaptações? Que diferenças e particularidades existem?

Esses romances inauguram o romance moderno no Brasil e ambos são revolucionários ao se dirigirem diretamente ao leitor, a constante interpelação direta do leitor torna-se um recurso de composição (GUIMARÃES, 2004). Um dos desafios que se apresentam ao se adaptar essas obras é: como representar visualmente a interpelação direta do leitor? O procedimento de Machado era disruptivo para sua época, porém as adaptações surgiram depois que o rompimento da diegese, ou “quebra da quarta parede”, já havia se tornado um recurso usual no cinema. Como transmitir o aspecto de ruptura que o livro teve em seu tempo? As adaptações, selecionadas do vasto universo das obras de Machado de Assis, transpostas para a linguagem audiovisual, elegem interlocutores diferentes? Como a narrativa inscreve esses interlocutores?

Além disso, fica posta a questão: como representar visualmente o narrador autoconsciente e não-confiável?

A noção de transmidialidade, em que as narrativas são fruto de uma rede de relações intertextuais e da influência de diferentes meios e linguagens, possibilita analisar o diálogo entre as obras audiovisuais e os respectivos intertextos, observando como essas obras se relacionam não só com o texto adaptado, mas também com outros textos em outros suportes. Por exemplo, *Capitu* (2008) dialoga não só com o texto adaptado *Dom Casmurro*, mas com clipes musicais, com o teatro, a ópera, com filmes como *Dogville* (2003), com referências pictóricas etc. Tal análise constituirá uma etapa primordial do presente estudo.

A não-confiabilidade da narração é dado estrutural em *Dom Casmurro* e *Memórias póstumas*. Criado por Wayne Booth (1961), o termo “narrador não-confiável”<sup>3</sup>, define um tipo de narrador que constrói uma relação de descrédito do narrador personificado pelo narrador implícito. Seymour Chatman define que, na narrativa não-confiável, a verdadeira intenção da história está oculta e é revelada para o leitor:

In ‘unreliable narration’ the narrator’s account is at odds with the implied reader’s surmises about the story’s real intentions. The story undermines the discourse... Two sets of norms conflict, and the covert set, once recognized, must win. The implied author has established a secret communication with the implied reader. (CHATMAN, 1978, p. 233)

Segundo Passos (2007, p. 113), nesses romances “O leitor é praticamente intimado a recompor o ocorrido e julgar por si mesmo, procurando reconstruir o significado dos episódios narrados e, em alguns casos, o próprio sentido que o narrador parecia insinuar”. Nesses romances, a ironia emerge não no discurso, mas passa a estar no nível da própria narração.

Em *Dom Casmurro*, segundo Helen Caldwell (2002), a noção de que a narrativa é mediada por

3 - “unreliable narrator”

Bentinho e, portanto, está sendo manipulada por seus propósitos e mecanismos mentais é a chave para entender o romance e representa o próprio núcleo da narrativa. Bentinho “engana” o leitor de que é um narrador confiável, segundo Passos (2007, p. 26), “Machado faz verossimilhança e veracidade confluírem enganosamente”. John Gledson (1991), retomando a tese de Helen Caldwell, aponta para a falta de objetividade e a arbitrariedade do relato de Bento, mas vai além das motivações íntimas e pessoais do narrador para a distorção de sua própria história e relaciona-a a interesses sociais e à crise da ordem patriarcal. *Dom Casmurro*, portanto, estrutura-se a partir de um narrador não-confiável, que constrói com o leitor uma comunicação secreta que aponta para o fato de que Bentinho manipula e distorce a narrativa a partir de seus mecanismos mentais e de um ponto de vista de auto-falsificação. Para Roberto Schwarz (1991, p. 87) :

Examinados com o recuo devido, os compassos débeis mudam de figura, para se mostrarem cruciais, como pistas ou também como sintomas: raciocínios truncados, precisões que se diriam supérfluas, interpretações descabidas, incoerências de várias espécies, lugares-comuns anódinos, procedimentos artísticos arbitrários, tudo adquire relevo novo, dando um depoimento inesperado sobre o narrador. No mesmo sentido, a singeleza amaneirada do tom, favorita das antologias de colégio, passa a funcionar como um ápice de duplicidade.

Schwarz também chama a atenção para a volubilidade do narrador em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Para ele, essa volubilidade estrutura a narrativa e denuncia os privilégios de classe e as incoerências de uma elite que apregoa valores importados da Europa, como liberdade e igualdade, e, no entanto, é a grande beneficiária de uma ordem escravocrata e paternalista. Sobre *Memórias póstumas*, Schwarz (2012, p. 82) declara:

Trata-se, noutras palavras, de um livro escrito contra seu pseudo-autor. A estrutura é a mesma de *Dom Casmurro*: a denúncia de um protótipo e pró-homem das classes dominantes é empreendida na forma perversa da autoexposição “involuntária”, ou seja, da primeira pessoa do singular usada com intenção distanciada e inimiga (comumente reservada à terceira).

Ou seja, nesses romances a narração desautoriza o discurso de seu narrador, criando uma relação intrincada e complexa entre narrador e narrativa, tornando a narrativa não-confiável. Schwarz (2012, p. 177) comenta: “Como interpretar as palavras de um narrador mal-intencionado, cuja volubilidade se governa por conveniências e inconveniências de uma posição de classe?”

A diferença entre a literatura e os meios audiovisuais faz-se patente no problema da enunciação. Fundamental para a narrativa, a enunciação na obra audiovisual, seja esta destinada ao cinema ou à televisão, diferentemente do que ocorre no texto literário, não é constituída apenas pela palavra. A

natureza da narrativa audiovisual implica um processo enunciativo complexo, em que estão imbricados a *mise-en-scène*, os enquadramentos, ângulos de câmera, voz narradora (quando há), ponto de vista, trilha sonora, fusões, montagem, entre outros elementos. São recursos próprios da linguagem audiovisual cujo potencial para expressar “processos internos do pensamento” não é desprezível. Entretanto, não se pode deixar de reconhecer os problemas e desafios que se colocam na adaptação de obras que operam basicamente no registro da subjetividade e em que a temporalidade é manipulada a ponto de fazer com que o passado invada o presente, por vezes tornando-os virtualmente indissociáveis. É o caso de *Memórias póstumas* e *Dom Casmurro*, ambos se estruturam a partir do registro subjetivo dos seus narradores-personagens, de maneira que, muitas vezes, não se pode distinguir presente, passado, alucinação, memória e realidade.

Seymour Chatman (1990) criou o conceito de “narrador cinematográfico”, que seria o equivalente fílmico do narrador implícito na literatura. Para ele o “narrador cinematográfico” seria “a soma de variados e complexos dispositivos comunicadores” (Chatman, 1990, p. 134)<sup>4</sup>. Já David Bordwell, partindo da diferenciação entre *fábula* e *trama* do Formalismo Russo, define a narração no filme como “o processo em que a trama (*syuzhet*) e o estilo do filme interagem no processo de dar pistas e direcionar a construção da fábula pelo espectador” (Bordwell, 1985, p.53)<sup>5</sup>. Bordwell admite a existência de um narrador intradieético, em voz *over*, mas não admite a possibilidade de um narrador extradieético, ou um narrador implícito.

Considerada a importância da relação entre narrador e leitor em *Dom Casmurro* e *Memórias póstumas* de Brás Cubas e a forma singular como se constroem essas narrativas autoconscientes e não-confiáveis, como as adaptações analisadas podem ser posicionadas nessa discussão narratológica?

## Referências

AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto & Grafia, 2006.

\_\_\_\_\_; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.

\_\_\_\_\_. et al. *A estética do filme*. Campinas, SP: Papyrus, 2011.

BALOGH, Anna Maria. *Conjunções – disjunções – transmutações da literatura ao cinema a à TV*. São Paulo: Annablume; ECA-USP, 1996.

\_\_\_\_\_. *O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas*. São Paulo: Edusp, 2002.

BOOTH, Wayne C. *The rhetoric of fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961

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

4 - “the composite of a large and complex variety of communicating devices”

5 - “the process whereby the film’s *syuzhet* and style interact in the course of cueing and channeling the spectator’s construction of the *fabula*”

BUTLER, Jeremy G. *Television Style*. Nova York e Londres: Routledge, 2010.

CALDWELL, Helen. *O Otelô Brasileiro de Machado de Assis*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CHATMAN, Seymour. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.

\_\_\_\_\_. *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*. Ithaca, NY: Cornell U.P., 1978.

\_\_\_\_\_. *Reading narrative fiction*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1993.

FERENZ, Volker. "Fight Clubs, American Psychos and Mementos: The Scope of Unreliable Narration in Film." *New Review of Film and Television Studies*, v. 3, n. 2, p. 133-159.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: impostura e realismo - uma reinterpretação de Dom Casmurro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Machado de Assis: o escritor que nos lê*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

\_\_\_\_\_. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: EDUSP; Nankin, 2004.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: UFSC, 2011.

HUPPES, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

HANSEN, Per Krogh. Reconsidering the unreliable narration. *Semiotica*, n.165, p. 227-246, 2007.

\_\_\_\_\_. When facts become fiction: facts, fiction and unreliable narration. In: SKALIN, Lars-Åke (Ed). *Fact and fiction in narrative: an interdisciplinary approach*. Örebro: Örebro University, p. 283-307, 2005

JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema*. Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

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

OLIVEIRA, Christiane M. Duplos reflexos: entre o cinema e a televisão. *Symposium*, Recife, n. 2, p. 90-95, 2000.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

PASSOS, José Luiz. *Machado de Assis: O romance com pessoas*. São Paulo: EDUSP, Nankin, 2007.

PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2003.

RIBEIRO, Ana Paula et al (Orgs.). *História da televisão no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2010.

SCHWARZ, Roberto. "A poesia envenenada de Dom Casmurro". *Novos Estudos CEBRAP*, n. 29, p. 85-97, março, 1991.

\_\_\_\_\_. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012 5.ed.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

\_\_\_\_\_. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 51, p.19-53, jul/dez, 2006. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/viewfile/9775/9004>.

XAVIER, Ismail. Alegoria, modernidade, nacionalismo (doze questões sobre cultura e arte). *Seminários*, Rio de Janeiro, Funarte/MEC, 1984.

\_\_\_\_\_. O cinema brasileiro nos anos 90 (entrevista). *Praga: estudos marxistas*. São Paulo, n. 9, p. 99, 2000.

\_\_\_\_\_. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

\_\_\_\_\_. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São paulo: Cosac & Naify, 2003.

# O cinema digital e a subjetividade no documentário brasileiro contemporâneo<sup>1</sup>

## The digital video and the subjectivity in the contemporary brazilian documentary

**César Ramos Macedo<sup>2</sup>**  
(*Mestrando no PPG - ACL - UFJF*)

### **Resumo:**

Este artigo tem como objetivo verificar a relação existente entre as novas tecnologias digitais, usadas nos processos de captação e montagem não-linear e a mudança da perspectiva na abordagem do objeto documental, guiada através de uma presença mais forte da subjetividade no documentário brasileiro contemporâneo, barateando os custos de produção e dando voz a temas cada vez mais particulares e individuais. Segundo essas ideias, discutiremos o filme *Os dias com ele* (2013) de Maria Clara Escobar, documentário desenvolvido valendo-se do uso das novas tecnologias digitais que reconstrói o período da ditadura militar brasileira sob a ótica subjetiva da diretora.

### **Palavras-chave:**

Documentário brasileiro contemporâneo; cinema digital; subjetividade.

### **Abstract:**

This article aims to verify the relationship between the new digital technologies used in the processes of capture and non-linear assembly and the change of perspective in the approach of the documentary object, guided by a stronger presence of subjectivity in contemporary Brazilian documentary, lowering production costs and giving voice to ever more particular and individual issues. According to these ideas, we will discuss Maria Clara Escobar's *The Days with Him* (2013), a documentary developed using the new digital technologies that reconstructs the period of the Brazilian military dictatorship under the director's subjective optics.

### **Keywords:**

Contemporary brazilian documentary; digital cinema; subjectivity.

## **Considerações iniciais**

A atividade cinematográfica sempre esteve estreitamente ligada ao desenvolvimento tecnológico, seja por meio do avanço das técnicas de captação de áudio e vídeo, ou através da evolução nos processos

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no painel: Exibição cinematográfica e espectadorialidades.

2 - Mestrando em Cinema e Audiovisual pelo programa de pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, sob orientação do Prof. Dr. Luís Alberto Rocha Melo. Contato: csrmacedo@hotmail.com Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8376678608233074>.

de edição e finalização, o que podemos observar é uma relação direta entre arte e tecnologia.

Tendo nesta relação indissociável o nosso ponto de partida, o presente trabalho tem como objetivo tentar responder as seguintes perguntas: até que ponto o desenvolvimento das novas tecnologias influenciou o fazer fílmico, dando voz a questões pessoais e deslocando o objeto documental para uma abordagem subjetiva, especialmente entre a geração de jovens documentaristas brasileiros contemporâneos? De que maneira as novas tecnologias digitais promoveram uma mudança na perspectiva documental, culminando na valorização da subjetividade em detrimento da função educativa, social e de intervenção política, conforme proposto pelo escritor, pesquisador e crítico de cinema, Carlos Alberto Mattos em seu artigo *Documentário brasileiro: a subjetividade liberada e a vida como performance?*

A consolidação do modelo digital e mesmo as mudanças no estado de espírito do país nos últimos 10 anos favoreceram um certo retorno ao real como matéria-prima de criação audiovisual. Mas esse retorno ao real se deu sob uma nova perspectiva, guiado sobretudo pela ideia de subjetividade – essa palavrinha tão reprimida na história do cinema documental. A valorização da subjetividade em detrimento da função educativa, social e de intervenção política está na base das principais mudanças no documentário brasileiro contemporâneo. (MATTOS, 2012, p.1).

Para debruçar-nos sobre esta questão e afim de estabelecer uma linha metodológica para a pesquisa, dividiremos o projeto em duas partes. A primeira propõe um retrospecto a respeito da história do cinema documentário, estabelecendo relações entre o surgimento de novas tecnologias e as mudanças estilísticas ocorridas ao longo do tempo, como por exemplo: a mudança na forma de abordagem do objeto documental proposta pelos realizadores do cinema novo brasileiro e proporcionada, dentre outros fatores, pela substituição do som ótico pelo som magnético durante a década de 1960.

Neste momento, nos pautaremos na tese de mestrado: *Documentário – Tecnologia e sentido*, desenvolvida pelo pesquisador Cristiano Rodrigues, que ao refletir sobre os avanços tecnológicos relevantes no documentário, elenca três momentos cruciais nesta linha evolutiva: a chegada do som direto (1960); a popularização do vídeo (1980) e o advento do digital (1990) (RODRIGUES, 2005).

Na segunda parte do trabalho e com o objetivo de elucidar um pouco melhor a relação entre o cinema digital e a subjetividade, propomos uma análise do filme *Os dias com ele* (2013), de Maria Clara Escobar. O documentário, produzido pela filha de Carlos Henrique Escobar, filósofo e dramaturgo brasileiro, foi realizado inteiramente pela cineasta que, fazendo uso dos equipamentos digitais e da mobilidade proporcionada pelas novas tecnologias, reconstrói de maneira subjetiva a história da ditadura militar no Brasil, dialogando com a sua própria biografia em “um difícil encontro de pai e filha, marcado por embates que ultrapassam o campo afetivo e se misturam com questões intelectuais, históricas e políticas” (FRAMIL, 2015, p.6).

## O cinema digital e a subjetividade no documentário brasileiro contemporâneo

Embora o registro da realidade no cinema tenha se manifestado ainda nos primórdios da sétima arte com a produção de *A saída da fábrica* (1895) dos irmãos Lumière, a bibliografia do gênero aponta *Nanook do Norte* (1922), dirigido por Robert J. Flaherty, como o primeiro filme da história do cinema documentário. Mérito este que, segundo o pesquisador e cineasta Silvio Da-Rin, deve-se ao fato de Flaherty ter criado “um método de pesquisa, filmagem e montagem que inaugura uma “narratividade documentária”” (DA-RIN, 2004, p.35).

Valendo-se da utilização de elementos do mundo real para a criação de uma estrutura narrativa dramática que retrata a vida de uma família de esquimós e a sua relação conflituosa com a natureza hostil, *Nanook* consagra uma “alternativa ao sistema dos estúdios, valorizando ambientes exteriores, atores não-profissionais e formas de continuidade que não dependiam de um enredo imaginário” (ibid., p.37).

Apesar do sucesso desta primeira produção, o documentário só vem a se firmar enquanto gênero entre 1932 e 1936, a partir de uma formalização iniciada por Grierson e sistematizada por Paul Rotha, ambos membros do movimento documentarista inglês que “nasceu com a criação do Departamento de Cinema do Empire Marketing Board (E.M.B.), uma instituição governamental que tinha por objetivo imediato a promoção comercial dos produtos da Comunidade Britânica” (2004, p.38). Para John Grierson, o documentário não figurava apenas como uma alternativa ao padrão industrial cinematográfico desenvolvido pelos grandes estúdios e sedimentado por Hollywood ao final da I Grande Guerra, ele deveria, antes de tudo atender a uma expectativa social, funcionando como um instrumento educacional, didático e político.

Este era o mais efetivo processo “educacional” do mundo moderno – mas vinha sendo exercido em nome do entretenimento ou da informação, visando apenas lucro e frequentemente orientando-se para conteúdos deformantes. Era preciso apropriar-se daquelas técnicas de dramatização e interpretação para coloca-las a serviço de um verdadeiro processo de educação de massa, fazendo filmes socialmente direcionados. (ibid., p.41-42).

É durante este período, que Grierson, ao formular uma metodologia de trabalho no E.M.B., deu início aos fundamentos de uma tradição estética que passamos a denominar documentário clássico, que pode ser resumido nas seguintes características estruturais: imagens rigorosamente compostas, fusão de música e ruídos, montagem rítmica e comentário em voz *off* despersonalizada (2004, p.59). Apesar de nunca terem tido a ilusão de uma abordagem inteiramente “objetiva” do real no documentário, tinham



como proposta a captação da realidade com o mínimo intervencionismo.

Em, *Mas afinal... O que é mesmo o documentário?*, Fernão Ramos (2008, p.280) discorre sobre a influência da evolução dos mecanismos de produção audiovisual na virada estilística entre o documentário clássico e o cinema direto. Tendo na captação direta de som uma tecnologia que atraia a atenção da geração de novos documentaristas nos anos 1960, a influência tecnológica sobre a narrativa audiovisual não se limita somente ao uso do som sincrônico na tomada, mas está relacionada também à evolução das câmeras em especial as que utilizavam o suporte em 16mm.

[...] uma nova máquina-câmera, móvel, pequena, ágil, leve, concebida para ser sustentada longe do tripé, a maioria das vezes em 16mm, dotada de negativos com sensibilidade aguçada à luz, com um novo e potente zoom (12/120') para tomadas em primeiro plano à distância, além de lente grande-angular e visores reflex que liberam o olho do fotógrafo. Uma câmera feita para ser companheira do gravador magnético, em condições de luz adversas na tomada, adquirindo o direito de permanecer nos ombros ou nas mãos do fotógrafo [...]. (RAMOS, 2008, p.280).

É importante lembrar que o avanço tecnológico foi apenas mais um dos diversos fatores que permitiram o surgimento do cinema direto. Conforme o próprio Ramos aponta, o contexto ideológico da época já suscitava mudanças estilísticas que eram iminentes no campo documental.

Esta nova forma estilística proporcionada, dentre outros fatores, pela revolução tecnológica ocorrida no final dos anos 1950 é categorizada, a princípio, em dois grupos: o cinema direto e cinema verdade, que apesar das diferenças, são unânimes ao contrapor-se ao “ranço autoritário da voz *over* do documentário clássico” (ibid., p.272).

Como cinema direto, em um primeiro momento, “acredita-se numa posição ética centrada no recuo do cineasta em seu corpo-a-corpo com o mundo”. Temos, portanto, uma abordagem objetiva centrada no “horizonte ideológico do bazinismo e seus preceitos éticos na elegia do cinema realista” pautada na observação e “convicta sobre a necessidade ética de não-interferência na realidade que se filma”, como no caso de Robert Drew e Frederick Wiseman, nos Estados Unidos (ibid., p.269 - 270).

Em um segundo momento, no entanto, temos na obra de Jean Rouch a representação do cinema verdade, com traços de maior subjetividade, inaugurando a partir de *Crônicas de um verão* (1960/1961) “uma nova forma estilística, que terá em seu eixo um modo mais *interativo* e *reflexivo* de ação do *sujeito-da-câmera* na tomada” (ibid., p.270).

Ainda na segunda metade dos anos 1960, o contexto ideológico que valoriza cada vez mais a intervenção do sujeito-da-câmera e os procedimentos desconstrutivos deixa para trás a estilística da filmagem em recuo do primeiro direto. A distinção originária entre cinema verdade e cinema direto, ainda presente em 1962/1963, para de fazer sentido. (ibid., p.270).

Vários são os autores que discutem a presença da subjetividade no gênero documental. Dentre eles, Fernão Ramos, aponta para “os dilemas da enunciação e da constituição da subjetividade no gênero documentário” (RAMOS, 2008, p.269) enquanto Carlos Alberto Mattos, defende que “o novo caráter subjetivista, aliado a uma maior liberdade no uso de recursos baratos, atraiu para o documentário uma horda de jovens realizadores saídos de universidades, cursos e oficinas de cinema” (MATTOS, 2012, p.1).

No artigo *Investigando o sujeito: uma introdução*, o autor Michael Renov faz um retrospecto comparativo do modelo griersoniano em relação ao modelo direto e às formas emergentes de documentários autobiográficos mais recorrentes a partir dos anos 80 e 90. Segundo ele, a subjetividade sempre foi evitada pelos documentaristas clássicos, “estimulados principalmente pela preocupação e crença em que aquilo que era visto e ouvido deveria manter sua integridade como parte plausível do mundo social” (MOURÃO e LABAKI, 2005, p. 244).

Aqui, podemos traçar um paralelo entre os acontecimentos histórico-sociais e o predomínio ora da objetividade, ora da subjetividade como objeto no cinema documental, conforme proposto por Renov, que apesar de tecer críticas ao conceito de determinismo histórico proposto pela socióloga Arlie Russel Hochschild, endossa em muitos pontos a influência percebida entre os momentos históricos e as temáticas observadas nos documentários de acordo com a época no qual são produzidos. A partir das análises feitas até então, fica claro que não só a evolução tecnológica exerce uma influência sob a estilística fílmica documental como também o contexto histórico-social no qual os mesmos foram produzidos.

No Brasil, o direto nasce trazendo consigo resquícios do modelo clássico, tendo como principal enfoque temático a representação das massas e os problemas sociais inerentes à sociedade Brasileira na década de 60, a maioria dos filmes sustentava traços do modelo griersoniano, principalmente através do recurso da *voz over*, que vem consolidar o ponto de vista do diretor como no caso de *Maioria Absoluta*, 1965 de Leon Hirszman e *A Opinião Pública*, 1967 de Arnaldo Jabor.

Trata-se de contradição que caracteriza o coração da estilística do direto no Brasil em que a possibilidade de expressar um saber analítico sobre o *outro* (povo), age contraditoriamente num estilo historicamente ligado à negação da *voz do saber*. (RAMOS, 2008, p.330).

No entanto, em meados dos anos 80 em um contexto de abertura política, a produção documental Brasileira sai do enfoque coletivo de suas produções, voltando-se à singularidade da representação de indivíduos particulares e anônimos, como é visto amplamente nos documentários de Eduardo Coutinho e principalmente a partir de *Cabra marcado para morrer*. Onde através do relato do outro o espectador consegue identificar-se com a sua própria realidade.

[...] consideramos que a abordagem particularizada no documentário é aquela que se refere ao tema por um recorte mínimo, a partir da história de indivíduos ou de pequenos grupos. Verificamos que ela se torna cada vez mais incisiva nos documentários e, desta vez, não mais vinculada ao “mecanismo particular/geral”. Agora, o indivíduo destacado não está mais a serviço da representação de um tipo, ele aqui é fragmentado, muitas vezes incoerente, contraditório, dramático, merecedor de compaixão, repulsa ou indiferença pelas características próprias que sua individualidade revela e não pelo tipo que representa. (HOLANDA, 2006, p. 4).

Com o término da Ditadura no Brasil e o fim da censura aos meios de comunicação, muitos filmes documentários foram lançados com o objetivo de tornar público o horror e tortura sofridos por grupos que se opunham ao regime militar. É neste contexto, que surgem filmes como *Que bom te ver viva*, 1985 de Lucia Murat, que assumem um tom testemunhal/subjetivo ao retratar através do depoimento de 7 mulheres prisioneiras os traumas sofridos pelo regime.

De acordo com Cristiane Freitas Gutfreind, em seu artigo *O realismo e a catástrofe histórica nos filmes-testemunho*, existe uma tendência, ao se retratar grandes catástrofes como no caso do Holocausto, em se distanciar do componente objetivo e dar enfoque ao momento histórico através da subjetividade dos testemunhos daqueles que passaram por essas situações traumáticas. Portanto o que se constrói é uma reconstituição histórica baseada no ponto de vista individual e pessoal:

O documentário-testemunho é hoje um dos formatos mais utilizados para a exibição de grandes catástrofes históricas, pois capta as emoções através do ouvinte que é o mediador entre a testemunha e o espectador —, ajuda a exorcizar o trauma e atualiza o acontecimento no presente. (GUTFREIND, 2011, p. 198-199.)

Nos anos 90, no que convencionou-se chamar de “retomada” do Cinema Brasileiro, vemos a temática biográfica ganhar ainda mais força impulsionada, dentre outros fatores, pelo desenvolvimento da tecnologia digital e a democratização proporcionada pela mesma em relação ao processo de produção audiovisual, além dos programas públicos de fomento via editais como o DOCTV, como colocado pelas autoras Consuelo Lins e Cláudia Mesquita:

Prática documental ganha impulso, primeiramente, com o barateamento e a disseminação do processo de feitura dos filmes em função das câmeras digitais e, especialmente, da montagem em equipamento não-linear. As vantagens técnicas, econômicas e estéticas dos equipamentos digitais sobre os analógicos permitem tanto a cineastas já consolidados quanto a jovens que se iniciam no documentário investir na realização de filmes a custos relativamente baixos. (LINS e MESQUITA, 2008, p. 11)

É dentro deste mesmo contexto, de reconstrução histórica autobiográfica, facilitada pelo uso das tecnologias digitais, que Maria Clara Escobar produz o documentário *Os dias com ele* (2013). Nele a diretora, que é filha de Carlos Henrique Escobar, filósofo, dramaturgo brasileiro, torturado durante o regime militar, tenta reconstituir os detalhes do governo ditatorial no Brasil, mas acaba incorrendo

sempre em questões subjetivas e na reconstrução do seu próprio passado em uma relação tumultuada com o seu pai.

A maioria dos depoimentos presentes durante o filme foram captados de maneira espontânea, sem que Carlos Henrique percebesse que a câmera estava registrando a ação. Eles acontecem enquanto Maria Clara fixa o microfone junto à roupa de seu pai, ou até mesmo quando ela lhe explica a proposta que pretende imprimir ao longo do seu filme, assunto que desperta o interesse e suscita opiniões acaloradas de seu pai, como apontado por Bárbara Framil em seu estudo *A história e a memória individual no documentário brasileiro*.

Adiretora também se coloca em uma posição mais vulnerável ao trabalhar consistentemente com a apresentação dos “bastidores” das entrevistas – o antes, o depois e as interrupções da ação planejada para a filmagem. A câmera fica ligada enquanto Maria Clara ainda faz ajustes, decide o enquadramento, além de explicar seu planejamento – ou a falta dele – para o pai. Esse “fora da ação” ao invés de ser cortado na edição é onde de fato se concentra a maior parte das ações do filme. As perguntas planejadas para a entrevista se tornam menos importantes diante das atitudes dos dois frente a elas, as discussões que desdobram e o jogo que se desenrola a partir dessa relação de entrevistador e entrevistado que se mistura com os rancores que afloram da relação de pai e filha. (FRAMIL, 2015, p. 2.).

Fica claro, a partir da técnica utilizada pela diretora, que este recurso foi possibilitado pela utilização do suporte digital na produção do documentário. Os formatos 16 e 35 mm, muito utilizados em documentários recentes do cinema Brasileiro, como no caso de *Santiago*, 2007 de João Moreira Salles, eram processos extremamente caros e que muitas das vezes imprimiam um ritmo frenético à produção com o objetivo de economizar no custo final da obra. Este aspecto agitado, do ponto de vista da produção do cinema de película, é abordado no artigo *Jogos de Cena – Ensaio sobre o Documentário Brasileiro Contemporâneo* de Ilana Feldman.

Segundo a autora, a primeira e a última palavra que ouvimos do documentarista João Moreira Salles em *Santiago* é um inequívoco “não”! No início como uma recusa do diretor em relação ao pedido do mordomo, que deseja dar um “depoimento” e ao fim, quando mais uma vez o personagem recebe uma resposta negativa em relação a uma “confissão” que gostaria de fazer. (FELDMAN, 2012, p.45.)

Feldman ainda faz uma analogia do *time code* exibido na tela no início do documentário, que além de representar o tempo do filme, representa também o tempo na vida, já que o diretor finalizou o filme somente 13 anos após a filmagem quando Santiago já havia falecido.

Gestos de Santiago, expressões faciais, aflições, silêncios, hesitações. Falas do documentarista, recusas, pedidos de repetição, afeto dominador, impaciência e prepotência. Repetições para a Câmera, variações de ângulo de um mesmo plano, rastros de imagem e de vida, anteriores e posteriores aos comandos de “ação!” e de “corta!”, e, até, a presença de uma seqüência integral da primeira montagem de 1992, ainda com o *time*

*code* na tela a nos lembrar que o tempo, além de uma experiência que dura, é uma medida com a qual não se negocia. (ibid., p.28).

É importante lembrar que em *Santiago* (filme), a negação tem o papel não só de evitar gastos, que são entendidos como desnecessários pelo diretor, mas funciona também como uma ferramenta para que Moreira Salles realize uma obra autobiográfica que se expressa através da memória e da fala de Santiago (pessoa).

A mesma estrutura biográfica de *Santiago* é utilizada por Maria Clara Escobar em *Os dias com ele*, que tenta reconstruir a sua própria história através da memória de seu pai, mas acaba encontrando a resistência de Carlos Henrique Escobar que constantemente exige uma resposta direta sobre o projeto da obra, seu tema e propósito, em um diálogo que se mostra difícil e truncado ao longo de todo filme.

Na segunda entrevista de *Os dias com ele*, podemos observar um diálogo importante entre pai e filha, no qual Maria Clara diz a seu pai que possui 2 tipos de questões a serem realizadas, algumas de cunho objetivo e outras subjetivas.

Fica claro ao optar pela priorização das perguntas objetivas, que Carlos Henrique Escobar pretende antes de tudo replicar seu ponto de vista em relação ao acontecimento histórico da ditadura, privilegiando um relato de si mesmo muito mais associado à sua figura enquanto homem público do que ao papel social que assume enquanto pai de família. Já Maria Clara, personifica o caráter subjetivo da obra, pois além de propor uma reconstrução da história de seu pai enquanto homem público, deseja, antes de tudo, reescrever a sua própria história, preenchendo as lacunas de uma relação ausente entre pai e filha. No entanto, o filme também funciona enquanto registro de um processo de negociação entre os dois, onde a cada entrevista, essa relação vai ganhando contornos mais tensos e tumultuados.

Voltando ao aspecto técnico/tecnológico é possível notar ao longo do filme que este pode ser considerado uma produção de baixo orçamento, mais uma vez evidenciando a importância do suporte digital. Já na primeira cena Maria Clara compartilha com o público a condição no qual o filme foi rodado, gravando tudo sozinha e com poucos equipamentos, quando assume uma drástica queda da luz natural durante o depoimento de seu pai. No entanto tanto a queda, quanto o aspecto “caseiro” do filme, ganham um tom significativo e fornecem a subjetividade que é pertinente ao tema do documentário.

Essa precariedade faz sentido dentro do ambiente e da situação de uma visita pessoal da diretora para a casa do pai, o que aproxima a filmagem de um estilo mais “caseiro” [...] A exposição do aparato cinematográfico adquire também uma importância dentro da narrativa fílmica [...] Ao registrar esse momento, torna-se imprescindível explicitar o processo da filmagem, que é a premissa do reencontro... (FRAMIL, 2015, p.6)

Já na última cena do filme, apesar de alguns entendimentos no conflito entre pai e filha ao longo

do documentário, o que assistimos é um ápice na relação tumultuosa entre as partes, quando Escobar se recusa a ler um documento sobre a sua prisão conforme solicitado por sua filha. Na cena, vemos uma cadeira em um enquadramento central, na qual o mesmo deveria sentar-se para ler o documento, a ação, no entanto, passa-se inteiramente fora do quadro enquanto os espectadores têm acesso apenas ao áudio da discussão travada entre os dois. É notável o cair da luz no decorrer da cena, evidenciando a passagem do tempo. No fim, após inúmeras tentativas de argumentação e diante da recusa definitiva de seu pai, a própria diretora, valendo-se de um gravador digital de áudio portátil, assume o papel que tinha planejado para o pai lendo o conteúdo do documento frente à câmera.

Verificamos, portanto, ao longo de todo o filme e principalmente na última cena, que o suporte digital se mostra imprescindível, tanto no ponto de vista da captação de áudio quanto no aspecto visual, já que o conflito se desenrola completamente nos bastidores e o tempo de duração dos planos é maior que os proporcionados pelo suporte em película, favorecendo a subjetividade no documentário contemporâneo. Podemos citar outros exemplos de documentários contemporâneos brasileiros que foram beneficiados pelo suporte digital, como por exemplo *Diário de uma Busca, 2011* de Flávia Castro evidenciando a pertinência do recorte abordado pela pesquisa.

Observamos ao longo do artigo a evolução da subjetividade não só no documentário Brasileiro, mas também nos filmes deste mesmo gênero oriundos de outras nacionalidades, por fim podemos endossar a relação entre o modelo digital e a subjetividade através das palavras de Carlos Alberto Mattos em seu texto *Documentário brasileiro: a subjetividade liberada e a vida como performance*.

## Referências

- DA-RIN, Silvio. *O espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azouge Editorial, 2004.
- FELDMAN, Ilana. *Jogos de Cena – Ensaios sobre o Documentário Brasileiro Contemporâneo*. Tese (Doutorado) ECA-USP, São Paulo, 2012.
- GUTFREIND, Cristiane F. *O realismo e a catástrofe histórica nos filmes-testemunho*. Significação: São Paulo, v.38, n. 36, mar.-set. 2011.
- HOLANDA, Karla. *Documentário Brasileiro contemporâneo e a micro-história*. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais: v.3, ano III, n.1, jan.-mar.2006.
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Claudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- MATTOS, Carlos Alberto. *Documentário brasileiro: a subjetividade liberada e a vida como performance*. In: Cinema sem Fronteiras – 15 anos da Mostra de Cinema de Tiradentes, 2012. Disponível em: <https://carmattos.com/2012/02/05/documentario-brasileiro-a-subjetividade-liberada-e-a-vida-como-performance/>. Acesso em: 07 ago. 2016.

Projeto de Pesquisa: FRAMIL, Bárbara. *A história e a memória individual no documentário brasileiro*. Um estudo de *Que bom te ver viva*, *Diário de uma busca* e *Os dias com ele*, CNPQ, Bolsa PIBIC Edital 2014/2015, sob a orientação do Prof. Dr. Eduardo Victorio Morettin.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... O que é mesmo o documentário?*. São Paulo: Senac, 2008.

MOURÃO, M. D. e LABAKI, A. *O Cinema do Real*. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2005.

RODRIGUES, Cristiano José. *Documentário: Tecnologia e Sentido. Um estudo da influência de três inovações tecnológicas no Documentário Brasileiro*. Dissertação (Mestrado) – UNICAMP, Campinas, 2005.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

# Jean Renoir: A arte em defesa da unidade<sup>1</sup>

## Jean Renoir: Art in denfense of unity

Cícero Pedro Leão de Almeida Oliveira<sup>2</sup>  
(Mestrando - UFMG)

### Resumo:

O artigo apresenta os principais questionamentos da obra escrita de Jean Renoir a partir dos anos 1950, quando o seu cinema se afasta de questões sociais e retrata mais a posição do artista em uma sociedade segmentada. O objetivo é explicar como Renoir elaborou sólidas abordagens teóricas sobre a arte, ao defender conceitos como realismo interior e classicismo. Alguns filmes do diretor foram citados, mas não como materialização dos textos, e sim como uma rica complementação.

### Palavras-chave:

Renoir, Realismo, Realismo interior, Classicismo, Romantismo.

### Abstract:

The article presents the main questions of the written work of Jean Renoir from his later work, when his cinema moves away from social issues and portrays more the position of the artist in a segmented society. The objective is to explain how Renoir elaborated solid theoretical approaches on art, by defending concepts like inner realism and classicism. Some of the director's films were cited, but not as materialization of the texts, but as a rich complementation.

### Keywords:

Renoir, Realism, Inner realism, Classicism, Romanticism.

Jean Renoir foi um cineasta que escreveu bastante durante sua vida, com artigos, ensaios, entrevistas, conferências e depoimentos publicados. No entanto, essa obra escrita não foi produzida sistematicamente. Ela é permeada por reflexões e anedotas realizadas por Renoir sobre diferentes manifestações, desde o cinema e o teatro, até a cozinha e a cerâmica. Seu objetivo não era ser um teórico, porém mais um cineasta pensador. No entanto, ainda assim se percebe em seus textos e declarações a recorrência de temas, reflexões e até de certa estrutura não estrutural. Dessa forma, a partir dos anos 1950, facilmente encontraremos considerações sobre temas como progresso, realismo interior, exterior, romantismo, classicismo e outros.

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Seminário Teoria dos Cineastas

2 - Mestrando do Programa de Pós Graduação em Comunicação da UFMG. Membro do Grupo de Pesquisa Póéticas da Experiência; ciceropedro17@gmail.com.



Estas reflexões começam a se solidificar a partir do final dos anos 1940, depois que Renoir passou por difíceis experiências na França e nos Estados Unidos, de diferentes motivos, como o fracasso de público em alguns projetos importantes, a desilusão com a esquerda francesa no final dos anos 1930, e a dificuldade de se adaptar a Hollywood nos anos 1940. Depois, Renoir começa a refletir sobre as suas origens, tanto no cinema quanto na vida, inclusive falando mais sobre o seu pai, o pintor Auguste Renoir, algo que ele não citava com frequência anteriormente, como apontou Faulkner (1986). Esse passado que Renoir resgata é um passado sem ideologia partidária e sem engajamento político. Em um dos primeiros textos dessa retomada, Jean comenta que Auguste foi um homem sem história, pois sua única preocupação foi com a pintura. A figura de Auguste e do movimento impressionista vai ser essencial para Renoir neste momento, principalmente em termos filosóficos, pois é a partir da recusa ao racionalismo da geração de seu pai, que Renoir apresentou críticas ao progresso e à forma como o progresso afeta a arte e o fazer artístico. Toda essa retomada atinge o ápice nos anos 1960 com o lançamento da biografia *Auguste Renoir, meu pai*. Nela, Jean afirma: “Agora sei que os grandes homens não têm outras funções, além de nos ajudarem a enxergar através das aparências, a abandonar um pouco do nosso fardo da matéria, a nos livrarmos, como diriam os hindus.” (RENOIR, p.14, 1988). Sobre a ciência, a crítica é clara.

Era, antes, contra a aplicação desastrosa das descobertas científicas que Renoir invectivava. A maior acusação que fazia ao ‘progresso’ era a de ter substituído a fabricação individual pela fabricação em série. [...] Ele pensava que a ciência tinha falhado em sua missão, ao não lutar pela expressão do indivíduo, mas se colocando, ao contrário, a serviço de interesses mercantis e favorecendo a produção em série. (RENOIR, 1988, p.43)

Ao retirar a personalidade do indivíduo, em uma crítica geral, Renoir passa a uma crítica específica, pensando a situação do cinema. Em um texto nomeado *Essa droga de mundo novo*, Renoir comenta que o cinema se tornou uma arte complexa e segmentada. Sendo ele um homem que se tornou uma espécie de cinéfilo nos anos 1910, um diretor que começou no cinema ainda na época muda, ele sentia falta de quando a arte estava concentrada em poucas mãos.

como manter nossa personalidade, como manter a personalidade do público, numa época que é caracterizada pela difusão (não ousar falar em excesso esterilizante). E não tenho qualquer resposta para isso; ou melhor, minha resposta muda a cada filme. A cada página que escrevo minha defesa ser diferente. (RENOIR, p.59, 2017)

Apesar da ironia de Renoir, e de realmente ele ter uma resposta diferente a cada filme, se percebe claramente, a partir de seus filmes, como essa unidade vai ser pautada por diferentes formas de se acentuar o artificialismo. A proposta ocorre pois Renoir identificou que no cinema primitivo os artistas não buscavam imitar o mundo, já que as condições técnicas não permitiam isso, então eles o recriavam, atingindo uma certa unidade. É esta recriação de mundos que Renoir vai priorizar principalmente a partir dos anos 1950. Nesse sentido, dois termos são essenciais para abordar o pensamento do diretor:

o realismo exterior e o realismo interior. Obras que seguiram o realismo exterior são, segundo o próprio Renoir, filmes como *A cadela* (*La chienne*, 1931), *Toni* (1935) e *Besta Humana* (*La bête humaine*, 1938), com muitas cenas em locação, áreas campestres ou urbanas, e um retrato que não rompe radicalmente com a verossimilhança naturalista. Em um texto de 1956, sobre *Toni*, o diretor comenta mais o realismo exterior.

Tudo foi providenciado para que nosso trabalho se tornasse tão próximo quanto possível do documentário. Nossa ambição era a de que o público pudesse imaginar que uma câmera invisível filmara as fases de um conflito, sem que isso fosse percebido pelas pessoas arrastadas inconscientemente para a ação. Eu não era provavelmente o primeiro a tentar essa abertura e não seria o último. Mas tarde, o neo-realismo italiano deveria levar o sistema à perfeição. Hoje atravesso um período de minha vida em que tento me afastar desse realismo exterior e encontrar um estilo mais composto, mas próximo do que chamamos de "clássico". Isso não significa que renego Toni; significa apenas que sou vítima de meu espírito de contradição. (RENOIR, 1990, p.273)

Mas ainda assim, Renoir nunca se entrega completamente a fórmulas. No final de *A cadela*, por exemplo, Michel Simon é filmado na rua com transeuntes passando, representando bem uma proposta de realismo exterior, mas logo em seguida o enquadramento é emoldurado em uma moldura, expondo o caráter representacional da obra. Isso que é pontual nos anos 1930, se torna predominante anos depois. E o filme mais famoso de Renoir, *A regra do jogo*, está em um período de transição. A transformação já se dá no tema, que não apresenta questões sociais, como ocorreu em seus dois filmes anteriores, mas é inspirado em leituras de autores classicistas: "[...] para me ajudar a pensar *A regra do jogo*, li bem atentamente Marivaux e Musset, sem a ideia de seguir seus espíritos. Penso que essas leituras me ajudaram a estabelecer um estilo, abrangendo um certo realismo – não exterior, mas realismo de qualquer modo – e uma certa poesia, pelo menos foi o que tentei." (RENOIR, 2017, p.292)

Nesse sentido, o realismo não exterior é justamente o realismo interior. Para entender esse termo, o título de um dos últimos capítulos da autobiografia de Renoir, lançada em 1974, é exemplar: *Artifício - ou o triunfo da verdade interior*. No capítulo, o diretor comenta que a verdade interior é sobreposta por um ambiente artificial, de modo que seja possível ser inverossímil e verdadeiro simultaneamente. Já com 80 anos, Renoir olha para seu passado e identifica que usou tanto a verdade externa quanto artificial, mas todos esses diferentes estilos buscam somente uma verdade interior, a única coisa que lhe importava.

Os filmes de Renoir configuram abordagens práticas dessas reflexões. Nos trabalhos de estúdio que realizou a partir dos anos 1950, os seus personagens vivem situações cotidianas, fazendo emergir uma espécie de verdade paradoxal que destoa da artificialidade exterior, seja de forma cômica, sensual ou dramática. Em *A carruagem de ouro* (*Le carrosse d'or*, 1952), o vice rei da colônia retira sua peruca e coça a cabeça em um pequeno momento de autenticidade; em *Cancan Francês* (*French Cancan*, 1955), Jean

Gabin aperta o espartilho de María Félix; em *Estranhas coisas de Paris (Elena et les hommes, 1956)*, Ingrid Bergman boceja enquanto toca piano. Esses momentos são retratados de maneira singela e o *glamour* dessas figuras históricas não é anulado, mas afetado por situações cotidianas, que não são gratuitas, mas geralmente buscam apresentar uma faceta mais humana (e real) dos personagens em destaque.

A proposta de que uma verdade interior pode emergir da relação com um exterior artificial está relacionada a outra questão importante para Renoir naquele período: a defesa do classicismo em detrimento do romantismo.

O romantismo se refere à obscuridade, à auto-referência clara por parte dos autores e à forma como os sentimentos, e principalmente o amor, se distancia de um senso de realidade. Isso não quer dizer que Renoir tenha realizado filmes frios e sem sentimento. Pelo contrário, ele trabalha com várias tramas amorosas em um mesmo filme, com personagens que vivem paixões intensas. Mas o classicismo ocorre justamente na forma como essas paixões perecem rapidamente. Ele retira o vidro distorcido das aventuras amorosas românticas. A proposta fica nítida em uma palestra de 1954, no Festival de Cannes:

*Se A regra do jogo tivesse sido tratada como um filme romântico, se eu tivesse apresentado gente que se derrete em lágrimas e pega o coração para dá-lo ao público dizendo: "Pegue-o, beba-o", se eu tivesse mostrado gente de rosto perturbador, se tivesse usado todo o arsenal romântico, estou convencido de que a mesma história teria sido válida. Mas o espírito clássico, que é um espírito em que se procura guardar as coisas mais interiormente do que mostrá-las exteriormente, é aparentemente um espírito extremamente difícil de ser captado hoje em dia por um público que, já há cem anos, está submerso em lágrimas românticas. O classicismo é um caminho muito penoso, e garanto-lhes que estou constantemente apanhando por isso. No entanto estou decidido a continuar, e estou convencido de que depois de se ter chorado durante cem anos no melodrama com Margot, vamos acabar voltando e recaindo nas sólidas verdades dos senhores Shakespeare, Molière e Marivaux. (RENOIR, 2017, p.90)*

A narrativa dos filmes de Renoir realizam essa abordagem classicista. Ainda que eles tenham um tom leve e sejam claros, não apresentando rupturas radicais, as suas narrativas fragilizam o modelo clássico e aristotélico de contar histórias, que, segundo Rancière (2013), preza pelo agenciamento de ações verossímeis e a construção ordenada de uma trama, com um desfecho no final. Em Renoir, os desfechos, apesar de existirem, não encerram claramente todas as questões e surgem repentinamente. As motivações dos personagens não são claras. Uma mudança de humor ou personalidade pode ocorrer a qualquer momento, sem uma grande explicação ou mergulho no inconsciente. Assim, apesar dos filmes analisados possuírem características formais e narrativas distintas, todos apresentam uma lógica própria que fragiliza o modelo clássico de narrar histórias.

O artificialismo de Renoir pode ser identificado em quatro elementos: na plasticidade visual de estúdio; no retrato do cotidiano nestes cenários; em narrativas que não prezam pela casualidade ou

motivação dos seus personagens; e na forma como, sutilmente, Renoir expõe o próprio modelo de representação. Talvez este quarto elemento não tenha sido tão abordado pelos escritos de Renoir, mas analisando seus filmes é possível identificar como em vários momentos a representação não busca conquistar o espectador por meio da ilusão, mas ela se expõe como uma obra de criação. A revelação não é somente um exercício formal e metalinguístico, mas também serve para expor como os próprios personagens de Renoir interpretam papéis em seus cotidianos. Renoir então enfatiza uma questão que foi tratada de outra forma nos anos 1930: a crítica à forma como as convenções sociais regem a vida das pessoas, com estas se preocupando mais em moldar suas personalidades a partir destas convenções, do que pelos seus próprios desejos e instintos. Nesse sentido, a revelação da representação cinematográfica ocorre geralmente quando algum personagem cria noção da inautenticidade de outros, ou quando os personagens estão literalmente interpretando outra persona.

## **Conclusão**

Em determinados escritos de Renoir há uma crítica forte aos efeitos do progresso na sociedade e principalmente na arte. A partir dessa crítica, o diretor reivindica a busca por uma unidade na arte (e no cinema), que seria alcançada ao se recusar o naturalismo e se buscar um realismo interior e não exterior. Essa abordagem é importante para pensar a arte em geral, e principalmente o cinema do próprio Renoir, a partir dos anos 1950. O presente trabalho focou mais nos escritos do que nos filmes, mas não impossibilita a relação entre as duas obras (o que tentamos fazer pontualmente). No entanto, vale ressaltar que a forma como Renoir caracteriza a sua obra (focada no realismo exterior nos anos 1930 e no realismo interior nos anos 1950) é coerente com o que elas propõem naturalmente. Ou seja, a própria forma fílmica dessas obras propiciam as abordagens que Renoir apresenta em seus escritos.

Entretanto, tal abordagem deve servir mais como um ponto de partida, do que uma análise totalizante. E isto não é pouco, tendo em vista a forma como Renoir foi canonizado, a partir de elogios a elementos como a profundidade de campo e o improviso. Os escritos de Renoir nos guiam por outra via, ocasionando no destaque de filmes não tão lembrados, como *Toni* e *Besta Humana*. Ainda assim, as interpretações de Renoir não esgotam os seus filmes. Há muitas questões que eles propõem e não foram comentadas pelo diretor, como a representação da mulher ou a metáfora que esses filmes apresentam. Assim, após analisar a teoria dos escritos de Renoir é necessário pensar a teoria dos próprios filmes, sempre de maneira complementar.

## **Referências**

RANCIÈRE, J. *A fábula cinematográfica*. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

RENOIR, J. In: Julio Bezerra. (Org). *A vida lá fora: O cinema de Jean Renoir*. 2017.

\_\_\_\_\_, J. *Escritos sobre cinema, 1926-1971*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

\_\_\_\_\_, J. *O passado vivo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

\_\_\_\_\_, J. *Pierre-Auguste Renoir, meu pai*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FAULKNER, C. *The Social Cinema of Jean Renoir*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1986.

# Guerra de Estrelas? O Star-System como Observado pelas Revistas Italianas de Cinema (1938-1943)<sup>1</sup>

## Star Wars? The Star-System as Viewed by Italian Cinema Magazines

Cid Vasconcelos<sup>2</sup>

(Doutor - Universidade Federal de Pernambuco)

### Resumo:

Através das revistas de cinema italianas do período final do fascismo, observa-se a construção de um star-system nacional que possui pontos de contato e divergências com o modelo hollywoodiano.

### Palavras-chave:

Cinema Italiano, Star-System, Fascismo.

### Abstract:

The building of a national star-system is observed through the scope by the Italian Cinema Magazines in the Fascism's final years.

### Keywords:

Italian Cinema, Star-System, Fascism.

Como praticamente toda cinematografia do globo, a italiana se encontrava à margem da indústria norte-americana. Os exemplos que se referem a isso podem, inclusive, ser citados a esmo ao longo de décadas, pelo próprio cinema italiano. Como em *Americano Vermelho* (*Americano Rosso*, 1991), de Alessandro D'Alatri, ambientado no Vêneto em 1935, onde “encontra-se tabernas nas quais se fala de Clark Gable, como modelo masculino, mas ninguém conhece o nome do diretor Alessandro Blasetti.” (BRUNETTA<sup>3</sup>, 2009, p. 300). Ou ainda o marido da protagonista de *A Noite do Massacre* (*La Lunga Notte di 43'*, 1960), de Florestano Vancini, ao se lembrar saudoso da produção norte-americana – no momento indisponível por conta do boicote das *majors* seguido da guerra – e se referir a produção nacional como

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Cinema na Itália.

2 - Professor adjunto do Depto. de Comunicação Social da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

3 - Brunetta, em outro local, em tom não muito distante do personagem do filme de Vancini acima citado, guardadas as proporções entre um texto acadêmico e a fala de um personagem ficcional ambientado à época aqui discutida, afirma que “as estrelas italianas eram demasiado modestas para ‘substituírem, no plano popular, o glamour das grandes estrelas americanas e a mitologia que a indústria cultural havia criado em torno de suas vidas. O *star-system* italiano permaneceu provinciano em sua natureza e tinha contra si o modo pelo qual a indústria de cinema era gerida” (BRUNETTA, 1979, p.411 apud GUNDLE, 2016, p.5). Na publicação de 30 anos após, no entanto, dedica algumas páginas e até um tópico denominado “estrelas italianas”.

“nada além de lixo.” (VASCONCELOS, 2016, p. 251). E, no exemplo talvez mais expressivo, as dimensões do pôster de Rita Hayworth em *Gilda*, observado em destaque ao início do filme em relação a capa de revista em uma banca de jornal com Anna Magnani em uma cena breve de rua, que bem poderia passar despercebida, no clássico neorrealista *Ladrões de Bicicleta* (*Ladri di Biciclette*, 1947), de Vittorio De Sica.

O momento compreendido por esse texto exploratório diz respeito a um dos mais propícios ao desenvolvimento de um *star-system* nacional na Itália. Não havia praticamente outro modelo a ser seguido, em termos de elaboração de um *star-system*, em qualquer local do globo, que não o norte-americano e, portanto, os passos de elaboração do mesmo são similares aos de seu modelo de origem. Porém, se paralelos podem ser traçados, por exemplo, com o momento – e a relativamente extensa literatura sobre – do surgimento do *star-system* norte-americano, evidentemente que diferenças também. Primeiro, trata-se de outro momento histórico (e da história do cinema). Depois, e de certa forma em decorrência disso, o cinema italiano já havia vivenciado, a seu modo, um modelo de *star-system* que desaparecera sem deixar grandes vestígios no período do chamado *divismo*, assim como a continuidade de uns poucos astros e estrelas, como Vittorio De Sica e Isa Miranda, de um momento que antecede o aqui recortado em alguns anos e em um campo ainda pouco sistêmico talvez até para assim ser denominado. Terceiro, trata-se de um fenômeno que não seria possível sem a “ressureição do cinema italiano dos anos 30 ocorrida inteiramente como resultado do papel ativo desempenhado pelo estado fascista” (Gundle, 2016, p. 10-1), ao contrário, por exemplo, do cinema alemão contemporâneo, cuja indústria já era forte muito antes da ascensão do Nazismo. Por fim, não se trata, como em Hollywood, de um *star-system* de alcance global, mas regional, sem a mesma repercussão internacional obtida por seu predecessor mudo<sup>4</sup>.

País	1936	1937	1938	1939	1940	1941	1942	1943
EUA	8	14	14	12	3	5	-	-
Itália	2	3	3	8	17	17	15	8
França	-	-	-	2	-	-	-	1
Alemanha	-	2	2	2	2	3	4	1
Japão	-	1	-	-	1	-	-	-
Reino Unido	-	1	2	1	-	-	-	-
Tailândia	-	-	-	-	-	-	1	-
Suécia	-	-	-	-	-	-	1	-
Hungria	-	-	-	-	-	-	1	-
Não identificado/ não relevante	1	1	-	1	-	-	-	1

Tabela I

Número de capas da revista *Cinema* com personalidades associadas aos países de origem (VASCONCELOS, 2016).

Sua eclosão pode ser percebida, inclusive em termos quantitativos, nas revistas da época. Como

4 - Sobre o divismo, cf. BRUNETTA (2003) e MANETTI (2012).

o boicote das produtoras norte-americanas se dá em dezembro de 1938, esse ano não demonstra uma variação em relação ao padrão anterior, mas já no ano seguinte se percebe, senão uma expressiva mudança em relação às estrelas norte-americanas, em número ainda similar, uma ascensão das italianas, sendo que em 1940 essa tendência se concretiza, e, como no ano seguinte, o número de capas dedicadas às estrelas italianas é mais que o quádruplo das hollywoodianas, que desaparecem de vez das capas nos dois últimos anos do regime (Tabela I).

O estrelismo à italiana, no entanto, não contou diretamente com o apoio de Luigi Freddi, o homem do regime mais influente nesse momento de estruturação da indústria que, como outros fascistas, pretendia algo que passasse ao largo do “foco publicitário orientado sobre as estrelas e fofocas populares junto ao público.” (GUNDLE, 2016, p. 28). Porém se já era um processo algo complexo esse similar ao da “substituição de importações” na economia mais ampla, que se efetivava então no cenário italiano no que diz respeito as estrelas, em período tão breve de tempo, mais radical ainda seria se imaginar um cinema sem elas ou que as tornasse elementos secundários do discurso.

A definição de MORIN (1989) de estrela, entre deusa e mercadoria, torna-se significativa para a compreensão de um processo que talvez pudesse ser enquadrado como relativamente bem-sucedido, em termos do volume de filmes, assim como do material a divulgá-los e discuti-los, e seus astros, mas no plano simbólico encontrava-se ainda distante da força de sua matriz.

Um dos sustentáculos do star-system, desde os seus primórdios, juntamente com fotografias comerciais, slides, *posters* nas entradas dos cinemas e os então populares cartões postais eram as revistas de fãs (STAIGER, 2005, p.3).

Em seu estudo sobre as mesmas, SLIDE (2010) as diferencia prontamente daquelas interessadas em discutir os filmes, apontando os dois tipos de publicações como possuindo propostas antitéticas. No caso das publicações italianas analisadas essa linha demarcatória talvez seja menos aparente. Mesmo existindo publicações como *Bianco e Nero* e *Cinema* que pretendiam trazer uma discussão conceitual, teórica e histórica sobre o meio no país e no mundo, não há como negar, que o *star-system* se encontrava presente em publicações de todo o diferenciado espectro ideológico ou proposta editorial: de *Film* uma típica revista de fãs italiana, a *Cinema*, que possuía articulistas de esquerda, mas também muitas seções fixas ou artigos ocasionais em que era o *star-system* que ganhava proeminência, para não dizer das próprias capas das revistas, esse *locus* de tão intenso poder simbólico, que ao contrário da austera capa branca padrão de *Bianco e Nero*, sugeria um contato demasiado próximo com as *majors* americanas. No caso de *Lo Schermo* a capa geralmente era uma elaboração de pretensão algo artística ou abstrata em relação a algum material publicitário das estrelas ou de um filme (Figura I), seja nacional ou importado, o



que sugeriria simbolicamente talvez uma forte mediação diferenciada em relação a como seria consumido tal produto. Não é o que ocorre, no entanto, já que a revista demonstra possuir um intenso fascínio pelo *star-system*, em medida tão ou ainda mais privilegiada que o presente em *Cinema*.



Figura 1

Essa guerra parece de partida já vencida, mesmo quando se leva em conta o período da emergência de um novo *star-system* italiano nos anos finais do fascismo, em grande parte motivado pela ausência da concorrência norte-americana, quando não seja por se emular o modelo hollywoodiano em sua estrutura ou, a depender da definição de estrela, indagar se de fato, no cinema italiano do período entre 1938 e 1943, as houve, se se levar em conta que “seus estilos de vida e personalidades fora das telas se equiparam ou superam sua habilidade interpretativa”<sup>5</sup> (GLEDHILL, 2005, p. xii) Ou talvez nem mesmo de uma guerra se pudesse exatamente falar, já que raramente, mesmo nos anos de maior fechamento cultural e do ingresso da Itália na guerra, havia referências que demonizassem o cinema norte-americano, e ainda menos suas estrelas.

A matriz hollywoodiana do que seria uma estrela é sempre um espectro a rondar o firmamento

5 - Ainda não se levando em conta a relativamente tímida cobertura da estrela em seu espaço doméstico ou fora do âmbito profissional, para não falar de suas vidas amorosas – algo que mesmo tratado com grande cautela pelas revistas de fãs norte-americanas não o era pela grande imprensa, tornando-se um dos temas favoritos de revistas como *Confidential* no ocaso do sistema de estúdios – não se poderia falar que houve de fato uma guerra de estrelas nos céus italianos.

italiano, ainda quando no período quase nulo de exibições de filmes norte-americanos e de veiculação de material de divulgação dos mesmos. Se geralmente é lembrado que o astro italiano mais popular do período Amedeo Nazzari era tido como uma espécie de *Errol Flynn italiano*, as estratégias discursivas mais comezinhas não, como a de compartilhamento dos espaços das revistas, a exemplo de uma coluna de hipotéticos conselhos às estrelas e diretores que em meio a Fred Astaire, Dietrich, Garbo, Katharine Hepburn, Joan Crawford, Frank Capra se encontram Assia Noris, De Sica e Mario Camerini (*Film*, 11/06/1938). Ou ainda a da capa de *Film* (30/08/1940), em que, dividem em idêntico espaço e pose bastante similar, as atrizes italiana María Denis (à esquerda) e norte-americana Francis Farmer [Figura II], por exemplo.

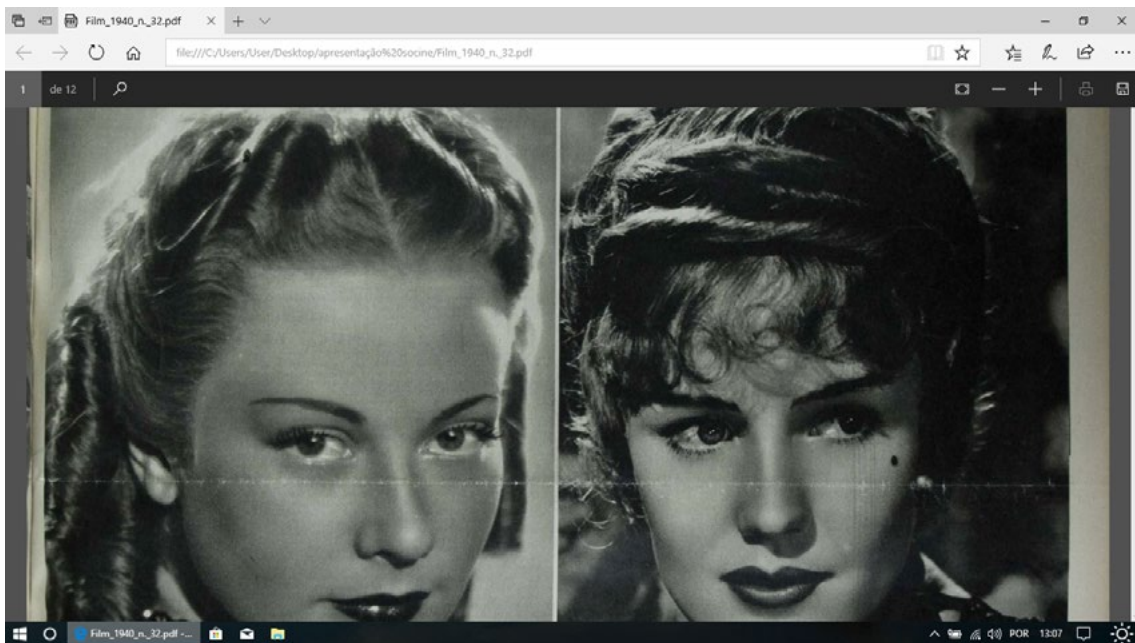


Figura II Print Screen de detalhe da “capa” da revista Film.

A foto da estrela possui dimensão inimaginável para os padrões contemporâneos. Distanciando-se da multiplicidade de fontes que começa a ter, a partir do momento em que os estúdios deixaram de possuir o que era praticamente um monopólio sobre suas imagens, elas se resumem há poucas, geralmente produzidas em estúdio ou durante a realização de algum filme e, com menor frequência, em ambientes externos ao trabalho, ganhando uma aura de carregado conteúdo simbólico como a foto referida de María Denis, reproduzida uma vez mais no verbete do Wikipedia sobre a atriz. Quando a foto de uma atriz estrangeira é produzida em Hollywood ganha um ritual que inclui a mística da “primeira foto”, como da atriz francesa Annabella (*Lo Schermo*, fev. de 1938, p. 17). Quando é conterrânea, como Isa Miranda, permite-se não apenas um número bem mais generoso de poses, mesmo que não tenham sido veiculadas em nenhuma revista americana importante ou se encontrem associadas a alguma produção hollywoodiana específica, assim como é digna da capa da revista italiana *Stelle* (nov. de 1937) (GUNDLE, 2016, p. 133).

A foto publicitária, mais recorrente e ganhando maior destaque que o still de produção, nas páginas das revistas da época abre possibilidades complexas de interpretação, como a de uma continuidade possível com a ascendência vinculada ao ator de cinema do “fotográfico” em relação a interpretação, associado ao discurso sobre um cinema da era anterior à narratividade, mas que continua após esse momento. Ao contrário do still, igualmente, ela é a foto que potencializa a estrela ao decalca-la habitualmente de qualquer outra narrativa (doméstica, cinematográfica) que não a centrada em seu próprio corpo. Ao menos quando se fala sobretudo da estrela feminina, cuja elaboração fotográfica chama um olhar que geralmente exclui o fora de campo, há não ser quando, muito raramente, ela lança um olhar para esse fora de campo que transmite algo mais que uma abstração, ou uma extensão de si própria<sup>6</sup>. Pode-se observar tais fotos como reforçando o *posar* como contraposto ao *atuar*, ou uma concepção fotográfica do corpo ao invés de teatral tal como posto por DeCORDOVA (2005), mesmo ele se referindo em sua discussão mais estritamente à imagem cinematográfica. E, para os propósitos específicos do regime, para além de realçar a mística da estrela, como posto pelo modelo *made in Hollywood*, tal tipo de foto se encontraria afinada na maior parte das vezes com uma blindagem em relação ao mundo histórico progressivamente turbulento nos anos finais do regime e não muito distante do universo de uma extensa produção escapista que ficou conhecida como filmes do *telefone branco* (ou cinema *déco* como prefere Brunetta) – [aliás, um parêntese, é curioso observar que se o divismo reproduz um imaginário visual muito próximo do estilo *art nouveau*, esse novo estrelismo se encontra associado ao *déco*]. Vestidas elegantemente, tais estrelas bem poderiam viver nas “casas inacreditavelmente luxuosas e ir com facilidade para os clubes noturnos de fantasia, cujos exteriores são frequentemente completamente ausentes.” (GRUNDLE, 2016, p. 33)

Essa presença de fotos publicitárias em que as estrelas não vendem mais que a si próprias é muito mais corrente nas revistas de fãs italianas que nas suas correspondentes contemporâneas norte-americanas, onde raramente não se encontram associadas a divulgação de algum produto, como é o caso da grande quantidade de páginas (e de atrizes) que posam com elementos do mundo da moda tais como figurinos, chapéus e maquiagem.

As revistas italianas, mesmo as mais receptivas às estrelas, possuem uma quantidade de notas e material sobre a indústria cinematográfica, incluindo os próprios filmes, bem mais vasto que o presente em suas equivalentes norte-americanas, como *Photoplay*, que não dispõem muitas vezes mais que um parágrafo para resenhar cada uma das dezenas de lançamentos. O próprio modelo de estrela que as revistas italianas compartilham parece mais próximo, em seu distanciamento e reserva, do anagráfico, ainda muito pouco dado as trivialidades e a proximidade maior com um realismo burguês pós-cinema

6 - DYER (2004, p.32) apresenta uma interessante discussão, a partir de uma foto de um grupo de *pin-ups*, da concretude do olhar de Marilyn Monroe em relação as outras mulheres fotografadas, e sua ausência de afetação ou de autocentramento.

sonoro que o padrão biográfico geraria e que MORIN (1989, p.39) comenta de forma espirituosa: “As vedetes já não tem nada de secreto: ‘Uma explica como toma um xarope, outra revela o prazer secreto ao catar pulgas em seu cachorro.’”

Numa sociedade em que a cultura de massa, o consumo<sup>7</sup> e a extensão de suas classes médias urbanas se encontrava a anos-luz da norte-americana, talvez essa pretensão de gerar um processo de identificação desse tipo não fizesse muito sentido.

Com o final arrastado e turbulento do regime fascista e a redemocratização o retorno do cinema norte-americano, de forma maciça, inclusive com parte da produção represada durante os anos de guerra e embargo, voltará a ganhar um destaque talvez similar ao dos que antecedem a estruturação de uma indústria cinematográfica italiana, com o diferencial de que agora um maior espaço será reservado ao cinema italiano.

## Referências

BRUNETTA, G.P. *Storia del cinema italiano 1895-1945*. Roma: Riuniti, 1979.

\_\_\_\_\_. *Il cinema italiano di regime*. Roma: Laterza, 2009.

DeCORDOVA, R. The emergence of the star-system in America. In: GLEDHILL, C. (org.). *Stardom – industry of desire*. Londres/Nova York: Routledge, 2005 [1991].

DYER, R. *Heavenly bodies*. Nova York: Routledge, 2004 [1986].

GLEDHILL, C. (org.). *Stardom – industry of desire*. Londres/Nova York: Routledge, 2005 [1991].

GUNDLE, S. *Mussolini's dream factory: film stardom in fascist Italy*. Nova York/Oxford: Berghahn, 2016.

MANETTI, D. *Un'arma poderossissima – industria cinematografica e stato durante il fascismo 1922-1943*. Milão: FrancoAngeli, 2012

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

SLIDE, A. *Inside the Hollywood fan magazine*. Jackson: U P of Mississippi, 2010.

STAIGER, J. *Seeing stars in*: GLEDHILL, C. (org.). *Stardom – industry of desire*. Londres/Nova York: Routledge, 2005 [1991].

VASCONCELOS, C. Era uma vez a América: a sombra de Hollywood sobre a Cinecittà. *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*, vol. 13, n.2, jul-dez 2016.

---

7 - O consumo privado não era uma meta, inclusive, do governo fascista que privilegiava investimentos públicos na indústria e infraestrutura. (GUNDLE, 2016, p. 67)

# Iracema, Cinema e Colonização Amazônica<sup>1</sup>

## Iracema, Movie and Amazonian Colonization

**Claudio Aurélio Leal Dias Filho<sup>2</sup>**

*(Mestre Docente do IFMT e Doutorando pela UFMT)*

### **Resumo:**

O trabalho tem por objetivo analisar como a ocupação da Amazônia brasileira na década de 70 foi abordada no filme *Iracema Uma Transa amazônica*, de Jorge Bodansky e Orlando Senna. A análise está relacionada às teorias culturais e análises históricas do período da ditadura militar. Esse viés possibilita um debate sobre as representações da identidade cultural e os conflitos ocorridos dentro desse processo que marcou a história recente do Brasil.

### **Palavras-chave:**

Cinema; Amazônia; Iracema; ditadura.

### **Abstract:**

The work aims to analyze how the occupation of the Brazilian Amazon in the 1970s was approached in the film *Iracema Uma Transa amazônica*, by Jorge Bodansky and Orlando Senna. The analysis is related to the cultural theories and historical analyzes of the period of the military dictatorship. This bias makes possible a debate about the representations of cultural identity and the conflicts that occurred within this process that marked the recent history of Brazil.

### **Keywords:**

Movie; Amazon; Iracema; dictatorship.

O filme *Iracema - Uma Transa Amazônica*, dirigido por Jorge Bodanzk e Orlando Senna, tem como tema central o processo de ocupação pelo qual a Amazônia passava nos anos 70. O roteiro mescla ficção e depoimentos de populares que estavam vivendo aquele momento histórico. Durante o processo de produção da película, utilizou-se a própria região como cenário.

A região amazônica carrega a visão mítica e romantizada de uma “terra selvagem”. A visão idílica de Eldorado permeou a imaginação dos Europeus que por ali chegaram, ainda no século XV. A respeito da construção desse mito da Amazônia selvagem e isolada, Gruzinski afirma: “Escritores, poetas, cineastas não pararam de explorar esses clichês para transformá-los em sonhos destinados a um público cada

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão individual.

2 - Professor de Arte no IFMT com licenciatura em Música e bacharelado em Rádio TV. É mestre pelo PPG ECCO – UFMT onde atualmente faz o doutorado.

vez mais ávido de mundos primitivos e perenidade; Hollywood e os meios de comunicação, exibindo um humanismo de circunstância, se substituíram a eles com o sucesso que se conhece. (GRUZINSKI, 1999, p. 32).

Porém, em *Iracema uma Transa Amazônica*, observamos o oposto a esses clichês. Os roteiristas e os diretores optaram por mostrar uma história em que os conflitos e a quebra dos idealismos sobre a Amazônia.

No início do filme, com a tela preta, ouvimos o som de um motor que vai ficando mais forte. Quando aparece a primeira imagem, nos deparamos com um cenário da floresta amazônica e um rio, sem o menor sinal de industrialização, causando um contraste entre o som e a imagem. Esse recurso causa um estranhamento no espectador, pois o “moderno”, representado pelo som do motor, e o “selvagem”, representado pela imagem da densa floresta, se encontram, envolvendo os sentidos da audição e da visão. Nesse momento do filme, a cor verde prevalece nas imagens, mas sempre contrastando com o som, que passa a ser acrescido de um rádio trazendo notícias externas ao cenário que se vê.

Essa abertura, explica de onde vem a personagem Iracema que aparece no barco e, depois, tomando banho no rio, mas ainda sem ter a fala. Iracema sai das matas virgens em um barco que a leva para a cidade. Nessa parte, temos o reforço da imagem idílica da Amazônia, que logo mais será “quebrada” ou contrastada com a da cidade e, depois, com o desmatamento às margens da rodovia Transamazônica.

Cabe à primeira parte do filme, introduzir o aspecto das terras virgens e da própria virgem representada pela inocência de Iracema brincando no rio, vestindo chita e com cara de menina. A metáfora da virgem tímida e a noção da feminilidade libidinosa estão interligadas. Essa “terra de ninguém”, ou mata selvagem, pode ser caracterizada como resistente, rude e violenta, um país de paisagens silvestres à espera de um colonizador. [...] O discurso da natureza virginal e libidinosa, semelhante à dicotomia madona/prostituta, opera no mesmo patamar. (STAM; SHOART 2006, p. 211).

Essa natureza a ser deflorada já está inserida nos créditos do início do filme, quando é anunciado o nome da película e da personagem: *Iracema - Uma Transa Amazônica*. Os autores fazem um trocadilho com o nome da estrada, que está sendo construída pela ditadura, e a penetração referente à transa sexual ou também à transa comercial.

Nesse sentido, o título do filme faz referência à sexualidade e, depois, apresenta as suas personagens virgens – Iracema e a própria floresta Amazônica – ambas prestes a serem violentadas; a primeira, por Tião Brasil Grande e a segunda, pela ditadura militar. Os nomes dos personagens reforçam



essa perspectiva sexual. Tião Brasil Grande está ligado diretamente ao lema da ditadura; por outro lado, o adjetivo grande é uma referência à imagem sexualizada de Tião, como um conquistador de mulheres que coleciona relacionamentos sexuais. Suas conquistas estão representadas por adesivos no para-brisa de seu caminhão.

A temática sexual atravessa o filme, dialogando com a vulgaridade, a agressividade, a canalhice do Cinema Marginal e o próprio título fazendo referência ao ato sexual. O movimento virgem/prostituta, pelo qual passa a personagem Iracema, será completado na segunda parte do filme, na qual, temos a cidade como cenário.

Inicialmente, o filme reforça um ideário de Amazônia e de novo mundo, dialogando com outras referências de narrativa colonial para, em seguida, desconstruí-lo, e se não consegue por completo, ao menos o problematiza. Até desembarcar, a personagem não tem uma fala, reforçando um ar bucólico desse sertão silencioso e indolente. O barco segue pelo rio e antes de desembarcar em Belém, aparecem palafitas, umas próximas as outras.

Essa é, sem dúvida, uma “paisagem”, até aquele momento, que pouco fora tratada pelo cinema nacional que contrastava com a sequência anterior de uma floresta virgem e intocada. A cidade só será nominada depois de transcorrida meia hora de filme. Na descrição do ambiente urbano, a câmera reforça o tom documental, trazendo o espectador para dentro do porto de Belém; utilizando planos fechados nos rostos das pessoas que por ali tomam banho, comem, compram peixe ou simplesmente observam a própria câmera. Os diretores descrevem o ambiente com uma população mestiça, a fisionomia daquela população é um dado importante para a construção da narrativa fílmica.

A partir da chegada de Iracema na cidade de Belém do Pará, a fotografia da película passa da presença constante do verde da floresta, para o cinza da cidade. Um grupo numeroso de pessoas é mostrado no mercado e porto da cidade. Para Gruzinski, Belém é uma ambiguidade: “Com seus dois milhões de habitantes, Belém a capital da Amazônia ocidental, é uma mistura de cidade colonial [...] e de modernidade caótica cercada de favelas”. (1999, p. 25). Essa ambiguidade a que Gruzinski se refere pode ser observada nas imagens de Bodanzky: as palafitas, feiras, portos, população mestiça, rio, asfalto entre outros.

A apresentação do personagem, Tião Brasil Grande, ao espectador, que é construído por meio do estereótipo de um gaúcho presente na região norte do país. O filme reforça o estereótipo do colonizador, pioneiro. Pelas falas de Tião, é construído um personagem superficial, sem profundidade psicológica e preocupado com o lucro a qualquer custo, reproduzindo clichês liberais e da ditadura.

O encontro entre um caminhoneiro sulista, com um forte discurso nacionalista e, ao mesmo tempo liberal com a nortista Iracema recém saída de uma comunidade ribeirinha é o mote para estrutura narrativa do filme.

Os nomes dos personagens nos abrem caminhos para leituras do filme, Paulo César Peréio encarna, de forma irônica um personagem em prol da ditadura, o Tião Brasil Grande. Ele modifica seu sobrenome (Silva) para “Brasil Grande”, personagem que vai ver prosperidade em meio a cenários de terra devastada. Possui a mesma concepção colonizadora do governo, pois quer levar a “modernidade” para a Amazônia; encarna esses ideais nas suas ações, falas e também carrega em seu pseudônimo um dos lemas publicitários criados e divulgados pela ditadura do “Brasil Grande”, que tinha como um dos símbolos de maior prestígio tanto econômico como político, a construção da rodovia Transamazônica. Já Iracema não tem sobrenome, como se não tivesse origem e remete a Iracema de José de Alencar.

A estrada está dentro do filme como o distanciamento da modernidade representada pela cidade de Belém. Mesmo que na cidade a modernização seja incompleta, o distanciamento de Belém marca também um distanciamento da civilização local que possibilitou o encontro de Tião com Iracema. A estrada é tida como um local da passagem e de não pertencimento, ainda que os personagens estejam adentrando na Amazônia, tida como “profunda”. Na estrada, Iracema não reconhece a selva da qual saiu, e uma outra Amazônia se apresenta à beira da Transamazônica em construção.

Tião segue com Iracema em viagem pela estrada; as cores que passam a prevalecer no filme são os tons alaranjados das estradas de terra e do fogo das queimadas. A relação entre os personagens não é harmônica, mas, sim, conflituosa e ambígua; com provocações que remetem ao encontro entre o norte e o sul do país que, bem ou mal sucedidos, dão resultados a novas fusões.

Esses processos de encontros com outras culturas resultam em novas práticas culturais que, longe de serem harmônicas, são muitas vezes de embates e choques. A tensão do filme aumenta a partir do momento em que os dois seguem pela rodovia Transamazônica. As diferenças vão se intensificando, assim como o cenário de destruição da floresta. Longos planos sequenciais de queimadas são feitos, usando a boleia do caminhão como *traveling*, cortes de árvores, disputa por terra, trabalho escravo, criam o cenário de terra arrasada que o filme traz nessa terceira e última parte. No enredo, é perceptível a desvantagem que Iracema está em relação a Tião. Realçada também pelo fato do ator que representa Tião ser um ator profissional enquanto a atriz que representa Iracema é uma menina de 15 anos e nunca tinha visto um filme no cinema e nem imaginava como era atuar.

Para Ismail Xavier (2004,p 83-84) a própria experiência cinematográfica, já desvelaria a relação de desigualdade que o filme quer denunciar. O convite para entrar no jogo de cena, contracenando com um



ator profissional, traz uma metáfora da própria situação da população da Amazônia, que é obrigada a entrar no projeto do governo de modernização conservadora para a região. A posição de pupila perante o tutor refere-se mais do que a personagem Iracema, passando também para a atriz Edna de Cássia.

O grau de dependência e de inferioridade estaria na personagem amazônica que, pouco a pouco, durante o filme vai tentando reverter a situação, mas acaba sendo abandonada e obrigada a descer do caminhão de Tião. Nesse jogo, onde as regras foram dadas por uma equipe formada por especialistas tanto da área de cinema como a de teatro, Edna de Cássia levaria desvantagem.

Esse efeito proporcionado por meio da encenação de Edna de Cássia reafirma um posicionamento de inferioridade daquela população perante o forasteiro do sul. Assim, é desconstruído o mito da democracia racial de convivência pacífica e harmônica difundido pelas agências publicitárias da ditadura, apontando para a inviabilidade humana e social da colonização.

Quando a personagem Iracema é abandonada por Tião Brasil Grande em um bordel na beira da Transamazônica, está vestida com um short com estampas da Coca-Cola, o que contrasta com seus traços indígenas e pela distância e aparente isolamento do local. Para além de um processo de mestiçagem entre brancos, negros e índios, há uma hibridação presente no enredo que se refere a essa modernidade globalizada e tecnológica que passava a se fortalecer na região Amazônica daquele período. Para Canclini:

[...] há que dizer que o conceito de hibridação é útil em algumas pesquisas para abranger conjuntamente contatos interculturais que costumam receber nomes diferentes: as fusões raciais ou étnicas denominadas mestiçagem, o sincretismo de crenças e também outras misturas modernas entre o artesanal e o industrial, o culto e o popular [...] (CANCLINI, 2003, p. 27).

Por abarcar, além das questões étnicas, também questões referentes à “tecnologia e processos sociais modernos e pós-modernos”, o conceito de hibridismo para Canclini é mais amplo, servindo para análises culturais contemporâneas, nas quais essas questões estão cada vez mais presentes. *Iracema - Uma Transa Amazônica* produz contrastes entre o rio e a estrada, sul e o norte, o branco e o índio, o local e global, o nativo e o estrangeiro, nesses encontros ocorrem conflitos, como no diálogo que segue entre Iracema e Tião Brasil Grande:

Iracema pega a toalha de Tião para enxugar o rosto;

Iracema – Empresta essa toalha?

Tião passa a toalha e diz – Mas não vai sujar ela com essa meleca.

Iracema – Por quê? Toda mulher usa!

Tião – Mas é uma porcaria.

Iracema – Porcaria nada.

Tião – Ainda mais uma índia ficar usando isso...

Iracema – Eu não sou índia não.

Tião – O que tu é? Tu é branca?

Iracema - Sou.

Tião – Filha de inglês?

Iracema – De inglês não, mas de brasileiro.

Tião – (Dá uma risada de deboche)

O estranhamento presente no diálogo entre Tião e Iracema, demonstra o quanto a tentativa de inserção social de Iracema não ocorre de forma harmônica, denunciando que não estamos em uma sociedade em que prevalece a democracia racial e a inclusão de índios, negros e mestiços propagandeada pela ditadura. Emerge, nessa cena, conflitos de identidade. As hibridizações ocorridas durante as colonizações são marcadas por conflitos, como afirma Stam:

[...] o hibridismo nunca foi um encontro pacífico, um parque temático livre de tensão; sempre esteve emaranhado com a violência colonial.' existindo nesses processos várias formas de hibridismo 'tais como imposição colonial [...] assimilação obrigatória, a cooptação política, a paródia cultural, a exploração comercial, a apropriação ou a subversão'. (STAM *apud* FRANÇA; LOPES; 2010, p. 114).

O hibridismo, para Stam "é carregado de poder e assimetria", onde o oprimido vive um exercício de resistência e rendição. Naquele momento histórico negar a identidade indígena, como faz Iracema, é uma forma até de sobrevivência frente à perseguição na qual passavam os indígenas, conflito que acentuava as diferenças culturais, mas que também passava pela questão fundiária da região, tendo em vista que o governo construiu seu "projeto de colonização" em meio a terras já ocupadas por populações tradicionais. O ataque a quem era índio se dava na forma física e moral.

Nessa lógica moderna, operou o processo de colonização da Amazônia que visava abraçar a região, tendo como perspectiva o modelo de modernização iniciado nas regiões industrializadas do país. A população indígena, em vários momentos da história brasileira, não tem como reconhecida sua cidadania brasileira e, muitas vezes, até a sua humanidade.

Dentro da lógica que prevalecia na ditadura, ou o indivíduo era brasileiro ou não era, sendo-lhe negada a diferença em nome de uma nacionalidade homogênea. Essa identidade nacional é uma construção, um processo de negociação que passa pelo sentimento de pertencimento do indivíduo e também de reconhecimento social pelos seus pares. Naquele período de realização do filme, esses

processos de reconhecimento da nacionalidade brasileira se encontravam em construção, fazendo parte a disputa de identidade e os conflitos, como o apresentado no filme, onde um sulista não reconhece a nacionalidade de uma nortista com descendência indígena.

Para Tião Brasil Grande, que tem seu lugar social no Sul do país, a identidade construída é de ser brasileiro. A Amazônia é então, uma terra selvagem onde não tem brasileiros assumindo o discurso difundido pela ditadura, que era necessário os colonos para “integrar (e) não entregar” aquele pedaço de terra. A colonização chegaria onde não havia brasileiros. No filme está contido o conflito entre ser índio e brasileiro e é a Amazônia dos anos 70 um fértil cenário para o debate sobre os conflitos, misturas, contradições na construção da nação brasileira.

### **Referências**

CANCLINI, Nestor Garcia. *Hibridismo Cultural: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 2003.

FRANÇA Andreia, LOPES Denilson, Cinema, *Globalização e Interculturalidade*. Chapecó. Editora Unichapeco, 2010.

GRUZINSKI, Serge. O pensamento mestiço. Trad., Rosa Freire d`Aguiar. São Paulo: Companhia da Letras, 2001.

SHOART, Ella e STAM, Robert. Crítica da Imagem Eurocêntrica. Multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

XAVIER, Ismail. Iracema o Cinema Verdade Vai ao Teatro. In revista Devires Cinema e Humanidades. Vol. 2 N. 1 Belo Horizonte, 2004.

### **Filmografia**

Era Uma Vez Iracema. Direção Jorge Bodanzky, VF Filmes, 2005.

Iracema, uma Transa amazônica. Direção Jorge Bodanzky e Orlando Senna: Stopfilms, 1974. (85 min.), Cor.

# O afeto e a memória no cinema de Fernando Spencer<sup>1</sup>

## The affection and the memory in Fernando Spencer's movies

Cláudio Bezerra<sup>2</sup>  
(Doutor - UNICAP)

### Resumo:

A partir da análise de dois curtas-metragens de ficção, *Estrelas de Celulóide* (1986) e *O Último Bolero no Recife* (1987), este artigo discute a memória como um elemento chave na cinematografia do cineasta pernambucano, Fernando Spencer. Entre outras coisas, pretende-se aqui mostrar que nos filmes de Spencer a memória é essencialmente afetiva, se constitui por fragmentos e manifesta uma possibilidade de renovação do passado, no intuito de mantê-lo ativo no presente.

### Palavras-chave:

Cinema pernambucano, memória, Fernando Spencer.

### Abstract:

From the analysis of two fiction short films, *Estrelas de Celulóide* (1986) and *O Último Bolero no Recife* (1987), this article discusses the memory as a key element in the cinematography of Pernambuco filmmaker Fernando Spencer. Among other things, we intend to show that in Spencer's films the memory is essentially affective, it consists of fragments and manifests a possibility of renewal of the past, with the intent to keep it active in the present.

### Keywords:

Pernambuco's cinema, memory, Fernando Spencer.

Desde sua origem o cinema é considerado uma espécie de "lugar de memória", expressão cunhada pelo historiador francês, Pierre Nora (1993), para designar espaços criados com o intuito de preservar a história do esquecimento provocado pela agitada vida moderna. Já em 1898, o cinegrafista polonês, Boleslas Matuszewski, defendeu a criação de um museu específico destinado aos filmes. Para Matuszewski (2016), os filmes têm um potencial ilimitado para o ensino de história, uma vez que fornecem um acesso direto aos aspectos mais importantes do acontecimento filmado, sem a necessidade de certas explicações em sala de aula.

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Afeto e memória.

2 - Professor da Universidade Católica de Pernambuco. Autor de *A personagem no documentário de Eduardo Coutinho* (Papyrus, 2014) e *O documentário em Pernambuco no século XX* (FASA, 2016).

De acordo com o teórico estadunidense, Bill Nichols (2005), todo filme, seja ficção ou documentário é um produto de memória, porque mostra a cultura e os valores da sociedade que o produziu. Nessa perspectiva, o cinema, enquanto instituição e, sobretudo, por meio dos seus filmes, se constitui como uma poderosa ferramenta de registro, difusão e conservação da vida social de cada época. Mas o que é mesmo a memória? Qual a sua relação com o presente? Segundo o filósofo Walter Benjamin, “a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava”. (BENJAMIN, 1995, p.239)

Na concepção de Benjamin, escavar a memória é sempre um ato do presente e um meio de reinventar o passado. De modo semelhante, Pierre Nora também chama a atenção para o caráter vivo e atual da memória.

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações... A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente. (NORA, 1993, p.9)

Se todo filme, como observa Nichols (2005), é uma espécie de lugar de memória, ou um meio de escavar no presente certos acontecimentos vivos ou vividos, há cineastas, no entanto, que fazem da memória uma espécie de *leitmotiv*, que em certo sentido revela uma marca do conjunto de sua obra. É o caso do pernambucano Fernando Spencer. Seus filmes expressam um desejo de luta contra o esquecimento. Não é à toa que Spencer é justamente reconhecido como o principal responsável pela recuperação e preservação da memória do Ciclo do Recife. Este é um dos temas recorrentes de seus documentários e foi também objeto de uma ficção.

Mas Fernando Spencer não era um memorialista no sentido convencional do termo. Seus filmes não se entregam às reminiscências de histórias passadas em um retorno saudosista para manter viva e intocável certa tradição ou algum momento de sua vida. Nos filmes de Spencer a memória é essencialmente afetiva e reconstruída no presente por meio de fragmentos do passado, numa tentativa contínua de reinvenção, muito próxima dos conceitos de memória e história em Walter Benjamin.

Em suas teses *Sobre o conceito de história*, o pensador alemão procura ver a história do ponto de vista dos que foram calados e não puderam se manifestar. A partir desse ponto de vista, ele busca os indícios para formular uma “história do coração” (BENJAMIN, 1999, p. 229), afetiva. Neste sentido, a memória se manifesta como um meio de escavar a contrapelo e renovar o passado para, de algum modo, mantê-lo ativo no presente construindo devires.

A partir da análise de dois curtas-metragens, *Estrelas de Celulóide* (1986) e *O Último Bolero no Recife* (1987), este artigo aborda como se dá, na prática, a relação com a memória nos filmes de ficção de Spencer. Entre outras coisas, pretende-se aqui mostrar que nem sempre a tentativa de reconstruir um devir recolhendo fragmentos do passado é uma tarefa bem sucedida na obra de Spencer, em função das vicissitudes e circunstâncias da vida.

## **O cinema de Spencer**

Embora ainda pouco conhecido fora de Pernambuco, o jornalista e cineasta Fernando Spencer (1927-2014) é um dos nomes mais significativos do audiovisual pernambucano. Ele dedicou mais de 60 anos de sua vida ao cinema atuando em diversas frentes: na divulgação, na crítica, na preservação de acervo, na formação de plateias e na produção de filmes. Sua produção audiovisual envolve mais de cinquenta obras e inclui trabalhos experimentais, de animação, ficção, documentários e programas televisivos de caráter jornalístico (entrevistas, reportagens, perfis).

A obra especificamente fílmica de Spencer é composta por 44 títulos, entre curtas e médias metragens. Alguns desses filmes abordam questões urgentes do seu tempo, como a robotização das relações humanas (*Atrás da Porta, Dentro da Valise/1975*); os amores passageiros (*P.S. Um Beijo/1975*); a cirurgia de parto cesárea (*Técnica de Operação Cesareana/1976*); a poluição ambiental no rio Capibaribe (*Capibaribe/1981*) etc. Outros filmes têm um recorte mais educativo, falam de personalidades públicas como Joaquim Nabuco (*O menino de Massangana/1990*) ou de acontecimentos históricos, a exemplo das viagens do dirigível alemão Graf Zeppelin à capital pernambucana (*Recife: cidade do Zeppelin/1997*).

Porém, dois temas são mais recorrentes em seus filmes: o cinema e a cultura popular. Essas temáticas têm uma relação direta com a infância do realizador e são fortemente atravessadas pela memória e o afeto. Desde menino, no bairro de Casa Forte, no Recife, Spencer se encantou com as brincadeiras dos pastoris, dos blocos de frevo e das tribos de caboclinhos que se apresentavam próximo à sua casa. Aos 13 anos, ganhou de presente do pai um projetor de 35 mm, e junto com um irmão e amigos montou uma salinha de cinema no quintal de casa, batizado como Cine Metro. A paixão de Spencer pelo cinema o levou a realizar 10 títulos a respeito dessa temática. Seis filmes abordam situações e personalidades do Ciclo do Recife. Os outros quatro falam sobre Marilyn Monroe; o Cinema Glória, na época, a mais antiga sala em atividade no centro do Recife; e o fechamento das salas de cinema nos bairros.

Se grande parte da produção cinematográfica de Spencer tem uma relação com a sua infância, sendo, portanto, atravessada por certo afeto utópico e regenerador, nem sempre a memória se revela em seus filmes como uma possibilidade de resistência e redenção. Em alguns deles a memória atua como

fator de denúncia ou elemento capaz de gerar um trágico destino, como pode ser observado em uma das películas analisadas neste artigo, *O Último Bolero no Recife*.

Em linhas gerais, *Estrelas de Celulóide* e *O Último Bolero no Recife* possuem algumas características comuns. Ambos se inserem no contexto da “história do coração” proposta por Benjamin, pois abordam histórias de derrotados. No caso de *Estrelas de Celulóide* é a “história” do derrotado Ciclo do Recife, uma vez que seu desaparecimento se deu fortemente pelo advento do cinema falado. Já *O Último Bolero no Recife* aborda a “história” de um derrotado exilado político, preso, torturado e banido do país por força do golpe militar de 1964.

Do ponto de vista estético-narrativo, os dois filmes apresentam elementos de metalinguagem. Em *O último bolero no Recife*, a cena de abertura pode ser vista como uma alusão à clássica chegada do trem na estação, dos irmãos Lumière. Quando o trem para, o diretor Fernando Spencer desce de um dos vagões e, por alguns instantes, caminha na plataforma da estação, um pouco atrás do protagonista do filme, em clara referência ao diretor inglês Alfred Hitchcock, que costumava fazer rápidas aparições nos seus filmes. Mais adiante, na sequência da tortura, o uso do recurso da sombra distorcida do corpo de um dos torturadores na parede surge como mais uma citação a Hitchcock e também ao expressionismo cinematográfico alemão.

No caso de *Estrelas de celuloide*, a metalinguagem é o que justifica a própria existência do filme, e se manifesta de diversas formas: na reconstituição de um hipotético chá com as estrelas do Ciclo do Recife, as fotografias de época das atrizes, imagens dos filmes do Ciclo, a presença e o depoimento contemporâneo de Mazyl Jurema, além da cena final, com Charles Chaplin caminhando de costas.

No entanto, a construção da história afetiva desses derrotados segue por caminhos opostos. Em *Estrelas de Celulóide*, os fragmentos da memória das estrelas femininas do Ciclo do Recife são colhidos por um grupo de garotas numa tentativa de reinventar a tradição cinematográfica pernambucana. Por outro lado, em *O Último Bolero no Recife*, um ex-exilado tenta reconstruir a vida a partir de fragmentos da memória de uma paixão juvenil por uma prostituta, mas não consegue porque é morto. Vejamos mais de perto como a tentativa de construir devires pela memória é processada em cada um desses filmes de Spencer.

## ***Estrelas de Celulóide* (1986)**

O filme lança um olhar poético e feminino sobre o Ciclo do Recife. A partir da curiosidade de quatro garotas somos levados a um chá imaginário entre os anos 1920 e 1930, reunindo cinco estrelas do Ciclo –

as atrizes Almerly Steves, Mariinha Marrocos, Guiomar Teixeira, Rilda Fernandes e Mazyl Jurema. *Estrelas de Celulóide* começa com as quatro garotas entrando na sala de um casarão antigo. Elas observam os móveis e objetos, como quem escava alguma coisa. Em seguida, sobem a escadaria para o primeiro andar onde continuam as buscas. Uma delas abre um baú com roupas e objetos de época. As outras se aproximam e, felizes, começam a se “vestir”. Encontram fotos das atrizes do Ciclo do Recife, uma delas rasgada.

Em um trabalho coletivo, a oito mãos, as garotas montam a foto como a um quebra-cabeça. Depois seguem a busca atravessando por uma cortina, que serve como uma passagem temporal para a cena do chá imaginário das estrelas do Ciclo, no passado. Durante o chá, as “estrelas” comentam sobre situações vivenciadas naquela época. Mas o diálogo delas, apresentado em forma de cartela, tal como no cinema silencioso, flerta com o presente.

A atriz Rilda Fernandes, de *Jurando Vingar* (Ari Severo/1925), em mais uma bela referência de metalinguagem, se refere ao próprio encontro produzido pelo filme: “Que ideia formidável nos convidar para este chá, meninas!”. Guiomar Teixeira, de *A Filha do Advogado* (Jota Soares/1926), fala que parecia “um sonho ser estrela de cinema” e que estava feliz na estreia do filme no cinema Royal. Almerly Steves, que fez *Retribuição* (Gentil Roiz/1923) e *Aitaré da Praia* (Gentil Roiz/1925) faz um apelo: “tomara que fique para a história”. Já Mazyl Jurema, de *No Cenário da Vida* (Luiz Maranhão/1931) mostra-se mais otimista: “Acredito no futuro como nos dias de hoje!”

No final da sequência do chá, o diálogo imaginário das “estrelas” do Ciclo do Recife aponta justamente para o futuro. Almerly Steves, diz: “Acho que o novo surgirá no cinema. Acredito ser o futuro a própria perfeição. As cores da vida, os sons...O espelho da realidade”. Guiomar Teixeira, acrescenta: “Ou mais que a realidade. É o que tenho lido em Paratodos e nos jornais”. E Almerly Steves arremata a conversa fazendo uma conclamação: “Olha, o Norte também responde ao grito de vamos fazer cinema brasileiro! Que bom!”

A imagem de um relógio antigo na parede serve como nova passagem temporal, agora de retorno ao presente. Na cena seguinte, as quatro garotas assistem felizes a uma conversa entre a verdadeira Mazyl Jurema, já idosa, com a também longeva atriz pernambucana, Rosa Bancovski. No final da sequência, Mazyl Jurema, em close, fala direto para a câmera que a chegada do cinema sonoro decretou o fim do Ciclo do Recife. A última cena é mais uma citação de metalinguagem: Charles Chaplin caminha de costas em um lugar descampado.

Em *Estrelas de Celulóide* os fragmentos ou os vestígios da memória das “estrelas” femininas do Ciclo do Recife são apresentados de diferentes formas, por meio de fotos, acessórios e objetos de época; no



encontro imaginário das atrizes; e na presença e depoimento documental de uma delas, Mazyl Jurema, com idade avançada. Mas é a maneira como esses vestígios de memória são colhidos e reconstruídos por um grupo de jovens garotas que chama mais a atenção. No contexto geral do filme, as garotas são mais do que o fio condutor da trama, simbolizam o futuro, um possível devir para o cinema pernambucano.

## **O Último Bolero no Recife (1988)**

O filme apresenta a história de um ex-exilado político que retorna ao Recife e vai em busca da mulher pela qual se apaixonou em um prostíbulo da cidade. *O Último Bolero no Recife* começa com a chegada de um trem na estação. O protagonista desce de um vagão e atrás dele desce também o diretor Fernando Spencer, como já foi dito, em uma clara referência, e homenagem, ao cineasta Hitchcock.

Em seguida, o protagonista aparece caminhando pelas ruas do Recife Antigo, então conhecido como região do baixo meretrício. Ele observa o casario e essa observação serve como passagem de *flashback* para mostrá-lo em um bordel acompanhado de uma jovem e bela prostituta. Depois o homem retoma a caminhada pelas ruas, para e olha pensativo para mais um prédio. Um novo *flashback* mostra ele sendo torturado, por um grupo de homens armados. Ao final das cenas de tortura, o protagonista aparece entrando em outro prédio, onde reencontra a prostituta que no passado ele havia se apaixonado.

Logo depois, uma bela cena com a câmera em *plongée* mostra o casal caminhando de braços dados por uma rua ladeada de sobrados, no Recife Antigo. Há um corte para um plano de conjunto em que ambos aparecem sorrindo mas, ao chegarem a uma encruzilhada, o homem é atingido no peito por uma bala e morre nos braços da amada. O filme termina sem mostrar quem efetuou o disparo. Ouve-se apenas o ruído de um carro partindo em velocidade.

*O Último Bolero no Recife* é um filme impregnado por lugares de memória – a estação ferroviária, as ruas, o casario, o centro antigo do Recife. É bastante interessante como esses espaços são apresentados no filme como lugares onde o protagonista revisita para tentar refazer sua história. Mas ao contrário de *Estrelas de Celulóide*, em que os fragmentos da memória do Ciclo do Recife recolhidos por um grupo de jovens garotas apontam para um porvir, em *O Último Bolero no Recife* há uma impossibilidade de construção do futuro. A tentativa do ex-exilado de recompor sua trajetória de vida acaba em nova derrota. E quem pode ter dado fim a essa reconstrução? Considerando o passado político do protagonista e o fato de que a perseguição e a morte de militantes na época da ditadura militar envolviam muitas vezes ações motorizadas é plausível supor que a morte do ex-exilado pode ter sido uma ação de Estado, impedindo a eclosão de um devir.

## **Referências**

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Obras escolhidas, v.2. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas, v.1. São Paulo: Brasiliense, 1999.

MATUSZEWSKI, Boleslas. A New Source of History (1898), in KAHANA, Jonathan. *The Documentary Filme Reader*. New York: Oxford University Press, 2016, p. 48-51.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2015.

NORA, Pierre. "Entre memória e história: a problemática dos lugares". Projeto História. São Paulo, PUC, n.10, p.7-28, dez.1993.

# Corpo e Sexo: estratégias de resistência num auto-retrato gay<sup>1</sup>

## Body and Sex: strategies of resistance in a gay self-portrait

Coraci Bartman Ruiz<sup>2</sup>  
(doutoranda – UNICAMP)

### Resumo:

No filme *chUrchroad*, de 2016, o holandês Robin Vogel investiga a sua relação com uma das boates sexuais gays mais populares de Amsterdam, o *Club Church*. As técnicas e os temas elegidos pelo diretor ecoam vozes de outros filmes, em outras épocas e contextos. Neste artigo lanço um olhar para este filme buscando os pontos de convergência com a tradição que o precede, e as maneiras como algumas questões se transformam e desdobram ao atravessar o tempo.

### Palavras-chave:

Documentário Autobiográfico; Gay; Corpo; Sexo; Estratégias de Resistência.

### Abstract:

In the movie *chUrchroad*, from 2016, Dutch Robin Vogel investigates his relationship with one of Amsterdam's most popular gay sex clubs, *Club Church*. The techniques and themes chosen by the director echo the voices of other films in other times and contexts. In this article, I take a look at this film seeking the points of convergence with the tradition that precedes it, and the ways in which some issues cross time and transform and unfold.

### Keywords:

Autobiographic Documentary; Gay; Body; Sex; Strategies of Resistance.

Em *O Circuito dos Afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*, Vladimir Safatle propõe que as sociedades sejam entendidas como circuitos de afetos que regem as relações políticas e privilegiam – ou impõe – formas de vida hegemônicas em detrimento de outras. Para o autor, o medo se tornou o afeto político central de nossa sociedade, sendo a paixão mais eficiente em convencer as pessoas a respeitarem o poder e as leis, aderirem à norma e rejeitarem a diversidade. Assim, transformar a sociedade implica em destituir o medo de seu atual posto privilegiado.

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Gênero e Sexualidade.

2 - Coraci Ruiz é documentarista desde 2003, quando participou da fundação da produtora Laboratório Cisco, em Campinas. Mestre em Cultura Audiovisual e Mídia (2009), atualmente é doutoranda em Multimeios, ambos no Instituto de Artes da Unicamp.

*chUrchroad* é um documentário no qual o diretor se coloca como personagem principal de uma investigação pessoal: ao fazer o filme, ele busca entender o sentido da boate gay *Club Church* para si mesmo, um dos habitués. À esta camada autobiográfica (composta pela voz over e depoimentos do diretor para a câmera, imagens de arquivo e entrevistas com a mãe, um amigo e o namorado) o diretor adiciona entrevistas com outros frequentadores, funcionários e o dono da boate, além de imagens da casa em funcionamento.

Este é o primeiro filme de Robin Vogel, um jovem designer que vive em Amsterdã, filho de ex-hippies. Mas apesar do diretor ter crescido num ambiente liberal, o filme apresenta um conflito entre os sentimentos de *medo* e de *liberdade*. A tensão se coloca nos minutos iniciais, quando a voz em primeira pessoa, ao narrar o momento em que descobre a boate, contrapõe a liberdade e a experimentação vivenciadas naquele ambiente à dois medos – o de *se perder* naquela experiência e o de *ser associado* àquele universo.

Uma vez que o filme foi lançado, concluímos que ambos os medos foram, de alguma forma, superados durante a realização do mesmo. É possível, neste sentido, pensar o filme *chUrchroad* a partir de um esforço de deposição do medo, ato que se dá na busca de uma ampliação do *campo de possíveis* para estes homens gays – ou seja, a abertura de novas possibilidades para, como dizem alguns personagens, *serem eles mesmos* em tempo integral.

Mas esta atitude não é novidade na história do documentário – há algumas décadas documentaristas gays e lésbicas se debruçam sobre os desafios e impactos de transformar em narrativa fílmica questões relativas à sexualidade e gênero. Michael Renov dedicou alguns textos a esta produção. Para ele, estabelecer um cânone de filmes gays e lésbicos pós-Stonewal parecia fundamental para entender o passado e o presente e, acima de tudo, se preparar para o futuro: tratando-se de produções de contracultura, configuradas como estratégias de resistência de uma minoria em relação à um *status quo* opressor, o autor previa momentos de refluxo. O filme de Vogel, realizado vinte anos após este texto, pode ser visto como um herdeiro desde cânone e, assim, dar algumas pistas dos caminhos trilhados desde então neste terreno ao mesmo tempo fértil e pedregoso.

---

A revolta de Stonewall, ocorrida em 1969 na cidade de Nova Iorque, se tornou um marco no ativismo lésbico e gay, a partir de quando se inicia a chamada *era da liberação*, com uma proliferação de manifestações, shows, candidaturas políticas e etc. Mas a despeito de toda esta movimentação, levou ainda quase uma década para que gays e lésbicas conseguissem começar a minar a condição de invisibilidade à qual estavam confinados (RENOV, 1995, p.201). Assim, a produção de documentários,

ainda que uma das principais estratégias de resistência adotadas por gays e lésbicas antes mesmo de Stonewall, passou por um período difícil na década seguinte, com poucos títulos oferecidos ao público. Apesar disso, segundo Renov, a grande inventividade dos documentaristas deste período e as maneiras pelas quais alguns deles anteciparam o uso de técnicas baseadas na *performance*, fazem destas obras componentes cruciais no desenvolvimento do documentário das décadas posteriores (RENOV, 1995, p. 237-238).

Renov, no texto *Lesbian and Gay Documentary*, de 1984, organiza uma espécie de código de ética que deveria guiar o trabalho dos documentaristas gays e lésbicas, segundo o qual existem quatro instâncias pelas quais os cineastas devem se responsabilizar ao fazerem seus filmes: o *personagem*; o *espectador*; a *comunidade*; e o *eu*. Segundo o autor, as responsabilidades em relação aos personagens e à audiência estão consolidadas nos estudos sobre documentário, de modo que ele se concentra em destrinchar as outras duas instâncias. Assim, afirma que se a mídia e o jornalismo dominantes estão comprometidos com um grupo (homens brancos, de classe média e heterossexuais), é preciso que os documentaristas gays e lésbicas estejam comprometidos com seus próprios grupos – e esta é a responsabilidade em relação à comunidade. Mas é na responsabilidade com o *eu* e na auto-censura que envolve a homossexualidade que reside, segundo Renov, o maior nó ético deste tipo de filme: para o autor, fazer um filme sobre sexualidade e não tratar da própria com honestidade era inaceitável (RENOV, 1984, p. 201).

Uma década mais tarde, o autor volta aos mesmos filmes, porém para pensar sobre as questões formais que eles levantam. Neste ponto, tanto ele quanto Christopher Pullen, autor que estudou a representação de homens gays em documentários e reality shows, apostam na *performance* como uma das principais chaves de leitura destas obras. Porém, suas visões acerca de performance diferem substancialmente.

Para Pullen, a performance se refere às maneiras pelas quais os entrevistados se apresentam frente às câmeras, de modo a potencializar seu grau de autonomia e poder na construção do discurso fílmico em relação ao poder normalmente concentrado nas mãos do realizador ou do exibidor (PULLEN, 2007, p. 59).

Já para Renov, as técnicas baseadas na performance apareceram para superar lacunas do discurso realista e demonstraram uma grande capacidade inventiva destes documentaristas, que tinham que lidar com uma situação de invisibilidade acentuada. Elas incluíam inflexões na entrevista tradicional, diferentes maneiras de sair do armário, dramatizações, reconstituições, discursos, monólogos, entre outros (RENOV, 1995, p. 222).

Tomando as análises de Renov e Pullen como ponto de partida para pensar o filme “chUrchroad”,

observarei como o filme se posiciona em relação à ética e às responsabilidades para com a comunidade e com o *eu*; e quais técnicas narrativas são utilizadas e como elas se situam na tradição de filmes gays e lésbicos.

---

Nos primeiros minutos do filme, Vogel nos apresenta o ponto de partida da narrativa: sua relação com o Club Church, quando e como passou a frequentá-lo, e o impacto que tanto a liberdade possibilitada pela boate, quanto o caráter compulsivo que a frequência adquiriu, tiveram sobre sua vida – sentimentos que, veremos ao longo do filme, são compartilhados com outros frequentadores.

Se dermos um salto de quarenta anos para trás, encontraremos Tom Joslim, cineasta norte-americano, que realizou em 1976 o documentário autobiográfico *Blackstar: Autobiography of a Close Friend*. A partir de entrevistas com familiares, material de arquivo, cenas do cotidiano e conversas e encenações com o companheiro Mark Messi, Joslim celebra no filme o seu ritual de *saída do armário*. Naquela época, este ato em si era transgressor e arriscado, podendo acarretar em prejuízos sociais e profissionais. Joslin, em um depoimento no final do documentário, diz: “Você desenvolve todo um universo íntimo secreto, você aprende a não falar para as pessoas, a esconder coisas, e começa a mudar a sua personalidade. (...). Você aprende a mentir muito bem. E eu estou cansado de mentir, eu não quero mais mentir. Por isso eu fiz este filme. E me assumindo gay eu assumo um risco, um risco terrível, mas quanto mais gente assumir este risco, mais tranquilo vai ser se assumir”.

De volta a 2016, está claro que *sair do armário* não é uma questão para Vogel: o fato de ele ser gay é conhecido por todos e não representa nenhum desconforto. Seu tio Ton, presente no material de arquivo, também gay e bastante próximo do sobrinho, foi quem viveu esta problemática, apresentada assim como uma questão da geração anterior. Mas se por um lado assumir a sexualidade parece uma questão ultrapassada, por outro o filme revela que o sentimento de *vida dupla* não desapareceu da experiência destes homens gays. Qual é então o novo armário de que Vogel e outros personagens do filme buscam sair? Quais barreiras ele impõe?

Quem verbaliza esta questão é um dos frequentadores da boate, Laurens, sociólogo, que diz que se os gays hoje são mais aceitos do que há alguns anos, isso só acontece perante muitos *poréns*: desde que sejam discretos, de que levem uma vida *normal*, de que não sejam hiper-sexualizados, etc – ou seja, é uma existência baseada em condicionantes. Ele termina dizendo que há muito medo em torno da homossexualidade, e essas restrições todas encorajam os gays a viverem uma vida dupla, tendo apenas lugares como a boate como espaços de liberdade. O dono da boate, Wim, em sua entrevista, diz que “Church é o lugar onde você pode ser você mesmo”. E então Vogel se pergunta: “É disso que tenho medo, de

*uma vida dupla?*". Se Joslin reivindica a liberdade de ser gay, para Vogel a questão é *que* gay cada um quer, pode e consegue ser.

---

Sobre a responsabilidade com a comunidade, alguns pontos são importantes de observar. A entrevista é uma das técnicas utilizadas por Vogel na construção de sua narrativa. Ele escolhe fazê-las quase sempre durante o dia, em ambientes relacionados às vidas de seus entrevistados que não o *Club Church*, o que parece transparecer uma preocupação de não reduzir estes personagens à sua dimensão de frequentadores da boate. Elas são conduzidas em diferentes situações, porém em todos os casos a sua voz fazendo perguntas e comentários é mantida na edição, de modo que nunca perdemos de vista que estas entrevistas são uma interação entre o diretor e os personagens, mantendo o foco na relação entre eles.

É interessante notar a figura de Laurens: é um frequentador da boate, mas cumpre também o papel de especialista. Enquanto sua fala enriquece o discurso do filme, a fusão entre especialista e personagem é uma maneira de evitar o risco, apontado por Renov (RENOV, 1984, p.216), de que a voz do especialista detentor de um discurso distanciado mas legitimado academicamente se sobreponha à experiência dos indivíduos implicados no contexto.

Outra forma de prestar contas à comunidade é reconhecer sua história. Nesse sentido, Kevin, um funcionário, destaca o mérito das gerações anteriores na construção da liberdade vivida hoje por eles: "Se você não se dá conta de como as coisas eram no passado e como a sociedade é segura hoje, e quem eram as pessoas que lutaram pelos direitos gays, você perde o respeito por tudo isso, e também a noção de sua posição e dos seus privilégios".

O filme reforça esta mesma consciência histórica quando aborda a experiência do tio de Vogel, que sofreu mais duramente numa sociedade preconceituosa. Além disso, ele é uma ponte simbólica entre o universo da boate, que é transgressivo, hiper-sexual, fascinante para alguns mas repulsivo para outros; e o universo familiar, a faceta do universo gay assimilável pela cultura heteronormativa.

Pullen desenvolve esta tensão entre o *assimilável* e o *transgressivo* quando apresenta os conceitos de performance *liminar* e *liminoid*. De maneira sintética, pode-se dizer que o performer liminar se identifica com os códigos de comportamento dominantes e deseja ser reconhecido por eles (PULLEN, 2007, p. 90); enquanto a performance *liminoid* está ligada à contracultura: não é guiada pelo desejo de ser aceito pela cultura dominante, mas sim pelo de desafiá-la (PULLEN, 2007, p. 92).

Em *chUrchroad*, os entrevistados aparecem em contextos diferentes: interagindo na boate por um

lado, e em suas casas e trabalhos, por outro. Esta variedade de situações complexifica estes personagens, sendo que o mesmo acontece com o diretor, que explora suas relações familiares e amorosas, bem como sua assiduidade na boate e compulsividade pelo sexo. O trânsito entre as esferas *liminar* e *liminoid* tem como efeito não encarcerar os personagens do filme (nem o diretor) em nenhuma imagem estanque; nas falas e nas maneiras como estes homens gays se apresentam, vislumbramos nesta comunidade uma demanda de complexificação das identidades.

---

Em relação à ética com o *Eu*, é interessante um olhar para duas colocações: Michael Renov, em 1984, é enfático quando afirma que omitir a própria sexualidade num projeto que trate deste tema é inaceitável. Para ele, a auto-censura que ronda quem se dispõe a este tipo de projeto deve ser duramente combatida, às custas de comprometer a credibilidade ética e política do filme. Já Vogel, em 2016, começa o seu filme com a seguinte narração: *“No Club Chuhrch eu descobri um lado de mim mesmo que não conhecia. Meu ‘ex’ me trouxe aqui para uma ‘festa da lingerie’, onde homens podem dançar com uma ereção nas suas cuecas”*.

Estas duas formulações apontam uma mudança nos trinta e dois anos que separam o texto de Renov e o filme de Vogel: se nos anos 70 e 80 declarar a sexualidade era uma conquista, aqui é apenas uma informação inicial que funciona como ponto de partida.

Mas se sair do armário não oferece um desafio, o diretor tampouco se furta de tratar de temas polêmicos que envolvem a sua própria experiência, compondo sua própria personagem sem censurar questões como a poligamia e a compulsividade pelo sexo. Observando as imagens da boate em diversos momentos do filme, veremos que elas vão se tornando cada vez mais explícitas, e ao final as cenas de sexo se desnudam claramente. Na conversa com seu namorado, quando ele menciona que ambos são passivos no sexo, Vogel o provoca até conseguir uma descrição clara do que isto significa. A performance *liminoid* cresce ao longo do o filme, tanto em relação à comunidade quanto em relação à auto-exposição do diretor. E ao tomar corpo, esse discurso transgressivo dá o tom da estratégia de resistência adotada pelo diretor, que significa, acima de tudo, desafiar os requerimentos impostos pela sociedade.

O universo de relações em que ele transita se construíram e se mantém em torno do sexo – um sexo experimental, que não tem a ver com o amor. Mas é justamente aí que reside sua força política: ampliar o campo de possíveis, neste filme, significa lutar contra as condicionantes, propondo uma forma de resistência que se dá no e pelo corpo. Pois, como diz Safatle, *“Não será com os mesmos corpos construídos por afetos que até agora sedimentaram a nossa subserviência que seremos capazes de criar realidades políticas ainda impensadas”* (SAFATLE, 2016, p. 29).



## **Referências**

PULLEN, Christopher. *Documenting Gay Men: identity and performance in reality television and documentary film*. Jefferson: Mc Farland & Company, 2007.

RENOV, Michael. *Lesbian and Gay Documentary*. In WAUGH, T. *The Right to Play Oneself: looking back on documentary film*. Minneapolis: University of Minesota Press, 2011.

RENOV, Michael. *Walking on Tippy Toes*. WAUGH, T. In WAUGH, T. *The Right to Play Oneself: looking back on documentary film*. Minneapolis: University of Minesota Press, 2011.

SAFATLE, Vladimir. *O Circuito dos Afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

# Estética da recepção e corporeidade no cinema expandido<sup>1</sup>

## Reception and corporeity in the expanded cinema

Cristiane Moreira Ventura<sup>2</sup>  
(Mestre - IFG)

### Resumo:

O presente trabalho investiga a recepção sensório-corporal em instalações audiovisuais, e como os dispositivos tecnológicos multiplicam as capacidades sensoriais, dilatando as percepções. Analisamos como obras de cinema expandido em composição com espaço, corpo, áudio e vídeo se alinham gerando efeitos sensoriais no observador de modo difuso e rizomático, sendo diferente percepção “verticalizada” experienciada nas salas de cinema.

### Palavras-chave:

Recepção; cinema expandido; corporeidade; pós-cinema.

### Abstract:

This paper presents a study of the sensory-corporal reception in audiovisual installations, and how the technological devices multiply the sensorial capacities, dilating the perceptions. We analyze how expanded cinema works in composition with space, body, audio and video are aligned generating sensory effects in the observer in a diffuse and rhizomatic way, being different perception “verticalized” experienced in theaters.

### Keywords:

Reception; expanded cinema, corporeity; post-cinema.

## Apresentação

Este trabalho compartilha as atividades de pesquisa e extensão realizadas no projeto institucional realizado entre 2016 e 2017, no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás (IFG), câmpus Cidade de Goiás. O projeto “Estética da recepção e corporeidade no cinema expandido” envolveu alunos<sup>3</sup> do curso técnico integrado ao ensino médio em Produção de áudio e vídeo e do bacharelado em Cinema e Audiovisual, através da iniciação científica (PIBIC-EM e PIBITI), também por meio de estágios e monitoria.

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Cinema Expandido.

2 - Professora do curso de bacharelado em Cinema e Audiovisual (IFG - Câmpus Goiás), Mestre em Estudos de Linguagens (CEFET-MG).

3 - Júlio César Abreu Santos (bolsista PIBITI), Alexandre Lopes Bezerra e Yolanda Margarida (alunos voluntários do bacharelado em Cinema e Audiovisual), Maria Clara Rodrigues Vaz (bolsista PIBIC-EM).

A pesquisa nasce a partir de observações de trabalhos híbridos que colaborei e desenvolvi entre os anos de 2012 e 2014 em Belo Horizonte (MG): *Nave fluorescente* e *Um andar sobre o mar*. Nestes, vídeo e som misturam-se de modo espacializado em ambientes a serem percorridos pelo espectador-visitante, a fim explorar os diferentes sentidos do espectador. Em alguns momentos durante o período expositivo da cine instalação *Um andar sobre o mar*, pude observar a interação do público com as projeções: muitos se aproximavam e tocavam nas superfícies onde eram projetadas as imagens, na tentativa de tocar em algo fantasmagórico, imaterial, mas que a luz os faziam crer na presença daqueles seres diáfanos. Outro ponto a destacar é que a forma contida, tímida de os corpos ocuparem o ambiente e fruírem da instalação trouxe uma série de questionamentos, dentre eles: haveria um paradigma apreciativo em cinema e na arte?; a recepção é alterada conforme as tecnologias avançam?; seria possível investigar as transformações perceptivas ao longo da evolução das tecnologias audiovisuais?; quais as consequências na recepção ao deslocarmos a experiência do cinema para outros espaços como museus e galerias? Seria possível dimensionar as diferenças de percepção (de modo qualitativo) nas instalações audiovisuais?



Figura I: Cineinstalação *Um andar sobre o mar* (Cris Ventura - 2014)

Ao investigar a dilatação sensorial decorrente do desenvolvimento tecnológico, foram estudadas e discutidas obras que tratam das interseções entre corpo, arte tecnologia, percepção, imersão e interrupções. E na *práxis*, através da realização de uma instalação audiovisual em que pudemos observar e entrevistar o espectador-visitante sobre a experiência vivenciada.

## **Por uma tecno-fenomenologia da percepção: um breve percurso histórico**

O desejo de imersão em outra realidade que não a própria é uma constante na história humanidade seja por meio de oralidade, visualidade, escrita ou de música, que põem em suspensão a realidade factual do indivíduo. Técnicas e tecnologias são criadas e aprimoradas ao longo da história com a finalidade de afetar os sentidos, modulando um novo comportamento perceptivo. Assim o artista, segundo Duchamp, seria uma espécie de um médium psíquico, que se aliaria às tecnologias para formar uma nova dimensão.

Muitas são as linguagens e expressões artísticas que permitem uma experiência estética, que nos permitem a “suspensão da realidade”, afetando nossas percepções sensoriais, despertando sentimentos, pensamentos, subjetividades e lembranças. Focaremos aqui na linguagem cinematográfica, pelo fato de que a “imagem temporal” ter atingido um nível tão sofisticado que “suas bases estruturam profundamente as nossas formas de ver e pensar as imagens” (DUBOIS, 2014, p.137)

Os primeiros trabalhos cinematográficos, conhecidos também como cinema de atrações, inicialmente, eram exibidos em espaços variados como cafés, tendas de circo, salas de espetáculos, espaços abertos, feiras, carroças mambembes, por não ser uma atração exclusiva ou principal, mas sim por ser uma atração entre outros espetáculos. Ainda não existia “o lugar do cinema”, o costume de se assistir filmes. Conforme Yi-Fu Tuan, os lugares seriam centros aos quais atribuímos valor, e que a noção de espaço, seria mais abstrata do que a de lugar: “O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor” (TUAN, 1983, p.6). Deste modo, o “lugar do cinema” foi sendo construído conforme as pessoas foram vivenciando-o, dotando-o de sentimentos e pensamentos em suas experiências cinematográficas.

Surgem, no começo do século XX (1905), as *nickelodeons*, salas de exibição com ingresso a preço acessível às camadas proletárias, aos imigrantes. As salas de cinema foram evoluindo à medida em que a linguagem narrativa cinematográfica se consolidava em sua estrutura. O cinema ainda apresentava alguns “problemas” de sentido, a forma para criar continuidade era a busca de muitos cineastas, não existia ainda uma “sintaxe” desta nova linguagem.

Assim como a linguagem cinematográfica encontrou sua forma de ser compreendida, o dispositivo de exibição também. Aos poucos, foi-se criando assim um paradigma apreciativo para os corpos: silenciados, sentados na poltrona numa sala escura. Ali o espectador (ideal) é convidado a imergir na realidade fílmica, abandonando de certa forma sua realidade factual (que incluiria o espaço ao redor e seu próprio corpo). Os corpos neste ambiente escuro das salas de cinema experienciariam a “submersão mimética” (cf. BISHOP, 2005), que seria uma espécie de anulação do “eu”, onde não se percebe as bordas do espaço, como se nosso corpo coincidissem com o espaço.

O som no cinema também teve um percurso em evolução técnica, o que afetava a experiência cinematográfica do público. Em 1927, é lançado *O cantor de Jazz*, primeiro filme com falas sincronizadas, utilizando a técnica do som óptico. Em 1941, a Walt Disney lança *Fantasia*, que utilizava o *Fantasound*, sistema estereofônico, onde a banda sonora era gravada em três canais: direito, esquerdo e surround. A empresa Dolby, fundada em 1965, trouxe uma série de contribuições para o aprimoramento do som no cinema. O som, ao realizar a ressonância dos corpos do espectador, afeta a forma de se relacionar com

o espaço imersivo da sala de cinema, visto que a ressonância traz em si a referência do entorno. Hoje é comum que muitas produções finalizem seus filmes com som 5.1, promovendo uma fruição mais realista, ao espacializar o som em diferentes caixas amplificadoras.

Para além do ambiente público, as tecnologias audiovisuais também adentrou no ambiente privado. A televisão doméstica abriu novas possibilidades para o corpo do apreciador (um corpo mais relaxado numa poltrona, sofá ou cama). As televisões se modernizaram ganhando controle remoto (o que passou a ser mais um conforto para o corpo do espectador), tendo tamanhos variados, a possibilidade de assistir filmes em casa, além de poder gravar o programa para assisti-lo posteriormente. Com o consumo contemporâneo do filme privado (DVDs, TV a cabo ou VoD), o espectador submete seu corpo às interrupções e às pausas do “zapeamento”, o que difere muito da proposta imersiva na sala de cinema.

Frente a isso, a indústria do cinema, busca inovar tecnologicamente as projeções e a qualidade das imagens, promovendo um fetichismo tecnológico. Atualmente, grande parte dos filmes comerciais, tem versões em 3D, visando atrair mais espectadores às salas, sedentos de inovação dos espetáculos visuais. No cinema em 3D, o espectador têm a ilusão de que a imagem salta à tela, alterando sua percepção espacial.

Com a popularização das novas tecnologias de comunicação (*tablets* e *smartphones*), tornou-se possível apreciar vídeos em diferentes espaços (muitas vezes até em trânsito, dentro de um ônibus, carro, etc), abrindo também múltiplas formas corporais para apreciação da imagem em movimento nas pequenas telas portáteis. O audiovisual passou a fazer parte do cotidiano individual, intensificando mais o número de produções, inovando também nas formas de distribuir e visualizar. Há, na atualidade um grande fluxo de imagens em movimento, elas já aparecem em comércios, salas de espera de clínicas e consultórios médicos, praças de alimentação de *shoppings*, *outdoors* eletrônicos, ônibus, metrô, elevadores, entre outros. A percepção espacial seria alterada mediante à imersão nesse fluxo imagético?

A partir desse contexto sócio-cultural-tecnológico é importante levantar uma série de reflexões e questionamentos sobre os modos apreciativos do espectador no contexto do “pós-cinema”, no qual as imagens em movimento contaminaram diversos meios, suportes e linguagens.

## **O deslocamento da experiência cinematográfica para a arte**

Há várias décadas, artistas têm se valido dos meios eletrônicos e mídias audiovisuais para construir obras que muitas vezes subvertem o uso objetivo do equipamento, trazendo poeticidade ao aparato tecnológico.

A arte contemporânea transmídia, em sua infinidade de procedimentos e hibridizações de linguagens, atualiza a imersão, criando uma imagem-relação (cf. Deleuze, 1983), construindo uma multidimensionalidade espaço-temporal, onde as potências sensoriais do corpo do “participador” (cf. Oiticica) são convocadas na fruição de tais obras. Jonathan Crary (2013) ao realizar uma genealogia da atenção e percepção, aponta a hegemonia da visualidade na modernidade, porém esta seria apenas “uma das camadas de um corpo a ser capturado, modelado e controlado por uma série de técnicas externas” (CRARY, 2013, p.27). Tal centralidade da visualidade na percepção, afastaria da ideia de “corporeidade”, mais rica por englobar outras formas sensoriais. Em diversas obras de cine expandido<sup>4</sup>, o corpo do participador (ou espectador-visitante, conforme Philippe Dubois) é convidado a experimentar o deslocamento espacial, entre sons e imagens projetadas. Segundo Santaella, “projetos voltados para o corpo tendo em vista explorar seus novos modos de ser no ambiente urbano crescentemente tecnologicado em que vivemos” (2004, p.74) Algumas obras seriam mais interativas, onde a presença do participador afeta ou ativa a execução da obra.

## **A experiência da instalação audiovisual *Enxovia Forte***

Com a finalidade de observar e compreender algumas questões relativas à percepção no cinema expandido, realizamos em novembro de 2016 uma cineinstalação no Museu das Bandeiras (MuBan), em Goiás (GO), intitulada: *Enxovia Forte*, sendo remontada em junho de 2017. Recebemos aproximadamente um público de 300 pessoas (totalizando as duas montagens). Através destas montagens observamos como o público experienciava composição de elementos: o espaço histórico (a antiga cadeia), a múltiplas projeções, sendo quatro, uma projeção tríptica na parede e uma no chão e o som. Algumas pessoas acompanhavam toda duração das projeções (14 min), outros apenas poucos minutos, outros se detinham na narrativa e outros nos sons, alguns na questão poética/plástica criada pela projeção na madeira e no sal. Realizamos 47 entrevistas (sendo 25 por meio da escrita, respondendo um questionário, e 22, oralmente via gravação de áudio) com as pessoas que visitaram a exposição, e notamos como grande parte do público se ateu a acompanhar a “narrativa” contada pelas projeções em conjunto. Percebemos também que a presença do público se torna fantasmática, pois essa apenas aprecia e não interfere na execução e apreciação da instalação. Percebemos a dificuldade do público expressar suas experiências, visto que a grande maioria nunca tinha ido à uma instalação audiovisual, e que toda percepção seria incompleta. Yi-Fu Tuan em “Espaço e Lugar: A perspectiva da experiência”, afirma que as pessoas tendem a eliminar aquilo que não podem expressar. “têm dificuldades de expressar o que conhece através dos sentidos do tato, paladar, olfato, audição, e até pela visão” (TUAN, 1983, p.7)

---

4 - Termo utilizado por Gene Youngblood, na década de 1970, para categorizar obras de caráter híbrido, que unia cinema, vídeo, tecnologia digital à luz da teoria cibernética



Figura II e III: Cine instalação Enxovia Forte (Cris Ventura- 2016). Fonte: própria

## Conclusão

Estudamos obras de Jonathan Crary, nas quais o autor realiza uma genealogia da atenção, observação e percepção, verificando como os indivíduos se adaptam aos estímulos da modernidade. Como também dos autores Lúcia Santaella, Arlindo Machado, Júlio Plaza, Kátia Maciel, Phillippe Dubois, nas quais tratam das interseções entre corpo, arte tecnologia, percepção, imersão e interrupções. Através desses estudos foi possível perceber que as tecnologias interativas expandem a condição física do espectador, e que a hegemonia de visualidade não tem o mesmo valor como em tempo atrás.

O espectador-visitante das instalações audiovisuais, seria portanto, um espectador emancipado, visto que ele não fica imóvel em seu lugar, passivo. “Ser espectador é estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e poder agir” (RANCIERE, 2012, p.8).

Concluimos que a percepção nas instalações audiovisuais seria menos centrada na visualidade, permitindo por meio de uma composição de elementos sensoriais, uma forma mais ativa da ideia de “corporidade”. Desta forma, podemos compreender que nas obras de cinema expandido, a visão seria “apenas uma das camadas de um corpo que pode ser capturado, modelado ou controlado por uma série de técnicas externas”. (CRARY, 2013, p.27)

Outro ponto que podemos destacar é a forma como acontece a percepção no cinema expandido, seria uma experiência fragmentária e dispersa, o público poderia ser caracterizado como uma espécie de “flâneur”, apreciando pontos ou partes aleatórias, em sua própria disponibilidade temporal. O público muitas vezes, não assiste desde o início ao fim de uma projeção, seu tempo de fruição varia de pessoa pra pessoa. Seria uma vivência rizomática, enquanto a experiência cinematográfica em uma sala de cinema seria verticalizada, na qual o público realizaria a imersão conforme o transcorrer e a aprofundamento da narrativa, e para que ela aconteça de forma efetiva o espectador precisa acompanhar a sessão do começo ao fim, realizando um ciclo já determinado, fechado e completo

## **Referências**

BISHOP, Claire. *Installation art: A critical history*. Londres: Tate, 2005.

CRARY, Jonathan. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

DUBOIS, Phillippe. A questão da forma-tela: espaço, luz, narração, espectador. In: GONÇALVES, Osmar. (Org.) *Narrativas sensoriais*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

MACIEL, Kátia. *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 2011.

RANCIERE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SANTAELLA, Lucia. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: A perspectiva da experiência*. São Paulo: Difel, 1983.

VILLACICENCIO, Pablo. *Cineinstalações e o processo de criação no atravessamento dos espaços em ambientes audiovisuais e interativos: uma cartografia de poéticas experimentais*. Tese (Doutorado) – PUC-SP, São Paulo 2015.



# A (des)construção teórica do gesto no documentário de Evaldo Mocarzel<sup>1</sup>

## The theoretical deconstruction of the gesture in the Evaldo Mocarzel's documentary

**Cristiane Wosniak<sup>2</sup>**

*(Doutora em Comunicação e Linguagens – Universidade Estadual do Paraná-campus de Curitiba II/ FAP; UFPR)*

### **Resumo:**

A obra documental de Evaldo Mocarzel é atravessada por experimentos cinematográfico-coreográficos. Suas Cartas de Montagem reiteram a desconstrução gestual do movimento e da sequência dançante na constituição de sua práxis cinematográfica. A partir da Carta enviada ao cineasta Marcelo Moraes e da análise de excertos do filme *Canteiro de Obras: São Paulo Companhia de Dança* (2010), pretende-se demonstrar como um pensamento autoral se reveste em uma teoria posta em prática na montagem cinematográfica.

### **Palavras-chave:**

documentário, Evaldo Mocarzel, montagem, dança, teoria dos cineastas.

### **Abstract:**

The documentary work of Evaldo Mocarzel is crossed by cinematographic-choreographic experiments. His Letters of Montage reiterate the gestural deconstruction of the movement and the dancing sequence in the constitution of his cinematographic praxis. From the letter sent to filmmaker Marcelo Moraes and the analysis of excerpts from the film *Canteiro de Obras: São Paulo Companhia de Dança* (2010), it is intended to demonstrate how an authorial thought is embodied in a theory put into practice in the cinematographic montage.

### **Keywords:**

documentary, Evaldo Mocarzel, montage, dance, theory of filmmaker.

## **Introdução**

Esta investigação pretende evidenciar alguns traços do sistema teórico do documentarista brasileiro, Evaldo Mocarzel, na construção de um pensamento que alicerça a sua práxis cinematográfica

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no ST Teoria dos Cineastas (sessão 6: Cineastas: corpos, gestos e retratos).

2 - Doutora e Mestre em Comunicação e Linguagens (Estudos de Cinema e Audiovisual) pela UTP. É pesquisadora dos GPs: CINECRIARE - Cinema: criação e reflexão (UNESPAR/FAP) e GRUDES (UTP).

e vice-versa.

Evaldo Mocarzel atua no Brasil em um amplo espectro do circuito das artes. É formado em Cinema, fez variados cursos de artes cênicas, atuou como crítico e editor de caderno cultural jornalístico – leia-se *O Estado de S. Paulo* – e este hibridismo linguístico o torna um ser único e amplamente contaminado em relação às obras em que exerce o papel de ‘autor’ e, portanto, construtor de um pensamento teórico que se reveste em práxis cinematográfica.

A reflexão, aqui apresentada, se debruça sobre entrevistas, ensaios, a Carta de Montagem<sup>3</sup> enviada ao cineasta Marcelo Moraes (15/10/2008) e sobre o ato cinematográfico daí resultante, o documentário *Canteiro de Obras: São Paulo Companhia de Dança* (2010)<sup>4</sup>.

A sistematização de um possível pensamento mocarzeliano calcado no conceito de desconstrução gestual, será cotejada pela verificação do uso reiterado dos procedimentos cinematográficos de falso-*raccord*, dos cortes ancorados pela fração de movimento e que, segundo Mocarzel, vão “construir uma miríade de gestos [...] um experimento cinematográfico-coreográfico” (MOCARZEL, 2008, p. 5).

A Carta de Montagem endereçada ao cineasta/montador Marcelo Moraes é escrita em tons poéticos; faz uma ode à dança, evidenciando a paixão do cineasta por essa forma de arte e o ensejo recorrente de realizar um “casamento artístico do cinema com a dança” (MOCARZEL, 2016, p. 33), tendo por mediação o movimento. Ao declarar que tanto a dança quanto o cinema podem prescindir de palavras, o cineasta exerce esse credo na condução de seu documentário que, em nenhum momento, se utilizará de entrevistas ou depoimentos verbais dos atores sociais que performam por meio de gestos re(a)presentados e estilhaçados em diferentes locações, reverberando um pensamento documental explícito: “documentário pra mim é uma ficção de representação do real... Você vai ali cortar o mundo e reorganizar no processo de montagem...” (MOCARZEL, 2011). Esse pensar-fazer cinema reveste-se, portanto, de um raciocínio icônico cinético.

Os traços imagéticos da câmera mocarzeliana, aliados à corporeidade dançante se contaminam, a partir da montagem cinematográfica, e irrompem semioticamente em qualidade perceptiva/subjetiva.

De acordo com Peirce, “nenhum ícone puro representa nada além de forma [...] os ícones nada podem representar além de formas e sentimentos” (CP, 4.544). Portanto, por se inscrever na primeiridade, o ícone é “um signo cuja qualidade significativa provém meramente da sua qualidade” (CP, 2.92).

---

3 - A Carta de Montagem contém oito páginas e foi endereçada ao montador Marcelo de Moraes, em 15 de outubro de 2008. A pesquisadora teve acesso a este documento em 2016, cedido pessoalmente pelo cineasta.

4 - O documentário possui a seguinte ficha técnica: Direção e Roteiro - Evaldo Mocarzel; Produção - Casa Azul; Co-produção - Raiz Produções e São Paulo Companhia de Dança; Direção fotográfica - Alziro Barbosa, Fabiano Pierri e Milton Jesus; Música original - Thiago Cury e Marcus Siqueira; Edição de som - Miriam Biderman, Ricardo Reis e Ana Chiarini.

A dança documentada no texto audiovisual de Mocarzel encontra-se ancorada em movimentos (des)organizados de forma paratática, que não têm nenhum compromisso com o real/realidade, sendo meramente frutos da imaginação criadora e permeados pela qualidade/forma e pelo sentimento do 'risco e do inesperado', como propõe o diretor/cineasta. Em depoimento à pesquisadora, o cineasta declara: "a linguagem do cinema, de modo geral, tem fraturas abertas ao inesperado mas, no caso do filme documentário, o acaso é necessariamente um elemento de composição permanente para mim" (MOCARZEL, 2017a, p. 2).

## **Mocarzel e os diálogos entre o cinema e a dança: a arquitetura do inesperado**

Observa-se em Mocarzel um pensamento ancorado nas premissas de André Bazin (2014) no que se refere à questão da presença do corpo em(na) cena. No ensaio intitulado *Cinema e dança: diálogos linguísticos em casamentos artísticos marcados pelo movimento* (2016), Mocarzel refere-se ao argumento de Bazin para o qual o olhar da câmera cinematográfica cria proximidades e efeitos possíveis de presença a partir de processos como fragmentação e decupagem "potencializando os vestígios da presença captada nos planos" (MOCARZEL, 2016, p. 35).

Estes vestígios de presença são mencionados em uma entrevista de Mocarzel, em que comenta sobre o processo de fragmentação cinematográfica como potência de (re)criação de uma presença icônica: "cinema é uma linguagem fragmentária. Você tem que recortar mesmo para tirar proveito nesta reorganização de vida e criar uma verdade documental" (MOCARZEL, 2011).

A verdade documental neste 'filme que dança' aposta na miríade de movimentos em falsos-*raccords* obsessivos e no desnudamento do corpo como um mosaico de imagens formado a partir de multiperspectivas do olhar da câmera.

Mocarzel menciona, em entrevistas registradas em diferentes suportes midiáticos, a noção de 'documentário processual' como uma espécie de arcabouço de registro fílmico com variados pontos de vista dos sujeitos filmados – atores sociais – e com uma ênfase no processo de montagem fragmentária, desconstruída, mesclando tanto o processo de criação da obra documentada, quanto a sua apresentação final em um palco, como no caso das artes cênicas/dança, por exemplo.

No *blog* de Carlos Alberto Mattos (2013), temos uma revelação deste pensamento, quando Mocarzel descreve: "muita coisa bacana é experimentada em processos artísticos e depois jogada fora, ou vira uma pequena camada no espetáculo. Como documentarista, queria justamente esgarçar essas camadas. Há

no processo conflitos, embates, enfim, muita coisa que pode e tem *pathos* documental” (MATTOS, 2013).

A filmagem de corpos dançantes sob variados pontos de vista – com traquitanas acopladas aos corpos dos bailarinos – exerce uma função significativa nos documentários deste cineasta, cuja ubiquidade da câmera, amplia o conceito da alteridade, com o qual mescla a sua linguagem. Mocarzel intenta nutrir-se da organicidade e da re(a)presentação do outro em seus filmes, ao afirmar: “fazer filmes, sobretudo documentários, é um diálogo permanente como o outro, em atrito permanente com minhas próprias obsessões linguísticas” (MOCARZEL, 2017, p. 2).

No documentário *Canteiro de Obras: São Paulo Companhia de Dança* (2010), é possível demonstrar como um pensamento autoral se reveste em uma teoria posta em prática na/pela montagem cinematográfica. O excerto fílmico (minutagem: 43':33" a 45':08") é analisado, a seguir, como um possível balizamento deste 'arco narrativo mocarzeliano' em que a linguagem, o conceito e a brecha para o inesperado se (re)tecem constantemente em busca de um pensar-fazer autoral.

A partir de um experimento coreográfico-cinematográfico, Mocarzel inclui em seu documentário, – sobre o processo de criação da obra *Polígono*, do coreógrafo italiano Aléssio Silvestrim, desde os primeiros ensaios até a estreia em um teatro –, as imagens de uma bailarina que dança de forma improvisada e lúdica no estúdio da companhia. A intérprete, enquanto se move, usa microcâmeras acopladas em seu corpo: na palma da mão, no pulso, no tórax. O resultado deste experimento inusitado, segundo o cineasta, é exposto em sua Carta de Montagem:

Acho que o mais interessante de todos esses experimentos, além de levar a câmera para o corpo de quem dança, é perspectivar o ponto de vista do bailarino e da bailarina. Quase sempre quando se filma dança, que, para Jean-Claude Bernardet, é uma linguagem muito 'traíçoeira' para o cinema, o resultado final acaba sendo aquele tedioso 'teatro filmado', a câmera sempre longe do corpo, distante, na maioria das vezes com o olhar da plateia. Com a utilização do 'body-cam', o ponto de vista do bailarino é incorporado à imagem. Se a bailarina gira, o mundo gira, e a câmera logicamente também vai girar, pois está acoplada ao seu corpo. Acho um êxito conseguir perspectivar o ponto de vista do bailarino com esse 'body-cam'... (MOCARZEL, 2008, p. 6).

A gestualidade deste arco narrativo inesperado, complementa e dialoga com os momentos de transição do documentário. A bailarina ao se mover, acoplada às traquitanas tecnológicas, acaba por criar uma espécie de forma icônica cinética na narrativa documental. A experiência cinematográfica é, neste aspecto, subjetivada pelo olhar daquela que se move/dança enquanto move/faz dançar a própria câmera acoplada em seu corpo. Um rosto feminino descentralizado surge desfocado (figura 1); um fragmento metonímico de uma mão com esmalte rosado descreve movimentos centrífugos expondo a geometria do ambiente daquela que se move em meio à trama cinética deste excerto documental (figura 2).



Figura 1

Fonte: (frame de *Canteiro de Obras: São Paulo Companhia de Dança* - Mocarzel, 2010)



Figura 2

Fonte: (frame de *Canteiro de Obras: São Paulo Companhia de Dança* - Mocarzel, 2010)

O inusitado olhar do 'entre-imagens' provocado pela ideia de um casamento linguístico, sem hierarquias, entre o cinema e a dança, provoca, neste breve instante em que a bailarina executa um giro sobre si mesma, o extravasamento de possíveis presenças ou copresenças ativas do olhar para si a partir do olhar do outro e vice-versa.

Formas translúcidas, desfocadas em sobreposições imagéticas como traços de movimentos-forma, de ícones cinéticos (co)moventes que se abrem a incontáveis redes de significação e(m) experiência cinestésica: o discurso e a voz subjetiva de um corpo em movimento dançante capturados pelo do olhar da câmera cinematográfica que registra a experiência enquanto ela mesma se faz corpo em discurso.

No trecho analisado é possível perceber uma filiação de Mocarzel às proposições ensaísticas/

estéticas de Jean-Louis Comolli (2008), sobretudo no concernente à redução de distâncias e fronteiras entre a câmera e aqueles(as) que ela filma, permitindo-se, constantemente o acesso ao risco e ao acaso. É a partir desta perspectiva que Comolli declara, em *Aqueles que filmamos: notas sobre a mise-en-scène documentária* (2008), que uma câmera também pode ser compartilhada. Comolli questiona: “pertenceria ela [a câmera] menos àquele que ela capta do que àquele que a manipula?” (COMOLLI, 2008, p. 55).

Desta forma, este documentário mocarzeliano – que não faz apelo ao verbal enquanto narrativa – aposta na decupagem do movimento e na desconstrução do espetáculo “a partir dos gestos que foram exaustivamente experimentados nos ensaios” (MOCARZEL, 2008, p. 3), para falar de corpo e dança. Neste excerto, em particular, a bailarina não é simplesmente ‘colocada em cena’, por meio de enquadramentos e edição, mas, acima de tudo, Mocarzel, na trilha do raciocínio de Comolli, acaba por transformar a performer em uma produtora da *mise-en-scène* de si mesma.

O conceito do documentário, exposto reiteradamente pelo cineasta, é a desconstrução gestual do espetáculo. Segundo Mocarzel, o impulso que move o corte cinematográfico é uma fração de movimento que, a partir do procedimento de falso-*raccord*, abre-se à construção de uma miríade de gestos (im) possíveis e movimentos estilizados no espaço-tempo.

Na continuidade do excerto, a imagem da bailarina em sua re(a)apresentação gestual com acoplamentos tecnológicos é superposta à imagem de uma dupla de bailarinos em trajes/figurinos da coreografia *Polígono* sendo performada em um palco. Os traços desta aparente sobreposição de braços moventes, mesmo em fração de cena/movimento, aliam e colocam em diálogo os índices imagéticos e as formas-fendas do ícone cinético.

É desta forma que, reiterando o uso de falsos-*raccords*, os braços da bailarina em livre improviso (figura 03), carregam resquícios associativos dos gestos executados pela dupla de bailarinos (figura 04), quando da encenação do mesmo movimento no palco de um teatro.



Figura 3

Fonte: (frame de *Canteiro de Obras: São Paulo Companhia de Dança* - Mocarzel, 2010)



Figura 4

Fonte: (frame de *Canteiro de Obras: São Paulo Companhia de Dança* - Mocarzel, 2010)

## Considerações finais

A dramaturgia documentária de Evaldo Mocarzel é atravessada por experimentos cinematográfico-coreográficos. A partir da análise de um excerto do documentário *Canteiro de Obras: São Paulo Companhia de Dança* (2010), e do alicerce teórico obtido nas entrevistas realizadas com o cineasta, na leitura de ensaios de sua autoria e no acesso à Carta de Montagem enviada ao cineasta Marcelo Moraes (15/10/2008), foi possível elucidar alguns traços do sistema teórico do cineasta na construção de um pensamento que alicerça a sua práxis cinematográfica e vice-versa. A verificação, *in locus*, do procedimento de falso-*raccord*, dos cortes ancorados pela fração de movimento e da intencionalidade do arco narrativo aberto ao inesperado, quando a alteridade – abertura para o olhar do outro – torna-se uma tônica importante



em seu texto audiovisual, permitem afirmar que o documentarista investe na re(a)presentação dos atores sociais de modo particular.

A iconicidade presente nas imagens dançantes, sem compromisso com o 'real', abrem-se a incontáveis surpresas. Na irrupção do inesperado a bailarina performer, acoplada aos dispositivos tecnológicos, torna-se a própria celebração do movimento icônico imagético-cinético e, desta forma, propõe a copresença – corpo-câmera-corpo – em condições de gerir seu próprio conteúdo de movimento.

O pensamento autoral mocarzeliano, portanto, reveste-se em uma teoria posta em prática na/pela montagem cinematográfica.

### **Referências**

BAZIN, A. O que é o cinema? São Paulo: Cosac Naif, 2014.

COMOLLI, J-L. Aqueles que filmamos: notas sobre a mise-en-scène documentária. In: \_\_\_\_\_. Ver e poder – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. (p. 53-60).

MATTOS, A. C. As paixões siamesas de Evaldo Mocarzel. In: *Carmattos* - blog, 27 jan. 2013. Disponível em: <<https://carmattos.com/2013/01/27/as-paixoes-siamesas-de-evaldo-mocarzel/>>. Acesso em 29 nov. 2017.

MOCARZEL, E. *Carta de montagem endereçada a Marcelo Moraes*. Curitiba, 15 de outubro, 2008.

\_\_\_\_\_. Cinema e dança: diálogos linguísticos em casamentos artísticos marcados pelo movimento. In: LESNOVSKI, Ana; WOSNIAK, Cristiane. (Orgs.). *Olhares: audiovisualidades contemporâneas brasileiras*. Campo Mourão: Fecilcam, 2016 (p. 33-54).

\_\_\_\_\_. *Entrevista concedida ao Programa Sala de Cinema: Evaldo Mocarzel - SESCTV*, 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3Wk6m9DI-7c>>. Acesso em: 10 out. 2017.

\_\_\_\_\_. Questões - Correspondência via email [mensagem pessoal] - Mensagem recebida por <cristiane\_wosniak@yahoo.com.br> em 22 de fev. 2017a (18:34).

\_\_\_\_\_. A Linguagem do Documentário - Correspondência via email [mensagem pessoal] - Mensagem recebida por <cristiane\_wosniak@yahoo.com.br> em 1 de mar. 2017b (19:32).

PEIRCE, C. S. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. 8 volumes. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University, 1978.

São Paulo Companhia de Dança. Diretor Evaldo Mocarzel. DVD. Casa Azul, 2010.



# Intermedialidade à serviço da transexualidade e travestilidade<sup>1</sup>

## Intermediality at the service of transsexuality and transvestibility

Cristina Teixeira Vieira de Melo<sup>2</sup>  
(UFPE)

### Resumo:

Através de contos, vídeos e ensaios fotográficos, Chico Ludemir retratou 11 mulheres trans e travestis. Na tentativa de chegar a uma representação mais próxima do “em si” dessas personagens. Inicialmente, entrevistou-as e fotografou-as; depois, escreveu os contos; por fim, convidou todas elas para que pudessem ler/ouvir/performar para câmera suas próprias histórias, agora ficcionalizadas. Interessa-nos pensar como essas diferentes materialidades operam na construção das subjetividades em cena.

### Palavras-chave:

Chico Ludemir, transexualidade, travestilidade, performance, subjetividade.

### Abstract:

Through short stories, videos and photo essays, Chico Ludemir portrayed 11 trans women. In an attempt to arrive at a representation closer to the “in-themselves” of these characters. He initially interviewed and photographed them; then he wrote the short stories; finally invited all of them so they could read / listen / perform in front of a camera camera their own stories, now fictionalized. It is interesting to think how these different materialities operate in the construction of the subjectivities in the scene.

### Keywords:

Chico Ludemir, transsexuality, transvestibility, performance, subjectivity.

## Introdução desenvolvimento

Em 2013, o Núcleo Integrado de Saúde Coletiva (NISC), órgão suplementar da Universidade de Pernambuco (UPE), em parceria com o Ministério da Saúde (MS), a Organização Mundial de Saúde (OMS) e o Programa Estadual de DST e Aids (PE), estava concluindo uma pesquisa epidemiológica voltada para populações de difícil acesso, o que incluía mulheres trans e travestis. O NISC buscava compreender melhor esses grupos a fim de intervir com mais eficácia na prevenção e combate de doenças, com foco nas sexualmente transmissíveis. Também era de seu interesse contribuir com uma política afirmativa

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Gênero e sexualidade.

2 - Mestre em Linguística pelo PPGL/UFPE. Doutora em linguística pelo IEL/UNICAMP. Professora do curso de Cinema e da Pós-graduação em Comunicação da UFPE. Atualmente faz pós-doutorado na ECO/UFRJ.

que pudesse diluir o estigma de “grupo de risco” com relação às travestis e transsexuais, possibilitando uma nova forma de olhar para essas personagens historicamente marginalizadas. Nesse contexto, foi feito o convite ao jornalista, fotógrafo e artista plástico Chico Ludemir para que integrasse o projeto do NISC. Em entrevista concedida por email a autora desse artigo<sup>3</sup>, Chico esclarece que “o desejo era dar conta de uma faceta impossível de ser visibilizada pela epidemiologia, mas reconhecida como essencial: a da subjetividade e humanidade das histórias de vida”.

No geral, como bem lembra Chico, ainda que essa realidade esteja se transformando, as travestis e transsexuais ainda estão inseridas na “sociedade” de forma marginal. Sendo assim, ele jamais havia estudado com uma delas, nunca as teve como professoras, médicas ou vizinhas. Foi Gleiciane Andrade, à época presidente da Articulação e Movimento para Travestis e Transexuais de Pernambuco (Amotrans), que o conduziu, à sua primeira entrevistada, Maria Clara. De Maria Clara, recebeu a indicação de Christiane, Luana, Francine, Rayanne, Luciana e Wanessa. Na própria Amotrans conheceu Mariana. Na rua da Aurora, fazendo ponto, se deparou com Deusa; numa exposição de arte, com Brenda; em um retiro budista, a mãe de Anne o convidou a conhecer sua filha trans. Assim, formou-se o grupo de 11 trans com o qual Chico dialogou ao longo de mais de três anos.

De início, ele interpelou suas personagens para que falassem de si. Vale frisar o diferencial dessa “cena de interpelação”. Não se tratavam de entrevistas esporádicas. Foram sequências de encontros com cada personagem, oportunidades em que Chico pode exercitar sua “escuta sensível” para a partir dela poder criar algo. Talvez, fosse melhor falar em co-criação, já que o próprio Chico sustenta que o ato-sequência de perguntar-ouvir-deixar falar não é meramente parte instrumental de sua pesquisa, mas a obra mesma que deseja construir, posto que, na sua visão, narrar-se é criar-se. Um criar-se que acontece na relação, no diálogo. Nesse contexto, Chico se questiona: “O que significa para alguém que raramente é ouvido, olhado nos olhos, ter alguém que lhe escute? O que significa para alguém que tem sua existência negada de tantas formas, poder contar sobre si, refletir sobre sua própria vida? O que representa para uma existência negada virar um livro?”. Ao levantar esses questionamentos, alerta que não deseja falar pelo outro ou roubar protagonismos, mas somar forças, “falar com”.

Nas narrativas que constroem de si, as personagens de Chico mobilizam três diferentes eixos de subjetivação: um de caráter singular, individualizante; outro de caráter coletivo e um terceiro de caráter universal. No eixo da singularidade está, por exemplo, a gravidez imaginária que fez os peitos de Christiane crescerem e sua barriga inchar; a tentativa de suicídio de Brenda; o fato de Mariana ter seu nome divulgado em programas de TV policiais e a carreira como professora da educação infantil de Rayanne. No eixo da coletividade está toda a violência física e psicológica das quais as trans são vítimas: rejeição familiar; falta de acolhimento, agressões físicas (incluindo estupros), ofensas verbais e xingamentos, limitação da atuação profissional restrita a certas carreiras, como

---

3 - Entrevista concedida à autora por email em 25 de setembro de 2017. Todas as afirmações atribuídas à Chico nesse artigo provêm dessa entrevista.

cabeleira, drag queen e prostituição, envolvimento com drogas, danos físicos pela injeção de “bombas” e cirurgias de risco, patologização da vida sexual, abordagem policial sistemática, criminalização, estigma e preconceito. Já no eixo da universalidade está o desejo de ser reconhecida.

Na esteira do que propõe Rancière (2005), podemos dizer que as trans são a parcela dos “sem-parte” da comunidade, o que eles dizem não conseguem entrar na “ordem do discurso”. Só quando rompem a “ordem policial” através de cenas de dissenso os “sem-parte” conseguem entrar na ordem da política. Para sair da invisibilidade que as ameaça o tempo inteiro as trans têm que se rebelar, se insurgir. No texto “Coisa Pública, Coisa dos povos, Coisa plural”, Didi-Huberman pergunta: “Que fazer neste estado de perpétua ameaça? Como fazer para que os povos se exponham a si mesmos e não ao seu desaparecimento? Como fazer para que os povos apareçam e adquiram forma?” (2011, p.45). São perguntas desse tipo que motivaram Chico a realizar seu trabalho.

A medida que ouvia suas personagens, Chico as fotografava, materializando uma outra forma de narrar aquelas vidas. Com relação a esse aspecto, o autor acentua que quando se tratam de corpos abjetos, invisibilizados, as fotos surgem como uma forma potente de registrar essas vidas e dar a vê-las. Segundo ele, “se o corpo é o principal signo da resistência e luta dessas pessoas, não era possível deixá-lo elíptico”. Assim como escolheram que parte de suas vidas estaria registrada em livro, as trans escolheram também, junto com Chico, onde, quando, onde e como iriam ser fotografadas. E elas foram fotografadas preferencialmente em suas casas, no “lugar ordinário de sua existência”, o que corresponde ao desejo de Chico de fugir da exotificação/estereotipação associada a representação das trans na mídia. Prevalece nesse conjunto de imagens o formato do retrato, que por sua vez realça a singularidade de cada uma. As fotos são registradas em P&B, o que por si só denuncia os limites da representação pela própria ausência das cores. Relatos e imagens compõem o livro “A história incompleta de Brenda e outras mulheres” (2016), onde Chico dá a conhecer a vida de cada uma de suas personagens através de narrativas que misturam relatos de vida e recursos literários. Dessa forma, produz um livro de não ficção em que as narrativas da vida real são ficcionalizadas.

Alguns dos ensaios fotográficos das trans também fizeram parte da exposição “Mulheres, nascer é comprido”, que aconteceu em 2013, dentro do projeto “Arte, Reforma, Revolução” da Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj). À época, a sede da Fundaj situada no Derby estava em reforma (não é à toa o nome do projeto). Chico resolveu imprimir as fotografias em azulejos e integra-las aos escombros do espaço. As fotos das personagens surgiam na forma de dípticos em que uma das imagens correspondia a uma fotografia de arquivo da pessoa retratada e uma outra era uma imagem produzida pela câmera de Chico. Assim, ele conseguia articular presente/passado/futuro numa relação entre continuidade e descontinuidade da representação das trans. Como Chico revelou em entrevista, o formato azulejo ainda

propunha a interpenetração do espaço predial com o corpo humano, relação que já vinha pesquisando em outras obras. Era intenção pensar “como aquele prédio em reforma dava a ver sobre as nossas próprias possibilidades de reconstrução de nós mesmos”. Os azulejos foram cimentados nas paredes descascadas, corroídas e passaram a compor a inseparabilidade do humano/arte/estrutura. Como revela o autor, a forma que escolheu, acaba por trazer para materialidade expográfica a transformação constante e a investigação do novo possível e necessário para elas e para nós todos. Chico também solicitou que as personagens realizassem intervenções nas suas imagens, o que resultou numa dimensão claramente fabulatória da representação primeira.



Fig. 1 – Exposição Mulheres, o nascer é comprido na Fundaj (Chico Ludermir, 2013)



Fig. 2 – Díptico de Francine na exposição Mulheres, o nascer é comprido (Chico Ludermir, 2013)



Fig. 3 – Intervenção na fotografia de arquivo de Brenda. Exposição Mulheres, o nascer é comprido (Chico Ludermir, 2013)

Ainda fizeram parte da exposição pequenos curtas audiovisuais gravados em estúdio. No intuito de confrontar as expectativas daquelas que cederam suas histórias para serem retratadas com as representações textuais e imagéticas construídas por ele, pessoa que, ao final, tinha o poder de criar as personagens e dar a conhecer as histórias, Chico propôs um jogo a partir do qual as travestis deveriam não apenas ler/ouvir as suas próprias histórias sendo narradas do ponto de vista de um outro, mas também deveriam recontá-las para a câmera de forma distanciada, ou seja, no lugar de falar “eu” ou “nós”, deveriam atuar como um narrador extra-diegético e se referir a si mesmas como ela/ele. Elas ainda foram solicitadas a encenar suas histórias e a responder perguntas. Todas estas estratégias deixam a mostra um certo caráter autoritário do diretor. Mas, a mão pesada do diretor parece ter um propósito: desnaturalizar todas as situações, escancarando os artifícios da representação.

A estratégia de ouvir a sua história a partir da narrativa de um terceiro criou uma espécie de “memória própria-alheia”, fazendo com que a imagem do passado se articulasse ao presente de maneira a ultrapassar o terreno do já conhecido, do já sabido. Assim, em meio a repetição, a imitação e as performances que as personagens foram solicitadas a fazer, foi também possível surgir algo novo, desconhecido; o que, por sua vez, pode provocar um deslocamento dos sujeitos implicados na ação, deslocamento daquele que filmava e daquelas que eram filmadas.

A câmera captou este momento único em que os corpos em cena demonstraram as surpresas de reconhecerem-se em narrativas “estranhamente familiares”. Esse artifício permitiu a Chico, para além do sentimento geral de saturação das imagens, mostrar o que não foi mostrado antes e, ressalte-se, jamais o será, pois, a câmera captou o momento mesmo da enunciação, concebida como aquele instante único, irrepetível, que não ocorre duas vezes, que não retorna jamais.

A montagem merece um comentário a parte. Quando coloca duas imagens de uma única

personagem lado a lado em um mesmo quadro, Chico expõe, a partir da materialidade da própria linguagem fílmica, um aspecto importante da subjetividade das travestis: a ambiguidade, a ambivalência, a opacidade, por assim dizer, de seus corpos. Corpo no qual dois se fundem em um, seja por um mecanismo de reconciliação ou de canibalismo. A visualidade da imagem é capaz de suscitar, por si mesma, este tema, pois, traz à tona tanto a ideia de divisão, disjunção, fissão, quanto a ideia de união, colagem, adesão. Conclui-se que tanto o dispositivo de captação quanto o da montagem trabalham a questão do duplo, da imagem espelhada.



Fig. 5 – Fragmento do curta sobre Luciana na Exposição Mulheres, o nascer é comprido (Chico Ludermir, 2013)

Há passagens em que as personagens aparecem em pé, em silêncio, no geral, filmadas de corpo inteiro. É verdade que nem sempre é o silêncio aquilo que o espectador presencia na tela, pois, a montagem, muitas vezes, joga com uma voz off que se faz ouvir, off que as vezes coincide com a voz da personagem filmada, e, por outras, trata-se da voz de Chico. Há ainda momentos em que uma cartela de texto se apresenta para leitura do espectador enquanto a personagem está em silêncio. Pelo que o dispositivo revela, quando da leitura de suas histórias em voz alta por um terceiro, as personagens permanecem na escuta, poderiam sair dessa escuta caso quisessem comentar algo, mas a edição dar a entender que não ocorreram intervenções. Esta escuta, registrada com uma câmera que filma as personagens por inteiro, provoca a exposição de um corpo que não tem qualquer objeto ou anteparo verbal no qual se apoiar. Nesses momentos, valoriza-se a espera, o devir. Em cena apenas um corpo que se faz imagem para a câmera. Nesse contexto, ser e aparecer coincidem. Neste momento em que a fala silencia e o corpo fala, o “eu” racional, auto-reflexivo cede espaço a um “si mesmo” que se deixa entrever em gestos mínimos: um piscar de olhos, um fechar de lábios, um trocar de pernas, um entrecruzar de mãos, um tatear de cabelos, um remexer no adereço da roupa.

Percebe-se que o dispositivo que Chico inventou opera em cascata na teia das representações. Ao longo de três anos, provocou encontros, ouviu histórias de vida e fotografou. O conjunto artístico

que criou opera na construção das subjetividades retratadas sem que com isso pretenda-se chegar “a representação” dessas personagens. Como afirma o próprio Chico, “fotografias, textos e vídeos – sozinhos ou agrupados – são tentativas insuficientes, mas necessárias, de criar equivalentes das vidas dessas pessoas no campo do sensível, irreduzível a outro qualquer. São testemunhos de que é preciso insistir na tarefa difícil de representá-las sem escamotear sua complexidade”.

Nesse sentido, Chico se alia a Butler (2015) quando ela se coloca contra o que nomeia de “violência ética”, uma certa exigência que manifestemos e sustentemos nossa identidade pessoal, seja de sexo ou de gênero. Para Butler, deve-se suspender a exigência de identidade pessoal e reconhecer os limites do próprio reconhecimento, não se deve deixar o desejo de reconhecimento fixar e capturar o sujeito, posto que há um preço de dizer a verdade sobre si mesmo, qual seja: obedecer a um critério de verdade tomado como natural e inquestionável, suspendendo a relação crítica com o critério de verdade. Deve-se, isso sim, investir numa ética e numa estética de si-mesmo que mantém uma relação crítica com as normas existentes. Nesse sentido, à pergunta “Quem és?” não deve esperar uma resposta completa ou final. Até mesmo porque, a vida de qualquer um excede qualquer relato que dela se possa dar.

Na obra de Chico, tanto a fabulação de si quanto a ideia do duplo indicam essa espécie de “excedente de vida” e são fatores sempre presentes na representação das trans: há o espelhamento entre narrativa escrita e imagética, a ficcionalização das histórias reais, a intervenção gráfica nas fotografias, a duplicação da imagem num mesmo quadro nos, entre outros recursos. Assim sendo, a própria linguagem empregada problematiza a questão da identidade como essencial e imutável bem como a representação como lugar de verdade. E, vamos combinar que essa articulação entre forma & conteúdo não é algo trivial numa obra. Daí a força política e estética de seu trabalho.

## Referências

BUTLER, J. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. 1ª.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

DIDI-HUBERMAN, G. “Coisa pública, coisa dos povos, coisa plural”. In *A República por Vir: Arte, Política e Pensamento para o Século XXI*, ed. Leonor Nazaré e Rodrigo Silva. Lisbonne: Fondation Calouste-Gulbenkian, 2011, p.41-70.

LUDERMIR, C. *A história incompleta de Brenda e de outras mulheres*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2016.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo. EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.



# Tensões entre imagem-movimento e imagem-tempo em *Linha de Passe*<sup>1</sup>

## Tensions between movement-image and time-image in *Linha de Passe*

**Cyntia Gomes Calhado<sup>2</sup>**  
(Doutoranda PUC-SP/FIAM-FAAM)

### **Resumo:**

Este artigo visa examinar como o procedimento audiovisual de tensionamento dos registros da imagem-movimento e imagem-tempo cria zonas fronteiriças entre as plasticidades da imagem e a narrativa. Utilizaremos como objeto desta análise o filme *Linha de Passe* (Walter Salles, 2008). Por meio de diálogos com o pensamento de Gilles Deleuze, André Parente e Philippe Dubois, o presente estudo pretende demonstrar como a experiência cinematográfica pode produzir novas formas de subjetividade.

### **Palavras-chave:**

Walter Salles; Poéticas do Cinema Contemporâneo; Experiência estética; Narrativa como acontecimento.

### **Abstract:**

This article aims to examine how the audiovisual procedure of tensioning the registers of movement-image and time-image creates border areas between the image's plasticities and the narrative. The object of the study is the Walter Salles's feature film *Linha de Passe* (2008). Through dialogues with authors such as Gilles Deleuze, André Parente and Philippe Dubois, this study aims to demonstrate how cinematographic experience can promote subjectivity processes.

### **Keywords:**

Walter Salles; Poetics of contemporary cinema; Aesthetic experience; Narrative as event.

O diretor e produtor audiovisual Walter Salles (Rio de Janeiro, RJ, 1956) faz parte da renovação do ambiente cultural brasileiro pós-redemocratização. Apesar de ser conhecido principalmente por sua atuação como cineasta, pela qual alcançou repercussão internacional, sua trajetória de mais de 30 anos no audiovisual teve início na televisão. Realizou publicidade, programas e documentários, sendo um dos pioneiros nas produtoras de vídeo independentes que surgiram nos anos 1980. A partir dos anos 1990, dedica-se primordialmente ao cinema. Cineasta em atividade, Walter Salles realizou, até 2017, dez

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Abordagens deleuzianas. Versão deste artigo foi apresentada no VII Encontro Anual da AIM - Associação de Investigadores da Imagem em Movimento, na Universidade do Minho, em Braga (Portugal), em maio de 2017.

2 - Doutoranda do Programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP e professora do curso de Rádio e TV no FIAM-FAAM Centro Universitário.



longas-metragens, sendo três deles codirigidos por Daniela Thomas.<sup>3</sup> *Central do Brasil* (1998) foi o filme que o projetou dentro e fora do país. O longa é um dos marcos da Retomada e foi premiado com o Urso de Ouro no Festival de Berlim de 1998.<sup>4</sup> O filme que analisaremos no presente artigo, *Linha de Passe* (2008, codireção Daniela Thomas), é a quarta, e mais recente, produção ficcional para cinema falada em língua portuguesa do diretor.

A ressignificação que o vídeo oferece à experiência cinematográfica pode ser analisada por meio dos procedimentos de desconstrução, contaminação e compartilhamento, que são a base da leitura das extremidades desenvolvida por Christine Mello (2008a). Essa abordagem dá visibilidade a procedimentos criativos híbridos e descentralizados, que propiciam a interconexão entre diferentes linguagens.

O interesse por esta abordagem se relaciona com o local em que Salles se insere no cinema brasileiro. Visto como um cineasta internacional que propõe uma imagem globalizante e afetuosa do sertão, a produção de Salles situa-se nas bordas do que seria uma imagem canônica de Brasil: aquela apresentada por Glauber Rocha e os cinemanovistas. É a partir deste território descentralizado que ele busca ressignificar as visões de país e a imagem cinematográfica.

Segundo Mello, a desconstrução envolve práticas de desmontagem de um significado para se obter outro; evoca a negação do próprio meio e a necessidade de expansão de seus limites criativos. O cinema pós-vídeo desconstrói uma relação ilusionista com a imagem, em que a narrativa representacional sustenta um determinado estatuto de realismo, e propõe uma experiência estética da narrativa como acontecimento, criando zonas fronteiriças entre as plasticidades da imagem e a narrativa.

Já a contaminação diz respeito a estratégias criativas que se associam a outros campos artísticos, afetando as linguagens em diálogo. Diversos procedimentos fílmicos do cinema contemporâneo podem ser considerados apropriações de estratégias videográficas, como o retorno da câmera lenta e da imagem congelada; a revalorização da sobreimpressão; o gosto pela imagem dividida, multiplicada, incrustada; as deformações ópticas ou cromáticas; a insistente referência visual às outras artes e à própria história do cinema.

Por fim, o compartilhamento está relacionado às transformações na produção, recepção e distribuição videofílmicos. Entre os inúmeros exemplos que poderíamos fornecer desse procedimento, optamos por evidenciar como o cinema pós-vídeo articula a passagem da imagem fotoquímica para

---

3 - Jia Zhangke, *Um Homem de Fenyang* (2014), *Na Estrada* (2012), *Linha de Passe* (2008), *Água Negra* (2005), *Diários de Motocicleta* (2004), *Abril Despedaçado* (2002), *O Primeiro Dia* (1999, codireção Daniela Thomas), *Central do Brasil* (1998), *Terra Estrangeira* (1995, codireção Daniela Thomas) e *A Grande Arte* (1991).

4 - Período de restabelecimento da produção cinematográfica nacional impulsionado pela criação da Lei Rouanet (1991) e Lei do Audiovisual (1993). Apesar de uma definição exata da data padecer de certa arbitrariedade, autores como Lúcia Nagib (2002) e Luiz Oricchio (2003) consideram que a Retomada foi de 1995 a 2002 e 2005, respectivamente.

a eletrônica ou digital. Podemos percebê-la também na decisão pela manutenção dos estatutos representacionais e narrativos, aliada a momentos de quebra desses regimes, em que o figural ganha proeminência. O intuito desse procedimento é colocar em relação duas lógicas, a da imagem fotoquímica, pré-videográfica, e a da imagem eletrônica/digital.

## ***Linha de Passe* e a narrativa como acontecimento**

No texto “As virtualidades da narrativa cinematográfica” (2013), André Parente apresenta uma crítica interna ao sistema-cinema criado pelo teórico francês Gilles Deleuze, especificamente as relações entre o virtual e a narrativa, instância entendida por Deleuze como condicionada à imagem. Parente defende que não existe oposição entre imagem e narrativa, mas entre concepções diferentes destes dois conceitos: uma afirma que ambos são sistemas de representação e outra que são acontecimentos. Ele busca mostrar que a narrativa também é acontecimento e não apenas representação.

Analisaremos uma das sequências de festa do longa-metragem *Linha de Passe* de Walter Salles a partir do conceito de acontecimento de Parente. Para além de seus aspectos representacionais tradicionalmente estudados, pretendemos demonstrar que a narrativa do filme também configura-se como acontecimento em planos dotados de maior plasticidade.

Segundo a tipologia deleuziana, os cinco processos imagéticos responsáveis pela formação das imagens cinematográficas são, por um lado, a especificação, a diferenciação e a integração das imagens-movimento e, por outro, a ordenação e a seriação das imagens-tempo. A imagem-movimento é aquela relacionada ao esquema sensório-motor, que especifica-se em imagem-percepção (o que se vê), imagem-afecção (o que se sente), imagem-ação (o que se faz), etc. A imagem-movimento se encadeia conforme o esquema sensório-motor e, ao fazê-lo, integra-se em um todo, mas está constantemente se diferenciando em objetos, atos e formas de realidade. Normalmente identificada ao cinema clássico, a imagem-movimento estabelece relações do homem com o mundo, que vão variar segundo a forma como cada cineasta as conceber.

Ao processo de especificação das imagens, Parente acrescenta que ele se produz somente quando existe uma história, que “se manifesta em um campo de tensões e forças, conforme a distribuição de objetos, obstáculos, meios e desvios que afetam as relações sujeito/objeto” (2013, 263). Para o autor, os processos imagéticos da imagem-movimento estabelecidos por Deleuze correspondem aos processos de toda narrativa verídica, sendo esta imagética ou não.

Já a imagem-tempo, condicionada por processos narrativos de temporalização e relacionada à

narrativa não verídica, se distingue pela qualidade intrínseca daquilo que vem a ser na imagem (seriação) e pela coexistência de relações de tempo na imagem (ordenação).

A série (qualidade) e a ordem (coexistência) do tempo rompem com o tempo cronológico, linear, e promovem outros modos de narração e de narrativa no cinema. Se, na narrativa verídica, composta de imagens-movimento, tudo remete a um, na narrativa falsificante da imagem-tempo, existe uma multiplicidade irreduzível que afeta o cinema (PARENTE, 2013, p. 267).

Segundo Parente (2013, 269), Marie-Claire Ropars-Wuillemier foi a teórica que chamou atenção para o fato de que o cinema do pós-guerra tinha se transformado de “arte do movimento” para arte do tempo. Para ela, o tempo estava se tornando o personagem principal do cinema e, deste modo, ele se constituiria como uma “escritura”, tendo em vista que era necessário “ler” a imagem.

Aos olhos do espectador, o tempo é percebido como vivido, à medida que a representação deixa de ser o suporte de uma ação imediatamente interpretável: aparecem então as diversas maneiras próprias ao tempo de passar sobre os seres, conforme as diversas maneiras próprias aos seres de passar no tempo” (ROPARS-WUILLEUMIER, 1970, p. 132).

De acordo com a autora, no cinema moderno, muda-se de uma estética dramática a uma estética narrativa, de uma estética da representação a uma estética da escritura, de uma sucessão a uma duração, de uma história a uma narrativa.

Diferentemente de Deleuze, Parente acredita que os processos de temporalização são, ao mesmo tempo, imagéticos e narrativos. O que quer dizer que as imagens-tempo não são primeiras em relação às operações de temporalização narrativa, mas é a narração temporalizante que condiciona tanto as imagens-tempo quanto a narrativa não verídica. Mesmo que a imagem-tempo suponha homens, situações, histórias, ações, ela supera as relações sensório-motoras que eles mantêm.

Não há meio de fundar o tempo da imagem, que não se confunde com o presente abstrato do que é ‘representado’ na imagem (objetos, ações, formas de realidade e suas relações sensório-motoras), se introduzirmos nela uma fissura, por meio da qual a narração se desdobra e se torna contemporânea da ação que descreve. A imagem deve se duplicar ou se abrir em um movimento infinito que a faça sair da consciência daquele que a percebe ou que age. Essa operação supõe uma conduta particular de memória, de narração, que se pode denominar, de acordo com Pierre Janet, de ‘presentificação’ (PARENTE, 2013, p. 268).

Ele segue a explicação afirmando que o *ato narrativo de presentificação* é de outra natureza e não se confunde com a narração ou com a narrativa de uma ação presente ou passada. A narrativa não verídica não representa ou comunica um acontecimento, mas *restitui o efeito vivo dos fatos e das falas, restitui suas presenças*. Desta forma, o ato de presentificação introduz uma fissura ou um desdobramento nas imagens, nos enunciados, nas ações, nos personagens, nos narradores e nas narrativas produzidas, afetando as

imagens, sons e suas relações no cinema moderno. Para Parente, a *narrativa como acontecimento* só pode existir no cinema quando se produz um desdobramento no filme por meio do qual a imagem exprime e afirma o tempo.

## **Análise da sequência da festa de *Linha de Passe***

Linha de passe designa a troca de passes entre os jogadores de um time sem que a bola seja interceptada pelo adversário. O título do filme que analisaremos e sua estrutura dramática se valem desse jargão do futebol para narrar a história de uma família da Cidade Líder, bairro periférico da zona leste de São Paulo. A mãe e os quatro filhos procuram equilibrar sobrevivência e manutenção dos valores, sem desistir da realização dos sonhos. Reginaldo, o caçula, tenta obstinadamente encontrar o pai. Aspirante a jogador de futebol, Dario vê, aos 18 anos, suas possibilidades no esporte se fechando.<sup>5</sup> Dinho é um frentista que busca refúgio na religião. Dênis, o irmão mais velho que ganha a vida como motoboy, flerta com a criminalidade enquanto se esforça para manter o filho, fruto de uma gravidez não planejada. A família é chefiada por Cleuza, empregada doméstica, grávida do quinto filho.

A sequência que investigaremos trata-se de uma festa que acontece logo após Dario participar de um campeonato de futebol no condomínio em que sua mãe trabalha. O filho da patroa de Cleuza, Bruno, convida-o para um jogo amador com seus amigos, sabendo de suas habilidades profissionais. As opções filmicas desse trecho buscam ressaltar que a diferença de classe marca o encontro entre o universo de Dario e o de Bruno. Regada a drogas e álcool, essa festa, realizada em uma casa chique, com piscina, tem como contraponto outra festa desse mesmo filme, a organizada na casa de Dario em comemoração aos seus 18 anos.

Essa diferença de classe que marca as experiências de um jovem da periferia e um da elite é trabalhada na composição fotográfica das cenas. O contraste de luz e sombra caracteriza as duas festas, porém, enquanto na de Dario a luz é amarelada, na de Bruno a luz é branca e superexposta. Dessa forma, o excesso e a carência de luz são a elaboração plástica da desigualdade social vivida pelos personagens.

A sequência da festa de Bruno é dividida em três momentos. No primeiro, o clima é de animação leve, os personagens começam a dançar, beber e a tomar uma mistura de drogas que estava sendo preparada. A cena se inicia desfocada, com a forma de duas personagens femininas dançando, e nota-se o contraste de luz e sombra.

O segundo momento corresponde ao pico de intensidade da sequência. Na banda sonora, a música

---

5 - Este personagem é interpretado por Vinícius de Oliveira, ator que protagonizou *Central do Brasil*.

eletrônica alta embala uma frenética dança dos personagens. É quando a imagem-movimento dá lugar à imagem-tempo – graças a um procedimento que detalharemos posteriormente – e as anamorfoses estão mais pronunciadas.<sup>6</sup>



Imagem 17 – Nesse trecho da sequência, a imagem-movimento dá lugar à imagem-tempo. Ênfase às anamorfoses.



Imagem 2 – Elaboração plástica da desigualdade social trabalhada no roteiro; a forma do personagem Dario é marcada pelo contraste de luz e sombra.

No terceiro momento, o ritmo começa a desacelerar e um tom contemplativo ganha espaço. Vemos Dario ir à cozinha para beber água e, em seguida, seu olhar *voyeur* se perde na dança erotizada dos casais na sala. A superexposição da luz é mais pronunciada quando Dario entra na cozinha; nesse trecho os diversos reflexos da luz também são explorados. A composição fotográfica dessa sequência inclui ainda filtros de efeito, sendo que um deles amplia os diversos pontos de iluminação da cena e o outro distorce a luz em sentido circular. Esse recurso cria rastros do movimento da luz na imagem, gerando diversos

6 - Arlindo Machado (1993) explica que o termo anamorfose surge no século XVII para designar uma técnica, já praticada no século anterior, de perverter os cânones da perspectiva geométrica do Renascimento. Com o passar do tempo, o termo passa a fazer referência a qualquer distorção do modelo realista, segundo o entendimento renascentista, de representação figurativa. De uma técnica passou a uma poética de abstração, um mecanismo de produção de ilusão ótica e uma filosofia de falsificação da realidade.

7 - Todas as imagens desse texto são *frames* do filme *Linha de Passe*.

tipos de anamorfoses.



Imagem 3 – Cena de Dario na cozinha, em que a superexposição da luz é marcante.



Imagem 4 – Destaque para a textura e o efeito visual que marcam a inscrição do tempo na imagem.

O contato de Dario com a alteridade, elaborado plasticamente pela intensidade da luz, tem como consequência uma experiência de morte e renascimento para o personagem.<sup>8</sup> Ele se dá conta, pela primeira vez, de que o sonho de se tornar jogador de futebol poderia se realizar caso ele pertencesse a outra classe social. Dario desmaia após ser sensibilizado pela luz. Essa experiência cinematográfica, ao mesmo tempo imagética e narrativa, produz novas formas de subjetividade tanto nos personagens, como nos espectadores.

Dario está sob o efeito de drogas. Esse estado de consciência alterado é utilizado como pretexto para outra elaboração plástica das imagens que se apresenta ao mesmo tempo que os efeitos fotográficos apontados. Trata-se de um acontecimento de quebra do movimento fluido dos quadros fílmicos, mais

---

8 - Analogamente à sequência da Casa dos Milagres do filme *Central do Brasil* de Walter Salles, em que a personagem Dora também desmaia ao ser sensibilizada pela luz. O estado de consciência alterado dessa personagem é atribuído a um transe religioso.

evidente no segundo trecho da sequência. Sabe-se que o dispositivo cinematográfico funda-se na ilusão de movimento gerada pela apresentação sequencial de quadros estáticos. Ao explorar o efeito de salto entre as imagens, em que se percebem os quadros estáticos, esse trecho do filme promove uma experiência de *desconstrução* do dispositivo cinematográfico. Esse fenômeno marca uma das ocorrências da narrativa como acontecimento em *Linha de Passe*.

Apesar desse filme permanecer, em grande medida, no registro da imagem-movimento, podemos notar fissuras na representação, momentos em que o tempo se constitui como escritura e, então, instaura-se a imagem-tempo e a narrativa como acontecimento. O segundo momento da sequência da festa quebra o registro da imagem-movimento. O regime da imagem-tempo é instaurado pelo procedimento de quebra do movimento fluido dos quadros fílmicos. Isso acontece pois a percepção dos quadros fixos promove uma pausa na categoria do tempo como um presente abstrato do que é “representado” – objetos, ações, formas de realidade e suas relações sensório-motoras – e funda outra temporalidade, enfatizando o aspecto da imagem como escritura.

A grande plasticidade da luz nesses quadros, fruto das elaborações fotográficas mencionadas, passa a constituir o interesse principal da experiência estética da cena. Nesse instante, o efeito de *transparência* é reduzido drasticamente em detrimento de uma percepção da imagem como *produção* do visível, como um efeito de *mediação*. Portanto, podemos observar nesse trecho uma ocorrência da narrativa como acontecimento, já que ele não comunica um evento, mas restitui o efeito vivo da luz e, por decorrência, da experiência cinematográfica, presentificando essa experiência para o espectador.

## Considerações finais

Buscamos demonstrar, por meio da sequência da festa de Bruno, que o filme *Linha de Passe* apresenta simultaneamente os dois *modos de subjetivação* presentes no pensamento deleuziano das imagens cinematográficas: imagem-movimento e imagem-tempo. Além disso, propõe-se que o trecho em que há uma quebra do movimento fluido dos quadros fílmicos, que coincide com o ápice da plasticidade da luz, possa ser lido como aquele que instaura a imagem-tempo na sequência. É um dos momentos em que identifica-se a narrativa como acontecimento no filme, de acordo com a concepção de Parente.

Esse plano, visto como um ato de presentificação, introduz uma fissura na representação das ações até então colocadas, promovendo um desdobramento nas imagens. A dobra instaurada pelo acontecimento narrativo abre uma multiplicidade de relações possíveis entre os espectadores e essa imagem fílmica. A narrativa como acontecimento intensifica a experiência cinematográfica, pois o tempo da imagem e o do espectador se identificam. Dessa forma, o tempo é percebido como vivido e cria-se



uma relação entre a luz projetada - o princípio do dispositivo cinematográfico - e o espectador.

Um modo de leitura que propomos para essa sequência é o de como o contato com a alteridade, mediado pela experiência cinematográfica, pode produzir novas formas de subjetividade. Isso ocorre devido ao procedimento audiovisual de tensionamento dos registros da imagem-movimento e da imagem-tempo que cria zonas fronteiriças entre as plasticidades da imagem e a narrativa. São nesses interstícios que a produção de subjetividade acontece.

### **Referências**

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

MACHADO, Arlindo. "Anamorfozes cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem". In: Parente, André. (Org.). *Imagem-máquina: A era das tecnologias do virtual*. São

Paulo: Editora 34, 1993.

\_\_\_\_\_. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papyrus, 2011.

MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Senac, 2008a.

\_\_\_\_\_. "Cinemáticas". In: Santaella, Lucia; Arantes, Priscila. (Orgs.). *Estéticas tecnológicas: novos modos de sentir*. São Paulo: Educ, 2008b, 149-162.

PARENTE, André. "As virtualidades da narrativa cinematográfica". In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Cinema/Deleuze*. Campinas: Papyrus, 2013, 249-270.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. *De la littérature au cinema: genèse d'une écriture*. Paris: Armand Colin, 1970.



# **“Amador” (1979), de Krzysztof Kieślowski, e o cine-olho de Dziga Vertov**

## **“Amator” (1979) by Krzysztof Kieślowski and the kino-eye concept by Dziga Vertov**

**Davi Marques Camargo de Mello<sup>1</sup>**  
(Mestrando - UAM)

### **Resumo:**

O trabalho propõe uma análise do filme *Amador* (*Amator*, 1979), dirigido pelo cineasta polonês Krzysztof Kieślowski. Nesse filme, um operário adquire uma câmera cinematográfica e a percebe como um novo olho capaz de evidenciar contradições do contexto sociopolítico ao redor. Em vista disso, a análise busca uma aproximação do longa-metragem de Kieślowski com o conceito de *cine-olho* desenvolvido pelo cineasta soviético Dziga Vertov.

### **Palavras-chave:**

Kieślowski, Vertov, cinema polonês, câmera, cine-olho

### **Abstract:**

The paper proposes an analysis of the film *Amator* (1979), directed by Polish filmmaker Krzysztof Kieślowski. In this film, a worker acquires a cinematographic camera and perceives it as a new eye capable of evidencing contradictions of the surrounding socio-political context. The analysis seeks an approximation of the Kieślowski's feature film with the *kino-eye* concept developed by the Soviet filmmaker Dziga Vertov.

### **KeyWords:**

Kieślowski, Vertov, polish cinema, camera, kino-eye

## **O cinema polonês pós-Guerra e as influências de Dziga Vertov**

Nascido em Varsóvia, Krzysztof Kieślowski (1941-1996) estudou cinema na Universidade de Łódź, por onde também passaram célebres nomes do cinema polonês, como Roman Polanski e Andrzej Wajda. Sua carreira teve início com produções de curtas-metragens documentais que abordavam assuntos da realidade polonesa pós-Segunda Guerra, em questionamentos que posteriormente seriam retomados em seus primeiros longas-metragens.

Kieślowski fez alguns de seus filmes mais importantes durante os anos de 1970, época na qual a Polônia passava por um momento de crise econômica e política, que se traduziam no dia-a-dia

---

<sup>1</sup> - Graduado em Cinema e Audiovisual (UAM). Cursa o Mestrado em Comunicação na Universidade Anhembi Morumbi (UAM), bolsista CAPES/Prosup.

em austeridade, perseguição e censura. Segundo Zamoyski (2010, p. 336), naquele momento, o país enfrentava a escassez de bens essenciais e uma inflação dos preços dos alimentos que chegava a até 60%, ocasionando protestos e greves.

O longa-metragem *Amador* (*Amator*, 1979), de Kieślowski, é um dos filmes mais representativos do chamado “Cinema da Ansiedade Moral” ou “Cinema da Desconfiança”. Como descreve Haltof (2004, p. 27), tratava-se de um grupo de filmes cujos discursos realistas imbricavam-se numa estética semi-documental, influência advinda do neorrealismo italiano e dos filmes da *nouvelle vague* tcheca. Desse modo, os cineastas do movimento usavam de metáforas para ilustrarem conflitos entre pessoas comuns e o sistema.

Em *Amador*, o operário Filip Mosh (Jerzy Stuhr) adquire uma câmera filmadora de 8mm com o intuito de registrar os primeiros momentos de sua filha recém-nascida, mas a presença da câmera transforma o seu cotidiano e a sua maneira de pensar. Filip passa a frequentar festivais de filmes amadores, consome revistas sobre cinema e política e envolve-se com filmagens para a fábrica na qual trabalha. Os problemas sociais são evidenciados pelas imagens captadas por Filip, o único cinegrafista amador da região. Logo, uma censura interna na fábrica, proveniente de ordens superiores, revela o poder e o perigo das imagens produzidas por Filip.

Esse potencial do dispositivo cinematográfico como elemento de conscientização social, aliado ainda à construção autônoma de imagens obtidas a partir dos movimentos de situações reais de pessoas comuns, foi bastante explorado pelo cineasta Dziga Vertov. Nascido em 1896, em Bialysto, Polônia, na época uma província anexada à Rússia czarista, Vertov contribuiu muito com os estudos da montagem para o cinema.

Vertov acreditava na transformação da linguagem e no poder ideológico da imagem por intermédio de uma “cinessensação do mundo”. Os termos *cine-olho* e *vida de improviso* foram defendidos em seus filmes e manifestos. O *cine-olho* buscava uma emancipação da câmera de filmar, a correção do olho humano “vulgar” e sua incapacidade míope de “desbravar o caos que preenche seus espaços” (VERTOV, 1981, p. 40), e a *vida de improviso* seria a captação do *homem vivo*: o homem comum e suas virtudes cotidianas em narrativas exploradas por “cine-crônicas”, quando a vida é “pega de surpresa”.

Enquanto o cinema de Dziga Vertov fora conhecido por seu ideal propagandístico, o cinema polonês pós-Guerra, por algum tempo igualmente usado como propaganda do sistema comunista, encontrou soluções para driblar os censores. Sabe-se que as vanguardas futurista e construtivista influenciaram o cinema nacional polonês, pouco a pouco adquirindo características bastante particulares, mas cuja essência residia no cinema documentário e nos filmes de sinfonias metropolitanas. De todo modo,

ambas as cinematografias estavam preocupadas com identificações coletivas e universais, dispostas a questionar contradições políticas e as imposições do Realismo Socialista, principal motivo que afastou Dziga Vertov de seu ofício, no entanto, um impasse primordial para a revitalização do cinema polonês com a chamada Escola Polonesa no final dos anos 1950, quando cineastas como Andrzej Munk e Andrzej Wajda negavam uma estética higienizada e paternalista motivados pela sobriedade do neorrealismo italiano.

Um dos nomes centrais do cinema documentário pós-Guerra na Polônia foi Kazimierz Karabasz. Frequentemente identificado um dos precursores do *cinema direto* na Polônia, Karabasz procurava mostrar em seus filmes as dificuldades de uma comunidade socialista, partindo dos detalhes individuais dos cidadãos em suas ações cotidianas (AITKEN, 2005, p. 704). Como informa Haltof (2004, p. 2), um importante evento anual para os documentários poloneses era o Festival de Curtas-metragens de Cracóvia, onde Karabasz foi o primeiro ganhador com o filme *Os Músicos de Domingo* (*Muzykanci*, 1960). O filme mostra um ensaio de músicos-operários após uma longa jornada de trabalho. Sua montagem rítmica possui similaridades estilísticas com importantes nomes da vanguarda construtivista de cinema, como Serguei Eisenstein e Dziga Vertov.

Numa das sequências iniciais d'*Os Músicos de Domingo*, a fragmentação num compasso musical dos operários ao distribuírem suas partituras e dirigirem a seus assentos remete imediatamente à cena da orquestra em *Um Homem com uma Câmera* (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929), de Dziga Vertov. "Necessidade, precisão e velocidade: três imperativos que colocamos ao movimento digno de ser filmado e projetado", escreve Vertov em seu manifesto "Nós - variação de um manifesto" (VERTOV, 1981, p. 39).

*Na Cidade de Łódź* (*Z miasta Łódźi*, 1968), trabalho de conclusão de curso realizado por Krzysztof Kieślowski e orientado por Kazimierz Karabasz, Kieślowski debruçou-se de vez sobre questões sociais, direcionando a elas um olhar "microscópico". O filme dispõe de uma cuidadosa observação sobre cidadãos e trabalhadores de Łódź, uma cidade bastante afetada pela Segunda Guerra. Tendo Karabasz como principal mentor, compartilhando escolhas estéticas, Kieślowski reforça em seu filme as incertezas de uma cidade construída pelos operários e fadada ao luto das grandes guerras, enquanto o curta-metragem de Karabasz parece dialogar com a dessacralização do real socialista do ambiente de trabalho.

Ao refletirem sobre os aspectos culturais na sociedade polonesa, percorrendo o público e o privado, Karabasz e Kieślowski fazem pequenas *crônicas* com seus curtas-metragens, carregando em seus cinemas um notável desejo de experimentação, mas também um discurso crítico que se encerra na territorialização.

## **A duplicidade da câmera em *Amador* e o cine-olho de Dziga Vertov**

Pensemos nesse trecho do manifesto *Nós* (1922): “NÓS depuramos o cinema dos kinoks dos intrusos: música, literatura e teatro. Nós buscamos nosso ritmo próprio, sem roubá-lo de quem quer que seja, apenas encontrando-o, reconhecendo-o nos movimentos das coisas. (VERTOV, 1983, p. 248)”. A preocupação em emancipar o cinema das outras artes é de encontrar o próprio cinema no movimento das imagens, de forma que as imagens surjam da espontaneidade da lente – ou seja, uma preparação sem a encenação dos filmes convencionais de ficção, os quais os *kinoks* se referenciam como “cine-dramas”. Nem por isso a correção da miopia do homem se resolverá na mecanização de seu olho; o homem é o mediador, é ele quem decide para onde deve apontar a objetiva, acompanhando o ritmo das coisas – o homem precisa se livrar da romantização da técnica, da manipulação performática da dramaturgia, logo, a miopia da qual os *kinoks* tanto mencionam também pode lhe ser útil na construção física dessas imagens. Filip Mosz, uma vez iniciado à cinematografia, entusiasma-se com as imagens simples de seu cotidiano, e numa de suas primeiras captações dentro da fábrica, filmando o que avista por uma janela (pombos – que pousam à janela quando Filip os atrai com pedaços de pão –, ou rapazes que consertam um automóvel lá embaixo, provocando-se e correndo uns atrás dos outros), é questionado pelo colega Witek Jachowicz (Tadeusz Bradecki) sobre o quê ele estaria filmando. “*Tudo o que se move*”, responde Filip. A lente da câmera possibilitou que ele encontrasse a natureza do movimento em objetos e ações pertencentes à sua própria rotina – um campo além dos seus olhos humanos –, não obstante, mediado pela ingenuidade de um cinegrafista amador.

Esse pensamento ótico de um amador é importante para entendermos a performance da câmera no filme de Kieślowski. Pode-se dizer que a câmera em *Amador* possui a virtude do *cine-olho* ao extrapolar os limites do observador. A câmera age pelo dispositivo da produção de Kieślowski e também como a câmera intradieética sob o manuseio do protagonista Filip Mosz. Desse modo, o resultado alcançado é de uma câmera dupla que divide um mesmo espaço.

Filmado em 35mm, *Amador* apresenta a proporção de 4:3, isto é, a imagem é quadricular e sem expansões para as laterais, não preenchendo a tela de cinema em sua totalidade, em uma época em que já existiam os formatos *widescreen* e *cinemascope*. Essa opção da fotografia permite que as outras bitolas das quais Filip utiliza em suas filmagens – 8mm e 16mm – adequem-se perfeitamente ao quadro.

O filme dispõe de truques para criar uma unidade de imagem beneficiada por três instâncias:

**a) a textura**, justamente por manter uma contínua plasticidade e granulação durante todo o filme,

uma fotografia *crua*, cinzenta e fria, mesmo quando as imagens que vemos são provenientes da câmera de Filip Mosz. Além disso, o manuseio das duas câmeras é similar; ambas encontram-se num limiar entre filme doméstico e profissional. Não são raros os momentos em que existe uma estética ágil de câmera na mão, bastante próxima da linguagem documental ou caseira, fortalecendo a impressão de uma captação rápida e não premeditada. Sendo assim, as câmeras coexistem num mesmo espaço, confundindo o espectador diversas vezes com essa armadilha, armadilha evidenciada pela segunda instância narrativa:

**b) o som.** Quando Filip Mosz, com a câmera em punho, inicia uma de suas filmagens, o ruidoso som de seu funcionamento é posto em primeiro plano, por vezes sugerindo que se trata de um registro caseiro do personagem. Em seguida, essa suposta filmagem, ao percorrer os ambientes, dá-se de encontro com Filip manuseando a sua câmera. O forte jogo de ilusão é beneficiado por um terceiro elemento:

**c) a montagem.** A primeira vez em que se nota a duplicidade da câmera ocorre no momento em que Filip Mosz recebe um tripé, carretéis e um projetor do diretor da companhia. Ao mostrar, entusiasmado, à esposa, Irka (Malgorzata Zabkowska), e ao seu amigo Piotr (Marek Litewka), Piotr pede que Filip o filme em seu furgão. A sequência de planos a seguir transforma a subjetiva do personagem em objetiva da câmera de Kieślowski.



Figura 1:

1. Plano Americano de Piotr encostado no furgão enquanto Filip dá corda à câmera. O furgão parte.



Figura 2:

2. Primeiro Plano de Filip apontando a câmera em direção ao furgão.



Figura 3:

3. O furgão, ao longe, percorre a rua – o som da câmera já bastante audível, como se fosse a subjetiva da câmera de Filip.



Figura 4:

4. Volta ao Primeiro Plano de Filip Mosz, reclamando que Piotr está dirigindo rápido demais.



Figuras 5, 6 e 7:

6. Primeiro Plano do furgão, o som da câmera do operário em destaque, enquanto a câmera de Kieślowski corrige para a direita, revelando Filip, em Plano Médio, operando sua câmera. Piotr acena para a mãe, fora de campo. Filip aponta a câmera na direção indicada por Piotr.

Fonte: frames do filme *Amador* (1979), de Krzysztof Kieślowski.

No decorrer da narrativa, Kieślowski opta por camuflar ambas as câmeras sem dar pistas imediatas de qual delas está atuando. No entanto, essa lógica só alcança êxito porque existe essa primeira sequência inicialmente clássica de *plano* e *contraplano*. A montagem se constroi pela performance da câmera: um único plano pode carregar a dupla ótica através do distanciamento, seja este *físico*, da parte do personagem, ou *extrafísico*, da câmera de Kieślowski.

A câmera de Filip Mosz parece ciente da presença da câmera de Kieślowski, mesmo que não exista um contato físico entre elas. A câmera de Filip, como o *cine-olho*, possui uma autonomia latente que revela um mundo desconhecido ao personagem, mas para isso o olho humano e seu manuseio posicionam-se enquanto mediadores.

Sendo assim, a ubiquidade das câmeras em *Amador* aponta uma *mise-en-scène* encenada e sincronizada em que uma depende da outra para a construção de seus pontos de vista. Tanto a câmera de Kieślowski quanto a câmera de Filip Mosz se comportam como sujeitos na tela, ao passo que o espectador-observador avança gradativamente como um terceiro sujeito participativo em decifração desse código.

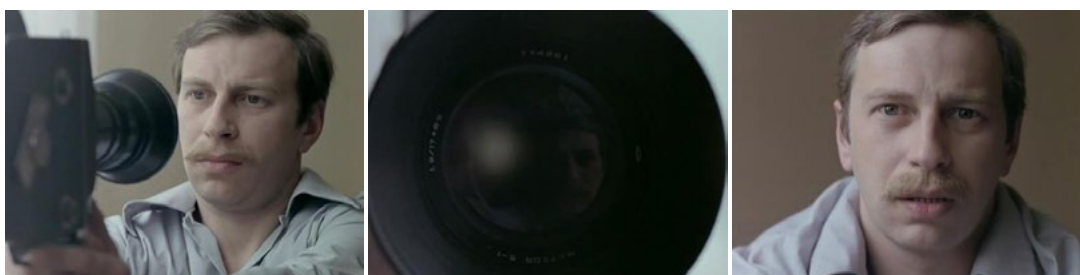
A câmera de Filip Mosz nunca se vira para a câmera de Kieślowski, evitando uma quebra da *transparência* da ficção. No entanto, a câmera de Kieślowski escancara um *backstage* das produções de Filip, permitindo aqui uma comparação com o filme *Um Homem com uma Câmera*, que acompanha Mikhail Kaufman equipado por uma câmera pelas ruas de metrópoles russas, captando a movimentação das coisas e as pequenas reminiscências do cotidiano do homem vulgar, desde o seu despertar até o momento em que o dia vê seu fim com um *fade out*.

Em *Amador*, ao acompanharmos Filip Mosz munido por sua câmera durante boa parte do filme, a cumplicidade existente entre sua câmera-participativa e a câmera de Kieślowski entra em choque nos



planos finais. Pela primeira vez, Filip aponta a câmera a si mesmo, e, em seguida, um *plano detalhe* da lente da câmera revela o reflexo de seu rosto. O plano que encerra o filme, um *close-up* de Filip Mosz, evoca um depoimento explicitamente direcionado à presença do espectador sob uma ótica que transcende a câmera intradieética e a câmera de Kieślowski. *Quem filma o quê? Quem vê quem?*

Ao aproximarmos essa questão estética ao *cine-olho* de Dziga Vertov, podemos identificar uma possível emancipação da câmera e sua pluralidade visual. O diálogo entre as duas câmeras reforça o potencial das imagens para transcender os limites do observador; sua interconexão nutrida pela montagem cria uma ilusão uniforme e autônoma, tornando-se, assim, um recurso de autorreflexão sobre o fazer cinematográfico e funcionando como metáfora política enquanto produção de imagens e empoderamento do homem comum – alguns dos assuntos defendidos pelo cineasta soviético Dziga Vertov nos anos 1920.



Figuras 8, 9 e 10: Filip Mosz filma a si mesmo pela primeira vez.

Fonte: frames do filme *Amador* (1979), de Krzysztof Kieślowski.

## Referências

AITKEN, Ian. *Encyclopedia of the Documentary Film 3-Volume Set*. Inglaterra: Routledge, 2005.

HALTOF, Marek. *Polish National Cinema*. Nova Iorque: Berghahn Books, 2002.

\_\_\_\_\_. *The Cinema of Krzysztof Kieślowski: Variations on Destiny and Chance (Directors' Cuts)*. Nova Iorque: Wallflower Press, 2004.

STREKOWSKI, Jan. *Kazimierz Karabasz: Documentary filmmaker, a classic of post-World War II Polish documentary film; born in Bydgoszcz in 1930.. 2003*. Disponível em: <<http://culture.pl/en/artist/kazimierz-karabasz>>. Acesso em: 07 dez. 2016.

VERTOV, Dziga In: GRANJA, Vasco. *Dziga Vertov*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

VERTOV, Dziga. "Nós – Variação do Manifesto (1922)" In: XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

ZAMOYSKI, Adam. *História da Polónia*. Lisboa: Edições 70, 2010.

## Filmográficas

*AMADOR*. Direção: Krzysztof Kieślowski. Produção: Wielislawa Piotrowska. [S.l.]: Silver Screen, 1979. 1 DVD.



*HOMEM com uma Câmera, Um.* Direção: Dziga Vertov. Produção: Vufku. [S.l]: Continental, 1929. 1 DVD.

*NA CIDADE de Łódź.* Direção de Krzysztof Kieślowski. Łódz: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych (WFD), 1968. (17 min.), son., P&B.

*OS MÚSICOS de Domingo.* Direção de Kazimierz Karabasz. Varsóvia: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych (WFD), 1960. (9 min.), son., P&B.

# **A voz no cinema, *Família Rodante* e o significado fora da palavra<sup>1</sup>**

## **The voice in cinema, *Rolling Family* and the meaning outside the word**

**Debora Regina Taño<sup>2</sup>**

*(Mestre – Universidade Federal de São Carlos)*

### **Resumo:**

A prática da expressão de um som vocal que não diz, ou que quando diz não possui um destinatário certo nos dá a possibilidade de pensar a voz no cinema fora da centralidade da palavra, do conteúdo. Por meio da análise das primeiras cenas de *Família Rodante* (Pablo Trapero, 2004) propomos pensar como a voz, mesmo estando no centro sonoro de entendimento, claramente compreensível, pode não ter a função de comunicar algo objetivo, mas sim ser parte de um personagem ou ação.

### **Palavras-chave:**

Voz; som; *Família Rodante*.

### **Abstract:**

The practice of expressing vocal sounds that do not contain words or, that when it says, does not have a defined recipient, enables us the possibility to think the voice in cinema outside the centrality of the word, the explicit content. Through the analysis of the first scenes of *Rolling Family* (Pablo Trapero, 2004) we propose to think how the voice, even when in the center of sonorous understanding, clearly understandable, may not have the function of communicating something objective, but rather be part of a character or action.

### **Keywords:**

Voice; sound; *Rolling Family*.

Teorizações gerais a respeito dos elementos “sonoros” próprios à voz, que nos interessam no presente trabalho<sup>3</sup>, são raras quando comparadas às análises e reflexões realizadas sobre a palavra falada. É importante notar que por mais que a voz seja, no geral, elemento central da banda sonora e muitas vezes condutora da narrativa, não é exatamente a sua sonoridade que importa, mas sim, a

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: ST TEORIA E ESTÉTICA DO SOM NO AUDIOVISUAL – SESSÃO 5.

2 - Mestre pelo PPGIS/UFSCar e bacharel em Imagem e Som. Seus estudos permeiam o cinema argentino contemporâneo e realiza trabalhos teóricos e práticos na área de som do audiovisual.

3 - Este trabalho é parte do primeiro capítulo da dissertação de mestrado da autora, intitulada “Sonoridades vocais no cinema: a fala flutuante em “*Família Rodante*” (2004), de Pablo Trapero”. (UFSCar, 2017)

palavra dita, o seu significado semântico. Ferdinand de Saussure, ao definir os objetos de estudo da linguística coloca que "(...) o som, unidade complexa acústico-vocal, forma, por sua vez, com a ideia, uma unidade complexa, fisiológica e mental." (SAUSSURE, 2006, p. 16), diferenciando, assim, som e palavra.

Segundo Chion (2004) temos a tendência de quando imersos em diversos sons prestar mais atenção em uma voz, o que o autor denomina de vococentrismo. Já, quando ao atentar para uma voz nossa audição nos leva a compreender o que ela fala, o que autor define como verbocentrismo, ou seja, ter o verbo – a palavra – como centro de nossa atenção.

"(...) na medida em que envolve uma voz humana, o ouvido inevitavelmente presta atenção nela, ilhando-a e estruturando em torno dela a percepção do todo: trata de descascar o som para extrair seu significado, tenta sempre localizar e, se possível, identificar a voz. (...) mas não se trata apenas de inteligibilidade: se trata da preponderância que se outorga sobre todos os demais a esse ser sonoro que é a voz, do mesmo modo que o rosto humano não é uma imagem como as outras. (...) Pode-se chamar isso, se quiser, de vococentrismo. Naturalmente, o vococentrismo é a escuta humana e, necessariamente, o próprio cinema falado em sua imensa maioria." (CHION, 2004, p 18-19 - tradução nossa).

Esta tendência é reforçada por outros autores (DOLAR, 2007; IHDE, 2007) que entendem que a linguagem humana é fonocêntrica, tendo a voz como seu centro e as demais formas de expressão como derivadas dela, por exemplo, a escrita. Para Ihde (2007), se pensarmos que toda a forma de comunicação com significado é uma linguagem, teremos diversas delas existindo simultaneamente. A "linguagem como palavra", proposta pelo autor, no entanto, é colocada como o centro delas, por mais que as demais a influenciem, como a entonação, a linguagem gestual, etc. Dolar complementa a função de centralidade da linguagem vocal quando apresenta a ideia de que a nossa voz - principalmente por meio da palavra - nunca nos abandona, uma vez que mesmo quando não estamos falando, os pensamentos acontecem por meio de verbalização que ouvimos internamente. E, de forma externa, o autor ainda aponta que "somos seres sociais pela voz e através da voz." (DOLAR, 2007, p. 26 - tradução nossa).

Se seguirmos o pensamento do autor a respeito da voz como linguagem, entendemos que ela é agente de enunciação. Esta, por sua vez, é o lugar da subjetividade na linguagem, lugar pelo qual o indivíduo se expressa, se coloca no mundo. Portanto, a voz sustenta uma ligação com a noção de sujeito. Este som é emitido por alguém e, mais do que isso, sai de dentro de um corpo e é um retrato de sua individualidade. O som, mais do que apenas dizer, comunica de diversas formas e expressa algo muito pessoal, uma vez que é por meio dele que, segundo Dolar (2007), um significante se liga ao corpo. E, além de se ligar ao corpo que a emite, seu corpo de origem, a voz só atinge seu objetivo de comunicação quando chega ao outro, quando alcança outro corpo, sendo ela ao mesmo tempo parte de um corpo e o que ocupa o espaço entre os dois (DOLAR, op cit). É esta voz que cria a relação entre o íntimo e o externo, entre o pessoal e o que é compartilhado. Ao mesmo tempo em que ela é parte do interior de um corpo,

ela se faz presente em seu exterior, ocupando ao mesmo tempo os dois lugares.

“Poderia ser feito um jogo de palavras em francês e dizer que a voz é plus-de-corps: ao mesmo tempo é “mais que o corpo”, um excedente, um excesso corporal, e “não mais corpo”, o fim do corpóreo, sua espiritualidade, de modo que encarna a própria consciência da quintescência da corporeidade e da alma.” (DOLAR, 2007, pg 87 - tradução nossa).

Pensar a voz em seus componentes sonoros, no entanto, é uma tarefa árdua. Sua ligação com a palavra é inevitável - por mais que suas formas de expressão possam estar fora das questões linguísticas. É por meio da palavra, sobretudo, que temos contato com este elemento que possui relações com as mais diversas áreas do conhecimento a partir das mais variadas abordagens. Aqui, nos interessa uma união destas abordagens a fim de nos aproximarmos de como essa voz se faz presente no cinema.

Uma vez que nosso estudo está neste campo, é fundamental, mais do que pensar a voz como algo em si, pensar também em relação aos demais elementos fílmicos. Como esta voz - e não a palavra - se relaciona com a imagem? Como e o que ela em si acrescenta para a narrativa, sem que seja por meio das informações semânticas dadas pelos personagens? Voltando ao vococentrismo proposto por Chion (2004) já podemos inferir que a “voz da linguagem”, proposta por Ihde (2007) como a voz que possui uma semântica, se encontra em destaque com relação aos demais sons. Será que isso ocorre sempre? E se a voz for mais um dos sons que compõem o ambiente? E se seu significado estiver em âmbitos mais profundos ou superficiais do que em informações dadas?

## **O significado fora da palavra**

Para responder a estas questões, ou ao menos desenvolver um caminho até elas, escolhemos o filme Família Rodante (Pablo Trapero, 2004) como objeto de análise. Nele, os diálogos abundam, no entanto, suas construções sonoras parecem indicar que 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”. A partir de suas articulações variadas, pensaremos como a voz aparece e o que ela acrescenta ao filme.

O filme inicia com uma pequena cena de uma senhora em um quarto, que vê algumas fotos. As imagens são acompanhadas pela música “Guitarra Mía”, de Carlos Gardel. Após esta abertura temos o letreiro com o título do filme e a ele se segue a primeira cena. Um passarinho se debate dentro da gaiola enquanto a música vai esmorecendo. Agora, vemos e ouvimos dona Emília conversar com seus gatos, alimentando-os. Atitude aparentemente costumeira de sua rotina. Ela os segue, alimenta, toca

as galinhas, recolhe os ovos, rega a pequena horta. Em seguida a senhora conversa com alguém que responde ao seu chamado, alguém, no entanto, que não vemos e ouvimos muito mal.

Nesta cena a voz enquanto fala aparece no momento em que d. Emília conversa com seus gatos e podemos destacar que a voz da senhora e o que ela é diz é totalmente compreensível ao espectador. Suas palavras são claras, limpas e estão em destaque com relação aos demais sons. O mesmo ocorre quando conversa com a vizinha, pedindo-lhe que compre uma torta. Neste momento não sabemos ainda o motivo da compra da torta, seu aniversário. Esta informação não nos é dada. Percebemos aqui que a construção sonora “comum”, da voz em primeiro plano auditivo, realmente se confirma. A voz de d. Emília é o som mais limpo e facilmente reconhecível. O que ela diz, no entanto, que informações nos dá?

Em suas falas, Emília pergunta pelos gatos, os chama pelo nome, repreende um deles que quebra seu vaso. Em seguida, com Tota, a vizinha, pede a torta, diz que não pode sair pela manhã e que lhe pagará o que for gasto depois. Não há, no entanto, em suas falas nada a respeito das informações que devem ser captadas como impulsionador da narrativa ou como um dado explicativo da história que o filme irá contar. Em ambos os casos, quando se dirige à Tota e aos gatos, as falas são soltas, sem um interlocutor direto, que seja identificável ao espectador, ou capaz de uma resposta, respectivamente. Com a vizinha, por mais que consigamos ouvir sua resposta, não há uma imagem ou qualquer dado narrativo que transforme Tota em personagem relevante, sobretudo porque não aparecerá novamente durante o filme. Além disso, sua voz é sobreposta pela de Emília e por outros sons, até mesmo pela água que sai da mangueira. Sua voz fora de quadro, em off, tende a puxar nossa atenção para o espaço que não é mostrado, mas por não ter grande destaque essa atenção não se solidifica e seguimos atentos nas ações de Emília e em sua fala. Já com os gatos, Emília, em realidade, fala para ninguém, sua fala se constrói mais como uma ação sua, o falar, do que como mensagem ou diálogo. Em alguns momentos, por mais que se dirija aos animais, a impressão que temos é que ela simplesmente fala, como que pensasse em voz alta.



Emília conversa com a vizinha fora de quadro (frame de *Família Rodante*)

Este tipo de fala, que diz para ninguém, pode ser analisada a partir do que Chion (1993) chama de palavra *emanação*. Segundo ele, a palavra pode adquirir diversas posições dentro da narrativa, como a palavra *teatro*, que tem funções dramática, psicológica, informativa e afetiva, sendo ela a mais comum narrativamente; a palavra *texto*, aquela que pertence a um narrador e diz algo a respeito das imagens e, no geral, aparece em *over*; e, por fim, a palavra *emanação*, que diz respeito a toda palavra dita que não é necessariamente ouvida ou compreendida e não está no centro da ação. Esta categoria é ainda dividida em diferentes tipos, de acordo com a forma como aparece dentro do filme. No caso de *Família Rodante* encontramos três deles: a *emanação por proliferação*, quando o acúmulo de falas sobrepostas faz com que não se entenda o que é dito; a *por perda de inteligibilidade*, quando a palavra deixa de ser entendida por conta da subjetividade de um personagem; e a *palavra descentralizada*, a qual mesmo não tendo outro recurso sonoro que afete sua compreensão, não é o centro da ação. Em todos estes casos, a característica principal da palavra *emanação* é que a palavra torna-se um aspecto do próprio personagem, algo que o compõe, sua silhueta (CHION, 1993).

É importante destacar, neste caso, que a fala de Emília para os gatos é sim o centro de sua ação, sendo, portanto, sonoramente uma palavra *teatro*. Ao mesmo tempo em que os alimenta ela conversa com eles, demonstrando seu afeto e relação com os animais. Esta ação nos dá um primeiro exemplo a respeito da flutuação da fala. O que está aqui apresentado como parte importante da ação não é o conteúdo da fala - se chama por um gato ou outro -, mas, sim, o ato de falar, de colocar sua voz e a partir dela criar o contato com o exterior, com o outro, ao mesmo tempo em que expressa algo interno de si, como um pensamento. Desta forma, ao falar para um interlocutor que não lhe responderá, dona Emília mais do que diz, fala e esta ação nos dá informações sobre a vida da personagem, sem que estes dados estejam em suas palavras, mas apenas na ação de falar. A senhora conversa com os gatos, afasta as galinhas, pega os ovos e rega a pequena horta. Todas ações que dão a entender que esta é a sua vida, que é assim que passa os seus dias. Para Saussure (2006) enquanto a língua é algo social, um sistema de signos que significam, a fala é um “ato individual de vontade e inteligência, no qual convém distinguir: 1º, as combinações pelas quais o falante realiza o código da língua no propósito de exprimir seu pensamento pessoal; 2º, o mecanismo psico-físico que lhe permite exteriorizar essas combinações” (SAUSSURE, 2006, p. 22). Diferente do autor, no entanto, entendemos que esta fala em si também é cheia de significados.

Como outros exemplos, podemos partir para os momentos seguintes da sequência, quando Emília recebe suas amigas para uma pequena comemoração. Elas conversam entre si, Emília recebe os presentes, agradece e cantam parabéns. As vozes estão todas juntas, uma sobrepondo a outra. É possível acompanhar alguma linha de diálogo entre as vozes soltas, mas, assim como nos casos acima, este diálogo diz mais sobre a ação, é mais um elemento dela, do que propriamente um “conteúdo”. O

que esta cena nos revela e que, de certa forma, é por meio da fala, é que aquele é o dia do aniversário da protagonista. Ninguém diz exatamente isto, mas o encontro das senhoras, os presentes que são dados e a música cantada nos dão esta informação. Mais uma vez, o significado das falas diz mais sobre o contexto, sobre o que acontece ali, do que propriamente expressam uma mensagem direta.

As imagens que contam esta pequena festa entre amigas são formadas por planos próximos, no geral das mãos das senhoras. O único rosto que vemos ao mesmo tempo em que ouvimos sua voz é o de Emília. Há ainda rápidos momentos em que vemos os lábios de alguma das senhoras se movendo, mas no geral, o som desta voz está mais baixo, em meio à confusão de outras vozes e sons. A fala realmente visualizada mais uma vez é emitida pela protagonista, tendo nela seu centro, mesmo que haja variação em relação ao conteúdo ou destinatário.

## **Considerações Finais**

Podemos colocar então, a partir destes exemplos que a palavra em Família Rodante muitas vezes não se encaixa exatamente na categoria de emanção e nem na de teatro propostas por Chion (1993); ela flutua entre as duas, tendo características que variam entre uma e outra, dependendo do momento. Tal característica dá ao filme – e a outros que utilizam a mesma lógica – uma amplitude de usos da voz, ampliando, assim seus significados. Desta forma, a voz deixa de ser apenas um elemento utilitário que tem por objetivo transmitir informações, e passa a ser um elemento fílmico rico, que se articula com os demais elementos, criando camadas e significações menos diretas.

O presente trabalho, ao propor uma análise do uso da voz a partir de sua sonoridade e de sua relação com outros elementos, tem por objetivo também propor este uso complexo dos sons. Sua contribuição para a narrativa sai do encadeamento causal, cria contextos e fornece dados que enriquecem o todo. Ao permitir que a voz “flutue” em formas, usos e categorias sua significação e contribuição ampliam o filme narrativa e esteticamente.

## **Referências**

CHION, Michel. *Audio-vision*. New York: Columbia University Press, 1994. Trad.: Claudia Gorbman.

\_\_\_\_\_. *La voz en el cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2004.

DOLAR, Mladen. *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial, 2007.

IHDE, Don. *Listening and Voice - Phenomenologies of sound*. Albany: State University of New York Press, 2007.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.

# Vanguardas e Ensaio no Cinema Brasileiro Contemporâneo<sup>1</sup>

## Vanguards and Essays in Contemporary Brazilian Cinema

Denise Trindade<sup>2</sup>

### Resumo:

Em uma tentativa de compreensão sobre a atualidade do ensaio no cinema brasileiro contemporâneo, abordaremos neste artigo os filmes-diários *Viajo porque preciso, volto porque te amo* de Karin Ainouz e *Diário de Sintra* de Paula Gaítan, averiguando em suas camadas visuais e sonoras os processos de deslocamento e desterritorialização do realizador. Ao acompanhar a perspectiva do viajante em suas geografias, propomos compreender e destacar novas poéticas cinemáticas.

### Palavras-chave:

diários, viagens, ensaios, subjetividade, cinema

### Abstract:

In an attempt to understand the current relevance of the essay in contemporary Brazilian cinema, we will cover in this article the diaries films *Viajo porque preciso, volto porque te amo* by Karin Anouiz and *Diário de Sintra* by Paula Gaítan, in their visual times and sound layers, the scroll processes and dispossession of the narrator. By following the perspective of the "traveler" through his itinerant tours and his geographies, we propose to understand new cinematic poetics.

### Words Key

Diaries, essay, diaries, subjectivity, movies

## Introdução

Em uma breve contextualização sobre o ensaio no cinema, destacamos aqui algumas referências como o texto seminal de T. Adorno e os estudos de Arlindo Machado e Timothy Corrigan, com os quais, por meio de suas reflexões teóricas, traçaremos um campo próprio para o tema. Tais considerações permitem abordar os filmes *Viajo porque preciso, volto porque te amo* de Karim Ainouz e Marcelo Gomes e *Diário de Sintra* de Paula Gaítan sob o viés de ensaios de diários de viagem no cinema brasileiro.

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Filme- Ensaio.

2 - Dra. em Comunicação e Cultura ECO-UFRJ. Prof. de Comunicação e Artes Unesa. Pesquisadora em Poéticas Visuais/ Faperj.



## Contextualizando o filme ensaio

Em *A forma ensaio*, T. ADORNO (1986) aponta que o ensaio, diferentemente do romance e da poesia, almeja outro tipo de construção que abole as contradições entre eterno e efêmero, ressaltando assim a importância do que é transitório. Para o autor, ao libertar-se da ideia de verdade, a forma ensaio suspende o conceito tradicional de método, distanciando-se de dados como origem e história. Opta-se pelos fragmentos e solavancos, acentuando a descontinuidade da realidade. O brilho da totalidade está presente nas próprias rupturas, reivindicando ao pensamento uma problematização da adequação entre linguagem e conceitos. Os elementos, separados entre si, reúnem-se e cristalizam-se em sua própria dinâmica.

Nas formas fílmicas ensaísticas, observa-se a constante opção pelos fragmentos nas narrativas, tanto por meio da não linearidade temporal quanto no uso das relações entre texto e imagem. O uso da montagem, assim como de sons diversos, produz indeterminações entre verdade e realidade e entre realidade e ficção. No entanto, se um dos modos do cinema se aproximar da realidade se dá por meio do documentário, os estudos sobre filmes-ensaio relativizam essa aproximação. Hans Richter explicitou tal relação em "O ensaio fílmico: uma nova forma de filme documentário", uma crônica escrita em 1940. Nela, o artista evoca um tipo de cinema no qual se tornam perceptíveis pensamentos e ideias, distinguindo os documentários figurativos (com temas e roteiros sobre um objeto) daqueles que abordam ideias abstratas.

Também, ao procurar especificidades sobre o ensaio no cinema por meio de enunciados audiovisuais, Arlindo MACHADO (2011) verifica que, além das aproximações do ensaio com a literatura por suas afinidades com o texto literário, mediante o discurso (sujeito que narra, eloquência da linguagem, escritura como criação) e, também, pela estrutura temporal, ele é, por vezes, associado ao documentário. O autor vê nesse vínculo a crença no poder da câmera e da película em registrarem indícios do real por meio do fotográfico, desse modo, configurando um discurso "natural". Ele aponta para a escolha subjetiva das imagens da câmera, da temporalidade da linguagem escolhida, assim como da montagem na realização de um filme, visando à desconstrução dessa ideia. É interessante destacar sua afirmação sobre o caráter ensaístico de uma obra, o que seria a essência do audiovisual: produzir um discurso sensível sobre o mundo, desse modo, permitindo a construção de visões diversas sobre um objeto de reflexão.

De acordo com Timothy CORRIGAN (2015), um ensaio caracteriza-se, a princípio, por sua antiestética, questionando ou redefinindo outras formas de representação. Sem ser necessariamente ficção, ele tem em si a potência de ficcionar. A aproximação das reportagens jornalísticas e da autobiografia confessional,

bem como dos documentários e do cinema experimental, constitui-se em práticas que desfazem e refazem a forma cinematográfica por meio de perspectivas visuais, geografias públicas, organizações temporais e noções de verdade. Sem rigor formal, os ensaios e filmes tendem a reflexões intelectuais que, muitas vezes, insistem em respostas mais conceituais ou pragmáticas, distantes das fronteiras dos princípios de prazer convencionais.

Tais reflexões permitem-nos, aqui, uma aproximação do ensaio fílmico como uma forma cinematográfica que se caracteriza por narrativas fragmentadas, seja por meio da não linearidade temporal seja no uso das relações entre texto e imagem. O uso da montagem, assim como de sons diversos, produz indeterminações entre verdade e realidade, e entre realidade e ficção. Percebe-se a ênfase das imagens e dos sons como maneiras próprias de narrar, propondo questionamentos por meio da visualidade. As imagens adquirem caráter permutável em deslocamentos combinatórios, questionando um tipo de narrativa única, construindo um pensamento movente, irreduzível à ordem discurso.

## **Viagens e diários no cinema brasileiro contemporâneo**

Utilizando ensaios fotográficos, imagens fixas e em movimento, vídeos caseiros e imagens de arquivo, os filmes-ensaio vêm se tornando mais presentes no cinema brasileiro contemporâneo, sendo hoje um meio importante para diversos cineastas e para pesquisas sobre cinema e artes. Neste artigo, eles adquirem relevância à medida em que compõem narrativas visuais, principalmente em filmes que abordam relatos de diários em viagens.

Para Timothy CORRIGAN(2015), nos filmes de diários e de viagens, há um sujeito ensaístico em processo de investigação e transformação que se constitui por meio de encontros e experiências nos espaços do mundo. Ao explorar “um outro lugar”, a partir de terras novas ou conhecidas, ele encontra geografias naturais e não naturais. No processo de estar em outro lugar, o eu se torna um outro.

Ao acompanharmos o percurso do geólogo José Renato pelo sertão nordestino, no filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), percebe-se que seus caminhos internos se confundem com o possível percurso de um canal que desviará as águas da região. Imagens de vazio, de tédio, de abandono e de isolamento confundem-se com as paisagens interiores do viajante, produzindo assim um “outro sertão” aproximando-se aqui do que CORRIGAN (2015) identifica, no diário ensaístico, como registros de um sujeito disperso e reflexivo ao longo de uma paisagem temporalmente disposta em camadas.

Em um diálogo com as imagens míticas e engajadas do cinema novo no Brasil, Marcelo Gomes e

Karim Ainouz apresentam de modo subjetivo o Nordeste como um território complexo que se constrói entre tradições, hierarquias e formas de resistência em meio ao arcaico e o moderno, criando dessa maneira, novas cartografias. A narração de José Renato informa que ele checa as condições para a construção do canal ao mesmo tempo que narra os sentimentos que vive por conta de uma separação. Percebe-se que, ao sobrepor o texto às imagens capturadas, estas produzem sensações diversas de seu fim primeiro.

Em alternâncias do olhar do viajante de dentro do caminhão e de suas paradas na estrada, acompanhamos, no decorrer da narração, suas sensações e seus afetos. Os objetos fotografados, como por exemplo um caderno de notas, sugerem a disponibilidade do personagem em anotar os acontecimentos que surgem diante do acaso, em um diário. A imagem de uma bússola indica como ele se orientará diante de um caminho desconhecido. O tédio presente na passagem dos dias é visível nas cenas dos caminhões que vem e vão. Nas paradas, as imagens dos quartos de hotéis e dos restaurantes de beira de estrada são planos que acentuam o compasso aflito do tempo arrastado da espera de algo que o olhar procura entre árvores e galhos secos ou no silêncio diante do por do sol.



Fig.1. Imagem extraída do filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo* de Anouz e Gomes. Disponível in cinema.uol.com.br. Acesso 07/2017.

A narração relata o clima árido da região, além da pobreza de seus habitantes, que, em pouco tempo, serão desapropriados de seus humildes casebres devido à construção do canal. E o narrador informa o tempo de duração da viagem que será de 30 dias. Durante o percurso, ele comenta a passagem dos dias. As imagens filmadas com câmera fixa que tentam apreender o próprio tempo, se assemelham a pinturas. Seu Nino e Dona Perpétua, um casal que viveu a vida inteira naquela mesma casa, são filmados diante de uma parede repleta de fotografias antigas e imagens de santos. As fotografias interrompem a narrativa fílmica, acentuando as diferenças entre instante e imagem movimento. Esse recurso é utilizado, diversas vezes no filme, para acentuar suas mensagens, como em uma fotografia de um grafite em uma parede, na qual está escrito: *Viajo porque preciso, volto porque te amo*; título do filme, e que o texto em off profere como em um telegrama de amor – *Se aqui tivesse correio, mandava um telegrama pra você com*

*estas palavras: viajo porque preciso vírgula volto porque te amo ponto.*

Interessante destacar que o fato de o narrador ser um geólogo evoca a ideia apresentada por Corrigan sobre o encontro de geografias naturais e não naturais na exploração de um “outro lugar”. Percebemos aqui, como a subjetividade ensaística recria-se por meio de tal experiência, da memória e do pensamento reflexivo, confrontando o narrador com situações em que a alteridade é evocada.

Mais próximo dos experimentos das vanguardas cinematográficas e da videoarte, em *Diário de Sintra* (2008), Paula Gaitán empreende uma mistura de filme caseiro com travelogue, utilizando materiais de família como filmes em superoito e fotografias antigas, tentando encontrar vestígios de seu, então, marido, Glauber Rocha, na cidade de Sintra, na qual viveram durante um tempo e onde ele morreu. CORRIGAN (2015) comenta que os travelogues tendem a não ser estruturados em torno de um argumento, mas sim como crônicas de acontecimentos ligados por local, personalidade ou tema. Sintra, Glauber e Paula são aqui acontecimentos deste ensaio, no qual, transita-se entre passado, sonho, imaginação e realidade. Ao ressignificar imagens antigas que se misturam a entrevistas com moradores do local, a cineasta produz um material estético vigoroso sobre a figura do cineasta, desse modo, humanizando sua ausência por meio de relatos e fotos.

Na primeira cena, a tela aparece quase toda preta, e ouve-se um som de chuva e grilos. A primeira imagem dá-se por uma câmera que filma em giros uma árvore e seus galhos secos e, em um movimento de transe, contempla o céu. Aos poucos, vemos fotografias de Glauber Rocha penduradas em galhos, em uma analogia com o movimento das roupas penduradas em varais de Sintra, entre as casas coloridas, e com a voz em off da própria diretora comentando o vazio do tempo que passa. Em outro momento do filme, as fotografias caem no chão, e uma menina tenta juntá-las. Percebe-se, então, o que talvez seja a principal pergunta do filme: como criar uma imagem por meio de imagens? E como, então, um filme diário pode tornar visível esse processo?



Fig 2. Imagem extraída do filme *Diário de Sintra* de Paula Gaítan. Disponível in cinema.uol.com.br. Acesso 10/2017.

Stela SENRA (2009) aponta que, como o cinema, o diário é uma modalidade narrativa que contém nela o fluxo do tempo. Ao destacar o uso da fotografia neste filme, ela verifica que, diferentemente das interrupções que caracterizam o uso das imagens fixas naquelas em movimento, as fotografias flexionam o tecido narrativo. Mediante “cortes” e “montagens”, a imagem de Glauber desloca-se em vários contextos, saindo de um lugar de identificação para assumir a condição de objeto.

Em um diário ensaístico, a presença de uma subjetividade espalhada em zonas temporais retemporaliza a experiência. Se, por um lado, as viagens com seus imprevistos desafiam as narrativas, por outro lado, os diários aparecem aqui como modos de organizar suas passagens com fotografias, vídeos caseiros, imagens sensoriais e videoarte. Vários tempos presentificam-se nestes instantes, nos quais a memória se confunde com a paisagem. A câmera passeia por cortinas em movimento das casas de pedra, pelas páginas de livros e ondas do mar, mantendo a mesma atmosfera onírica da narrativa.

Se, para CORRIGAN (2015), um ponto importante dos ensaios de viagem é a exploração das geografias naturais e não naturais pelas quais percorre um sujeito ensaístico nos espaços do mundo, percebe-se, no filme de Paula Gaítan, como isso se dá na relação entre natureza e construção, dessa forma, constituindo modos expressivos de busca e orientação. Fotografias e árvores, mãos e paisagens abstratas tornam atuais o passado, abrindo novos caminhos.

Por diversas vezes, a câmera registra várias árvores filmadas em velocidade, formando novamente imagens abstratas. Na narração, ela insere o texto “Uma viúva se assemelha a elas: o objeto-sombra” referindo-se a essas imagens como objeto-sombra, com suas inclinações e solidão, assim como as viúvas. A imagem da sombra de uma mão misturada ao movimento abstrato das árvores traduz a relação de fusão de sua viuvez com a aleatória paisagem, tornando visível o encontro de uma geografia interior com a própria natureza. Em um outro momento, outra mão aponta para a imensidão do mar, fundindo mais uma vez as geografias internas e externas, afirmando na construção do espaço fílmico, a presença de um outro lugar. Uma fotografia do cineasta aparece em meio às ondas, e a voz off diz: “Do oceano, entra em cena uma miragem”.

A narração segue como uma elegia em que a voz anuncia: “Glauber, poeta do ar, dos murmúrios, das imagens, das trevas, da revolução, profeta alado, em meio a imagens de fragmentos de cartas, fotografias e registros de memórias”. Esta, talvez, seja a fala mais próxima do olhar da própria câmera da cineasta em seu diário.

## Conclusão

Focalizamos neste estudo dois filmes brasileiros contemporâneos com o intuito de averiguar, principalmente, suas cartografias por meio de camadas visuais e sonoras nos processos de deslocamento e desterritorialização do realizador. Ressaltamos a importância dos ensaios fotográficos e seus desdobramentos, como nas interrupções temporais e nas próprias construções de paisagens naturais e não naturais nos movimentos de viagem. Ao acompanhar a perspectiva do “viajante”, mediante suas digressões perambulantes, e percebendo o que ali se apresenta como novas geografias, percebemos o quanto essas imagens têm o poder de inovar e recriar poéticas a partir seus diários e suas viagens.

## Referências

- ADORNO, Theodor W. *O ensaio como forma*. In Textos de Adorno. Org. Flavio R. Kothe. SP. Ed. Ática. 1986.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-Imagens - Foto, Cinema, Video*. São Paulo. Ed. Papyrus. 1997.
- CORRIGAN, Timothy. *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas SP. Papyrus. 2015.
- AINOUZ, Karim , e GOMES, Marcelo. *Viajo porque preciso, volto porque te amo*. SP. Ed. Sesc. 2015.
- MACHADO, Arlindo. *O filme ensaio*”. In <https://pt.slideshare.net/ArquivoColetivo/filmeensaio-por-arlindo-machado>. (2011) . Acesso em 10/03/2016.
- SENRA, Stela. *A parte do segredo: Diário de Sintra e a interlocução do cinema com as artes plásticas*. In OLIVEIRA, Rodrigo de. *Diário de Sintra: reflexões sobre o filme de Paula Gaitán*. RJ . Confraria do Vento. 2010
- YAKHNI, Sarah. *Ensaio de Varda: narrativas do desejo*. In TEIXEIRA, Francisco E. *O Ensaio no Cinema*. SP. Hucitec. 2015.

## Filmografia:

- Cartas da Sibéria* . Direção de Chris Marker. (1957). In Internet Movie Database
- Diário de Sintra*. Direção de Paula Gaitán. (2008) In Imdb.com
- Salut les cubains*. Direção de Agnès Varda (1963). In Internet Movie Database.
- Viajo porque preciso, volto porque te amo*. Direção de Karim Anouiz e Marcelo Gomes. (2009). In Dvd do livro *Viajo porque preciso, volto porque te amo*. SP. Ed. Sesc. 2015.

# Olhar, sentir, curar: o *cinema de garagem* e a crítica contemporânea<sup>1</sup>

## Look, feel and curate: *Garage Cinema* and contemporary criticism

Diego Franco<sup>2</sup>

(Mestrando PPGCOM/UFRJ)

### Resumo:

A fim de estimular uma discussão sobre o lugar e a importância da crítica de cinema quando esta se coaduna a processos curatoriais, o texto traça acontecimentos que impulsionaram o surgimento do termo *cinema de garagem*, utilizado primeiramente por Dellani Lima e Marcelo Ikeda para provocar o pensamento sobre um certo tipo de cinema produzido no Brasil a partir dos anos 2000.

### Palavras-chave:

Cinema, cinema de garagem, curadoria, crítica.

### Abstract:

In order to stimulate the beginning of a discussion about the place and importance of cinema criticism when it is in line with curatorial processes the text draws a panorama about the emergence of the term *cinema de garagem* which was first used by Dellani Lima and Marcelo Ikeda to provoke a reflexion about a certain type of cinema produced in Brazil in early of years 2000.

### Keyword:

Cinema, criticism, curatorship, audiovisual.

Uma política de orientação do olhar é desenvolvida pelos meios de comunicação e a indústria cinematográfica, estabelecendo normas para a manipulação da imagem em movimento que, de tão corriqueiras, tornam-se inconscientes. São modelos e fórmulas de entretenimento que produzem filmes com estética televisiva, efeitos espetaculares e roteiros lineares, de modo a provocar uma plena identificação do espectador e, assim, definir o *bom gosto* cinematográfico<sup>3</sup>. Apesar dessa formatação, são

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Paine! Teoria e Crítica.

2 - Bacharel em História da Arte pela UFRJ, é mestrando na Escola de Comunicação da mesma instituição. Há três anos trabalha como curador e produtor da Mostra do Filme Livre.

3 - O produto nacional *blockbuster* está fortemente relacionado ao mundo televisivo. Os dados da Ancine mostram que as três melhores bilheterias dentre os 143 filmes brasileiros lançados em 2016 foram de filmes estritamente relacionados ao universo televisivo: "Os dez mandamentos" (11.305.479 espectadores), "Minha mãe é uma peça 2" (4.020.898) e "Carrossel 2 e o sumiço de Maria Joaquina" (2.525.328), todos extensões de novelas ou programas de *humor*. É importante observar que a Ancine não audita se cada comprador efetivamente usou ou não seu ingresso, apresentando seus dados a partir da venda de ingressos, o que torna impossível contabilizar qual foi o público efetivo dos filmes. Além disso, a estreia de *Minha mãe é uma peça* aconteceu em meados de dezembro. Com apenas duas semanas em cartaz o filme superou o público de todos os outros 141 filmes comercializados no ano. O filme tornou-se a primeira comédia brasileira a conseguir mais de 100 milhões em bilheteria, frutos tanto do sucesso do programa de TV protagonizado por Paulo Gustavo quanto da coprodução entre Migdal, Downtown Filmes, Paris Filmes, Globo Filmes, Paramount, Universal e a DiamondBack.



produzidos no Brasil filmes relevantes que por muitos motivos não acontecem enquanto *produto* cultural. Eles não circulam, não são vistos. Muitos destes filmes, ao invés de fornecerem um fluxo de imagens que descansam o olhar cansado ou o hipnotize através da intensidade inebriante dos efeitos visuais, eles geram dúvidas, incomodam, inquietam, retiram o observador da sua zona de conforto e o lança em um vasto campo de indeterminação. Filmes nos quais o espectador torna-se peça fundamental de seu desvendamento, filmes que interessavam Marcelo Ikeda e Dellani Lima, muito antes do lançamento do livro “Cinema de Garagem” (2010).

Como realizadores, curadores e críticos de cinema, Ikeda e Dellani puderam desenvolver um olhar aguçado para a produção contemporânea a partir de um complexo devir entre suas pesquisas e práticas, o que possibilitou um certo entendimento das pulsações e inclinações do cinema nacional. Ikeda foi peça fundamental da Mostra do Filme Livre desde sua primeira edição, em 2002, e Dellani programou a sessão Cinema de Garagem dentro da Mostra Indie BH, entre 2006 e 2010. O nome remete ao universo da música independente, do qual Dellani também faz parte. Em ambos os processos curatoriais, a intenção era destacar filmes pela sua inventividade, embora pouco vistos no circuito dos festivais.

Em 2011, publicaram durante o Festival de Tiradentes o livro “Cinema de Garagem”, pioneiro em sua reflexão sobre o estado de coisas do cinema contemporâneo pós-retomada. O termo *Cinema de Garagem* surge como ponto de partida para pensar a efervescente produção dos anos antecedentes, filmes que não se definiam apenas por serem baratos ou produzidos sem incentivo público, um tipo de cinema que, apesar de espelhar preocupações políticas e estéticas geracionais, não podia ser meramente reduzido a uma questão geracional. Filmes ousados que se definiam pela coragem com a qual seus realizadores aprofundavam-se nas possibilidades da linguagem cinematográfica.

## **Ascendentes**

A tecnologia digital possibilitou a produção de um bom filme com meios praticamente amadores, aumentando vertiginosamente a produção audiovisual. Apesar dos vídeos estarem sendo produzidos por todo o Brasil, eles não conseguiam circular nas salas de cinema comercial ou nos festivais, não chegavam à crítica. Os festivais exigiam trabalhos em 35mm, limitação que aumentava vertiginosamente os custos da produção e levava os realizadores ao bailado dos editais públicos, processo que tornava ainda mais restrito - e elitista - o lugar do realizador, assim como as suas possibilidades de expressão. O cenário começou a se transformar a partir do movimento proposto pela Mostra do Filme Livre, em 2002, no qual filmes de diferentes épocas e formatos eram aceitos e exibidos em sua programação, o que rompeu, aos poucos, o apego pela película.



A transformação tecnológica despertou novas possibilidades, abandonando a dependência de um certo modelo de financiamento e apontando para a necessidade de uma nova forma de circulação dessas obras. O curador e cineasta Marcelo Ikeda (2010) aponta que esse momento gerou uma profusão de cineclubes, zonas temporárias onde era possível apresentar e discutir os filmes que estavam sendo produzidos. A Fundação Progresso, no Rio de Janeiro, hospedou o cineclube “Mostra o que neguinho tá fazendo”, em 1999, evento que se transformou no ponto de encontro e resistência de uma geração que trocava ideias e exibia seus pensamentos através dos filmes.

Estruturas importantes na história do cinema, os cineclubes criam espaços para encontros capazes de alargar o possível e o imaginável do fazer cinematográfico, estimulando trocas que germinam ideias para a produção de outros filmes e expandem o repertório de referências visuais e sonoras dos realizadores e amantes do cinema. Um exemplo interessante dessa potência que tem os cineclubes de amalgamar desejos e estimular a produção está no surgimento do vanguarda cinematográfica americana. Formada por artistas que nutriam uma insatisfação profunda em relação às limitações estéticas e os temas do cinema de Hollywood, a vanguarda americana encontrou no cineclube um dispositivo afetivo para difundir seus filmes e ideias. Os baixos orçamentos, a aspereza visual e técnica os forçava a procurar por novos ângulos, sob uma nova luz, o que liberava o trabalho de excessivas e convencionais formas visuais e dramáticas (MEKAS, 1962). De maneira semelhante, novas maneiras de pensar e produzir cinema surgia no Brasil às margens da indústria e se fortalecia através do cineclubismo.

No início dos anos 2000, acontecimentos apontavam para uma renovação de linguagem no cinema brasileiro: festivais como Cannes, Rotterdam, Locarno e Veneza selecionavam filmes semi-artesanais e de pequeno aporte financeiro, dirigidos por novos diretores oriundos de escolas de cinema ou da crítica independente (Marina Meliande, Felipe Bragança, Bruno Safadi, Marco Dutra, Juliana Rojas, Esmir Filho, Helvécio Marins, Kleber Mendonça, e uma lista de cerca de uma dezena de nomes que vai dos coletivos de Minas Gerais aos do Ceará, passando por Rio, São Paulo e Recife, principalmente). Felipe Bragança (2011) escreveu para o jornal O Globo um texto no qual pontuou questões relacionadas a esse momento de renovação estética pela qual passava o cinema brasileiro naquele momento.

Bragança comenta que, em 2006, “O céu de Suely” surgiu como um dos filmes *mais individualmente sintomáticos e potencialmente influentes em mais de uma década de cinema nacional*. A escolha por pouca luz, uma dramaturgia elíptica e temporalidade rarefeita - realidade observada no cinema internacional - raramente se mostrava no imaginário do cinema “oficial” brasileira. Produzido pela renomada VideoFilmes e com patrocínios estatais de porte, seu sucesso gerou nos jovens cineastas e críticos a sensação de que havia uma seara de arejamento dos longas feitos no Brasil. A ideia desenvolvida pela sua experiência como crítico e realizador era a de que os diretores de cinema alimentavam monstros maravilhosos, os

filmes, tentando dar a eles a melhor forma de se mostrarem em seu esplendor para que das entrelinhas do erro pudesse surgir a beleza e o assombro.

Em 2010, o reconhecimento dessa estética *de garagem* veio tanto por parte dos festivais nacionais de renome, quanto por festivais internacionais. Felipe Bragança e Marina Meliande foram premiados pelo filme “A Alegria” (2010), em Cannes, enquanto o coletivo cearense Alumbramento era premiado na Mostra de Tiradentes com o filme “Estrada para Ythaca” (2010) e Sérgio Borges conquistava todos os prêmios do Festival de Brasília com “O Céu Sobre os Ombros” (2010). Muitas vezes, as Mostras e Festivais de cinema são a primeira - e única - porta de entrada de uma obra audiovisual, além de serem os principais canais de difusão para os filmes de novos realizadores, de curtas-metragens e de produções nacionais e estrangeiras não exibidas em circuito comercial.

Entre os objetivos dos realizadores desses eventos está o estímulo à exibição e à reflexão cinematográfica e a possibilidade de levar a produção audiovisual a um público distante dos grandes centros, tensionando o eixo Rio-São Paulo. Um lugar é criado nas Mostras e Festivais onde a significação acerca da produção cinematográfica é construída, mantida e, ocasionalmente, desconstruída. Parte espetáculo, parte evento sócio-histórico, parte serviço de estruturação, elas estabelecem e administram os significados culturais da arte cinematográfica. Apesar da perversidade do mercado, elas resistem e se multiplicam país afora, se configurando como uma janela alternativa de exibição para centenas de cineastas. Nesse contexto, Ikeda identifica a figura do curador engajado, aquele que capta os movimentos ainda muito sutis, por vezes subterrâneos de uma nova estética em meio à mesmice que impera no campo audiovisual: os mesmos rostos, um mesmo modo de costurar os planos e as narrativas, uma certa homogeneidade estética que se coloca muito aquém dos infinitos e explosivos caminhos que se abriam.

## **O paraíso do olhar**

A arte é o que mata a saudade de descobrir outros mundos, onde a verdadeira viagem de descobrimento não consiste em buscar novas paisagens, mas novos olhos. Tudo muda quando o olhar se transforma. Através dos olhos vê-se o mundo plasmar à consciência pelo jogo perceptivo: imagens do passado se aderem ao presente, ressignificando umas às outras. Ao mesmo tempo, a visão provoca uma impressão que é transmitida ao cérebro pelo sistema nervoso, decodificada em sensação. A visão talvez seja o sentido mais importante para o cinema, pois é através dos olhos que os filmes chegam ao coração e explodem pelo corpo. O cinema carrega o poder mágico da possessão, ele adere aos corpos que decidem ou não carregá-lo consigo, refletindo ou recalçando os questionamentos levantados pela

linguagem cinematográfica.

Em 2012, Ikeda e Dellani realizaram a *Mostra Cinema de Garagem*, no Rio de Janeiro, através do edital da Caixa Cultural<sup>4</sup>. Junto à exibição de 25 longas e 25 curtas, realizadores e pesquisadores foram convidados para comporem mesas de debate sobre os rumos e os desafios do cinema de garagem e um novo livro organizado a partir da compilação de artigos que abordavam questionamentos sobre a estética *de garagem*. Espaços foram criados dentro da programação, verdadeiros respiradouros, onde foi possível tecer discussões sobre os caminhos do audiovisual contemporâneo. Um convite para atentamente refletir sobre os meandros da cena que emerge, desenvolver os sentimentos provocados pelo fluxo dos filmes programados, suas intensidades, ao mesmo tempo em que preparava o olhar para suas particularidades.

Diante do avassalador domínio do mercado, Ikeda coloca a resistência como única opção. Organizar uma mostra de cinema é, nesse contexto, “jogar coquetéis molotov contra o monopólio do capital” (IKEDA:2013:6). Ele define a *Mostra Cinema de Garagem* como tendo sido uma tentativa de abrir uma janela, de jogar uma garrafa no mar, abrir um espaço maior de exibição para uma geração de jovens realizadores que, apesar de produzirem filmes instigantes, não tinham seus filmes distribuídos, eles não são vistos por muitas pessoas<sup>5</sup>.

Não há outro paraíso que não seja os paraísos perdidos e, acreditando nisso, o crítico e programador de cinema torna-se eterno andarilho a procura do objeto de desejo inatingível. Talvez a busca seja ela mesma o paraíso criptografado, esse ímpeto que esquentava e move os corpos. Movimento que reflete a descrença na resposta única, arbitrária, no fim dos caminhos: prevalece um labirinto audiovisual sem fim, onde deixar-se perder é buscar no enigma a solução para as contradições que envolvem a vida e o cinema e que se insinuam como real e única. Resistir a certas armadilhas é urgente, acreditando, por exemplo, que seja possível sim existir além dos sistemas que controlam a distribuição do dinheiro estatal ou as salas comerciais de cinema. Que um celular na mão e uma ideia na cabeça podem atravessar barreiras, encontrar subjetividades indescritíveis e despertar um outro modo de olhar.

Para levantar esse voo é necessário uma crítica capaz de expandir as veias de sensibilidade do

---

4 - Em 2014, a programação no Rio aconteceu no Centro Cultural da Justiça Federal e no Museu de Arte do Rio. Dellani Lima ofereceu uma oficina, na qual a abordagem de conceitos sobre o modo independente de produção audiovisual gerou a realização de curtas feitos com celulares, enquanto Ikeda ministrou um curso onde apresentou as principais características éticas, estéticas, econômicas e políticas do Cinema de Garagem brasileiro. Houve também o lançamento do livro CINECASULOFILIA (2014), uma coletânea de textos do blog homônimo, escrito por Ikeda e reunidos em comemoração aos dez anos de criação de seu blog.

5 - Sendo o circuito de difusão muito menor que o de produção, a importância de se expandir as Mostras e Festivais de cinema se coloca como essencial. Não em uma tentativa de segurar o mar com um garfo mas sim de aumentar cada vez mais a possibilidade desses filmes serem vistos/vivenciados. Em contrapartida, a difusão coloca questões espinhosas para certos recortes da produção, principalmente acerca dos festivais que têm donos, assim como dos festivais que agem com um certo sonambulismo violento ao se configurarem em verdadeiros mercados de negócios.

espectador-leitor, que muitas vezes é também um realizador e manipulador de imagens. Uma crítica como exercício que não deve ser arbitrário, limitado a um contato imediatista e superficial com os filmes, mas que precisa ambicionar algo, uma visão de cinema - e conseqüentemente de mundo -, uma reflexão que se traduza concretamente para o cinema e para o mundo. Uma crítica em sintonia com os fluxos da contemporaneidade, que se reconstrói a partir de um cinema que existe e que tem na curadoria um espaço de (re)ação.

### **Referências**

BAECQUE, A. *Cinefilia: Invenção de um olhar, história de uma cultura 1944-1968*. São Paulo: Cosac&Naify, 2010.

BRAGANÇA, Felipe. *Meu último texto de cinema*. Disponível em: <http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/meu-ultimo-texto-de-cinema-por-felipe-braganca-368213.html>

IKEDA, Marcelo, org. *Filme livre!* Curando, pensando e mostrando filmes livres. Disponível em: [http://www.academia.edu/34361343/Filme\\_Livre\\_Curando\\_mostrando\\_e\\_pensando\\_filmes\\_livres](http://www.academia.edu/34361343/Filme_Livre_Curando_mostrando_e_pensando_filmes_livres) [Acesso em: 10/dez/2017]

IKEDA, Marcelo. LIMA, Dellani. *Cinema de garagem: Um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI*. Disponível em: <http://www.cinemadegaragem.com/2014/rj/catalogo.pdf> [Acesso em: 10/dez/2017]

MIGLIORIN, Cezar. *Por um cinema pós-industrial: notas para um debate*. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm> [Acesso em: 10/dez/2017]

\_\_\_\_\_. *Por que escrevo sobre um filme*. <http://www.revistacinetica.com.br/porqueescrevo.htm> [Acesso em: 10/dez/2017]

# No limite e no limiar: o hiper-real no cinema de Akira Kurosawa<sup>1</sup>

## At the limit and on the threshold: hyperreality in Akira Kurosawa's cinema

Edylene Daniel Severiano<sup>2</sup>  
(Mestranda - UFRJ)

### Resumo:

Esta versão da comunicação que apresentei dedica-se a tecer uma leitura dos filmes *Rapsódia em agosto* (1991) e *Sonhos* (1990), neste me detenho em "O demônio que chora", do cineasta Akira Kurosawa. A perspectiva proposta baseia-se nos conceitos de Pós-modernidade, hiper-real e cultura aleatória, tendo como chave de leitura a Estética Tradicional Japonesa.

### Palavras-chave:

Pós-modernidade; hiper-real; Japão.

### Abstract:

This communication aims to present a reading of Kurosawa's movies *Rhapsody in August* (1991) and *Dreams* (1990) - where I dwell on *The weeping demon*. The perspective proposed is based on concepts such as postmodernity, hyperreality and random culture, through traditional Japanese aesthetics.

### Keywords:

Postmodernity; hyperreal; Japan.

Esta comunicação, intitulada *No limite e no limiar - o hiper-real no cinema de Akira Kurosawa*, se dedica a esboçar minha pesquisa de mestrado. Ainda que tenha realizado alterações substanciais na linha interpretativa e no eixo teórico da pesquisa, procurarei me ater ao máximo à proposta apresentada quando da submissão do resumo ao XXI Encontro Socine.

Minha proposta reside na leitura de dois filmes de Akira Kurosawa, *Rapsódia em agosto* (1991), baseado no livro *Nabe no naka* (1987), de Kiyoko Murata, e *Sonhos* (1990), obra que o cineasta afirma ser baseada em sonhos que teve. O diálogo que travo com as obras se estabelece a partir do arcabouço teórico da pós-modernidade, quando os grandes relatos, para lembrar Lyotard (2013), já foram resolvidos,

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: PAINEL TEORIA DOS CINEASTAS II.

2 - Mestranda do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura pela UFRJ, bolsista CNPq. Pesquisa o cinema de Akira Kurosawa a partir dos conceitos de Estética Tradicional Japonesa e temporalidade.

ou ainda, quando os sólidos já foram liquefeitos, pensando com Bauman (2001, p.10). Meu foco então se constitui na passagem da Modernidade à Pós-modernidade, momento da agonia do real e nascimento do hiper-real, “apoteose da simulação”, fenômeno inaugural da pós-modernidade, por intermédio do evento nuclear. Desta maneira, concentro minha leitura nos escritos de Jean Baudrillard.

Três questões norteiam minha fala aqui: *i)* a tessitura do hiper-real – à luz da Estética Japonesa; *ii)* a “apoteose da simulação” re-(a)presentada em *Rapsódia em agosto*; e *iii)* a “cultura aleatória” expressa em “O demônio que chora”.

Teórico da Pós-modernidade, Jean Baudrillard, em seu livro *Simulacros e simulação* (1991a) apresenta a questão da morte do real e nascimento do hiper-real, tendo como marco o evento nuclear que pôs fim a Segunda Guerra. O hiper-real configura-se como a substituição no real dos símbolos deste pelo estabelecimento do simulacro, a partir do processo de simulação. “O simulacro nunca é o que oculta a verdade – é a verdade que oculta que não existe. O simulacro é verdadeiro” (O ECLESIASTES *apud* BAUDRILLARD, 1991a, p. 7).

Ainda citando o teórico, se “[d]issimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem” (BAUDRILLARD, 1991a, p. 9), e o que não se tem é o real, a verdade, a relação de diferença entre verdadeiro e falso. Todos os referenciais foram liquidados, assim, “o real nunca mais terá oportunidade de se produzir” (BAUDRILLARD, 1991a, p. 9).

As questões da representação, verdade e real estão então resolvidas, não é mais possível representar, a verdade habita a simulação e o real passa a hiper-real, restando a condição de uma cultura aleatória, em que o homem está abandonado consigo mesmo. E é esta construção da passagem do real ao hiper-real e seus efeitos que observo nas referidas obras de Kurosawa, por intermédio de uma leitura fundamentada na Estética Japonesa.

Estética processual, como afirma Donald Richie em *A Tractate on Japanese Aesthetic* (2007), referindo-se sobretudo ao fazer pré-moderno, a arte japonesa dedica-se a experiência subjetiva do fazer pelo artista. Para além, como afirma o professor Ricardo Gonçalves, a Estética Tradicional Japonesa consiste na expressão do *per-curso* japonês, o Dô (GONÇALVES, 2004, p. 20), sendo a partir desse tecer *per-curso* que observo a construção dos filmes.

*Rapsódia em agosto* conta a história das férias de verão de quatro crianças na incipiência da adolescência e sua avó, Kane, uma mulher que vivenciou o horror do ataque nuclear em Nagasaki, o qual lhe deixou sequelas físicas e emocionais, como os ralos cabelos e a perda do marido. A história gira em torno da tentativa dos netos de fazerem Kane lembrar-se de um de seus irmãos, que havia partido

do Japão ainda jovem e lhe escrevera recentemente, já do leito de morte, pedindo que fosse ao seu encontro. Tal empenho lança avó e netos a descobertas e memórias inquietantes.

Pensando com Baudrillard (1991a) a querela assumida pelos iconoclastas, e ainda nossa, que há muito perceberam a potência das imagens como simulacros perfeitos, observo os jogos de cenas engendrados pela tessitura de Kurosawa como per-curso trilhado pelo cineasta, e no qual lança o espectador. Desse modo, em *Rapsódia em agosto*, elenco um conjunto de cenas conferindo a elas as sucessivas fases da imagem, de acordo com Baudrillard: *i)* a imagem “reflexo de uma realidade profunda”, boa imagem; *ii)* a imagem que “mascara e deforma uma realidade profunda”, má imagem; *iii)* a imagem que “mascara a ausência de realidade profunda”, imagem que finge ser; e *iv)* a imagem que “não tem relação com qualquer realidade, é o seu próprio simulacro puro” (BAUDRILLARD, 1991a, p. 13).



Figura 1: Kane observa a semelhança entre seu neto e um de seus irmãos.

Fonte: Sequência capturada de *Rapsódia em agosto* (1991), de Akira Kurosawa

Na primeira sequência (Figura 1) os netos estão reunidos com a avó na sala de estudos do falecido avô, na tentativa de fazer a avó recordar do irmão que lhe escrevera. Kane, por sua vez, enumera todos os irmãos e recorda-se de um que perdera a sanidade após o ataque nuclear e, por isso, desenhava um olho insistentemente. Ao olhar para o neto mais novo, Kane afirma que o menino tem os olhos iguais ao do tal tio-avô. Nesta cena duas imagens se apresentam, uma vista por todos (personagens e espectadores), desenhada pelo menino na lousa, e a outra vista só pela avó, o próprio menino. Os olhos do menino compreendem uma boa imagem, uma vez que não deturpam, ferem ou violam a existência do tio-avô, enquanto o desenho deforma a realidade profunda, sendo uma má imagem.





Figura 2: Kane relembra o ataque e vê o olho por entre as montanhas.

Fonte: Sequência capturada de *Rapsódia em agosto* (1991), de Akira Kurosawa.

A má imagem também pode ser observada por meio de outra cena, que considero ser mais relevante que a anterior. Nessa segunda sequência (Figura 2) a imagem do olho retorna, agora mais forte, mais atroz, e se expandindo para além da lembrança. O olho que o irmão de Kane desenhava era a imagem que vira no dia do bombardeio ao olhar para o céu de Nagasaki por entre as montanhas. Kane ao narrar o fato se recorda da visão da explosão da bomba, do desenho feito pelo irmão e, assim, vê a imagem do olho projetada no céu por entre as montanhas.

Kurosawa gravou esta cena diversas vezes até que ficasse a seu contento. Em entrevista, reunida no documentário *Kara no messêji: Utsukushii eiga o* (*Uma mensagem por filmes belos*, tradução minha, 2000), o cineasta afirma que era preciso que a personagem de Sachiko Murase olhasse para as colinas e demonstrasse o horror contido na imagem da explosão da bomba em Nagasaki, de modo que a visão não fosse compartilhada com seus netos. Compreendo o alheamento das crianças como o que mantém a distinção entre os dois mundos: real e hiper-real. Do mesmo modo, a tessitura composta pelo cineasta lança o espectador no mundo de Kane, fazendo com que esse regresse com ela até o momento do bombardeio. Os fragmentos do real, já extinto, começam a se precipitar no ecrã.





Figura 3: A natureza como artifício.

Fonte: Sequência capturada de *Rapsódia em agosto* (1991), de Akira Kurosawa.

Como imagem que mascara a ausência de realidade profunda, finge ser, me debruço sobre uma sequência que compreende mudança sensível de foco (Figura 3), uma vez que iniciamos com o olho desenhado, passamos à sua projeção no céu e agora à manifestação da força da natureza. Na sequência Kane desperta acreditando que a tempestade é na verdade o bombardeio nuclear, desesperada ela cobre os netos com lençóis brancos afirmando que esta prática salvou muitas pessoas. Penso ser a manifestação da força da natureza o que finge ser, o artifício, a tecedura, que propiciará a aproximação do limite temporal da Modernidade e Pós-modernidade re-(a)presentado no ecrã.



Figura 4: Kane parte em direção a Nagasaki.

Fonte: Sequência capturada de *Rapsódia em agosto* (1991), de Akira Kurosawa.

Como *simulacro puro* entendo que Kurosawa nos apresenta a “apoteose da simulação” na própria personagem de Kane (Figura 4). Como o próprio real dirimido, ela parte em retorno ao marco zero do hiper-real, em cena que me impeliu a nomear este trabalho como *No limite e no limiar*. Em meio a uma tempestade, ela, já imersa no seu mundo, o mundo do real, de volta ao momento do ataque nuclear e parte em direção ao centro de Nagasaki, enquanto seus filhos e netos tentam alcançá-la.

O filme se encerra com esta cena que interpreto como a melancolia que compõe a agonia do real. O mundo que Kane persegue e pertence já não pode mais se verificar, ela segue buscando algo que se dissolveu como a bomba e tudo a seu redor, inclusive ela mesma, que emergiu na Pós-modernidade como um fragmento de algo que já não pode se realizar no mundo arbitrado pelo hiper-real.

Assim, entendo que o aprisionamento desta no momento do bombardeio é o acontecimento que marca “a agonia do real e do racional que abre as suas portas para a era da simulação” (Baudrillard, 1991a, p, 60); tudo que sucede a esse momento pode ser entendido como a melancolia fundamental ao funcionamento dos sistemas de simulação. E é esta confrontação entre, *real* e *hiper-real*, que faz, para mim, a tessitura de *Rapsódia em agosto* re-(a)presentação do limite e limiar das sociedades Moderna e Pós-moderna.

Deste modo, a destruição do sentido, revolução da pós-modernidade, apontada por Baudrillard (1991a, p. 197), conduz a sociedade à incerteza, à condição aleatória, a um mundo em que já não se pode distinguir real e irreal, a um mundo que entendo ser, em sua própria medida, delirante. Nas palavras do teórico, “[j]á que o mundo adota um curso delirante, devemos adotar sobre ele um ponto de vista delirante” (BAUDRILLARD, 1991b, p. 7, tradução nossa). Por semelhante exaltação de espírito faço uma digressão a *Sonhos* (1990), gravado enquanto o cineasta lia o romance *Nabe no naka* e pensava o roteiro de *Rapsódia em agosto*.

Focalizando no sonho *O demônio que chora*, entrada que entendo ser possível pela expressão da circularidade mito-poética que a obra compreende, teço uma leitura de como ao homem deixado a si mesmo, pensando com Lipovetsky e Charles (2004) resta apenas a sua própria humanidade e o vagar, sem fim, pois este já não existe. Nesse sentido, me encaminho para uma leitura deste vagar, apresentado por Kurosawa, como sendo o que Baudrillard denominou o encerramento do “imaginário obcecado pelo próprio fim”, passando a humanidade à “cultura sem qualquer imaginário”, cultura aleatória (Baudrillard, 1991, p. 197). Abandonada em si mesma pela melancolia.

Minha fala tentou sintetizar a interpretação que tenho desenvolvido dos filmes *Rapsódia em agosto* e *Sonhos*. A partir da chave de leitura com a qual os adentro, o fazer cinematográfico de Kurosawa, expressão da estética processual japonesa, observo a exposição da re-(a)presentação da morte do real e preponderância do hiper-real, momento de apoteose da simulação, e o encaminhamento à cultura aleatória. Para finalizar destaco que me limito a tecer uma leitura dessas obras, de modo a sempre estar aberta a novos caminhos interpretativos.

## Referências

BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulação*. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'água,

1991a.

\_\_\_\_\_. *La transparencia del mal: ensaios sobre los fenómenos extremos*. Traducción de Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1991b.

BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

GONÇALVES, R. M. Conceito de 'Do' (caminho) na cultura japonesa. In: *Do: a essência da Cultura Japonesa*. São Paulo: Centro de Chado Urasenke do Brasil, 2004, p.20-23.

LIPOVETSKY, G.; CHARLES, S. *Os tempos hipermodernos*. Tradução Mario Vilela. São Paulo: Barcarolla, 2004.

LYOTARD, J.-F. *A condição pós-moderna*. Tradução Ricardo Corrêa Barbosa; posfácio Silvano Santiago. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

RICHIE, D. *A tractate on Japanese aesthetics*. Berkeley, California: Stone Bridge Press, 2007.

### **Referências filmográficas**

KUROSAWA Akira. *Kara no messêji: Utsukushii eiga o*. Direção: Hisao Kurosawa. Japan: Kurosawa Production Co. 2000, 1 DVD (81 min.) color.

RAPSÓDIA em agosto. Direção: Akira Kurosawa. Roteiro: Akira Kurosawa e Kiyoko Murata. Japão: Spectra Nova, 1991.1 DVD (97 min.) color.

SONHOS. Direção: Akira Kurosawa. Produção: Hisao Kurosawa e Mike Y. Inoue. Roteiro: Akira Kurosawa. Japão e Estados Unidos: Warner Bros. Entertainment Inc, 1990.1 DVD (119 min.) color.

# O erotismo em *Um estranho no lago*

## The eroticism in *Stranger by the lake*

Elcio Basilio

### Resumo:

Através da análise psíquica das personagens de *Um estranho no lago*, buscaremos traçar um paralelo entre o filme e o pensamento de Georges Bataille, sobretudo no livro *O Erotismo*.

### Palavras-chave:

Bataille, Erotismo, Freud, Guiraudie, Um estranho no lago.

### Abstract:

Through the psychic analysis of the characters of *Stranger by the lake*, we will trace a comparison between the movie and the work of Georges Bataille, especially in the book *Eroticism*.

### Keywords:

Bataille, Eroticism, Freud, Guiraudie, Stranger by the lake.

Mais de um crítico apontou semelhanças entre o filme *Um estranho no lago* (2013) e o livro *O Erotismo* (1957), este artigo busca uma investigação mais detida entre o longa-metragem e a obra de Bataille. Para tanto, analisaremos a psique das personagens a partir do pensamento do filósofo francês.

O também francês Alain Guiraudie era conhecido nos festivais de cinema pela temática *queer* de seus filmes, portanto a sexualidade já era uma recorrência em sua obra, quando em 2013 *Um estranho no lago* foi premiado com melhor direção na categoria *un certain regard* no prestigiado festival de Cannes, chamando a atenção da crítica e do público. O filme rendeu muitos comentários devido à onipresença de nudez masculina e às cenas de sexo explícito, inscritas num fascinante microcosmo: um lago nudista frequentado por homossexuais masculinos que buscam no local encontros furtivos, tudo isso amarrado por uma trama de suspense em que não falta sensualidade e perigo. Contudo, longe do cinema de gênero hollywoodiano clássico, a direção sóbria de Guiraudie revelava de modo inquietante uma relação entre o erótico e o macabro, justificando a polêmica e a aproximação para com Bataille.

Em *Um estranho no lago* acompanhamos Franck: frequentador do lago, ele nada, se bronzeia e faz amizades. E é com esse ritual que começamos o filme, após o exercício rotineiro, Franck senta-se ao lado de Henri, um sujeito meio acanhado, que parece um tanto deslocado daquele mundo de regras próprias. Henri comenta com ele sobre a possível existência de um bagre com mais de quatro metros

- capaz de engolir um homem - que habitaria o lago. A anedota extraordinária não parece afetar muito o protagonista, que parece mais fascinado pelo caráter ordinário daquele homem, que já fora casado e tem um emprego comum. Enquanto a conversa se desenrola, Franck nota Michel, um tipo apolíneo, bronzeado e em boa forma física, enquanto este sai do mergulho no lago, os olhares de Franck deixam claro sua atração, ele não tarda a encerrar a conversa para ir atrás daquele observara. Sobre as três personagens principais do filme, o próprio Guiraudie comenta:

Eu parti de um trio, três figuras masculinas que poderiam representar três facetas de um mesmo homem, como acontece comigo mesmo: o frívolo descolado (Franck), o pegador (Michel), a partir do momento que não deseja mais, ele se livra da presa... E o homem que está um pouco cansado de tudo isso (Henri). A outra questão era: até onde podemos viver em função do prazer? (GUIRAUDIE, 2013)<sup>1</sup>.

Voltando ao enredo, Michel já está acompanhado, porém, Franck continua à espreita, mais tarde quando o espiava no lago de longe na mata, Franck acaba testemunhando um possível assassinato, Michel, que nadava com o rapaz que mantinha um caso, parece afogar o companheiro, que some no meio da água. Franck parece confuso quanto ao que viu, mas o fato é que seu rival havia sumido, o que abria espaço para que o protagonista se aproximasse de Michel. Enquanto os dois começam a se relacionar um inquérito policial tem início na região. Um detetive interroga os frequentadores sobre onde andavam nos últimos dias, Michel mente sobre sua relação com o rapaz desaparecido, Franck percebe e o acoberta. Se até então ele conseguira ignorar o que tinha visto, a presença policial parece consolidar suas suspeitas, entretanto, ele não deixa de frequentar Michel, porém sonda a verdade com uma ou outra pergunta; só que seu amante é esquivo, não gosta de falar sobre sua vida pessoal e não aceita convites para encontros fora daquele local. Todos os indícios vão contra Michel, ainda assim Franck persiste no romance, por mais que aquele lago seja o lugar perfeito para a ação de um psicopata, como revela o investigador da polícia ao ironizar as respostas de Franck, que diz não saber o nome da pessoa com quem estava em determinado dia, pois ali não se tem o hábito de trocar informações pessoais, mesmo com alguém com quem se tem relações carnais.

A culpabilidade de Michel só se agrava ao longo do filme, nos deixando angustiados por Franck, por que ele continua a ficar com Michel? Será que ele acredita que foi um acidente? Será que ele não se importa em se relacionar com um assassino? Não considera ele ser a próxima vítima? De onde vem tamanho destemor? Em entrevista, Alain Guiraudie não se esquivava da comparação com *Bataille*, o diretor e roteirista do filme confirma:

Eu acho que seria um exagero dizer que *Bataille* é a origem do roteiro. A famosa frase “o erotismo é a aprovação da vida até na morte” me pegou em cheio quando muito tempo atrás eu a li. Eu a tinha esquecido, depois na pré-produção do filme eu me dizia que a frase

<sup>1</sup> - Os trechos citados da entrevista são de tradução nossa.

teve um efeito subterrâneo. E me dei conta que havia outros aspectos do pensamento de Bataille que iam de acordo com as minhas preocupações: a maneira de sobrepor as questões eróticas, a política e a economia, no sentido amplo". (GUIRAUDIE, 2013)

Vale adiantar que para Bataille a economia vai muito além de transações comerciais, ela está ligada a quaisquer relações de troca, material ou intelectual, entre indivíduos ou nações, onde quer que haja esse fluxo, haverá economia; contenção e dispêndio de recursos, não importa quais sejam eles, são características da organização humana. E como veremos adiante, a noção de excesso é primordial para o pensador francês.

Antes de adentrarmos em Bataille, todavia, gostaríamos de resgatar um importante antecedente de seu pensamento: a psicanálise, mais especificamente o texto *Além do princípio do prazer* (1920) de Sigmund Freud. Após o término da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), o criador da psicanálise passa a atender ex-combatentes, a insistência destes pacientes em resgatar o trauma entra em conflito com o princípio do prazer desenvolvido por Freud até então. Por que retornar a algo desprazeroso? O psicanalista começa a esboçar uma resposta a partir da distinção entre três termos: *angústia* (expectativa do perigo), *medo* (noção direcionada do perigo), e *terror* (perigo que pega desprevenido). Os soldados teriam passado por uma experiência de terror, isto é, não estavam preparados psicologicamente para o ocorrido, e é justamente esse despreparo que ocasiona o trauma. Freud então conjectura que o constante resgate mental da situação de guerra pelos ex-combatentes seria uma forma de prevenção psicológica, tornando-os preparados para uma eventual guerra, sendo assim não poderiam ser surpreendidos novamente, pois já haviam antecipado o mal.

Sem dúvida que a condição desses pacientes era excepcional, o que não impediu Freud de começar a se atentar para a presença da morte dentre as vontades do indivíduo. O homem, consciente da sua finitude, de algum modo sempre se prepara para a morte, e muitas vezes, essa ansiedade pelo inevitável acaba se configurando como desejo. Por mais absurdo que possa parecer tal raciocínio, Freud admite as coincidências com o pensamento de Schopenhauer<sup>2</sup>, que em muitos aspectos antecipa a psicanálise, porém, o médico austríaco também se apoia em constatações biológicas mais contemporâneas que as intuições do filósofo alemão:

Tão surpreendentes quanto essas conclusões é a que diz respeito aos grandes grupos de instintos que estabelecemos por trás dos fenômenos da vida. O postulado de instintos autoconservadores, por nós atribuídos a todo ser vivente, acha-se em curiosa oposição ao pressuposto de que toda vida instintual serve à realização da morte. Vista sob essa luz, diminui consideravelmente a importância teórica dos instintos de autoconservação, de poder e de autoafirmação; são instintos parciais, destinados a garantir o curso da morte própria do organismo e manter afastadas as possibilidades de retorno ao inorgânico que não sejam imanentes, mas é descartado o enigmático empenho do organismo em

---

2 - *Metafísica do Amor, Metafísica da Morte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

afirmar-se contra tudo e todos, algo que não se ajusta a nenhum contexto. O que daí resta é que o organismo pretende morrer apenas a seu modo; tais guardiães da vida também foram, originalmente, guarda-costas da morte. Surge então o paradoxo de que o organismo vivo se rebela fortemente contra influências (perigos) que poderiam ajudá-lo a alcançar sua meta de vida por um caminho curto (mediante curto-circuito, digamos), mas essa conduta caracteriza justamente os esforços apenas instintuais, em oposição aos inteligentes (FREUD, 2010, p. 205)

Logicamente é possível afirmar que o propósito da vida é a morte, julgando que esta é o fim daquela. O ser, no entanto, deseja apenas a morte ao seu modo, pois considera-se senhor do próprio destino, e de alguma maneira ele obtém prazer adiando o objetivo final de sua vida, isto é, prorrogando a própria morte.

O princípio do prazer, então, é uma tendência que se acha a serviço de uma função, à qual cabe tornar o aparelho psíquico isento de excitação, ou conservar o montante de excitação dentro dele constante ou o menor possível. Ainda não podemos nos decidir por nenhuma dessas concepções, mas notamos que a função assim determinada participaria do universal empenho de todos os viventes: retornar à quietude do mundo inorgânico. Todos nós aprendemos que o maior prazer ao nosso alcance, o do ato sexual, está relacionado à extinção momentânea de uma elevada excitação. Mas a ligação do impulso instintual seria uma função preparatória, que deve dispor a excitação para a sua definitiva eliminação no prazer da descarga. (FREUD, 2010, p. 236)

A conclusão freudiana é ousada, acompanhando seu raciocínio funcionalista, entendemos que o prazer se daria pela extinção de uma determinada excitação, e, como ele coloca, a vida seria essencialmente uma grande excitação celular, se contraposta ao mundo inorgânico. Por conseguinte, nosso maior prazer, seria a cessação completa desse rebuliço orgânico, nosso prazer derradeiro e ulterior seria a morte. Bataille certamente se impressionou pelo viés proposto por Freud e o levou além, porém, com menos determinismo e embaralhando ainda mais a confluência da pulsão de morte com a erótica, desenvolvendo a ideia freudiana de que o prazer sensual pode servir como preparação para o prazer da morte: “O jogo da angústia é sempre o mesmo: a maior angústia, a angústia até a morte, é o que os homens desejam, para encontrar ao final, para além da morte, e da ruína, a superação da angústia. Mas a superação da angústia é possível apenas sob uma condição: que a angústia esteja à altura da sensibilidade que a evoca” (BATAILLE, 2013, p. 111). Devemos destacar o papel da angústia, como motor excitatório para ambos escritores.

Não por acaso, Franck, nosso inconsequente herói, nada em um lago habitado por possíveis monstros aquáticos, tem relações sexuais sem preservativo com estranhos, e mantém um caso com um suspeito de assassinato. Ao elencar tais atitudes, poderíamos julgá-lo louco, mas o que vemos na atuação de Pierre Deladonchamps é o oposto disso, Franck é um sujeito sensato, na medida em que mantém conversações amigavelmente, escuta e compreende seus interlocutores. Entretanto, ele leva adiante sua



relação, apesar de supor que Michel seja um assassino. Só que Franck não parece agir completamente fora de si por causa de seu amor, talvez ele se sinta ainda mais atraído por Michel por ele ser perigoso, e não apesar de, queremos dizer que a pulsão erótica (Eros) e a pulsão de morte (Tânatos) não são completamente indissociáveis, elas podem se imiscuir:

A angústia mortal não inclina necessariamente à volúpia, mas a volúpia, na angústia mortal, é mais profunda. A atividade erótica não tem sempre abertamente esse aspecto nefasto, não é sempre *essa fissura*; mas, profundamente, secretamente, essa fissura, sendo aquilo que é próprio à sensualidade humana, é a fonte do prazer (BATAILLE, 2013, p. 129).

Se por um lado temos Michel, um homicida que parece levar às últimas consequências o sofisma baudelairiano resgatado por Bataille: “toda volúpia está no mal”, sua psique mais simples nos intriga menos, pois facilmente o julgamos um psicopata dissimulado que atrai seus parceiros para uma emboscada. O protagonista, no entanto, nos aflige mais, como um rapaz cheio de vida como Franck pode se deixar levar para uma armadilha mortal, tendo consciência do próprio risco que corre? “Se o amante não pode possuir o ser amado, pensa às vezes em matá-lo: muitas vezes preferiria matá-lo a perdê-lo. Deseja em outros casos sua própria morte” (BATAILLE, 2013, p. 43). Essa colocação de Bataille parece esclarecer um pouco as motivações internas da personagem principal. O ato erótico, como o filósofo expõe, está intimamente ligado à noção de dispêndio, de transgressão; pois é um gasto de energia que não tem a finalidade do trabalho, portanto não está ligado ao mundo da ordem. Freud se restringe a uma leitura fisiológica desse excesso, que teria por finalidade última a reprodução; Bataille, por sua vez, demonstra como a atividade erótica é essencialmente humana, fugindo às regras de período fértil comuns aos mamíferos, os humanos buscam o prazer sexual constante e sistematicamente, tornando-o uma atividade social. Entretanto, o ato erótico continua sendo uma transgressão, ainda que uma transgressão prescrita pelo interdito, que não nega o social, reafirma-o através da sua exceção.

Frequentemente o filósofo francês recorre à antropologia para embasar a sua tese de que o interdito ligado à morte e o ligado à atividade sexual são os fundamentos da organização social humana. A violência destes dois atos, no sentido em que ambos são uma descarga de energia excessiva direcionada a um outro, não tem lugar no espaço social, por isso mesmo eles são repudiados pelo olhar público. Não nos cabe aqui retomar todos os argumentos de Bataille, agora que já está mais que posta a convergência das duas pulsões, devemos lembrar que a distinção permanece, e que não devemos confundi-las: “A febre sensual não é o desejo de morrer. Da mesma forma, o amor não é o desejo de perder, mas o de viver no medo da sua perda possível, o ser amado mantendo o amante à beira do esgotamento: a este preço, somente, podemos sentir diante do ser amado a violência do encantamento” (BATAILLE, 2013, p. 184).



Esperamos ter clareado um pouco as motivações das curiosas atitudes das personagens de *Um estranho no lago*, é possível que tudo que tenhamos expostos aqui, enredo e teoria, tenham soado por demais mórbidas, entretanto, ousar dizer que talvez seja a crueza das conclusões de Freud, a violência erótica do pensamento de Bataille e a ausência de artifícios da encenação de Guiraudie que tenham aumentado o impacto. Pois, ousar dizer, já estamos minimamente acostumados com a ideia aqui exposta, afinal, em quantos filmes *noir*, por exemplo, já não vimos uma personagem que, a princípio livre de qualquer perigo, se deixa enredar numa trama mortal por um estranho que acabara de conhecer? Seriam todos os detetives que sucumbem graças a *femmes fatales* loucos? Ou será que esse tipo de suspense nos é tão caro pois diz muito sobre nós mesmos?

### **Referências**

BATAILLE, G. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

FREUD, S. *Além do princípio do prazer*. In: *Obras Completas Volume 14*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GUIRAUDIE, A. *Entrevista concedida a Olivier Père* [junho de 2013]. Disponível em: <https://www.arte.tv/sites/olivierpere/2013/06/11/linconnu-du-lac-entretien-avec-alain-guiraudie/>

# **O Nuevo Cine Latinoamericano sob revisão: uma análise bibliográfica<sup>1</sup>**

## **The New Latin American Cinema under review: a bibliographic analysis**

**Fabián Núñez<sup>2</sup>**  
(Doutor - UFF)

### **Resumo:**

Nosso propósito é analisar livros publicados na corrente década voltados especificamente ao *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL). Portanto, iremos analisar obras de três pesquisadores, Isaac León Frías, Silvana Flores e Ignacio Del Valle Dávila. Nosso propósito é realizar uma análise teórico-metodológica.

### **Palavras-chave:**

cinema latino-americano, *nuevo cine latinoamericano*, historiografia, estudo bibliográfico.

### **Abstract:**

Our purpose is to analyze books published in the current decade focused specifically on New Latin American Cinema (NCL). Therefore, we will examine works of three researchers, Isaac León Frías, Silvana Flores and Ignacio Del Valle Dávila. Our purpose is to conduct a theoretical and methodological analysis.

### **Keywords:**

Latin American Cinema, *nuevo cine latinoamericano*, historiography, bibliographic study.

É possível afirmar que o risco de monumentalização do *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL) se deve ao fato de que os seus primeiros sistematizadores foram os seus próprios realizadores. Nos anos 1980 e 1990, esse discurso foi absorvido pelo meio acadêmico, sobretudo por pesquisadores anglo-saxões, que, de certa forma, o reproduzem sem maiores questionamentos. No entanto, a partir dos anos 2000, com a revisão historiográfica presente nos estudos fílmicos, o NCL é estudado sob outros vieses. Nosso propósito é analisar livros publicados na corrente década voltados especificamente ao NCL. Portanto, iremos analisar obras de três pesquisadores, o peruano Isaac León Frías, a argentina Silvana Flores e o chileno radicado no Brasil Ignacio Del Valle Dávila. O trabalho dos dois últimos é oriundo de pesquisas acadêmicas. Por sua vez, o livro de León Frías, publicado por uma editora universitária, se diferencia por ele ter sido o editor-chefe de uma das principais revistas latino-americanas de cinema, a *Hablemos de cine*,

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro da SOCINE, no ST Cinema e América Latina: debates estético-historiográficos e culturais.

2 - Professor do departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (UFF).

que foi bastante simpática ao *NCL* durante os anos 1960 e 70. Passado meio século, o autor se volta ao seu objeto de fascínio, com a preocupação de rever seus juízos estéticos e posicionamentos ideológicos. Por sua vez, os livros de Flores e Del Valle talvez tenham mais diferenças do que semelhanças, embora ambos busquem propor novos olhares sobre o objeto fetiche dos estudos de cinema latino-americano. Por fim, frisamos que o nosso propósito não é avaliar tais obras sob uma suposta verdade, no sentido, de julgar qual(is) dela(s) está(ão) mais correta(s), i.e., mais próxima(s) do que “de fato” foi o *NCL*. Em suma, não se trata de um estudo judicativo - o que acarretaria praticamente em um dogmatismo positivista -, mas sim de uma análise primordialmente teórico-metodológica.

O livro de Isaac León Frías é uma obra cujo objetivo, nos termos do próprio autor, não é realizar um trabalho de crítico e jornalista, ou seja, copilar dados, sistematizar informações, dar opiniões e emitir juízos estéticos. Com o propósito de ser acadêmico, León Frías busca também citar fontes, estabelecer relações entre elas e confrontar a bibliografia sobre o tema, sobretudo, em relação com os próprios filmes do movimento. Desse modo, o autor deseja estabelecer um frutífero diálogo com autores e cineastas, muitos dos quais são seus amigos ou conhecidos de longa data, uma vez que o autor esteve presente como crítico nos Festivais de Viña del Mar de 1967 e 1969, eventos celebrizados pela historiografia sobre o *NCL*. Entusiasta do *NCL* em seu período, como o próprio autor reconhece, o seu objetivo no livro é, com a distância do tempo e revolvidas as paixões políticas da época, estabelecer uma análise mais nuançada e não exultória. A obra é dividida em três grandes partes; a primeira, mais contextual, a segunda se atém às teorias do *NCL*, ou seja, os textos escritos no período pelos cineastas, e as fontes do movimento (não apenas fílmicas, mas também de outras artes, sobretudo, literárias e teatrais), e, por último, uma discussão sobre cinema moderno e as análises dos filmes em si, separando um capítulo para documentários e dois outros para ficção, assim divididos: em filmes canonizados como pertencentes ao *NCL* e em filmes considerados fora do movimento. Encontramos, às vezes, uma divisão por cinematografias nacionais em subcapítulos. Por esse viés, León Frías é o mais amplo de todos os autores aqui estudados, pois o pesquisador peruano aborda as cinematografias de Argentina, Brasil, Bolívia, Cuba, Colômbia, Chile, México, Venezuela, Uruguai e, obviamente, Peru. Em muitos casos, devido à sua amplitude, as análises do autor são bastante breves e resumidas, sobretudo em relação a cinematografias “menores” dentro do *NCL*. Por outro lado, sua abordagem não deixa de ser interessante, pois comenta - mesmo que seja em poucas linhas - casos pouco estudados, como o Manifesto da Frente Nacional de Cinematografistas do México ou o pronunciamento do venezuelano Grupo Cine Urgente.

O livro de Silvana Flores é fruto de sua tese de doutorado defendida em 2011 na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires. O livro é dividido em quatro capítulos de caráter temático, ou seja, não por cinematografias nacionais. São capítulos de tamanhos díspares, uma vez que

o objeto de seu estudo é abordado, de fato, nos dois últimos capítulos, nos quais Flores analisa as teorias do *NCL* e posteriormente os filmes. Os dois capítulos anteriores buscam entender a situação política e cultural na qual está inserido o *NCL* e os aspectos estéticos e ideológicos do *NCL* presentes em filmes e obras de outras artes anteriores ao movimento. O estudo de Flores analisa os casos de Argentina, Brasil, Bolívia, Cuba e Chile.

O trabalho de Ignacio Del Valle Dávila deu origem a duas publicações, que possuem diferenças entre si. É o resultado de sua tese de doutorado defendida em 2012 na Escola Superior de Audiovisual da Universidade de Toulouse 2. O livro editado no Chile é dividido em cinco capítulos; o primeiro, contextual e os demais, separados por cinematografias nacionais, a saber, Cuba, Brasil, Argentina e Chile. A edição francesa possui sete capítulos, o primeiro, conjuntural e os demais dedicados a cinematografias nacionais, dois para Cuba, dois para Argentina, um sobre cinema brasileiro e o último, ao cinema chileno durante a *Unidad Popular*. Podemos perceber claramente uma preocupação em atender a dois públicos distintos.

O trabalho de Flores não está muito preocupado em revisar a bibliografia sobre o *NCL*. O seu objetivo é relacionar filmes e temas em geral separados por cinematografias, mais particularmente, entre Argentina e Brasil, absorvendo assim uma literatura em Português. Aliás, o próprio León Frías, ao analisar a bibliografia sobre o tema, comenta algo que todos nós, pesquisadores brasileiros de cinema latino-americano, sabemos: nós, brasileiros, temos um maior hábito de ler em Castelhana em comparação aos nossos colegas *hermanos*, que, em geral, são pouco afeitos a ler em Português (curiosamente, em seu livro, o próprio León Frías não escapa disso). Em relação à historiografia sobre o *NCL*, o autor peruano é bastante incisivo. Em seus termos, há uma “história oficial”, que apenas reproduz o pensamento da época. Assim, o propósito de León Frías é romper com a “história oficial”, ao buscar se distanciar da visão homogeneizante e celebratória do *NCL*. Por sua vez, Del Valle Dávila também chama a atenção para a monumentalização do *NCL*, em especial, por autores anglo-saxões que a partir dos anos 1980 passaram a difundir as ideias de cineastas latino-americanos em publicações acadêmicas nos Estados Unidos. Del Valle também comenta algumas obras posteriores, que visam revisar essa historiografia, sendo às vezes bastante duros. Segundo o próprio Del Valle, o seu propósito não é afirmar nem negar a existência do *NCL*, pois, em seus termos, a atual situação das pesquisas sobre o cinema latino-americano busca compreender os propósitos, as estratégias e os postulados estéticos do movimento e não alimentar uma polêmica entre entusiastas do *NCL* e críticos ao *NCL*. Em nossa opinião, eis o grande mérito de seu trabalho, o seu procedimento teórico-metodológico em se afastar de posições pró ou contra, mas sim, em postular um trabalho investigativo que busca entender o fenômeno do *NCL* em sua complexidade. No entanto, o risco que Del Valle corre é, aparentemente, se ausentar em demasia desse debate e, assim, ao manter a postulação do termo *NCL*, poder aparentar sub-repticiamente um não questionamento às

ideias consolidadas que cercam esse conjunto de filmes e realizadores.

Em termos metodológicos, tanto Del Valle Dávila quanto León Frías se aproximam em seus recortes cronológicos. Verdade seja dita, os três chamam a atenção para a criação da Escola de Santa Fé por Fernando Birri em 1956 como um ponto de partida do *NCL*, embora reconheçam que vários aspectos associados ao *NCL* já ocorriam anteriormente. Del Valle delimita seu estudo até 1974, sendo esse ano a criação do *Comité de Cineastas de América Latina (C-CAL)*, em Caracas, germe da atual *Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (FNCL)*, fundada em 1985. León Frías entende que o *NCL* se catalisa por volta de 1965 e dura cerca de dez anos. Segundo o autor peruano, a instauração de ditaduras na América do Sul interrompe abruptamente o *NCL*. Flores, porém, chega a abordar filmes do final da década de 1970, embora a expressa maioria de suas análises se concentra na segunda metade dos anos 1960 e começo dos 70.

Em relação aos anos anteriores ao *NCL*, Flores e León Frías frisam como fontes o Neorealismo italiano, a escola documentária britânica e o cinema soviético. Além disso, ambos também identificam fontes em outras artes. Sublinhamos que o principal mérito de Flores é inter-relacionar as fontes da ideia de integração continental que está no *NCL* em períodos anteriores, sobretudo, em outras artes, como a literatura e a pintura. Eis o *parti-pris* de sua pesquisa: o *NCL* é um movimento que tem como ideia-chave a integração do continente latino-americano. O risco que o seu trabalho corre é consagrar uma tradição ao *NCL*, o que reforça uma visão monumentalizadora do movimento. Às vezes, a autora incorre nessa postura, mas não podemos deixar de reconhecer o mérito de sua pesquisa em articular obras de várias nacionalidades e períodos históricos.

Os três autores frisam divergências no seio do *NCL*. O instigante é que os três citam a carta de Glauber Rocha a Alfredo Guevara, presidente do ICAIC, escrita em Santiago do Chile em maio de 1971. Inclusive transcrevem a citação do trecho no qual Glauber critica a postura de Solanas no Festival de Viña del Mar de 1969:

(...) em Viña del Mar (não me lembro do ano), fomos surpreendidos pela acusação de Solanas: para ele, e para um grupo de cineastas revolucionários apressados, *La hora de los Hornos* era o verdadeiro cinema revolucionário e nós, os brasileiros, *que lutávamos contra uma ditadura implacável*, éramos “comprometidos com o sistema”. *La hora de los Hornos*, alardeando sua *novidade formal*, incluía, ironicamente, um trecho de *Maioria absoluta*, de Hirszman. (ROCHA, 1971 apud BENTES, 1997, p. 403; os grifos são do autor)

Del Valle assinala que no livro que compila a correspondência entre Glauber e Guevara, publicado pelo Festival de Havana, esse trecho da carta é editada e, portanto, “as diferenças entre Glauber e Solanas são suavizadas nesse livro”. Del Valle também cita outras divergências como a crítica de Raúl Ruiz aos argentinos também durante o Festival de Viña de 1969, os debates durante os Estados Gerais

do Terceiro Cinema, ocorridos em Montreal em 1974, analisados por Mariano Mestman, a polêmica de García Espinosa na revista chilena *Primer Plano*, entre outros. No entanto, Del Valle afirma o quanto o ICAIC desempenhava um papel central no NCL e, por conseguinte, a extrema importância da figura de Alfredo Guevara, denotado pela correspondência que ele recebia de cineastas de toda a América Latina.

## **Em resumo, o que é o NCL para os autores?**

Apesar de os três pesquisadores reconhecerem divergências e nuances no NCL, todos afirmam a existência de uma ideia de integração continental. Flores é a mais categórica em frisar que apesar das diferenças, tais divergências não significam uma ruptura no NCL. Trata-se, portanto, de um movimento que buscou uma integração latino-americana. Eis a hipótese que ela busca provar, sendo a sua pesquisa uma análise entre a teoria e a prática, i.e., os textos dos cineastas e como tais ideias se concretizam ou não nos filmes. Outro argumento é mirar para o passado do NCL, em busca das raízes da ideia de integração continental entre nós, não apenas no cinema.

León Frías, ao debater sobre o cinema moderno, reconhece que esses filmes, ao redor do mundo, se caracterizam por uma originalidade estética e, desse modo, podemos afirmar que houve, sim, um cinema moderno na América Latina. No caso do NCL, junto às propostas estéticas, houve um forte tom político-ideológico, o que, aliás, também encontramos em cineastas de outras latitudes, como Godard, Pasolini ou Oshima. Devido à sua postura revisionista, o pesquisador peruano está mais preocupado com os aspectos estéticos propriamente ditos e, desse modo, volta o olhar com mais atenção a filmes e realizadores que devido à sua postura política foram silenciados na época e pela historiografia, pois não são considerados membros do NCL. O autor chama a atenção que, para além do clamor pela integração continental, é necessário reconhecermos que há fortes diferenças entre as cinematografias do continente. Outro aspecto é o debate sobre o cinema industrial, caro aos cineastas argentinos, brasileiros e mexicanos - não, por acaso, os três países com maior produção no continente. Há um ponto a ser dito aqui: León Frías reconhece que o Grupo Cine Liberación é uma ruptura no pensamento industrialista argentino, mas como ele está mais preocupado em pensar a "Geração dos Sessenta", ele quer reconhecer a presença - de modo não deletério - desse debate industrialista no meio cinematográfico latino-americano. Tampouco podemos deixar de frisar que para essa leitura, León Frías dá pouca importância à fase anti-industrialista do Cinema Novo. Aliás, o autor peruano é categórico ao afirmar que se houve um movimento no cinema latino-americano moderno é o do Cinema Novo brasileiro. Aliás, essa é uma ideia que a crítica hispano-americana, incluindo os redatores da *Hablemos de cine*, entre eles León Frías, sempre teve desde os anos 1960.

Por sua vez, Del Valle Dávila se refere ao *NCL* como um projeto, o que encerra a ideia de inacabamento e intencionalidade. Logo, afirma que é difícil categorizá-lo de modo rígido como um movimento, embora haja, sim, um conjunto de realizadores - que não necessariamente são da mesma geração, como frisa o autor - que compartilham propostas, movidos por uma ideia de cinema a ser feito em nossos países. Por fim, Del Valle afirma que o seu propósito não é dar uma resposta definitiva aos estudos sobre o *NCL*. Pelo contrário, é necessário que se continue fazendo pesquisas sobre o tema, já que é algo tão central na historiografia do cinema latino-americano, para que tenhamos uma compreensão mais nuançada e complexa do fenômeno do *NCL*. Eu também compartilho desse entendimento.

### **Referências**

DEL VALLE DÁVILA, I. *Cámaras en trance: el nuevo cine latinoamericano, un proyecto subcontinental*. Santiago: Cuarto Propio, 2014.

\_\_\_\_\_. *Le nouveau cinéma latino-américain (1960-1974)*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2015.

FLORES, S. *El nuevo cine latinoamericano y su dimensión continental: regionalismo e integración cinematográfica*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2013.

GUEVARA, A.; ROCHA, G. *Un sueño compartido*. Org. L. E. Flores. Trad. H. Binelfa; D. Díaz. Madri: Iberautor/Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, 2002. p. 99-114.

LÉON FRÍAS, I. *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: entre el mito político y la modernidad fílmica*. Lima: Universidad de Lima, 2013.

ROCHA, G. *Cartas ao mundo*. Org. I. Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

# O melodrama em filmes sobre Holocausto e Guerra

## The melodrama in films about Holocaust and war

Fabio Luciano Francener Pinheiro

### Resumo:

Buscamos promover um diálogo de dois filmes históricos do cineasta Steven Spielberg, *A Lista de Schindler* (1993) e *O Resgate do Soldado Ryan* (1998) com os códigos narrativos do melodrama. Para esta reflexão, selecionamos duas sequencias essenciais de ambos os filmes e a partir delas buscamos perceber como a categoria se manifesta na representação do Holocausto e no filme de guerra, lembrando ainda de aspectos da estética realista e documental procurada pelos dois filmes.

### Palavras-chave:

Melodrama, Holocausto, Guerra, Spielberg, história.

### Abstract:

Our aim is to promote a dialogue of two historical films by filmmaker Steven Spielberg, *Schindler's List* (1993) and *Saving Private Ryan* (1998) with the narrative codes of melodrama. For this reflection, we select two essential sequences of both films and from them we seek to understand how the category manifests itself in the representation of the Holocaust and in the war movie, also remembering aspects of the realistic and documentary aesthetics sought by the two films.

### Keywords:

Melodrama, Holocaust, war, Spielberg, history.

Esta comunicação pretende apresentar, sinteticamente, o diálogo de dois filmes históricos do cineasta Steven Spielberg, *A Lista de Schindler* (*Schindler's List*, 1993) e *O Resgate do Soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*, 1998) com os códigos narrativos e visuais do melodrama. Símbolo do cinema de entretenimento de massa hollywoodiano, Spielberg recria o Holocausto e o desembarque aliado na Normandia para a sensibilidade contemporânea, consciente do ajuste necessário aos acontecimentos para o grande público.

Entre as diversas abordagens do melodrama, mobilizamos a que o vê como a dominante no cinema de massa, "modalidade mais popular na ficção moderna" (XAVIER, 2003, p.85), pautada pela combinação entre sentimentalismo, gratificação visual, sacrifício e extrema visibilidade da performance do ator. No



melodrama, o interior se manifesta no desejo de expressar tudo em palavras e gestos, com o onipresente suporte musical a sublinhar as emoções (BROOKS, 1995). A transformação histórica do gênero passa por sua origem teatral, quando o melodrama se populariza ao destacar cenários grandiosos, efeitos cênicos e performance corporal, expandindo a “cultura do visível”, tão marcante no século XIX (GLEDHILL, 1987). A abordagem de Gledhill expande a compreensão do melodrama para além das noções convencionais conectadas à família e ao espaço doméstico.

Há uma associação entre espetáculo teatral, tensão crescente e rapidez na ação no melodrama do palco, com o cinema pioneiro do século XIX, em sua busca pelo domínio do tempo e do espaço, por meio dos planos pontos de vista, cortes para mudanças de perspectivas e a montagem paralela (OROZ, 1999). Tais procedimentos, sistematizados por Griffith, persistem em uma tradição que será, ao longo do século, reciclada e questionada, mas jamais abandonada, constituindo-se na atualidade em um permanente processo de reciclagem de seus códigos, tendo Spielberg como um de seus maiores representantes (XAVIER, 2003).

Selecionamos, para esta comunicação, duas sequencias importantes de ambos os filmes. Baseado em livro de Thomas Keneally publicado em 1982, *A Lista de Schindler* aborda o Holocausto, porém o filme é mais uma jornada de transformação de um personagem, o industrial tcheco Oskar Schindler. De *bon vivant*, amante da vida noturna, luxo, bebidas e bajulador de nazistas, ele se converte em salvador de 1200 empregados judeus de sua fábrica de esmaltados que operava durante a Guerra, na Cracóvia ocupada pelos alemães. O filme representa esta jornada recorrendo a uma estética documental e crua, com a utilização de câmera na mão e contrastes de luz e sombra. O efeito desejado é o da autenticidade, inclusive com filmagens em locações onde aconteceram os fatos. A sequência da liquidação do gueto de Cracóvia é de uma violência chocante.

O filme sustenta o realismo documental (ou pseudo documental) até o final, quando esta opção é bruscamente interrompida com a sequência da despedida de Oskar dos judeus, no dia em que termina guerra. Schindler deixa a fábrica cercado pelos empregados, recebe um anel de agradecimento do contador Stern e desaba em um choro compulsivo, se lamentando por não ter salvo mais judeus.

Um dos principais *tropos* do melodrama é a noção do “tarde demais” KERNER (2011). Seja um reconhecimento tardio ou mesmo quaisquer circunstâncias que tenham impedido o personagem de agir corretamente, a força emocional do “tarde demais” está na impotência e na impossibilidade de alterar o rumo dos acontecimentos neste ponto da narrativa: trata-se do reconhecimento de uma dolorosa verdade, tanto para o personagem quanto para o espectador, ambos partilhando da sensibilidade do “se ao menos”. O ápice do melodrama ocorre quando Oskar reconhece que poderia ter feito mais, que

poderia ter salvo mais judeus.

“O melodrama não apenas se materializa nas lágrimas que são derramadas por Schindler, e talvez pelo espectador também, mas nas lágrimas de reconhecimento do ser tarde demais. ‘Se eu apenas’, ‘Eu poderia ter’, estes refrãos são variações no tropo melodramático do ‘se ao menos’” (KERNER, 2011, p. 34).

Esta mudança brusca e mal digerida pela crítica, que tradicionalmente demonstra má vontade para com os códigos do melodrama, pode ser lida de outra forma, recorrendo ao próprio melodrama como abordagem do filme histórico. História e melodrama podem funcionar juntos, desde que se pense o melodrama como uma estratégia específica de representação (MARON, 2009). Para ele, a crítica ao sentimentalismo da despedida de Schindler é limitada, ao desconsiderar que o modo melodramático do filme funciona tanto como representação do passado, quanto modo em si.

“Ler esta cena como o ápice da trajetória narrativa preocupada com a ‘restauração e encenação da inocência’ requer uma abordagem crítica que vê a narrativa como a reconstrução necessária para tal restauração. Mais ainda, observar a trajetória narrativa melodramática como re-construção ilumina dentro desta restauração da inocência uma problemática que traz consigo a tendência do melodrama de encenar o inexpressável” (MARON, 2009, p.75).

É a perda da inocência que torna a restauração (ou sua impossibilidade) necessária dentro da narrativa melodramática, o que vem a desafiar a explicação da lógica da causalidade (WILLIAMS, 1998). Nesta chave, a reconciliação representada é justificada, assim como o excesso e o sentimentalismo. A reconciliação de Schindler com suas emoções e a demonstração de seu arrependimento pode ser vista como uma tentativa de reconciliar o trauma da experiência terrível da morte industrializada da Solução Final com uma sociedade (e um público) contemporânea que não tem nenhuma relação direta, temporal ou espacial, com o Holocausto. Para Maron:

“Quando Schindler chora, não há a intenção de revelar nenhuma lógica interna que venha a contribuir para a compreensão da narrativa ou dele como indivíduo. (...) este momento não pode ser interpretado de acordo com a causalidade psicológica do personagem de Schindler (...) é a compreensão localizável apenas no apelo melodramático as emoções e a moralidade” (p. 84).

Em *O Resgate do Soldado Ryan* abordamos o trecho em que a mãe é informada da morte de três de seus filhos. Ela ocorre pouco após o prólogo, em que um idoso visita o cemitério americano na Normandia e após a recriação do desembarque aliado na costa francesa, sequência explicitamente violenta, filmada com câmera na mão e que procura emular a experiência tensa dos operadores de câmera presentes ao acontecimento. Após o desembarque, de forma típica do melodrama, em que os fatos são propositalmente condensados e acelerados visando um efeito emocional maior, a cúpula do Exército americano é informada da morte de três irmãos da mesma família na operação na França e que

o último dos irmãos – o Ryan sobrevivente - pode estar vivo e desaparecido.

Vemos em plano aberto uma paisagem rural com uma estrada ladeada por uma cerca de arame farpado e uma plantação, tendo ao fundo uma casa e um celeiro - uma composição tão harmoniosa que lembra uma pintura e que demarca o interior americano como o espaço da segurança, do conforto e da prosperidade, ao mesmo tempo que recorda ao público é nome deste espaço os soldados combatem na Europa. Na impecável cozinha da casa, uma mulher de vestido florido lava louça. Um cachorro late, ela interrompe a lavagem e olha para fora, através de uma janela diante da pia. Somos situados do lado externo da casa, onde a vemos abaixando lentamente a pequena cortina de renda da janela da cozinha. O reflexo do vidro nos mostra, ao longe na estrada, o carro do Exército que se aproxima. Outro corte e estamos de novo dentro da casa, com a mulher segurando a cortina de renda e observando o carro que se aproxima. Na cozinha, a câmera se movimenta para acompanhar a mulher, que caminha em direção à porta.

Vemos brevemente, à direita da porta, um retrato que mostra os quatro irmãos Ryan juntos em uniformes militares. A mulher abre a porta lentamente, permanecendo parada em pé antes da soleira, na penumbra. Lá fora, o veículo militar se aproxima, ela abre a porta mosquiteira com ansiedade e sai da casa, caminhando até a varanda. O carro estaciona bem a sua frente e de dentro do veículo saem um oficial e um padre. A mulher dá dois passos para o lado e senta-se no chão. O padre ajoelha-se e toca em seu braço, acompanhado do oficial.

Se há uma única cena que poderia sintetizar ao mesmo tempo um cineasta e um gênero - tomando o melodrama como tal e tendo em mente que ele pode se posicionar muito além da classificação genérica - é esta. Ela reúne elementos presentes em vários dos filmes mais conhecidos de Spielberg: o impacto da separação das pessoas amadas, seja por distanciamento ou morte, a ameaça à segurança do ambiente doméstico, a desintegração familiar, a pureza e simplicidade do acolhimento caseiro, a metáfora do cinema com o enquadramento pela janela, o contraste entre a escuridão da sala da casa e a luminosidade exterior.

Os planos que situam a casa são tão harmoniosos em sua composição que lembram calendários de parede bucólicos, com equilíbrio entre céu, mata, estrada e plantação. A casa é impecavelmente arrumada e limpa. A mãe lava duas xícaras, sinal de que deve ter acabado de receber visitas para um café com bolo a tarde. Cinematograficamente, a cena em que a sra. Ryan recebe a notícia da morte de três de seus filhos não tem nenhum diálogo, é toda construída com a trilha de metais triste.

A posição da câmera e a montagem alternam planos dentro e fora tendo como mediação a janela de vidro e a cortina. O cineasta nos faz descobrir a chegada do veículo – portador de anúncio trágico – ao

mesmo tempo em que a mãe detecta um mau pressentimento, quando ouve os latidos do cão e deixa a louça de lado, observando ao longe a poeira levantada pelo carro, que nós vemos pelo reflexo da janela – somos neste instante os seus olhos e também sua angústia. Os cortes são econômicos e nos revelam o exterior e o interior em poucos planos. Ao abrir a porta, a câmera permanece filmando a sra. Ryan de costas. Não vemos seu rosto, mas podemos deduzir sua reação de desespero ao ver o padre deixando o carro. Permanecemos tendo a imagem congelada dos jovens Ryan emoldurada no porta retrato à direita, símbolo baziniano de testemunho da vida e do tempo congelados para sempre, enquanto no exterior da casa ela desaba no chão da varanda.

A cena breve consegue sintetizar ainda aspectos do melodrama: a mulher e mãe que sofre, morte, o espaço privado da casa, a destruição da unidade familiar por um evento externo e evidentemente a trilha musical triste que contribui para criar a atmosfera emocional. O melodrama é marcado pela extrema visibilidade aos gestos e ao corpo, o que se percebe aqui, porém de forma econômica: não vemos a sra. Ryan explodindo em lágrimas e desespero na varanda, a vemos apenas de costas caindo no chão e nos resta apenas deduzir sua expressão neste momento. O gesto se revela e entrega a dor da mãe que sofre, mas esta dor não é diretamente visualizada em seu rosto.

O filme, que circulou como um war film, dialoga intimamente com o melodrama. A categoria tem cinco características essenciais, todas presentes no filme, aqui apresentadas sinteticamente (WILLIAMS, 1998):

- 1 - O melodrama começa e quer terminar em um espaço de inocência, que pode ser um lugar de origem materna, a casa da família, espaços associados a uma nostalgia do rural e do maternal, do lugar de origem. A casa da mãe dos Ryan ilustra este aspecto.
- 2 - O melodrama se concentra na vítima-herói e no reconhecimento de sua virtude, que pode ser reconhecida por meio do sofrimento do personagem ou de suas ações. Em *Ryan*, os sinais do sofrimento físico se evidenciam na tremedeira na mão de Miller, nos gritos dos feridos e amputados no desembarque em Omaha, no gesto do soldado que segura o terço e ora paralisado. No encontro do melodrama com o *war film* os soldados se tornam vítimas-heróis assim que são atacados pela força oposta, os alemães.
- 3 - O melodrama parece moderno recorrendo ao realismo, porém é o realismo que serve à ação e à paixão do melodrama. *Plots* improváveis com altas cargas de emoção podem até contrastar com o que se espera de uma representação realista, porém o melodrama se adapta a diferentes padrões de realismo. No caso do *war film*, este realismo se personifica na busca obsessiva por autenticidade nos mais diversos detalhes, dos figurinos, armas

e veículos de combate à caracterização dos ferimentos das batalhas. A sequência do desembarque na praia de Omaha tem a intenção de representar com fidelidade toda o desespero, caos e sofrimento dos soldados na operação.

4 - O melodrama apresenta uma dialética de *pathos* (no sentido de sofrimento) e ação com o recurso do “último minuto” Cenas de sofrimento se alternam com cenas de ação, mantendo uma constante tensão entre as duas situações. As cenas de *pathos* – as mais impactantes envolvem perdas - geram respostas nas cenas que mostram ações e reações dos personagens, sempre procurando envolver o público. O melodrama joga com o tempo de forma a hipervalorizar a salvação no último minuto – em *Ryan* ela surge no filme de forma bastante improvável, quando o capitão Miller, mortalmente ferido, atira contra um tanque de guerra e após um dos tiros o tanque explode, para no segundo seguinte ouvirmos os sons dos aviões americanos atacando Ramelle.

5 - O melodrama apresenta personagens com papéis psicológicos primários organizados em conflitos maniqueístas entre o bem e o mal, que tendem a simplificar e estereotipar questões e dilemas morais complexos. Personagens estereotipados são comuns no *war film*, como por exemplo o sargento durão, mas justo ou o soldado inexperiente. Os papéis desempenhados na família são simbolicamente transpostos para o *war film*. Em *Ryan*, Miller é a figura paterna a zelar pelo seu grupo.

### Referências

BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*. New Haven and London: Yale University Press, 1976.

CHAPMAN, James. *War and film*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

KERNER, Aaron. *Film and the Holocaust: new perspectives on dramas, documentaries and experimental films*. Londres: Continuum Books, 2011.

LOSHITZKY, Yosefa (ed.). *Spielberg's Holocaust: critical perspectives on Schindler's List*. Bloomington: Indiana UP, 1997.

ROLLINS, Peter, O'CONNOR, John (ed.). *Why We Fought: America's war in film and history*. Lexington: UP of Kentucky, 2008.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Cine de história, cine de memória: la representación y sus limites*. Madri: Cátedra, 2006.

SCHATZ, Thomas. *Hollywood Genres: formulas, filmmaking and the Studio System*. New York: Random House, 1981.

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

Linda Williams. Melodrama Revised. Nick Browne (ed.). *Refiguring American Genres :History and Theory*. University of California Press: Berkely, 1998.

# **Ativismo político, Movimentos negros e Corporeidades em processos de educabilidade no filme *Aniceto do Império, em dia de alforria*, de Zózimo Bulbul<sup>1</sup>**

## **Political activism, Black Movements and Corporeities in processes of educability in the film *Aniceto do Império, in day of manumission*, of Zózimo Bulbul**

**Fábio José Paz da Rosa<sup>2</sup>**  
(Mestre em Educação - UFRJ/PPGE)

### **Resumo:**

O presente artigo tem por objetivo inter-relacionar as ideias de ativismo político, movimentos negros e corporeidades em processos educacionais pela análise fílmica de *Aniceto do Império, em dia de alforria* (1981), de Zózimo Bulbul. Se após a abolição, as populações negras tiveram que preservar sua ancestralidade, nos interessa compreender de quais formas o protagonista enquanto sambista e líder sindical pela cinematografia de Zózimo Bulbul.

### **Palavras-chave:**

Corporeidades, Movimento Negro, Cinema Negro, Educabilidade, *Aniceto do Império*

### **Abstract:**

This article aims at interrelating as ideas of political activism, black movements and corporeities in educational processes through the analysis of Zózimo Bulbul's *Aniceto do Império, in the day of manumission* (1981). If after an abolition, as black populations that preserve their ancestry, we are interested in forms of paradisi, as protagonists of Zózimo Bulbul.

### **Keywords:**

Corporations, Black Motion, Black Cinema, Educability, *Aniceto do Império*

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão Cinema Negro

2 - Doutorando em Educação pela UFRJ. Mestre em Educação e Licenciado em Pedagogia pela UERJ. Atualmente, é professor auxiliar e pesquisador sobre cinema negro pela UNESA e Professor substituto pela UFRJ.

## Introdução

O objetivo deste artigo é entender como o cinema negro brasileiro se constitui como parte do que a literatura sociológica (GONZALES, 1982; DOMINGUES, 2000, HANCHARD, 2001) conceitua por movimento negro. No contexto histórico brasileiro, as populações negras após os processos abolicionistas não tiveram acesso em larga escala aos sistemas formais de ensino. Como nos informa Gonzales (1982), Gonçalves e Gonçalves Silva (2000), Gomes (2012), em sua grande maioria, os libertos promoveram processos de educabilidade para preservar as culturas e as memórias negras por meio de associações recreativas, imprensa, clubes, grupos teatrais e nos terreiros de Umbanda e Candomblé.

A perspectiva dessa educabilidade tinha também o seu caráter político já que algumas dessas entidades visavam garantir direitos e uma maior equidade social entre os negros. Em algumas entidades, esse pensamento não era homogêneo e algumas delas muitas vezes tiveram que estabelecer negociações com as elites para permanecerem ou terem maiores chances de efetivar algumas das suas atividades como a Frente Negra Brasileira (FNB) e a União dos Homens de cor, ambas fundadas na década de 1940. Nesse mesmo período, é fundado no Rio de Janeiro o Teatro Experimental do Negro (TEN) com o intuito formar atores negros e ao mesmo tempo promover a formação política e educacional de seus membros.

A partir da década de 1970, diferentes organizações começaram a se agrupar com intuito de formar um Movimento político com o intuito de lutar pelos direitos de negros e de negras. Surge o Movimento Negro (MN) que em seguida viria a ser chamado Movimento Negro Unificado (MNU) que depois viria a se chamar Movimento Negro contra a discriminação racial (MNCDR) que visava agregar todas as organizações negras que historicamente foram excluídas em contextos econômicos e sociais. Hanchard (2001) considera o Movimento Negro o “terceiro caminho” que visava ultrapassar a dicotomia esquerda ou direita na política ou da burguesia e do proletariado.

Ao mesmo tempo em que associações, clubes, escolas de samba e os terreiros se aglutinavam para lutar contra as opressões vivenciadas pela população negra, suas especificidades passavam a compor um movimento que apresentaria não somente objetivos comuns, mas também suas divergências. O conceito de movimento começa a se ampliar e se desvincular da perspectiva de que todas as expressividades negras teriam que ser articuladas ao Movimento Negro Unificado. A ideia era que muito antes da articulação do MNU, esses grupamentos já traziam em suas práticas o caráter político.

O cinema é mais uma das principais formas que as culturas negras vislumbraram novos posicionamentos dos afrodescendentes para que construam seus conhecimentos a partir das imagens: “Constata-se que o Cinema Negro é uma postura conceitual para expressar o discernimento da nova



posição sociocultural do afrodescendente, na construção da imagem afirmativa do negro e de sua cultura” (PRUDENTE, 2011,p.10). Bérardo e Santos (2013) entendem que aqueles que desde a década de 1960 pensam e elaboram o Cinema Negro não estão propondo um gênero fílmico, mas buscam identidades determinadas por demandas históricas e sociais nas quais os negros constroem grupamentos de pertencimentos e reconhecimentos necessários.

Nessa perspectiva, analisaremos o segundo curta-metragem produzido pelo cineasta negro carioca: *Aniceto do Império: em dia de alforria?*, de 1981. O filme narra a história de Aniceto de Menezes e Silva e Júnior, fundador da Escola de samba Império Serrano. A proposta de Bulbul foi relacionar a trajetória artística do sambista com sua luta no sindicato dos estivadores do Rio de Janeiro.

## **Repensar os movimentos negros e as políticas raciais pelo cinema negro de Zózimo Bulbul**

A história dos negros em *Aniceto do Império* é construída pela musicalidade do sambista que se mescla a memória esquecida das grandes personalidades da agremiação de Madureira e do Morro da Serrinha. Ao mencionar esses homens e mulheres, o sambista se posiciona a favor daqueles que contribuíram para que ele pudesse ter referências de lideranças. Se compor ou cantar um samba para grande parte da sociedade é uma simbologia da identidade nacional, para Aniceto e seus companheiros é um lamento para não esquecer as opressões que ainda as populações negras.

Gonzales (1982) afirma que o crescimento da população urbana e suas relações com o sistema capitalista fez com que uma nova consciência questionasse a exploração econômica. Aniceto estava inserido em dois espaços, tanto sindical quanto artístico, que eram controlados pelos interesses das elites. Aniceto pensa e reflete esses dois territórios enquanto produtores de novos conhecimentos. Dessa forma, o samba é uma arte que na voz de Aniceto vira poesia a partir do momento que suas composições continuam refletir sua existência pelo trabalho tendo por referências as ancestralidades africanas.

A referência às africanidades vem nos últimos tempos fundamentando grande parte das reivindicações das culturas negras. Hanchard (2001) lembra que grande parte dos grupamentos negros no Brasil, de uma maneira geral, voltou-se às origens das raízes africanas para sustentar as práticas políticas e culturais. Essa referência presente no filme *Aniceto* apresenta uma nova perspectiva que não condiz com a ideia de uma nacionalidade ou no mito da democracia racial.

## **Uma analítica do curta-metragem *Aniceto do Império***

Aniceto sobe por uma pequena viela do morro da Serrinha, em passos lentos. Trajando camisa branca e calça social bege com sandálias brancas, as vestimentas se contrapõem ao território de abandono e pobreza do início da década de 1980 da comunidade localizada no subúrbio de Madureira.

Em um segundo plano, a câmera caminha para a direita bem lentamente mostrando de cima do morro o panorama do bairro de Madureira. Em um primeiro plano, algumas telhas de barro de casas cobertas por um matagal. Ao mesmo tempo, ouve-se a voz de Aniceto, que apresenta e narra a comunidade da Serrinha para o espectador: “É verdade, aqui foi fundado o Império Serrano. O maior grêmio de Madureira que balançou a roseira”

Enquanto a câmera continua caminhando lentamente para a direita e apresentando os créditos em letras brancas, em primeiro plano aparecem crianças e adultos da comunidade da Serrinha, parados. Nesse momento, surge o nome do curta: *Aniceto do Império em DIA DE ALFORRIA...?* O título à frente de algumas crianças e adultos do morro da Serrinha questiona o espectador a pensar sobre se realmente houve uma liberdade para a população negra.

A câmera sobe um pouco mais mostrando o espaço com muito mato e caminhando mais à direita e subindo, algumas crianças animadas diante da câmera. Em seguida, o espectador entende que a câmera completará uma volta à direita em 360 graus. Um segundo plano da câmera apresenta um panorama do morro, com um foco em alguns prédios do bairro de Madureira.

A construção estética das primeiras cenas demonstra uma escolha por parte do cineasta em que através do sentimento de pertencimento do sambista, aquele território é ressignificado e apropriado pelos habitantes daquela localidade. Ele narra sobre os grandes feitos dos seus antepassados que permitiram olhar e admirar, mesmo em meio à pobreza, e se fazer ouvir e entender enquanto alguém que conhece aquele espaço. A câmera continua em direção à direita e mostra uma casa de telhados coloniais, com as paredes externas brancas e janela verde. A fachada reitera as cores da agremiação do Império Serrano a quem Aniceto dedicou grande parte de sua vida.

Essa relação do presente com o passado também é apresentado por Zózimo quando nesse momento aparece Aniceto falando sobre as primeiras amizades feitas no Morro da Serrinha. À frente de Aniceto e seus companheiros aparece em letras brancas: “filme dedicado à *ZUMBI dos Palmares e a todos os quilombolas mortos e vivos*”. Podemos entender que nesse diálogo entre o protagonista do curta e o produtor onde muitas vozes se cruzam com o intuito de mostrar a luta de todas as expressividades negras.

As relações entre Zumbi dos Palmares e agremiação de Madureira na voz de Aniceto são, na perspectiva de Bulbul, essenciais para se entender que o reconhecimento do passado se faz ainda presente e continua a oprimir e posicionar os negros em condições de luta. No cinema negro de Bulbul, a Serrinha é considerada um quilombo contemporâneo. Isso muda a lógica de concepção de uma escola de samba que é narrada simplesmente por um entretenimento cultural. Na voz do fundador da agremiação verde e branca, o cineasta nos faz pensar que apropriar-se de um espaço, reconhecê-lo e estabelecer discursos que em um primeiro momento traz referências e até exaltações pode condicionar para a luta de territórios construídos e pensados na perspectiva negra.

Aos três minutos e quarenta e nove segundos, o plano é composto por trabalhadores que estão em um galpão esperando para receber a diária de trabalho. Dentre eles surge Aniceto do meio dos outros operários e começa andar saindo do foco da câmera. A voz do sambista narra o início de sua atuação sindical.

Ele recorda que ingressa no cais do Porto por intermédio do Sindicato dos armadores. Anteriormente, era nomeado por Sindicato do comércio e armazenador do Rio de Janeiro e nome de origem Resistência. Aniceto explica a escolha desse nome: *"Resistência por que as cargas eram transportadas sobre a cabeça. Nós não possuíamos carrinhos"*. No início dessas recordações, Zózimo foca no trabalho de Aniceto que já não colocava mais as cargas sob a cabeça e sim em empilhadeiras.

As reivindicações de Aniceto e de seus companheiros são fundamentadas em uma primeira análise no sofrimento pelo qual passavam por não terem condições dignas de trabalho. E o trabalho exausto continua na perspectiva de Bulbul. Isso porque ainda naquela época alguns trabalhadores ainda carregavam as sacas até os carrinhos. Percebe-se nessa perspectiva que o movimento por melhores condições de trabalho ainda era algo a ser conquistado. Isso é demonstrado nas cenas em que Aniceto, apesar de aposentado, ajuda alguns companheiros a colocar as sacas nos carrinhos que as transportariam aos navios. Os sacrifícios por parte da comunidade de estivadores é contínuo. Ao mesmo tempo, essa ideia se contrapõe a força presente no sambista que a época tinha 68 anos e conseguia carregar uma pesada saca.

A política e o exemplo de Aniceto se fazem pela resistência na própria corporeidade na qual aquele senhor, estivador aposentado, sambista e compositor apresenta. Isso significa que o curta-metragem *Aniceto do Império* consegue articular uma expressividade política do protagonista em que a força corpórea é uma das chaves para interpretar as possibilidades de várias frentes de luta do protagonista.

Podemos pensar que há uma estética fundamentada em uma corporeidade elaborada pelo cineasta Zózimo Bulbul em que o mesmo consegue captar através da lente de sua câmera em *Aniceto*:

em meio a um conjunto de interesses surgem subjetividades que são capazes de reinterpretar ideias, discursos e práticas de um movimento ou entidade. Nesse caso, o curta-metragem consegue ao mesmo tempo apresentar uma expressividade do sambista que não está escrita, não está registrada nos livros, mas na oralidade e na expressão corporal. Isso reconfigura os processos de enxergar a expressividade do sambista, as maneiras de contar sua trajetória de vida entre o samba e a luta sindical e como pensar em movimentos negros.

Em um segundo plano, o sambista caminha pelo porto demonstrando segurança e familiaridade com aquele espaço em que trabalhou por mais de três décadas. Ora olha à esquerda em direção aos navios, ora continua olhando à frente. A relação entre a narração e as imagens de Aniceto, que ao final desses planos é captado pela câmera de costas em direção horizontal ao porto, apresenta uma perspectiva de continuidade das lutas e das reivindicações.

Em seguida, em um terceiro plano, a câmera capta Aniceto caminhando de frente, um pouco mais devagar, exatamente no momento em que narra *“Hoje, sou aposentado. Hoje, fico pensando o tanto e quanto sofri durante o tempo que na Resistência estive”*. Passa a mão à testa enxugando o suor provocado pelo dia quente. Parece que agora a luta continua, um pouco mais devagar devido à idade.

Entre o samba e a luta sindical, Aniceto vai construindo uma corporeidade na busca por reivindicações, por melhores condições e por reconhecimento sem se resignar. Fazer a greve era mais uma das formas de convocar os companheiros. Mas no filme, como é explicitado, esse protesto contra as opressões trabalhistas não era a única e nem a mais evidente. A greve era uma das formas de expressar as indignações que sempre estiveram juntas às populações negras após os processos abolicionistas.

É por meio dessa estética da corporeidade que Aniceto enuncia vários movimentos negros. É preciso que o pensamento político ativista do ex-estivador e sambista seja compreendido pelas formas de expressividade que se demonstra na maneira como trabalha, como discursa ou como canta. Dessa forma, a politização de Aniceto articula o reconhecimento de uma memória dos povos negros, das formas de exploração, bem como das maneiras que durante séculos se negaram as culturas, impedindo assim que essas populações pudessem produzir novos conhecimentos com relação ao desenvolvimento de políticas diferenciadas das elites.

## **Conclusões**

A cinematografia de Zózimo Bulbul em *Aniceto do Império: em dia de alforria?* nos apresenta trajetórias de uma Pedagogia pautada em epistemologias decalcadas nas corporeidades negras. Ancestralidades,

memórias e movimentos negros produzem ao mesmo passado e presente, liberdade e opressão por meio do samba que se corporifica em vozes, em gestos e em dança.

Aprendemos com Zózimo Bulbul por meio de *Aniceto do Império* que as questões étnicas e raciais ficam impressas em nós educadores, que, afetados pelas imagens, pelos sons, pelo fluxo das sequências de dor e impossibilidade, temos a necessidade de esquecer que fomos constantemente minimizados mediante os estereótipos e ao mesmo visibilizar novos modos de ser e estar negro neste mundo.

### **Referências**

BÉRARDO, R; SANTOS, J. C. A quem interessa um cinema negro? Disponível em <http://medialab.ufg.br/art/anais/textos/JulioSantos-RosaBerardo.pdf> Acesso em: 14 Dez 2015.

DOMINGUES, P. "Movimento negro no Brasil: alguns apontamentos históricos". *Tempo*. v.12, n.23, 2007

HANCHARD, M. *Orfeu e o poder: o Movimento Negro no Rio de Janeiro e São Paulo (1945-1988)*. Rio de Janeiro: EdUERJ. 2001

GOMES, N. L. "Relações étnico-raciais, educação e descolonização dos currículos". *Currículo sem Fronteiras*, v.12, n.1, Jan.- Abr. 2012.

GONÇALVES, P.B.S; GONÇALVES, L. O. Movimento negro e educação. *Revista Brasileira de Educação*, v.3, n. 15, set.- dez. 2000

GONZALES, L. O movimento negro na última década. In: GONZALES, L. & HASENBALG, C. *Lugar de Negro*. Rio de Janeiro: Marco Zero. 1982

PRUDENTE, C. "Cinema Negro: Pontos reflexivos para a compreensão da importância II Conferência de intelectuais da África e da Diáspora" (Ensaio). Brasília. 2011. Disponível <http://www.palmares.gov.br/sites/000/2/download/revista3/revista3-48.pdf>. Acesso em 04 Abr. 2017

# Fronteiras do “verdear”: o fantástico em Mal dos Trópicos e Droenha<sup>1</sup>

## Borders of the “verdear”: the fantastic in Tropical Malady and Droenha

Fabício Basílio<sup>2</sup>

(Mestrando - PPGCOM-UFF)

### Resumo:

Este trabalho discute a construção de espaços insólitos no cinema e na literatura a partir do filme *Mal dos trópicos* (2004), de Apichatpong Weerasethakul e do conto *Droenha* (1985), de João Guimarães Rosa. Para isso, conjugamos a duplicidade do discurso fantástico, que oscila entre o real e sobrenatural, aos conceitos de estranho e realismo maravilhoso, apontando como as fronteiras estabelecidas entre espaços realistas e alucinantes se revelam porosas diante do trânsito de seus protagonistas.

### Palavras-chave:

Cinema e literatura, fantástico, real maravilhoso, estranho.

### Abstract:

This work discusses the construction of unusual spaces in cinema and literature from the film *Tropical Malady* (2004) by Apichatpong Weerasethakul and the short story *Droenha* (1985) by João Guimarães Rosa. For this, we conjugate the duplicity of fantastic discourse, which oscillates between the real and the supernatural, with the concepts of strange and wonderful realism, pointing out how the borders established between realistic and hallucinatory spaces are porous in front of the transit of its protagonists.

### Keywords:

Cinema and literature, fantastic, wonderful realism, strange.

Este texto discuti as relações entre cinema e literatura a partir da análise de espaços insólitos. Para tal fim, associamos a construção dos espaços no filme *Mal dos Trópicos* (2004), de Apichatpong Weerasethakul e no conto *Droenha* (1985), de João Guimarães Rosa, problematizando como em ambos o sobrenatural se estabelece por meio das fronteiras entre territórios “realistas” e “alucinantes” (FURTADO, 1980).

Essa alternância de espaços é embasada pelo conceito de “espaço híbrido” estabelecido por Filipe

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: PAINEL: Teorias dos cineastas II.

2 - 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).

Furtado (1980). Partindo da premissa de que na narrativa fantástica todos os elementos devem objetivar a criação de uma “ambiguidade permanente” entre o real e o sobrenatural, o autor propõe a existência de um espaço híbrido que equilibre dois elementos contraditórios, mas que se complementam: os “espaços realistas” e os “espaços alucinantes”. Os espaços realistas são predominantes: “caracterizando-se por acentuarem sempre os traços considerados mais representativos do mundo empírico e simulando, assim, um rigoroso respeito pelas leis naturais e pelo que a “opinião comum” considera ser o real.” (1980, p. 120). Já os espaços alucinantes “surgem em menor número e contribuem para introduzir dados anormais no cenário anterior, originando parcelas de um espaço aparentemente desfigurado, aberrante e não conforme aos traços do universo que mais familiares se tornaram ao destinatário da enunciação.” (1980, p. 120).

Porém, nesse artigo não trabalharemos diretamente o gênero fantástico, e sim dois gêneros perpendiculares a ele: o estranho e o maravilhoso. Por isso, a conceituação de Furtado nos interessa apenas em parte, pois ambos os objetos traçam uma divisão bem clara entre os espaços realistas e alucinantes a partir do trânsito de seus protagonistas, mas buscam efeitos diferentes da sensação de hesitação recorrente no fantástico.

Em *Droenha*, cujo o título se faz pela união das palavras pedra e brenha, temos dois espaços bem marcados. A cidade, espaço realista, revisitado nas lembranças de Jenzirico e a Serra, que se divide em outros dois espaços: as “pedras” (espaço realista) e a “brenha” (espaço alucinante). Já *Mal dos Trópicos* divide sua narrativa em duas partes, a primeira se dividindo em dois espaços, um espaço urbano e, portanto realista, e um espaço, rural, fronteiro à serra e a floresta, e que se coloca pelo borramento das fronteiras entre o real e o irreal. Já a segunda parte do filme nos apresenta a floresta, que vai se estabelecer como um espaço plenamente alucinante.

O trânsito entre esses espaços é feito por dois protagonistas moradores de um mundo urbano, que ao adentrarem em espaços desconhecidos são gradualmente privados de seus índices materiais de convívio sociocultural (roupas, armas e comida) até se entregarem em diferentes escalas ao irreal.

## **Droenha**

Em *Droenha* acompanhamos Jenzirico, homem da cidade, ou pelo menos de uma vila, que se esconde na *Serra*<sup>3</sup> após supor ter matado o nocivo Zèvasco. A *Serra* é em primeira instância o local de proteção, onde se escondem criminosos fugitivos, enquanto a cidade será retomada apenas pelo narrador em terceira pessoa. Em uma dessas retomadas do espaço urbano, o narrador põe na balança o

3 - Guimarães escreve “Serra” com letra maiúscula.

assassinato cometido por Jenzirico, diz ele: “Zêvasco, tranca-ruas, ele tivera de a tiro acabar, por própria justa defesa, é quando a gente se estraga. Viu que temia menos a lei que caso de desforra dos parentes” (ROSA, 2009, p. 56). Em sua jornada Jenzirico carrega consigo os códigos da cidade, a mochila e o saco para descanso, as roupas, o chapéu, a faca, o revólver, a espingarda e a comida, esperando pela breve reposição desses mantimentos, trazidos da cidade por seu amigo Izidro.

Já a Serra, como já introduzido, é dividida em dois espaços: as “pedras” e a “brenha”. O primeiro pautado pela escassez e pela racionalidade, enquanto que o segundo pela exuberância e pelo contato com o inconsciente (CEZAR, 2012).

As pedras, que abrigam Jenzirico durante a maior parte do conto, são o espaço da segurança, no qual o personagem tem chances remotas de ser descoberto, mas é também, paradoxalmente, um território repleto de intempéries: “De dia o calor, na regência do sol, as fragas amareladas alumiam, montanhitância, só em madrugadas e tardes se sofria o enfrio e vento.” (ROSA, 2009, p. 57). Já a brenha é um espaço temido pelo protagonista, no qual transitam caçadores que podem descobrir seu paradeiro. Assim, a visão desse espaço cria em Jenzirico uma sensação de estranhamento: “Entanto estranhava o que avistava — não o feitio dos espaços, mas o jeito dele mesmo enxergar — afiado desenrolado. Até assim ramas e refohagem verdeando com luz de astúcias. Agora, altas árvores.” (ROSA, 2009, p. 57).

O processo de entrada de Jenzirico na brenha se dá pela perda gradual de seus utensílios e alimentos. Primeiro o personagem sugere a presença de espectros e avista um homem nu que não deixa rastro, pois no espaço árido das pedras “O chão nenhuma calcadura marcava” (ROSA, 2009, p. 57). Depois acredita ter sofrido com a pouca sorte, ou ter sido roubado por macacos e, em seguida, hesita se o espiro ouvido não era na verdade seu. O autor desses roubos é Jenjibirro “ser escondido nas brenhas, de nome tão semelhante ao de Jenzirico, talvez seu outro, que conduzirá o protagonista ao totalmente diferente, à brenha, onde se vê desprovido da defesa da razão ainda possível entre pedras” (CEZAR, 2012, p. 510).

Nesse processo o personagem vai adoecendo e perdendo a sanidade, no caminho até a brenha o narrador nos relata seus sentimentos: “Teria disposição de repetir morte? Matar era a burra ação, tão repentina e incerta, que fixe quase não se crê nem se vê, semelha confuso ato de espetáculo, procedido longe, por postças mãos. Bateu-lhe o arrepio, doentemente, a sede, o sol; acabara a cachaça.” (ROSA, 2009, p. 57-58). Quando todos seus utensílios desaparecem, Jenzirico, nu e envolto pela solidão, confessa “Matei sim”. E só então enxerga Jenjibirro, trajando suas roupas, mas este rapidamente desaparece, virando “o já acontecido”.

A sanidade de Jenzirico é restabelecida há tempo, os amigos Izidro e Pedroandré o chamam



pelo nome refazendo os laços com real. Esses lhe contam que Jenzirico não assassinou Zévasco, que morreu por outras mãos. Como aponta Adelaide Cezar (2012) o espaço da “Serra” vai enlouquecendo o personagem que “se salva apenas por ter podido, em tempo hábil, retornar ao seu universo conhecido, familiar.” (p, 509). Assim, Jenzirico é capaz de voltar ao seu “mundo sueto” deixando para trás a “Serra, em pedra e brenha”.

## **Mal dos Trópicos**

Em *Mal dos Trópicos* o sobrenatural se estabelece entre o espaço transformado pelo humano (seja ele urbano ou rural) e a floresta, o espaço do “selvagem”, como o próprio filme pondera. Nesse meio, colocam-se jogos entre: o racional e o irracional, o remoto e o moderno e a memória e o presente, numa espécie de “reflexividade temporal” (May Ingawanij, 2015, p. 245).

Como faz Ruy Garnier associamos o cinema de Apichatpong a duas concepções de “beleza”. A primeira relacionada ao “cotidiano, a dimensão lúdica do tempo vivido” e a outra à “beleza da magia instaurada pela ficção e pela narração, seja ela fantástica, delirante ou memória mitológica” (2016, p.55).

Assim, a primeira parte do filme compartilha o cotidiano do casal Keng e Tong, num trânsito constante entre o urbano e o rural. Keng é militar, habita a cidade, Tong mora no interior e trabalhava em uma fábrica de gelo antes de ficar desempregado. Os movimentos dos personagens pautam-se pela sinuosidade dos acontecimentos, por elipses que embaralham a noção do tempo transposto entre uma cena e outra e por uma câmera ávida por documentar.

Essa parte do filme apresenta a floresta por sua ambiência sonora e por uma opção de enquadramento que a coloca no adiante, no espaço posterior à experiência que os personagens compartilham. Nesse sentido, surgem espaços rurais e fronteirizos onde a presença de um sobrenatural anímico promove o borramento das fronteiras entre o real e o irreal. Nesse espaço a temática sobrenatural surge na citação a estória do tio capaz de lembrar suas vidas passadas e na fábula sobre a ganância protagonizada por fazendeiros e um monge.

Porém, é a segunda parte do filme intitulada “Um caminho do espírito”, que demarca a “permeabilidade entre mundos humanos e não humanos” (INGAWANIJ, p.245) a partir da errância de um homem que se desconecta gradualmente do real apresentado até então. Logo de cara Apichatpong nos conta a fábula sobre um Xamã que pregava peças nos aldeões se transformando em animais, mas que após ser morto por um caçador tem seu espírito aprisionado dentro de um tigre. Essa fábula cria uma maldição: “Toda noite o espírito do Xamã vira um tigre para espantar os viajantes”.

Diante dessa premissa o filme até fornece um pretexto dos mais narrativos: um militar, que como um caçador entra na floresta para caçar um tigre. Porém a caça, um ser impossível no real, logo reverte o jogo e assim, a categoria de Keng como algoz será consumida pela inteligibilidade que a floresta apresenta. Como aponta Ingawanij:

A apresentação da experiência do soldado Keng de alteridade temporal na selva não apenas alude para a aventura do caçador no mundo perdido, como também retrabalha a hipótese de tempo do conto, sugerindo que o tempo seja a velocidade da modernização e marcha da humanidade para o progresso (2015, p. 248).

Essa ligação entre o tempo e a velocidade da modernização é conduzida aqui pelos apetrechos militares que Keng carrega consigo (a lanterna, o rádio, a farda e a espingarda). É a pertinência dessa temporalidade que será posta em xeque, a partir do primeiro encontro com o fantasma.

O sobrenatural e o natural se contaminam no contato físico entre esses dois seres. Após a briga com o fantasma a relação do militar com a floresta se altera radicalmente, o cansaço, o suor e a sonolência desaparecem e agora o protagonista é capaz de ser incorporado ao território, de operar dentro do ecossistema e de se comunicar com o ambiente. A essência da floresta é acessada e compreendida. Não sem motivo é apenas após essa disputa que a floresta é pela primeira vez mostrada em plano geral. E por isso, Keng é capaz de destruir “o corredor invisível que liga o moderno ao tempo-espaço pré-histórico” (INGAWANIJ, p. 249).

É nesse território que o ordinário e o “mágico” se estabilizam, o sobrenatural em *Mal dos Trópicos* não surge por antagonismos, mas sim pela complementariedade, pela mistura do possível e do impossível. Apichatpong apreende a floresta como o local das metamorfoses, no qual a conjunção entre dois corpos não é vista como perda. A fusão de Keng e o fantasma é tida como possibilidade de libertação e preservação da essência do eu. Nesse âmbito, é certa a análise de Ingawanij:

Esta concepção de cosmologia e topografia da floresta difere daqueles contos de fadas europeus que representam a transformação de personagens humanos em animais selvagens como uma perda de humanidade, provocando um final em que os personagens retornam para casa e voltam à forma humana. (p. 249).

## **Brenha**

Nas obras temos personagens urbanos que se colocam nas fronteiras do insólito a partir do contato com a “brenha” para usar o termo de Guimarães Rosa. Esse contato implica que os personagens

se desvencilhem de seus índices de realidade (roupas e armas) o que é feito a força por seres (nus em ambas as obras) que habitam esses espaços. Assim, ambas apresentam espaços heterotópicos, que como revela Foucault, se definem por "uma espécie de descrição sistemática que teria por objeto, em uma dada sociedade, o estudo, a análise, a descrição, a "leitura" (...) desses espaços diferentes, desses outros lugares, uma espécie de contestação simultaneamente mítica e real do espaço em que vivemos" (2009, p. 416). As heterotopias são "espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis" (2009, p.415).

Entretanto, os efeitos são opostos. No filme de Apichatpong, a metamorfose entre Keng e o fantasma conduz a porosidade, apreendendo a floresta como o *locus* da harmonização entre o possível e o impossível e, portanto, se ligando ao realismo maravilhoso (CHIAMPI, 2008), no qual o sobrenatural se incorpora ao natural. Pensamos aqui o filme e o realismo maravilhoso pela potência em desalojar "qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. Optando pelo "encantamento como um efeito discursivo pertinente à interpretação não-antitética dos componentes diegéticos". (p.59). Assim, o insólito "deixa de ser o "outro lado", o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é (está) (n)a realidade" (p.59). Assim, a causalidade interna é "mágica" restabelecendo: "a fé na transcendência de um estado extranatural, nas leis meta-empíricas" (p. 61).

Já no conto de Guimarães Rosa o sobrenatural tem um efeito desconciliador, a relação com a brenha leva Jenzirico à insanidade, ou seja, à uma cisão entre primitivo e o civilizado, se aproximando ao conceito de *Unheimlich* (FREUD, 2010), que se traduz como o não familiar, um estranhamento diante do que nos parecia natural, tomado pela experiência, mas que em determinado momento causa estranhamento. Para Maria Cristina Batalha o estranho na ótica freudiana "está identificado aos fantasmas do sujeito (...) ele é interior ao personagem e tem a ver com as desordens internas das quais se tem ou não consciência." (*No prelo*).

Mesmo com essa oposição, as obras se ligam, pelos choques de desterritorialização desses espaços, que promovem a deterioração da memória e a perda da identidade, revelando novos modos de olhar o mundo.

### Referências

CEZAR, Adelaide Caramuru. *O Inquietante Em "Droenha" De João Guimarães Rosa*. R. Let. & Let. Uberlândia-MG v.28 n.2 p.507-515 jul. | dez. 2012.

CHIAMPI, Irleamar. *O Realismo Maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FOUCAULT, Michel. "Outros Espaços". In: MOTTA, Manoel Barros da. (Org.). *Estética: Literatura e pintura, música e cinema*: Michel Foucault. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

- FREUD, Sigmund. *O Inquietante*. In: Obras completas. Vol XIV. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.
- FURTADO, Filipe, *A Construção do Fantástico na Narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte Ltda, 1980.
- GARDNIER, Ruy. ***O absurdo corriqueiro de Apichatpong Weerasethakul***. In: Catálogo Cinema Tailandês. Rio de Janeiro, 2016.
- INGAWANIJ, May Adadol. *O Animismo e o Cinema Realista Performativo de Apichatpong Weerasethakul*. In: Realismo Fantasmagórico. Coleção Cinusp Vol. 7, São Paulo, 2015.
- ROSA, João Guimarães, *Tutaméia (terceiras histórias)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

# Violência e ressentimento em *O som ao redor* e *História del miedo*<sup>1</sup>

## Violence and Resentment in *O som ao redor* e *História del miedo*

Fernanda Sales Rocha Santos<sup>2</sup>  
(Mestranda – ECA / USP)

### Resumo:

Realizaremos uma comparação entre os longas *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2013) e *Bem perto de Buenos Aires (História del miedo)*, Benjamín Naishtat, 2015) por meio da articulação de personagens com motivação dramática do ressentimento. Utilizaremos a especulação de Ismail Xavier (2001) sobre a figura do ressentido em paralelo com a teoria de Robin Wood (1979) a respeito da “volta do reprimido”. Almeja-se, ainda, evidenciar como tal motivação fabular expõe a temática da violência.

### Palavras-chave:

Cinema brasileiro, cinema argentino, figuras do ressentimento, horror cinematográfico, violência.

### Abstract:

This article draws a comparison between two films, *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2013) e *Bem perto de Buenos Aires (História del miedo)*, Benjamín Naishtat, 2015) through the articulation of characters with dramatic motivation of resentment. We will use Ismail Xavier's (2001) speculation on the resentful figure in parallel with Robin Wood's (1979) theory of the “return of the repressed.” It is also hoped to show how such motivation exposes the theme of violence.

### Keywords:

Brazilian cinema, Argentine cinema, figures of resentment, cinematographic horror, violence.

## Ressentimento

Ismail Xavier, desde o início dos anos 2000, se debruça sobre o tema do ressentimento na cinematografia brasileira, mais especificamente em sua encarnação como motivo dramático nas personagens. Na sua análise, esse tema é entendido de maneira ampla, ligado a impulsos (realizados ou não) de vingança, de desejo e de redenção por um passado individual ou coletivo. Para Xavier existe uma extensa tradição dramática brasileira sobre a temática, presente já em Oduvaldo Vianna Filho e

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão *Sujeitos marginais no cinema contemporâneo* do Seminário temático *Cinema e América Latina: debates estético-históricos e culturais*.

2 - Mestranda do PPGMPA/ECA-USP com bolsa FAPESP. Faz parte do Grupo de Estudos Cinema latino-americano e Vanguardas Artísticas vinculado à UNIFESP e ao CNPq. Bacharela em Imagem e Som pela UFSCar.

Nelson Rodrigues e estendida ao cinema. Segundo o autor existe uma fixação num estado do passado, ou em algo que acaba de se perder, na qual se desenvolvem projetos de vingança que tornam “a figura do ressentimento um dado notável que vale a pena explorar, quase um diagnóstico nacional (ou continental)” (XAVIER, 2001, 79).

O filme *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2013) se insere nesse conjunto de filmes brasileiros que exploram situações dramáticas protagonizadas pelas figuras do ressentimento (XAVIER, 2014). A motivação do ressentimento em *O Som ao Redor* se vincula com a estrutura de poder latifundiária, arcaica e, ainda, atual. Segundo Ismail Xavier, o ressentimento surge, neste filme, como atualização de um passado mal resolvido disposto em uma estrutura social clara e objetiva.

## **Ressentidos**

No filme de Kleber Mendonça Filho o principal motivo do ressentimento dramático está encarnado no personagem Clodoaldo e no seu irmão Cláudio, seguranças particulares que surgem em uma rua da cidade de Recife, ofertando seus serviços de vigilância. As casas e os edifícios da localidade pertencem à uma única família, cujo símbolo patriarcal é Seu Francisco, que além de dono dos imóveis é latifundiário. A menos de dez minutos do fim do filme, Clodoaldo e o irmão são chamados ao apartamento de Seu Francisco. Neste momento é revelado o motivo de ressentimento e vingança inacessível, até então, tanto para o espectador quanto para os outros personagens (um ponto importante aqui é que o olhar do filme, o ponto de vista com o qual nos identificamos, não é conduzido por essas figuras ressentidas). O diálogo é curto e se desenvolve sobre lacunas. Cláudio diz: “Por causa de uma cerca”. A cerca é o motivo da vingança.

A primeira imagem do filme é uma fotografia em preto e branco de uma cerca em um prólogo que introduz um passado (e presente) latifundiário brasileiro ao mesmo tempo em que lança o alicerce do conflito central do longa: a questão da propriedade da terra, do espaço. A primeira imagem que surge no filme é a da cerca e é por trás de uma que Clodoaldo surge pela primeira vez em quadro, num plano detalhe que simula a visão de uma câmera de segurança. Clodoaldo e o irmão são figuras do ressentimento que possuem uma motivação de vingança evidenciada apenas no fim do filme. Eles revelam suas verdadeiras intenções na sequência final ligando ao prólogo do filme a sua última cena como um retorno do reprimido (XAVIER, 2014). É interessante pontuar um certo paralelismo entre a ideia de ressentido e reprimido. Nessa perspectiva, a alteridade social é central na trama, que coloca em oposição os que possuem a terra cercada e os que foram privados desta. Aqui, a iminência da violência surge no tensionamento entre esses polos. É uma violência aguardada, a todo momento temida e que

em breve irromperá. É uma tensão constante.

Assim como no cinema brasileiro, seria possível identificar um movimento de representação de figuras do ressentimento em outros cinemas latino-americanos? Ismail Xavier não se debruça sobre o tema, mas garante um possível diagnóstico continental (2001, p. 79). E quanto ao cinema argentino, é possível observar o surgimento de figuras semelhantes? É provável que sim, ainda mais pensando nas últimas décadas e nas várias semelhanças entre o *Nuevo Cine Argentino* e a retomada Brasileira, na qual personagens marginalizadas são postas em foco. Contudo, não adentrarei nessa questão e focarei no meu objeto específico de análise, o filme *Bem perto de Buenos Aires (Historia del Miedo, Benjamín Naishtat, 2014)*.

O ressentimento no filme de Benjamín Naishtat surge imbricado à questão do território (assim como em *O som ao redor*) ligado principalmente a acessibilidade à moradia. A história se desenvolve na relação de tensão entre três espaços: A periferia pobre, a periferia rica – representada em um condomínio horizontal de luxo – e o centro da grande Buenos Aires. O tensionamento ocorre no momento em que é anunciado o despejo de famílias da periferia pobre, muito próxima da periferia rica. Este fato causa uma situação de temor constante nos que estão do lado de dentro do condomínio. O conflito principal do filme ocorre a partir do momento em que as cercas que rodeiam esta localidade começam a surgir rompidas, com lixo espalhado em seu entorno e fogo posto em seus limites. Os acontecimentos ligados à violação da cerca são o mote de medo e suspense. No longa argentino, como no brasileiro, a cerca também é o motivo do desejo de vingança, embora em *História del Miedo* esse ressentimento seja mais velado e obscuro. Cheio de ambiguidades narrativas e certa opacidade, não nos é revelado de forma objetiva quem é o responsável pela violação das cercas. Contudo, é criada uma expectativa de um ataque daqueles que estão em processo de perda de suas terras, de suas moradas, na desapropriação vizinha. Nesse contexto, o personagem que corporifica tudo isso é Pola.

Pola é um rapaz que trabalha no condomínio cortando a grama e mora na periferia pobre do entorno. É uma figura que, assim como Clodoaldo, transita entre dois espaços distintos (fora e dentro das cercas) através de uma motivação primária ligada ao seu trabalho. A figura deste personagem, mais do que trazer uma resposta a um filme de suspense carregado de ambiguidades, emerge como concretização simbólica do intenso medo dos que estão dentro, dos que possuem. Medo do quê? Sua figura é extremamente ambígua e carrega, ao mesmo tempo, certo olhar desejoso para os que possuem a terra e certa propriedade de ameaça.

## Figuras que ameaçam

Pola anda sozinho, curvado, veste roupas escuras: destoa da claridade e simetria do condomínio de luxo. Pola nunca fala com as pessoas de dentro do condomínio, com seus patrões. Essa personagem é recorrentemente enquadrada por *closes* e *super-closes* que destorcem, monstruosamente, o seu rosto. Como veremos ao longo do filme, o jovem é uma figura extremamente silenciosa e misteriosa. Propomos que ele seja uma figura do ressentimento por questões territoriais, assim como ocorre com Clodoaldo e o irmão em *O som ao redor*.

Igual a Pola, Cláudio, o irmão que chega em *O som ao redor*, é apresentado com mistério, suspense, numa perspectiva de atemorização e possível ameaça. Quando este chega, um *zoom in* longo nos aproxima de suas costas, em conjunto com um desenho de som que constrói, por meio de sonoridades cotidianas, uma atmosfera de estranheza. O mesmo movimento de *zoom* ocorre novamente mais tarde, de forma mais violenta, dessa vez com o personagem virado para a direção da câmera. Esses elementos de construção audiovisual são vinculados a um estilo específico, no caso, o cinema de horror dos anos oitenta, referência assumida e explícita tanto por Kleber Mendonça Filho quanto por Benjamín Naishtat.

Entendemos essas figuras do ressentimento (Clodoaldo, Cláudio e Pola) como figuras de ameaça. O modo como são filmadas evidencia isso. Clodoaldo, mais sutil que o irmão, surge pela primeira vez (e depois recorrentemente) atrás de cercas, o que enfatiza além de seu motivo secreto e primordial de existência no enredo (vingança “por causa de uma cerca”) a sua propriedade ameaçadora. A cerca separar o bandido, o bicho, o monstro. Cabe ressaltar que o objeto da cerca é tão presente em *História del Miedo* quanto em *O som ao redor*, se impondo tanto como elemento narrativo, propulsor das tramas, quanto como símbolo visual constante.

Embora de pré-disposição realista, os dois filmes articulam elementos de cinema de gênero, especialmente o de horror, tal como a criação de constantes tensões narrativas e mesmo a citação explícita de elementos de estilo desse gênero. Debruçando-se sobre a relação que os filmes estabelecem com a tradição do horror cinematográfico, encontramos na esfera temática do ressentimento uma ligação com o que foi teorizado pelo teórico inglês Robin Wood, na década de setenta, sobre personagens monstruosas.

Apropriando-se do amplo conceito de alteridade, Robin Wood (1979) aproxima a figura do monstro de filmes de horror clássicos com a noção de outro social. Para Wood, a fórmula básica para os filmes de horror tradicionais consiste na normalidade posta em perigo por seres estranhos que assumem diferentes aspectos de acordo com a época em que se inserem. Ainda que, eventualmente,



inconscientemente para o cineasta e equipe, os filmes de horror, para Wood, erguem sintomas e pistas de uma sociedade tradicional, patriarcal e normativa sob ameaça, sendo que as figuras monstruosas expressam as parcelas reprimidas desse sistema social dominante. O proletariado, minorias étnicas, mulheres, estrangeiros e até crianças teriam suas pulsões expressas sob a fantasia e o horror de seres que ameaçam o *status quo*. Alinhando-se às ideias da psicanálise e do marxismo, Wood chama o outro social de reprimido (*repressed*).

Robin Wood fala a respeito de um retorno do reprimido em épocas de crise e desintegração social e como isso é expresso no cinema através das narrativas horroríficas, capazes de metaforizar os pesadelos coletivos de uma época ou de uma sociedade. Segundo o autor, os filmes de horror, sua proliferação e popularização, relacionam-se intimamente com momentos de crise e a consequente vontade de superação destas.

Os dois longas-metragens aqui analisados, embora sejam predominantemente realistas, constroem uma trama na qual a figura do ressentido pelo território perdido surge como ameaça e dispositivo para as fragilidades sociais do meio em que convivem (ameaça ao latifundiário Seu Francisco e aos moradores do condomínio de luxo da Grande Buenos Aires). Como monstros nos filmes de horror, os aqui reprimidos (e ressentidos) dão vazão para a atemorização dos donos de territórios e ameaçam – constantemente – romper a normalidade instaurada. Não a toa, Ismail Xavier, em 2014, utiliza o termo *retorno do reprimido* na sua análise de *O Som ao redor* assim como Robin Wood (1979) o utiliza na década de 1970 para a análise de filmes de horror.

## **Violência**

Nesse contexto, a violência surge expressa de duas maneiras, sendo a primeira como contenção dessas figuras ressentidas e que ameaçam. Rotineira e socialmente aceita, essa violência é “sutil”. Nesse contexto, existem duas interessantes figuras paralelas nos filmes, os “meninos-animais”: Ambos sem nome, ambos sendo mostrados andando em quatro apoios e sendo caçados por elementos da segurança privada.

No filme argentino, dentro de uma lanchonete, um jovem se coloca de quatro e é, literalmente, contido (ou caçado) por um guarda. Já no exemplo brasileiro, existe um menino negro que ronda a rua, trepando em árvores e andando, também de quatro, pelo telhado das casas. Como no filme de Benjamín Naishtat, ele é caçado por seguranças particulares. Esses dois meninos são duas figuras animalizadas, sendo que sobre os seus corpos é praticada uma violência “aceita”, “banal”, cotidiana e atual. Nessa chave da violência atual, naturalizada e praticada por uma guarda particular, Pola tem sua cabeça comprimida

entre as próprias pernas dentro do carro de um segurança do condomínio, sob o pretexto de que os moradores não gostariam de ver um funcionário tomando caronas com a segurança.

O outro modo que o tema da violência se articula com essas personagens do ressentimento é em sua iminência, ligada a uma ruptura e a constante ameaça. É o motivo pela qual a violência atual, a cotidiana e de contenção, existe. Nos dois filmes, cenas finais explicitam essa possibilidade da “vingança” do ressentido/ reprimido, com ações nas quais Pola, Clodoaldo e Cláudio se encontram dentro da casa que ameaçam (em *O som ao redor* a casa do latifundiário, já em *Bem perto de Buenos Aires* uma das casas do condomínio). Em ambas as cenas há uma ameaça de violência explícita. Os ressentidos estão, finalmente, de frente com o objeto de sua vingança. Contudo, é interessante notar que o “ataque” não é concluídas na tela, em ambos os filmes. Está no por vir.

## Conclusão

Ambos os filmes trabalham com o tensionamento entre a ameaça e a segurança diante dessas personagens historicamente marginais e que, na atualidade, “voltam” como os monstros pensados por Robin Wood, em busca de seus territórios tomados. A violência aqui é diferente dos filmes mais icônicos das retomadas brasileiras e argentinas, de modo que ocorre uma nova maneira de se tratar cinematograficamente as tensões sociais de ambos os países. É um novo olhar localizado nesse momento de crise, de transição, no qual algo violento pode acontecer a qualquer instante.

Os dois longas aqui analisados explicitam, de forma bastante paralela e com referências comuns, as ruínas de um momento específico cujo medo do outro, da invasão, da vingança e da ruptura, torna-se o horror, e de onde as figuras do ressentimento emergem, tanto no Brasil, quanto na Argentina contemporâneos.

## Referências

BORGONDI, Lorena; GUZMÁN, Victória. *Márgenes y periferia en la representación de lo social en el Nuevo Cine Argentino*. In. LUSNICH, Ana Laura; PIEDRAS, Pablo. (Org.) *Una historia del cine político y social en Argentina* (1969-2009). Buenos Aires: Nueva Livrería, 2011. P.575-607.

CAETANO, Maria do Rosário. *A força de um filme*. In. Pesquisa FAPESP 207. Maio de 2013. São Paulo. Pags. 88 - 89. Disponível em: <http://revistapesquisa.fapesp.br/2013/05/14/a-forca-de-um-filme/> (último acesso: 11/01/2017)

LIMA, Cristiane da Silveira & MIGLIANO, Milene. *Medo e experiência urbana: breve análise do filme O som ao redor*. São Paulo. Rebeca, ano II, n.3, jan-jun 2013, pp.185–209.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Violência e cinema: um olhar sobre o caso brasileiro hoje*. In: Quimera. São

Paulo, 2008.

XAVIER, Ismail. *A figura do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90*, In. Estudos de cinema 2000 — Socine, J. Gatti, F. Ramos, A. Catani e M.D.Mourão (Orgs.), Porto Alegre: Editora Sulina, 2001.

\_\_\_\_\_. *Considerações sobre a estética da violência*. In: Sertão mar. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.183-184.

\_\_\_\_\_. *Corrosão Social, Pragmatismo e Ressentimento: Vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados*. In. Novos Estudos Cebrap. No 75. São Paulo. Julho de 2006. Disponível em: [http://www.fflch.usp.br/centrodametropole/antigo/v1/pdf/2007/ismail\\_corrosao\\_social.pdf](http://www.fflch.usp.br/centrodametropole/antigo/v1/pdf/2007/ismail_corrosao_social.pdf) pgs 139 - 155 (último acesso: 11/01/2017)

\_\_\_\_\_. *O Cinema ao Redor*. In: Anais Digitais do XVIII Encontro SOCINE. 2014. Disponível em: <http://www.socine.org.br/anais/2014/interna.asp?cod=335> (último acesso: 11/01/2017)

# Modernidade e a nova vida: Brasil no cinema alemão nos anos 50 e 60<sup>1</sup>

## Modernity and a new life: Brazil in German cinema of the 1950/60s

Wolfgang Fuhrmann<sup>2</sup>

(Professor - Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, Colombia)

### Resumo:

O artigo visa discutir a imagem do Brasil no cinema alemão nos anos 50 e 60 tendo como pano de fundo um pequeno grupo de produções cinematográficas alemães: *Stefanie* (Josef von Bány, 1958), *Stefanie no Rio* (Curtis Bernhardt, 1960) e *Weit ist der Weg* (Wolfgang Schleif, 1960). Todos os três filmes, como vou argumentar, estão interligados por um motivo comum que coloca diretamente o Brasil como um possível modelo de referência na agenda política cultural da Alemanha após a Segunda Guerra Mundial.

### Palavras-chave:

Transnacional, modernidade, arquitetura, Brasília, cinema alemão.

### Abstract:

The article discusses the image of Brazil in three German films from the 1950s and the 1960s: *Stefanie* (Josef von Bány, D 1958), *Stefanie no Rio* (Curtis Bernhardt, D 1960), and *Weit ist der Weg* (Wolfgang Schleif, D 1960). All three films are, as I will argue, interconnected through one common motif that presents Brazil as a role model for Germany on the country's cultural political agenda after the Second World War.

### Keywords:

Transnational, modernity, architecture, Brasilia, German cinema.

Na historiografia do cinema alemão, o período dos anos 50 e 60 não é considerado por produzir filmes de alta qualidade ou de valor intelectual significativo. O período ficou conhecido pelo gênero *Heimatsfilm*, filmes que contaram e apresentaram histórias de aventura e amor em uma Alemanha pastoral, contrapondo-se a uma Alemanha destruída depois da Segunda Guerra Mundial (MOLTKE, 2005).

Segundo a literatura, o cinema dessa época só poliu as deficiências sociais na sociedade alemã e foi apenas um exemplo da incapacidade da sociedade de chorar e digerir o passado recente, estigmatizado pelas atrocidades do nazismo.<sup>3</sup> Por essa razão, o cinema alemão dos anos 50 e 60 apenas saturou os

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: OUTRAS EXPERIÊNCIAS.

2 - Wolfgang Fuhrmann - Doutor em Cinema pela Universidade de Utrecht, Holanda. Seu novo projeto de pesquisa investiga as relações cinematográficas entre o Brasil e a Alemanha.

3 - "Incapacidade de chorar" refere ao trabalho de psicanalistas Alexander e Margarete Mitscherlich, *The Inability to Mourn*. Principles of collective behavior.

desejos insatisfeitos da sociedade, representando a mentalidade conservadora da época.

No entanto, estudos mais recentes iniciaram uma reavaliação dessa época, até então negligenciada e ignorada. A abordagem revisionista não pretende estabelecer o cinema desse período como um cinema de subversão. Como o historiador de cinema Johannes von Moltke argumenta, a abordagem tem em vista uma reavaliação dos filmes em um contexto histórico específico, que permite mostrar momentos ambivalentes que se referem a uma “modernidade oculta” no sentido de uma função social-discursiva:

[...] the genre continually produces ideological compromise formations aimed at ‘harmonising’ the contradictions between the local and its variously defined ‘others’. A closer look at the genre reveals that the space of Heimat remains profoundly ambivalent, bearing traces of both the pastoral and the industrial, the local and the global, the traditional and the modern (MOLTKE, 2002, p.19).

No presente artigo vou discutir três filmes alemães da época dos anos 50 e 60: *Stefanie* (Josef von Báky, 1958), o sua sequência *Stefanie in Rio* (Curtis Bernhardt, 1960) e *Weit ist der Weg*, literalmente “Longe está o caminho” ou na sua tradução oficial, *A Estrada do Amor* (Wolfgang Schleif, 1960), roteiro de Kurt Nachmann e de Carlos Alberto de Souza Barros.

A releitura desses três filmes concentrou-se em um momento na história das relações cinematográficas entre Brasil e Alemanha, onde o Brasil se apresenta como nação modelo de prospecção de um futuro novo para a jovem Alemanha Ocidental.

O motivo que une os três filmes é o motivo da arquitetura e de associações que se referem tanto ao conceito de construção de uma nação, nationbuilding, à reintegração da Alemanha na comunidade política internacional, quanto às configurações de novas biografias alemães no pós-guerra.

## Stefanie

O primeiro filme a ser analisado, *Stefanie*, faz todavia menos referências ao Brasil, estabelecendo uma relação mais direta com a América do Sul enquanto continente moderno. O filme conta a história da jovem Stefanie, de 16 anos, que vive com seus dois irmãos em Berlim. Um deles, Hannes arquiteto, está esperando a visita ilustre do também arquiteto, o argentino Pablo Guala. Junto com Pablo, Hannes vai supervisionar uma construção de um novo shopping voltado para um público internacional. Stefanie apaixonou-se por Pablo, homem muito mais velho que ela, mas que promete casar-se com a jovem, assim que ela alcance a maioridade.

No âmbito da narração e da mise-en-scène, o filme apresenta os contrastes entre a vida humilde

de Stefanie e de seus irmãos e a vida moderna de Pablo. Um outro contraste se define na existência de um terceiro ambiente no filme que funciona como uma zona de contato. Essa zona se apresenta nos canteiros de obras onde Hannes e Pablo trabalham.

As obras não devem ser entendidas como simples cenários no filme, pois representam um local de troca sociocultural entre os protagonistas. As obras representam a transformação de uma Berlim como uma nova metrópole internacional. O realizador dessa transformação é o estrangeiro Pablo. Como arquiteto, Pablo corresponde a um novo tipo de homem que, como observa Heide Fehrenbach, surgiu no momento do *Heimatfilm*: o homem que leva a Alemanha para o futuro (FEHRENBACH 1995, 154). Por ser estrangeiro, Pablo representa esse novo tipo de homem per se. O fato de que Pablo viajou da América do Sul para realizar um projeto de construção em Berlim não só fala por sua reputação como arquiteto, mas também o identifica como cidadão do mundo, *global citizen*. Ao mesmo tempo, Pablo também pode realizar o sonho de Stefanie que está infeliz com sua vida na Alemanha e quer deixar o país.

O sonho de Stefanie de se casar com Pablo e emigrar a um país estrangeiro finalmente é realizado na sequência *Stefanie in Rio*, em que a jovem segue com Pablo ao Rio de Janeiro.

## **Stefanie in Rio**

O filme *Stefanie in Rio* foi filmado em grande parte no Rio de Janeiro, nos estúdios Vera Cruz.<sup>4</sup> Após receber uma proposta para ajudar os arquitetos brasileiros na construção de Brasília, Pablo e Stefanie se mudam para o Brasil, onde vive também a família do protagonista argentino.

As filmagens em junho 1960 e o lançamento do filme em setembro do mesmo ano indica que a produção e o roteiro do filme se aproveitaram do grande interesse pelo Brasil e da inauguração de Brasília nessa época. Essa enorme popularidade de Brasília pode ser ainda constatada na variedade de produtos vendidos com o nome de Brasília nesses anos: existia uma marca de sorvete, uma marca de uma churrasqueira, um rádio da marca *Blaupunkt* e ainda mais curioso, peixe em lata. (FILS, 1988. p.122-123)

O motivo de arquitetura e de associações à modernidade e progresso não faltam no filme. As fotografias sobre-dimensionadas de modelos de arquitetura do parlamento brasileiro e do palácio do presidente em Brasília vistas no apartamento de Pablo sugerem uma colaboração do arquiteto argentino às obras de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer.

Também existe uma sequência interessante no início do filme que comprova que a nova vida de

---

4 - "Sabine veio namorar no Brasil - Filme talvez vire realidade." *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 5 jun. 1960, p.7.

Stefanie começa em um contexto de modernidade e progresso. Surpreendentemente essa sequência no Rio de Janeiro não começa com imagens de Copacabana ou Corcovado, como esperado em um roteiro turístico, mas com uma panorâmica de uma suntuosa obra arquitetônica, o prédio da Caixa Econômica Federal localizado na avenida Uruguaiana. Apenas depois desse interessante novo olhar, o filme apresenta os lugares comuns do turismo no Rio de Janeiro.

Ainda que o motivo de arquitetura seja menos presente no restante do filme, a produção segue um discurso de globalização *avant la lettre*. Em um diálogo no início do filme, Pablo pede a autorização de Hannes, o irmão de Stefanie, para levá-la embora da Alemanha. Ele constrói o seu argumento sob luz do pensamento de que “o mundo parece o mesmo em todos os lugares”. Pablo: „O que significa outro país? Hoje, o mundo parece o mesmo em todos os lugares. Olha, Hannes, você está construindo casas aqui e eu construí as mesmas ali. A gente no exterior vive igual a gente aqui.”

A comparação indica que Alemanha está chegando no mesmo nível econômico do Brasil. No entanto, *Weit ist der Weg*, o terceiro filme, mostra que ainda existe uma diferença importante entre Alemanha e Brasil: a Alemanha no início de anos 1960 não era um país para todos.

## **Weit ist der Weg**

O filme *Weit ist der Weg*, é o filme mais brasileiro dos três filmes no presente artigo. O filme conta a história de Freddy, um jovem músico que vive no estado da Bahia, no nordeste do Brasil. Ele conhece a Janni, uma criança da rua, que adota Freddy como seu novo pai. Como Freddy não pode cuidar de Janni, ele a entrega ao orfanato local onde ele conhece e se apaixona por Anita, uma médica alemã.

Para ter direito à custódia de Janni, Freddy assume um trabalho na construção em Brasília, acaba se envolvendo em um crime, é preso pela polícia, porém consegue provar sua inocência. Libertado, Freddy obtém permissão para adotar Janni e, juntamente com Anita, ele começa uma nova vida em Brasília.

No contexto da inauguração de Brasília, a cidade representa um lugar universal, onde pessoas de todas as partes do mundo encontram uma pátria, uma nova *Heimat*. O fascínio por esse novo *Heimat* está manifestado em Anita, quando numa conversa com a mãe-superiora no orfanato, ela afirma: “Bem, isso é simplesmente ... simplesmente de tirar o fôlego, Madre Teresa. Uma grande cidade que nasce da selva. Mil pessoas vêm de todos os lugares e trabalham por uma causa.”

O entusiasmo de Anita deve ter tido seu efeito no público alemão. Brasília não era apenas uma nova cidade, mas apresentava uma visão - uma autoconfiança nacional - Brasil como o novo poder econômico no mundo.

Como a encenação apoia e faz questão dessa visão de autoconfiança, o filme mostra uma sequência com imagens dos edifícios governamentais em Brasília, cena essa muito parecida com àquela em *Stefanie in Rio*, em que se visualiza a modernidade do Rio através de imagens da cidade como um canteiro de obras. Movimentos panorâmicos e zooms iniciam o *happy-ending* no filme *Weit ist der Weg*: um movimento para o alto das torres gêmeas do Palácio do Congresso Nacional, um movimento panorâmico da Praça dos Três Poderes, o uso intercalado de zoom-out desde a cúpula do Senado e de zoom-in para mostrar a cúpula da Câmara de Deputados.

Esse extraordinário excesso visual no final do filme é equivalente ao nível de narração. A Alemanha também queria ser um novo poder no mundo como Brasil, mas no final do filme fica evidente de que não é Alemanha, mas sim o Brasil o país que oferece as melhores condições para se viver.

Enquanto no início do filme Freddy não foi capaz de cuidar de uma família, no final, Brasília oferece a ele e à sua família um futuro promissor. O filme mostra uma “família alemã patchwork” que era utópica por um público alemão nessa década: Freddy, um trabalhador sem profissão formal se casa com Anita, uma acadêmica altamente qualificada, e adota Janni, uma criança de cor de pele escura. O filme não contesta e tampouco diferencia Janni em decorrência da sua classe social ou da cor de sua pele.

No entanto, existe um intertexto interessante no *happy-ending* “brasileiro”. Podemos identificar Janni como uma típica *Besatzungskind*, uma criança de ocupação, comum no período do pós-guerra. Crianças de ocupação eram oriundas da relação entre um soldado, por exemplo, dos Estados Unidos com uma alemã. No caso do pai ser soldado afro-americano, as crianças sofriam uma discriminação imensa nessa época. No discurso público alemão, as crianças não eram alemãs e nem a Alemanha era a pátria delas.

No filme *Weit ist der Weg*, porém, Brasília se apresenta como uma nova Heimat pelas crianças com cor de pele distinta. Brasil, mais especificamente nesse caso, Brasília, era a pátria formada por todos que querem começar uma nova vida, ali a discriminação social ou racial não existia. O *Heimat* não era a Alemanha, mas sim o Brasil. Nessa perspectiva, o *happy-ending* do filme apresenta a Alemanha como um país menos promissor. A tradução, portanto, do título *Weit ist der Weg* para o português denuncia a verdade: O caminho está longe - muito longe.

## Conclusão

A reinterpretção dos três filmes dos anos 50 e 60 revela que o cinema dessa época mostra momentos ambivalentes que valem a pena estudar com mais rigor. A Alemanha se esforçou muito para



se reintegrar na comunidade internacional, e o Brasil se tornou um modelo positivo de orientação para Alemanha Ocidental. O Brasil se apresentou como uma nação independente que permitia uma visão que a Alemanha idealizava, mas que ainda não havia conseguido lograr êxito.

### **Referências**

BERGFELDER, T. *International Adventures*. German popular cinema and European co-productions in the 1960s. New York, Oxford: Berghahn Books, 2005.

BRAUERHOCH, A. *Fräuleins und GIs*. Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld Nexus, 2006.

FEHRENBACH, H. *Cinema in democratizing Germany*. Reconstructing national identity after Hitler. Chapel Hill, North Carolina: University of North Carolina Press, 1995.

FILS, A. *Brasilia. Moderne Architektur in Brasilien*. Düsseldorf: Beton Verlag, 1988.

MITSCHERLICH A. e MITSCHERLICH M. *Unability to mourn*. Principles of collective behavior. Translated by Beverley R. Placzek. First edition. New York City : Grove Press, 1975.

MOLTKE VON, J. "Evergreens: The Heimat Genre". In: BERGFELDER, T. CARTER E.; GÖKTÜRK, D. (eds.). *The German cinema book*. London: British Film Institute, 2000.

MOLTKE VON, J. *No Place Like Home: Locations of Heimat in German Cinema*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2005.

"Sabine veio namorar no Brasil - Filme talvez vire realidade." *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 5 jun. 1960, p.7.

SKIDMORE, T.E. *Politics in Brazil, 1930-1964: An Experiment in Democracy*. Oxford University Press. 1967.

# Uma luz sobre *O Pátio* de Glauber Rocha

## A light over Glauber Rocha's *O Pátio*

George Rocha Holanda

### Resumo:

Este trabalho discute e analisa o curta-metragem *O Pátio* (1959), de Glauber Rocha. Para tanto, fez-se um apanhado do momento histórico da arte no Brasil à época em que a obra foi produzida, destacando a expressão do concretismo e do neoconcretismo. Foram estudadas as análises já escritas sobre o filme, em especial a de Cláudio da Costa (2000), Ismail Xavier (2001) e Sylvie Pierre (1996), a partir das quais buscou-se confrontar tais visões com a do autor deste trabalho.

### Palavras-chave:

Cinema, Análise fílmica, Glauber Rocha, *O Pátio*, Neoconcretismo.

### Abstract:

This work discusses and analyses Glauber Rochas's short-film *O Pátio* (1959). First, a historical record of the state of art in Brazil, at the time that this short-film was produced, is presented giving attention to the concretism and neoconcretim movements. Then, some already written analysis about this short-film by writers such as Cláudio da Costa (2000), Ismail Xavier (2001) e Sylvie Pierre (1996), are introduced, which were confronted with the perception of the author of this work.

### Keywords:

Cinema, Film Analysis, Glauber Rocha, *O Pátio*, Neoconcretism.

A obra de Glauber Rocha é um tema que já rendeu muitos escritos. Seus filmes motivam até hoje uma vasta produção de estudos, tanto acadêmicos, como informais. Apesar disso, talvez não seja de se estranhar que diante de um conjunto de filmes tão rico, algumas obras tenham atravessado o tempo com menos destaque, como é o caso de *O Pátio* (1959), seu primeiro curta-metragem, realizado ainda na Bahia.

*O Pátio* é um filme de um momento anterior à famosa *estética da fome* e ao Cinema Novo, de forma que, num apanhado histórico, resta ofuscado por suas obras posteriores. O curta, que gerou certa controvérsia na época e colecionou alguns fãs ao longo da história, acabou relegado ao rótulo de um filme de uma fase ainda inicial e experimental.

Na época, Glauber Rocha estava envolto pelo concretismo e pelo neoconcretismo. A arte concreta no Brasil teve seu nascimento na década de 50. O movimento encontrou em especial nos artistas de São

Paulo um lugar de adoção para suas ideias, o que gerou a formação do Grupo Ruptura como representante do movimento. O coletivo, cujo manifesto foi publicado em 1951, teve ao centro as figuras de Waldemar Cordeiro e Geraldo de Barros, contando ainda com a participação dos artistas Luiz Sacilotto, Hermelindo Fiaminghi, Maurício Nogueira Lima, Judith Lauand, Lothar Charoux e Casemiro Fejer.

Nascida como espírito de uma nova sociedade tecnológica, a arte concreta foi pautada por parâmetros de exatidão e racionalidade. O concretismo tinha mais interesse na construção de um ideal de sociedade do que num entendimento da realidade local, não se identificando, portanto, com uma arte produzida com foco numa compreensão do Brasil, o que a diferenciava de trabalhos como os de Portinari, Segall, Di Cavalcanti e Pancetti (BRITO, 1999).

A utilização de processos matemáticos na produção artística e a busca em integrar a arte na sociedade industrial foram objetivos do movimento. Como movimento de ruptura que era, rejeitou recursos utilizadas nas artes plásticas até então, como a perspectiva e a ideia do quadro como metáfora da representação do real.

O movimento neoconcreto surge como uma reação ao concretismo, com uma postura que não se adequava ao seu dogmatismo, tendo na linguagem geométrica não um ponto final do processo artístico mas um marco inicial para a experiência. Com sede no Rio de Janeiro, o movimento neoconcreto foi representado pelo Grupo Frente, integrado entre outros por Aluísio Carvão, Lygia Pape, Hélio Oiticica, Décio Vieira, Lygia Clark, Franz Weissmann e tendo como seu pensador o poeta Ferreira Gullar.

Logo após o rompimento com o grupo paulista houve a I Exposição Neoconcreta, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1959, quando se lançou o manifesto do movimento. A ruptura com o concretismo representou um afastamento do grupo carioca dos princípios que serviam de base àquele movimento, passando a um maior experimentalismo da prática artística.

O neoconcretismo também se diferencia do concretismo por não considerar a obra de arte como máquina ou objeto, mas a enxergando por uma concepção de organicidade, em que a experiência leva a novos significados (GULLAR, 1999). Para tanto, a arte neoconcreta permitia uma participação do público que superava a conhecida relação visual como já estabelecida pela arte ao longo da história, mas possibilitava uma experiência que se dava por meio do corpo, por um viés sensorial, superando a ideia do quadro como objeto de pintura. A participação do público diferenciou a arte neoconcreta dos demais movimentos de vanguarda, o que serviu de fundamento para a construção por Ferreira Gullar da Teoria do Não-Objeto.

Em seu livro *Cinema Brasileiro (anos 60-70): dissimetria, oscilação e simulacro*, Cláudio da Costa narra

o interesse de Glauber Rocha em saber do movimento concretista. Segundo aquele autor, em uma das primeiras viagens do diretor ao sudoeste, em 1957, Glauber escreveu ao poeta Fernando Rocha Perez que no Rio de Janeiro tudo seria concretismo. O interesse pelo movimento não pararia por aí, pois em outubro do mesmo ano, também teria escrito de Salvador ao ator e diretor de teatro Adalmir Miranda pedindo a opinião deste sobre o movimento concreto. Na mesma oportunidade, alfineta: “lemos há meses o *Jornal do Brasil* e estamos a par do movimento. É ou não é de meninos ricos” (ROCHA, 1997: 101)” (COSTA, 2000, p. 40).

O interesse de Glauber pelo movimento concretista não o levou a ser um seguidor do mesmo, como se pode perceber do comentário a Adalmir Miranda, contudo se pode perceber que o espírito da época o contaminou numa preocupação quanto à forma. Conta-se a história, ainda segundo Costa (2000), que Glauber Rocha após finalizar *O Pátio* teria mostrado o filme a Walter Hugo Khoury, diretor que ele admirava, e Paulo Gil. Este último lhe escreveu dizendo-se feliz com o resultado, ainda que tenha achado estranho que o mesmo não tivesse história nem simbologias, sendo um exemplo de *cinema-cinema*.

Costa entende que “o formalismo de *O Pátio* diz respeito a uma autonomia da imagem em relação ao determinado. Afirma o circuito anônimo da imagem com a virtualidade que é nada de ser” (COSTA, 2000, p. 43-44). O autor ressalta no filme para a construção de uma imagem formada por três momentos de subjetividade: a obra, o autor e o espectador, como os três vértices de um triângulo, mas que destes nada resulta além da forma (COSTA, 2000).

O mesmo autor ainda aponta para a impossibilidade de conjunção entre o ver e o falar no filme, não havendo uma ação que coordene as duas ações. Entende ainda que o filme seria uma violência de sensações, sendo a obra construída por uma lógica multissensível. Tendo em conta que os procedimentos cinematográficos utilizados constroem um espaço construtivista, Costa entende que isso afastaria a compreensão de que o filme seria concretista apenas pelo fato de *O Pátio* remeter às formas de Mondrian (COSTA, 2000).

Ismail Xavier, na sua análise de *O Pátio* para o jornal *Folha de São Paulo* em 22 de agosto de 2001, se não aponta o filme como uma obra neoconcretista, ressalta para a importância da forma no mesmo e seu caráter eminentemente moderno. O diretor construiu representações que tendem à abstração, trabalhando com contrários que geraram um resultado barroco. O autor indica o momento histórico como viés essencial para se aproximar da obra, o que justificaria a discussão formal proposta pelo filme (XAVIER, 2001).

Por se tratar de um filme feito em um primeiro momento da sua carreira, o caráter exploratório

da obra chama atenção. O questionamento da forma está no centro da discussão proposta pelo filme e se justifica em um momento histórico específico, construindo um cinema em diálogo com o tempo da época (XAVIER, 2001).

Sylvie Pierre, no seu livro *Glauber Rocha: textos e entrevistas com Glauber Rocha*, entende que o curta-metragem possui uma preocupação com o filme puro antes de qualquer outra coisa. Esta autora ainda reforça seu entendimento com uma fala do próprio Glauber que explica que a obra nada pretendia significar, como escrito num artigo do Suplemento de Domingo do *Jornal do Brasil*, de 29 de março de 1959 (PIERRE, 1996).

Uma última opinião merece ser considerada ainda, a de Walter de Oliveira, pai intelectual de Glauber Rocha, como chamado por Helena Ignez em entrevista concedida especialmente para este trabalho. Este pensador explica que o filme não teria enredo em face da intenção em experimentar a linguagem cinematográfica por Glauber Rocha (CARVALHO, 2002).

Percebe-se, portanto, que as visões sobre o filme entendem o mesmo como uma obra cuja preocupação seria a forma, não aprofundando a discussão quanto a possíveis significados do curta-metragem. Inclusive, sob a justificativa de que o próprio Glauber Rocha teria negado qualquer sentido ao mesmo.

No entanto, sabe-se que uma obra guarda significados para além das intenções do seu próprio autor. Não cabe aqui conjecturar acerca das motivações do diretor, mas analisar o resultado produzido. Também não se pode ignorar que Glauber sempre demonstrou uma profunda consciência do seu discurso artístico e um profundo conhecimento de cinema, como crítico e pensador que era.

Há de ser reconhecido que, se o concretismo e o neoconcretismo não buscavam qualquer sentido metafórico e sendo *O Pátio* um filme fruto desse contexto, seria aceitável não se procurar qualquer leitura a partir das suas imagens. Contudo, é preciso ter em mente que se tal entendimento pode funcionar para as artes plásticas, pode não ter o mesmo efeito no cinema, ainda mais por se tratar de um filme de Glauber Rocha, de quem não se vê uma adoção irrestrita a qualquer desses movimentos.

Em *O Pátio*, a narrativa se encontra menos clara, talvez pela ausência de fala, o que pode ser um obstáculo a se buscar alguma leitura do curta-metragem e reforça a ideia de ser uma obra abstrata. Mas, considerando o contexto artístico da época, é possível se proceder a uma análise do filme quanto ao seu conteúdo. O pátio mostrado no filme é a própria síntese do movimento concretista. Se pensarmos nele como um espaço plano como um quadro, ele remete, assim como as obras concretistas é uma imagem sem cunho representacional ou profundidade e possui forma geométrica.

Quanto às personagens, o casal interpretado por Solon Barreto e por Helena Ignez, namorada e futura esposa de Glauber, podemos concluir que o dilema destas fica por conta de permanecer ou não no pátio. É perceptível o desconforto daqueles em estar no ambiente quadriculado. Ao mesmo tempo também se percebe a crescente construção de uma relação com o entorno do pátio, o qual vai sendo revelado aos poucos para o público.

Presenciamos a trajetória do casal que passa de um estado de inércia e desconforto para uma postura ativa e de descoberta do que cerca o pátio. Considerando que o neoconcretismo corresponde a uma experiência menos dogmática que o concretismo, abrindo-se para a participação do espectador numa obra que não se basta num objeto, mas num não-objeto, a passagem dos personagens para fora do pátio parece resumir o trajeto da arte brasileira naquele momento. O filme acaba por desenvolver a mesma crítica ao concretismo que a feita pelo neoconcretismo. Glauber, apesar de se utilizar do concretismo na sua montagem, nos planos e na música, faz um filme que questiona seu discurso.

A primeira imagem após os créditos mostra olhas de bananeira, com o fundo que parece ser o mar. A bananeira remete fortemente ao universo brasileiro<sup>1</sup>, especialmente no momento histórico do filme em que frutas tropicais eram uma marca do país. O movimento da câmara para a esquerda nos revela o pátio quadriculado, mas o percurso se inicia mostrando a bananeira, de modo que de uma imagem que aponta para uma brasilidade se caminha para uma outra de um ambiente ausente de tal caráter. E esta não deixa de ser a trajetória com que se formou o concretismo, numa rejeição aos artistas que possuíam um projeto de brasilidade (BRITO, 1999), para acolher os preceitos geométricos vindos do movimento concretista europeu.

O filme parece falar de um descontentamento com o movimento concreto. Se pensarmos que o neoconcretismo surge como reação ao concretismo, a insatisfação do casal com o ambiente regular e formal do pátio passa a apontar para o desejo por outros horizontes, como os arredores que começam a ser mostrados. O mar e as plantas que vemos fora do pátio passam a indicar possibilidades cada vez mais atraentes. O interesse no pátio parece não mais se sustentar, o que os levou ali não mais os alimenta. Interessante notar que é gradativo o revelar dos arredores do pátio, o que corresponde ao crescente interesse do casal pela parte externa.

O ambiente hermético do pátio cria uma ideia da área quadriculada como uma prisão, o que também se evidencia pela postura do casal. A dicotomia do preto e branco do piso do pátio impõe um espaço limitado, de regras, cuja imensidão ao redor se apresenta distante e estranha. A letargia

---

1 - Hoje com menos frequência, mas a banana já foi símbolo que remetia a um espírito nacional. Possivelmente por dizer respeito ao clima tropical, a banana servia de referência ao Brasil, sendo comum sua menção na arte brasileira e em diversas músicas da nossa MPB. A expressão ganhou ainda um tom depreciativo, como no termo “república de bananas”, em referência a um país que não poderia ser levado a sério.

imposta pelo pátio dá espaço a uma postura de descoberta desse mundo externo, tátil, para além da contemplação. A saída da personagem masculina do pátio em determinado momento nos remete ao mesmo resultado de *Casulos* (1959), trabalho de Lygia Clark, em que o que poderia ser uma tela de pintura é expandida e vira ela mesma a obra, numa figura que deixa de ser bidimensional para ser tridimensional. A saída do homem do pátio é a desistência do quadro no seu formato convencional, é a passagem para o experimental, posteriormente vindo a ser o não-objeto, como pensado por Ferreira Gullar.

O pátio vai perdendo o ar de superioridade e vamos percebendo que algumas das laterais se encontram acima dele, como na parte final do filme. É um processo de desvalorização do pátio a partir do espaço geográfico ao seu redor, tendo a altura do ambiente como critério. Começamos a obra acreditando que o pátio está acima das bananeiras, do litoral, das construções. Mas com o seu decorrer notamos que existem lugares ao redor que encontram-se acima dele.

O pátio, como ambiente ideal e limpo, se apresenta mais como um sonho a ser alcançado do que como espaço pautado pela realidade. E isto guarda relação com o ideal concretista. O processo revelado pelo filme apresenta a falibilidade do projeto concretista como pensamento a suprir os anseios de Glauber.

Não se pode negar que, apesar de discordar do concretismo, Glauber Rocha foi afetado por ele. *O Pátio* parece ser seu trânsito por este ambiente. Parece ser seu discurso de rejeição, mas também de experimentação. Ele faz um filme até certo ponto concretista para negar o concretismo. E adota o neoconcretismo como via para tanto, mas também não se torna um diretor neoconcreto em definitivo. Talvez Glauber Rocha fosse acima de tudo ele mesmo, por isso não se enquadrasse em qualquer tendência, daí criar seus próprios movimentos, como aconteceu posteriormente na sua história.

## Referências

- AUMONT, J. & MARIE, M. *A análise do filme*. trad. Marcelo Felix. 3. ed. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2013.
- BRITO, R. *Neoconcretismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- CARVALHO, M. S. S. *A nova onda Baiana: cinema na Bahia 1958/1962*. Salvador: EDUFBA, 2002.
- COSTA, C. *Cinema Brasileiro (anos 60-70): dissimetria, oscilação e simulacro*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2000.
- FARTHING, S. *Tudo sobre arte*. trad. Paulo Polzonoff. Rio de Janeiro: Sextante, 2010.
- GOODING, M. *Arte abstrata*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- GULLAR, F. *Teoria do não-objeto*, 1960.

\_\_\_\_\_. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

\_\_\_\_\_. *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PIERRE, S. *Glauber Rocha: textos e entrevistas com Glauber Rocha*. São Paulo: Papirus, 1996.

SCHAPIRO, M. *A dimensão humana na pintura abstrata*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

XAVIER, I. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

\_\_\_\_\_. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

\_\_\_\_\_. "O drama barroco de Glauber Rocha". Folha de São Paulo. São Paulo, 22 ago. 2001. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2208200108.htm>>. Acesso em: 02 fev. 2017.



# André Abujamra: música e ruído no cinema brasileiro recente<sup>1</sup>

## André Abujamra: music and noise in recent Brazilian cinema

Geórgia Cynara Coelho de Souza<sup>2</sup>  
(Mestre - USP / UEG)

### Resumo:

Reflexão sobre a ampliação das possibilidades composicionais pelo uso da tecnologia sonora digital na diluição das fronteiras entre música e ruído, partindo da música de André Abujamra para o cinema brasileiro, em uma época marcada pela globalização da economia, mundialização da cultura e pela ampliação do acesso a sonoridades diversas. Fundamentam este trabalho o método da análise fílmica, os conceitos de ruído em Schafer (1992) e Rodriguez (2006) e estudos sobre som no cinema brasileiro.

### Palavras-chave:

André Abujamra, música, cinema brasileiro, trilha musical, trilha sonora.

### Abstract:

Reflection on the expansion of the compositional possibilities by digital sound technology in the boundaries between music and noise, starting from André Abujamra's Brazilian film music, in an era marked by the economy and culture globalization and by the larger access to different sonorities. This work is based on the method of film analysis, the concepts of noise in Schafer (1992) and Rodriguez (2006) and studies on sound in Brazilian cinema.

### Keywords:

André Abujamra, music, Brazilian cinema, film music, soundtrack.

Conhecido pela aleatoriedade e indefinição de seus elementos (Rodríguez, 2006), o ruído, seja natural ou humano, pode imprimir verossimilhança, quando intencional (ruídos de sala ou *foley* sincronizados à imagem), ou, ao contrário, um caráter expressivo que rompa com o realismo e/ou agregue informações à narrativa (efeitos sonoros sem fonte visível). Quando não intencional, é considerado erro, perturbação – convergente com Schafer (1992) – e, portanto, algo que precisa ser controlado ou eliminado, sob o “risco” de se revelar o aparato cinematográfico ao espectador e interferir em sua fruição.

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na Sessão 3 do Seminário Temático Teoria e Estética do Som no Audiovisual.

2 - Doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP e mestre em Comunicação pela UFG. Docente titular nos cursos de Bacharelado e Pós-Graduação Lato Sensu em Cinema e Audiovisual na UEG.

O diálogo entre música e ruído é contemporâneo à construção da linguagem cinematográfica. Nos primeiros anos do século XX, o Futurismo italiano de Marinetti propunha uma concepção de música que exaltasse os sons da modernidade, das máquinas e do movimento acelerado das cidades, em detrimento da música sinfônica tradicional. O cinema clássico-narrativo, no entanto, não integrou de pronto sonoridades incomuns a sua gramática, pois precisava da música sinfônica para se legitimar perante a elite. Em cinematografias como a russa e a alemã, por outro lado, há sonoridades precursoras da música concreta dos anos de 1950 já em filmes da década de 1930 (Dziga Vertov, Walter Ruttmann).

No cinema brasileiro, a diluição das fronteiras entre ruído e música é notável a partir dos anos de 1960 e 1970, com o cinema novo e o cinema marginal, em filmes de Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Júlio Bressane, Ozualdo Candeias e Rogério Sganzerla. Um dos ruídos mais notáveis em filmes nacionais da época é o som do carro de boi em *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), no qual a musicalidade e ritmo arrastado característicos daquele meio de transporte adquirem grande força narrativa.

Essa dinâmica adquiriu novas nuances a partir da Retomada, quando o Brasil reuniu condições para iniciar a reestruturação técnica dos processos cinematográficos sobre as bases da tecnologia digital. Em um contexto de maior liberdade de manipulação, o som reafirma seu potencial narrativo na relação com a imagem, "(...) sem o uso de temas musicais que acompanham o crescendo dramático da estória e sim a criação de temas de ruídos que se articulam com as imagens visuais (SILVA, 2009, p. 230).

Contribuíram para o momento favorável a globalização, o acesso facilitado a produtos culturais, aparelhos eletrônicos e às novas tecnologias de produção audiovisual, além da popularização da rede internacional de computadores e da implantação de novas políticas públicas de fomento à produção cinematográfica pós-Collor. Foi possível, com o som digital, equiparar a qualidade técnica do som dos filmes brasileiros àquela apresentada por produções internacionais, tendo como principal referência o cinema de entretenimento norte-americano, ao mesmo tempo reduzindo os custos referentes a equipamentos e infraestrutura profissionais, em comparação aos demandados pela tecnologia analógica.

Estamos diante de um cinema que exhibe um total domínio não apenas da técnica (...) mas também da narrativa mais clássica, produzindo filmes que se querem internacionais e populares, ou melhor, "globalizados" ao condensar temas locais, históricos ou tradicionais, dentro de uma estética "internacional" (VIEIRA, 2001).

Simultaneamente à busca dessa "estética internacional", Vieira vincula o uso do som digital à maior recorrência de associações criativas entre sons e imagens, antecipadas aqui e ali a partir da década de 1960, com o Cinema Novo e o Cinema Marginal: "sons que deixam de ter a textura usual, naturalista, do som direto, para se tornarem distorcidos, ou se multiplicarem, simulando para o espectador a percepção

alterada do personagem”.

Por outro lado, observa Costa (2008), os parâmetros naturalistas e hiper-realistas na relação entre som e imagem são mantidos no cinema brasileiro dos anos 1990 e 2000, para facilitar a comunicação com o público. O autor elenca conquistas técnicas e estéticas que alteram as bandas sonoras dos filmes brasileiros de então, como a maior qualidade da captação, finalização sonora e exibição; o tratamento mais elaborado de ruídos e sons ambientes; e a maior frequência do uso do silêncio como elemento narrativo.

Quanto à música, as limitações técnicas de gravação sofrem grande redução, atraindo tanto compositores quanto músicos autodidatas, de ocasião ou aspirantes a profissionais. Ao mesmo tempo, as possibilidades criativas de composição abrem-se em diversidade, complexidade e dramaticidade, com as sonoridades disponíveis por meio das ferramentas digitais de produção, viabilizando, inclusive, simulações de peças orquestrais “gravadas e processadas com uma alta qualidade de resolução, em uma estrutura bastante enxuta” (GALLO, 2015, p. 59). Em um curto espaço de tempo, constata Vicente (2014, p. 155), áreas de conhecimento antes consideradas distantes da composição musical – informática, engenharia eletrônica, o domínio técnico da produção e finalização de som e até a fluência em inglês – passam a demandar uma grande e constante atenção dos músicos, que assumem, muitas vezes, a responsabilidade por todas as etapas da produção, da composição à mixagem – e a gerir seu próprio negócio.

Graças aos processadores de efeitos e ao uso de instrumentos virtuais via MIDI nas estações de trabalho de áudio digital é possível produzir, além de músicas com estruturas melódica, harmônica e rítmica convencionais, trilhas sem estrutura definida (“texturas”), cada vez mais utilizadas por compositores de música para cinema. Nestas, as camadas de sonoridades não correspondem diretamente a um instrumento conhecido ou a notas do sistema tonal; as durações podem ser constantes ou ter ocorrências irregulares e esparsas, não estabelecendo frases e cadências; caracterizam-se mais pela união de camadas na formação de “massas sonoras” que por uma harmonia composta por graus verificáveis de uma escala.

Vamos nos dedicar ao estudo de caso do compositor de música para cinema André Abujamra, um dos músicos mais recorrentes do cinema brasileiro a partir da Retomada. Desde o início dos anos de 1990, antes mesmo da estreia da banda Karnak (1992), Abujamra alimenta um acervo de sons de origens diversas, gravados, recuperados e/ou digitalizados por ele, além de diferentes livrarias digitais de áudio (*samplers* de orquestra e outras coleções e efeitos) adquiridas por compra, *download* gratuito e outras formas de compartilhamento. Ele recorre ao acervo tanto para a produção de seus álbuns quanto para

a composição de trilhas – o que, apesar do grande volume de arquivos, abre a possibilidade de trânsito de timbres marcantes entre discos e filmes.

## **André Abujamra e a música-ruído**

Respeitadas as demandas específicas de cada filme, Abujamra associa suas composições mais ruidosas a momentos difíceis de sua vida. Ele cita como exemplo *Bicho de Sete Cabeças* (Laís Bodanzky, 2001), filme para o qual compôs uma trilha que considera pesada, tal como o período em que foi composta. Com os prêmios de Melhor Trilha Sonora concedidos ao compositor pela música de *Bicho de Sete Cabeças* no 5º Festival de Recife (2001) e no Grande Prêmio Cinema Brasil (2002), ele passou a suspeitar de que as melhores trilhas musicais que compunha para cinema muitas vezes eram as que apresentavam as sonoridades tidas como mais incomuns.

Assim ocorreu com a música de *Encarnação do Demônio* (José Mojica Marins, 2008), que o artista fez com Márcio Nigro. Abujamra conta que, após tentativas de apresentar a Mojica músicas com estrutura tonal – “convencionais”, mais “palatáveis” aos ouvidos ocidentais – passou a pesquisar texturas e timbres desconstruídos, obtendo, então, a aprovação da trilha.

Destacamos o caso do filme *Bicho de Sete Cabeças* (2001), dirigido pela diretora então estreante em longas-metragens Laís Bodanzky, no qual o processo de enlouquecimento de Neto (Rodrigo Santoro), separado da família e de si mesmo por um abismo irreversível, é demonstrado, entre outras escolhas de linguagem, pela utilização densa, distorcida, ruidosa e não realista do som em várias sequências. Algumas delas serão analisadas aqui, conforme o método de Aumont e Marie (2004) de análise fílmica, que garante a liberdade metodológica e interpretativa do analista conforme as demandas específicas de cada obra.

A trilha musical original de Abujamra revela, ainda nos créditos iniciais, a violência psicológica de que trata o filme. O correr de Neto pela cidade, seja depois de uma discussão com o pai, seja tentando fugir da polícia após a pichação de edifícios, tem sua dimensão ampliada pelo predomínio de frequências graves, pelas batidas eletrônicas em alta velocidade e pela presença da guitarra distorcida, cuja melodia sombria remete à relação de Neto com a frieza do ambiente urbano. Ao longo do filme, os ruídos sonoros da trilha encontram os ruídos visuais dos muros pichados, da sujeira da cidade e da degradação dos pacientes confinados em condições desumanas no hospital psiquiátrico onde Wilson (Othon Bastos), o pai de Neto, o interna após descobrir um cigarro de maconha em sua mochila.

O processo de enlouquecimento de Neto, separado da família e de si mesmo por um abismo

irreversível, é demonstrado, entre outras escolhas de linguagem pela diretora Laís Bodansky, pela fotografia, cenografia, montagem, interpretação dos atores e pela utilização densa, ruidosa e não realista do som em várias sequências.

A música não só fornece pistas narrativas ao espectador – seja por meio das letras das canções de Arnaldo Antunes, das composições ruidosas de André Abujamra associadas à loucura – como conduz a história e promove a continuidade rítmica entre planos e sequências, em consonância com as funções exercidas pela música no cinema clássico narrativo apontadas por Gorbman (1987).

A fragmentação da montagem vai ao encontro do concretismo poético e da voz grave e áspera de Antunes e do ritmo frenético do ambiente urbano frequentado por Neto, sublinhado pela densidade de ruídos e distorções da trilha musical original. Dentro ou fora da diegese, música instrumental, canção e efeitos de silêncio respondem tanto pela intensificação da tensão quanto pela evidência da loucura/apatia desenvolvida gradativamente por Neto, cujo vão esforço de conhecer a si mesmo e experimentar a adolescência dá lugar a uma delirante, poética e quase perdida luta contra a apatia, provocada por um estado forçado e prolongado de torpor.

As composições de Abujamra oscilam entre o tonalismo e o atonalismo, dada a combinação ou sequenciação de linhas melódicas simples com texturas sonoras densas e de origem não convencional. Sons metálicos e intermitentes sugerem atritos ao mesmo tempo irregulares e constantes e geram desconforto ao espectador ouvinte imerso na cultura musical tonal ocidental.

Em algumas sequências em especial, a utilização subjetiva do som e sua integração com a música original se fazem evidentes: quando Neto é capturado após uma tentativa de fuga e levado pelos enfermeiros para a sala de choque, a respiração ofegante, o debater-se e o choro do protagonista contrastam com a impessoalidade das expressões vocais e corporais dos enfermeiros e do médico – o que é sublinhado pela ausência de música. No instante do choque, uma nova gama de sons metálicos e graves da trilha original vêm à tona e acompanham Neto até o final da película, como uma “cicatriz sonora” dos pesadelos vividos e internalizados.

O gosto de Laís Bodanzky pelas músicas de Antunes, o diálogo artístico entre este e Abujamra, o próprio momento de dificuldades pessoais que Abujamra declara ter vivido na época, propiciaram a oportunidade de uma efetiva integração, em nível de produção, da música original com as canções, algo não recorrente no processo de composição para cinema. Como resultado, *score* e canções se alimentam mutuamente, estas emprestando à música original o gesto vocal marcante de Arnaldo Antunes e o lirismo verbal de seu texto, e aquele fornecendo tanto as bases sonoras – harmônicas ou distorcidas – para voz e palavra quanto os alicerces narrativos fundantes da unidade sonora do filme.

## Considerações finais

Algo que chama a atenção nas composições de Abujamra para diferentes filmes é a capacidade do artista em integrar sua música aos outros elementos sonoros da narrativa fílmica – músicas preexistentes, ruídos, diálogos entre personagens e efeitos sonoros. Isso acontece de forma menos previsível em *Bicho de Sete Cabeças* (Lais Bodanzky, 2001), por exemplo. Algumas composições originais, se ouvidas fora do contexto, podem parecer muito sutis; no entanto, combinadas a outros elementos sonoros, têm papel fundamental na ligação deles entre si e com a imagem.

Isso também acontece em *Durval Discos*, cuja trilha musical é percebida em dois momentos como num disco de vinil: no lado A, temos um festival de consagradas canções brasileiras. No lado B, com o conflito instalado na narrativa, surge então a trilha musical original de Abujamra, a princípio discretamente, em plano de fundo, em composição tonal, harmônica e melódica com as canções preexistentes já apresentadas no “lado A”, elevando-se gradualmente até o clímax, quando a música original vai para o primeiro plano sonoro. Já em *Um Copo de Cólera* (Aluizio Abranches, 1999), a trilha musical percussiva com gritos femininos ritualiza a desestabilização do protagonista, diante do ataque das saúvas à chácara e dos conflitos com sua parceira.

Em todos esses filmes, a síntese eletrônica de sonoridades tonais tradicionais, misturadas a elementos atonais, ruidosos e de fonte desconhecida numa primeira audição, demonstram as infinitas possibilidades do som digital, reconfigurando não apenas a música em sua qualidade sonora, mas seus processos de produção – não apenas no cinema – e o próprio perfil dos compositores em atividade no século XXI, que promovem a convivência e diálogo entre processos tradicionais e inovadores de criação.

## Referências

- ABUJAMRA, A. *André Abujamra: depoimento*. Entrevistadora: Geórgia Cynara. São Paulo: material inédito, 2016.
- AUMONT, J.; MARIE, M. *A Análise do Filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.
- DA-RIN, S. *Entrevista (técnicos)*. In: CAETANO, Daniel (org.). *Cinema Brasileiro 1995-2005 – Ensaios sobre uma década*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005, p. 255-260.
- COSTA, F. M. *O som no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- FREIRE, R. L. (org.). *Nas Trilhas do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Tela Brasilis, 2009.
- GALLO, R. E. *As trilhas musicais originais do cinema brasileiro após a Retomada: os compositores e seus processos de criação e produção*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- RODRÍGUEZ, A. *A dimensão sonora da linguagem audiovisual*. São Paulo: Senac, 2006.

SCHAFER, R. M. *O ouvido pensante*. São Paulo: Edunesp, 1992.

SILVA, M. R. C. *A canção popular na história do cinema brasileiro*. Tese. (Doutorado) – Universidade de Campinas, Campinas, 2009.

VICENTE, E. *Da vitrola ao iPod: uma história da indústria fonográfica no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2014.

VIEIRA, J. L. *O (cinema) brasileiro tem memória?*. *Contracampo*: Rio de Janeiro, n. 26, 2001.

# O narrador metaléptico em *House of Cards*<sup>1</sup>

## The Metaleptic narrator in *House of Cards*

Giancarlo Casellato Gozzi<sup>2</sup>  
(Mestrando – ECA-USP)

### Resumo:

Este artigo tem como premissa uma breve análise do uso do aparte dramático, momento em que um personagem quebra com o ilusionismo da quarta parede e se dirige diretamente à sua plateia, na série televisiva *House of Cards* (Beau Willimon, 2013-). Após discordar da interpretação destes apartes enquanto elementos narrativos, passo para a análise da relação deles com práticas dramáticas de distanciamento épico, para então concluir com uma nova interpretação do sentido deles dentro da série.

### Palavras-chave:

Aparte dramático; efeitos de distanciamento; Bertolt Brecht; *House of Cards*.

### Abstract:

This article intends to briefly analyze the use of the dramatic apart, when a character breaks with the illusionism of the fourth wall and speaks directly to her (his) audience, in the Television series *House of Cards* (Beau Willimon, 2013-). After I disagree with interpretations of these apartes as narrative elements, I analyze their relation with dramatic practices of epic distancing, to then conclude with a new interpretation of their meaning inside the series.

### Keywords:

Dramatic apart; distancing effect; Bertolt Brecht; *House of Cards*.

Início este artigo com uma advertência: aqueles que ele forem ler para entenderem mais sobre “narrador metaléptico” e “autorreferencialidade narrativa”, atraídos seguramente pelo enganoso título, infelizmente irão se decepcionar. Tal título foi da proposta inicial de apresentação para o XXI Encontro Socine, feita antes de minha qualificação e que, por conta disso, radicalmente mudada. Mantive o título que enviei para a organização do Encontro, contudo segue abaixo o texto que lá apresentei, já bem distante das ambições da proposta inicial.

*House of Cards* é uma série estadunidense distribuída pela empresa de streaming online Netflix, criada por Beau Willimon e lançada em 1 de Fevereiro de 2013, com a disponibilização da primeira

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Paineis “Narrativas Seriadas”. Agradeço à FAPESP pelo financiamento que me permitiu apresentá-lo.

Processo no 2016/04344-4, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

2 - Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes – USP. E-mail: giancarlo.gozzi@usp.br  
Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3314744120835432>



temporada na íntegra com seus 13 episódios no acervo do site. A série é uma adaptação de uma minissérie britânica homônima de quatro episódios transmitida pela BBC em 1990.<sup>3</sup>

Ela se inicia com a posse de um novo presidente dos Estados Unidos. O protagonista da série, deputado Frank Underwood (Kevin Spacey), foi presença forte ao longo de sua campanha, sob a expressa promessa de receber o cargo de Secretário de Estado. Contudo, logo no primeiro episódio descobre que será preterido do cargo e permanecerá como membro da liderança democrata dentro da Câmara dos Deputados, em um cargo que já está a décadas. Se sentindo traído, arma seu plano de vingança, junto à sua igualmente maquiavélica mulher Claire (Robin Wright), de tomar o poder do Presidente para si.

Dessa forma, ao longo das duas primeiras temporadas o arco narrativo principal da série gira em torno de sua tomada da Casa Branca, primeiro conseguindo ser indicado Vice-Presidente, na primeira temporada, e depois minando o ambiente político e pessoal do Presidente Walker para que renuncie, se tornando ele próprio o Presidente ao fim da segunda. A terceira temporada em diante trata da conturbada administração Underwood, da vizinha eleição presidencial e das tensões no casamento dos Underwood, na medida em que suas ações passadas começam a alcançá-los.

Um aspecto central da dramaturgia da série, frequentemente apontada pela crítica, é o uso constante de apartes dramáticos por parte do protagonista. Um aparte é a quebra do fluxo ficcional por parte de uma personagem, uma forma de monólogo ou solilóquio que não é endereçado para nenhum dos personagens presentes no palco, mas direcionados somente à plateia” (KLARER, 2014, p. 206). Nesta série, é usado em abundância por Underwood, que constantemente se dirige ao seu público para partilhar seus pensamentos e comentários. Na época do lançamento da primeira temporada, foi apontada certa semelhança entre os apartes de Frank, recurso tirado do original britânico, e os de Ricardo III de William Shakespeare.<sup>4</sup> O dramaturgo elisabetano é referência declarada tanto na versão britânica quanto na estadunidense.

Há certa interpretação dos apartes de Underwood enquanto um recurso narrativo, que denunciaria a função de narrador de Underwood.<sup>5</sup> Funcionaria como um comentário ou guia para corretamente ler as ações do protagonista: toda vez que ele agisse de forma contrária ao seu caráter ardiloso, haveria um aparte para explicar suas reais intenções e a malícia por trás de um ato aparentemente inocente. Se o tema da série é a representação da política institucional americana enquanto espetáculo, simulacro, os apartes de Frank seriam a reflexão deste conteúdo em forma dramática, no sentido de constantemente

3 - Foi seguida em 1993 e em 1995 por suas continuações, cada uma delas com quatro episódios também.

4 - Ver a crítica de Alessandra Stanley no *The New York Times* em: <http://www.nytimes.com/2013/02/01/arts/television/house-of-cards-on-netflix-stars-kevin-spacey.html>. Acessado em: 21/04/17. A relação que percebe entre Shakespeare e Underwood é compartilhada por James Keller (2015) em seu artigo.

5 - Ver Klarer (2014).

apontar a performatividade da cena desenrolada, de esclarecer as reais intenções por trás da encenação republicana.

Tal definição, por si só, é insuficiente para defini-lo como narrador da série; narração é o campo da objetividade, da distância entre narrador e objeto narrado. Por mais subjetiva que seja essa narração, ela necessita de alguma forma de distanciamento:

Mesmo na narração em que o narrador conta uma estória acontecida com ele mesmo, o eu que narra tem horizonte maior do que o eu narrado e ainda envolvido nos eventos, visto já conhecer o desfecho do caso. (ROSENFELD, 2014, p. 25)<sup>6</sup>

Contudo, o aparte sugere na sua forma um certo efeito de distanciamento: nos momentos em que o protagonista faz seus apartes (em especial ao longo da primeira temporada), a câmera centraliza em seu rosto, em médio *close-up* normalmente, e filma com uma abertura grande da lente, fazendo com que o resto da cena fique desfocada e apenas vejamos nitidamente este rosto; tais apartes ocorrem muitas vezes no meio da fala do protagonista, e os personagens ao redor ou continuam a ação anterior ou só ficam parados, à espera do fim desta “pausa”. Assim, o protagonista pareceria se distanciar da trama para assim comentá-la. Os apartes produziram, então, efeitos de distanciamento ou de estranhamento da trama da série?

## **Aparte: elemento de distanciamento?**

A primeira pessoa que vem à mente quando pensamos em elementos de distanciamento na construção de uma cena (teatral ou cinematográfica) é Bertold Brecht (1898-1956). Os apartes de Underwood se assemelham ao chamado “efeito de estranhamento” brechtiano no sentido que ambos se propõem a “desnaturalizar” seus conteúdos temáticos, desfamiliarizando-os. Quando a série contrapõe a ganância e falta de escrúpulos de Underwood nos momentos de seus apartes com sua performance de político correto e obsequioso ao atuar junto com os outros personagens, uma contraposição em que o primeiro “explica” e “elucida” as ações do segundo, ela está incentivando o espectador a estranhar sua ação como “bom político”, e em certo sentido a estranhar a democracia liberal como um todo.

Um primeiro exemplo ocorre no episódio piloto, quando Frank é visitado pela Chefe-de-Gabinete do Presidente eleito, após descobrir a traição e tramar sua vingança. Antes dela entrar em sua sala, ele vira para a câmera e afirma que é raro tal visita, e que provavelmente ela irá bajulá-lo antes de pedir um favor. Ela entra e faz exatamente isso, começando por oferecer belos lugares na Inauguração

---

6 - E, lembro, o aparte ocorre *na medida em que* o protagonista vai agindo, ou seja, não há distância entre o eu narrado e o eu que narra em Underwood.

Presidencial e depois pedindo que ele garanta agilidade no processo legislativo de uma importante reforma educacional – em ambos momentos, Frank olha para a câmera e lança um olhar sugestivo e, também, irritado com a bajulação.

Outro exemplo ocorre mais tarde no mesmo episódio, durante a Cerimônia de Inauguração: enquanto o Presidente eleito faz o juramento de seu cargo, Frank explica que na política, como no meio imobiliário, é tudo sobre “localização”, e nos pergunta: “daqui a séculos, quando pessoas olharem para essa gravação, quem eles vão ver sorrindo logo na beira do quadro?” Com isso, vemos a cerimônia ocorrendo de longe, e, num canto, Frank vira e dá um tchau pra câmera.<sup>7</sup>

Contudo, Fredrik Jameson, quando historiciza o efeito de estranhamento em sua análise do método de Brecht, vai mostrar que o mesmo já era empregado no teatro iluminista em sua desnaturalização do pensamento religioso e defesa do racionalismo (JAMESON, 2013, p. 65-66).

Ademais, não há nada de propriamente “brechtiano” nos apartes de Underwood: de acordo novamente com Jameson, os 3 recursos épicos propostos por Brecht para seus atores, a transposição da fala para 3ª pessoa, sua transposição ao passado e dizer as rubricas em voz alta<sup>8</sup>, tem como intenção negar não só a identificação como recurso melodramático, mas negar a ideia de identidade, do eu (*self*), como um todo (*idem*, p. 84).

Não só a série não abre mão de mecanismos de identificação (como veremos), ela também não tem nenhuma intenção de negar a ideia de uma identidade, pelo contrário: é exatamente num exacerbamento do individualismo que o protagonista da série trabalha. Suas motivações são profundamente individuais e emotivas (sentimento de vingança, ganância por poder, medo de perder o poder adquirido), e portanto a dramaturgia da série acaba se aproximando mais do melodrama do que do teatro épico de matriz brechtiana com suas ambições coletivistas.

Nessa chave, se torna também difícil interpretar os apartes de Frank como reflexivos ou anti ilusionistas: uma vez que nos acostumamos com essa diferença aparte/diálogo, este estranhamento desaparece e o aparte como um elemento épico distanciador é absorvido como um elemento de construção do personagem.

Como dito anteriormente, Shakespeare é uma influência declarada para a construção da série, e o próprio dramaturgo inglês fazia constante uso de recursos anti iluministas. Para Robert Stam, o “teatro de Shakespeare alimenta-se de uma luta dialética entre a *imitação realista* e o *artifício reflexivo*” (STAM, 1981, p. 20, ênfases minhas). Assim, a falta de cenografia na apresentação, os longos monólogos,

7 - Assim, contrapondo novamente aparte (verdade) com diálogo (performance).

8 - Em Willet (1957, p.138), citado por Jameson (2013, p. 86).

os apartes, as peças dentro de peças, tinham todos a função de quebrar com a continuidade espaço-temporal, de ressaltar as brechas do tecido narrativo.

Os apartes de Frank não ressaltam tais brechas. Na série, aprofundam a auto-absorção da cena, reafirmam a ilusão de continuidade da cena em um delicado jogo de exibicionismo claro do personagem e sua total absorção na cena, sem sair das franjas da ficção.<sup>9</sup>

## **Aprofundando a subjetividade da personagem**

Olhando de perto os episódios e apartes da série fica difícil sustentar que a função principal destes seja somente elucidar as ações de Frank e contrapô-las com suas ações inter personagens. Embora eles também ajudem a elucidar suas ações, no mais das vezes comentam sobre personagens, sobre a situação em que Underwood está, ou enunciam histórias passadas de sua vida e mesmo suas emoções íntimas. E isso já no episódio piloto: se logo no prólogo temos duas cenas em que o aparte funciona como elemento de estranhamento, apenas em outras duas ocasiões no episódio esse estranhamento distanciador ocorre. Assim, dos 10 apartes no episódio, somente 4 seguem algum tipo de distanciamento épico que permitiria Underwood ser entendido como um narrador.

Parece mais correto dizer que os apartes tem como função nos apresentar o ponto de vista do personagem, sua subjetividade e criar *cumplicidade e identificação* entre o público e o protagonista. Se os apartes funcionam como confidências do protagonista para sua plateia extradiegética, tal procedimento não altera o regime de narração, ou seja, não aponta para Underwood como narrador da trama da série. Os apartes servem como plataforma para ele comentar sobre a ação dramática, os personagens que lhe são próximos, sua própria vida e suas emoções. E é nessa ampliação das possibilidades de sentido deste elemento dramático que reside sua explicação formal dentro da série.

O criador e produtor executivo da série Beau Willimon, ao falar sobre ela em uma palestra em 2015,<sup>10</sup> vai nesse sentido: afirma que o aparte de Underwood “amplifica o drama”, fortalecendo o que ele chama de “frágil suspensão do descrédito”, aqui fazendo uso da expressão de Samuel Taylor Coleridge para caracterizar o acordo que se estabelece entre o leitor e a obra de ficção (mas que poderia ser facilmente trocado por “ilusionismo da cena” sem grande mudança de sentido).

Se em Brecht a quebra da auto-absorção da cena levava o espectador a “ver o teatro enquanto teatro”, neste seriado ela provoca um efeito inverso, de aproximação com o personagem. Em *House of*

---

9 - Usando aqui a definição que Ismail Xavier faz do teatro iluminista como uma dialética da auto-absorção e exibicionismo da cena. Ver XAVIER, 2003, p. 17-19.

10 - A palestra encontra-se disponível na íntegra em: <https://www.youtube.com/watch?v=QbD1q6cQji8>. Acessado em: 24/04/17.

*Cards*, portanto, o aparte não leva a uma reflexividade formal, quebrando com o ilusionismo da cena, mas vai *reafirmar* esse mesmo ilusionismo.

### **Referências**

JAMESON, Fredric. *Brecht e a Questão do Método*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

KELLER, James R. "The vice in vice president: House of Cards and the morality tradition." *Journal of Popular Film and Television*. Londres e Nova York: Routledge, v. 43, p. 111-120, set. 2015.

KLARER, Mario. "Putting Television 'aside': novel narration in *House of Cards*." *New Review of Film and Television Studies*, v. 12, n. 2, p. 203-220, 2014.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

STAM, Robert. *O Espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

XAVIER, Ismail. *O Olhar e a Cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

# James Dean: Mito e herói em Juventude Transviada<sup>1</sup>

## James Dean: Myth and hero in Rebel without a cause

Guilherme Popolin<sup>2</sup>  
(Mestrando em comunicação - UEL)

### Resumo:

O filme *Juventude Transviada* (1955) foi pioneiro ao retratar as transformações em curso na sociedade do pós-guerra. Este artigo analisa algumas nuances do filme que contribuíram para a formação do mito midiático James Dean. As perspectivas históricas, antropológicas e midiáticas demonstram a formação do mito, com apoio das teorias de Edgar Morin e Joseph Campbell. Com status de herói e mito midiático, *Juventude Transviada* projetou James Dean ao Olimpo Moderno.

### Palavras-chave:

James Dean, *Juventude Transviada*, mito, herói, cinema.

### Abstract:

The movie *Rebel without a cause* (1955) was a pioneer in portraying the ongoing transformations in postwar society. This paper analyzes some nuances of the movie that contributed to the formation of the media myth James Dean. The historical, anthropological and mediatic perspectives demonstrate the formation of the myth, under the theories of Edgar Morin and Joseph Campbell. As a hero and a media myth, *Rebel without a cause* cast James Dean to the New Olympus.

### Keywords:

James Dean, *Rebel without a cause*, myth, hero, movies.

## Introdução

A década de 1950 foi marcada pela aparição de ícones culturais que se tornaram referências e ainda fascinam gerações. Marilyn Monroe, como heroína feminina, Elvis Presley, que traduziu em suas músicas a nova postura juvenil, e, James Dean, que representou no cinema os problemas e anseios dos jovens, transformando-se em herói adolescente. Este trabalho estuda a mitificação de James Dean, ator

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão. Paineis - Cinema e ciências sociais: diálogos e aportes metodológicos.

2 - Mestrando em comunicação pela Universidade Estadual de Londrina. Graduado em Comunicação Social com habilitação em jornalismo pela UEL. Estuda o mito no cinema, na publicidade e na política.

de *Juventude Transviada* (1955)<sup>3</sup>, do diretor Nicholas Ray. O filme ratifica a imagem rebelde carregada pelo ator e fornece elementos para sua transformação em mito midiático.

Os mitos, criados para explicar os fenômenos da natureza e situações do cotidiano que estão além da compreensão humana, fazem parte do imaginário das sociedades. Os mitos podem ser religiosos ou seculares, e validam leis, instituições e crenças (PATAI, 1972). O percurso da jornada mitológica do herói é representado nos rituais de passagem, que seguem o padrão da *separação*, da *iniciação* e do *retorno* (CAMPBELL, 1995). Este artigo demonstra a construção do mito do herói por meio de três sequências do filme *Juventude Transviada*.

Por meio dos arquétipos, os elementos da mitologia transitam pela história e pelo inconsciente coletivo (JUNG, 2002). James Dean torna-se um dos maiores arquétipos, mito de rebeldia e herói adolescente do inconsciente coletivo do século XX. O ator James Dean validou a crença secular de um novo estilo de vida para a juventude de sua época. Representou, no cinema, a necessidade de uma ruptura com os antigos paradigmas morais, sociais e familiares enfrentados por sua geração.

No século XX, o cinema foi responsável pela reatualização de mitos. *Juventude Transviada*, fruto de um período histórico favorável à contestação, com um elenco de grande identificação com o público, alçou James Dean ao Olimpo Moderno, com a imagem de herói rebelde. As informações biográficas sobre a vida de James Dean citadas ao longo do artigo foram retiradas de dois livros biográficos: *James Dean*, do autor Yves Salgues (1992), e *James Dean: O moço da capa*, do autor Antônio Bivar (1983).

## O Mito James Dean

Os mitos surgiram, na antiguidade, e se desenvolveram de acordo com a complexidade de comunicação que os homens alcançavam. Criados para explicar os fenômenos da natureza e situações do cotidiano que estavam além da compreensão humana, os mitos fazem parte do imaginário das sociedades. De acordo com Raphael Patai (1972), os mitos podem ser religiosos ou seculares, e validam leis, instituições e crenças. James Dean rompeu com o seu tempo cronológico e histórico. Com seu personagem em *Juventude Transviada* (1955), Jim Stark, trouxe novas perspectivas de comportamento, com atitudes inéditas de rebeldia no seio familiar e social. Foi projetado para o grande tempo, atemporal, pois ainda hoje é referência como modelo de rebeldia. O estilo das roupas de James Dean perpetua o mito e simboliza as atitudes rebeldes.

James Dean não transmitiu apenas por meio de *Juventude Transviada* sua mensagem mitológica,

3 - O título original *Rebel Without a Cause*, traduzido como *Rebelde sem causa*, anuncia um novo tipo de delinquência, aquela feita por jovens que não tinham a necessidade de se rebelar. Fonte: IMDB. Disponível em <<http://www.imdb.com/title/tt0048545>>. Acesso em 07 de dezembro de 2017.

mesmo sendo este filme o mais relevante para o tema da rebeldia. No filme *Vidas Amargas*, de Elia Kazan, lançado em 1954, James Dean interpreta Caleb 'Cal' Trask, jovem que tem conflitos com o pai. O tema central também é a oposição contra a instituição familiar. Já em *Assim Caminha a Humanidade*, de George Stevens, de 1956, o ator vive Jett Rink, que rompe com as antigas tradições texanas. De empregado, o personagem se transforma em grande produtor de petróleo e membro da elite.

Além de seus filmes, a imagem contestadora de James Dean foi reforçada por publicações e entrevistas, que ressaltavam sua personalidade exótica, humor peculiar e modos não convencionais. James Dean, com sua carreira efêmera, deixou um legado suficiente para ganhar o status de mito. Se seu corpo pereceu em 1955, sua imagem reverberou pelas décadas seguintes. É conhecido em todo o mundo – os DVDs de seus filmes possuem legendas em inglês, português, espanhol, chinês, coreano e bahasa-indonês – como um eterno adolescente, imortalizado aos 24 anos.

## Herói da rebeldia

O mito nasce como resultado das crenças de um povo e podem refletir o medo da mudança, um consolo contra a história. O mito do herói aparece nas sociedades primitivas como um conforto contra a fraqueza humana. De acordo com Campbell, “o percurso padrão da aventura mitológica do herói é uma magnificação da fórmula representada nos rituais de passagem: *separação-iniciação-retorno* – que podem ser considerados a unidade nuclear do monomito (1995, p. 17).”

*Juventude Transviada* apresenta, em seu roteiro e montagem, a fórmula para a construção do mito do herói. É possível ilustrar e exemplificar com algumas cenas. A primeira sequência, em uma delegacia, caracteriza a separação e rompimento de Jim Stark com a família. Além dele, Judy (Natalie Wood) e Platão (Sal Mineo), que se tornariam amigos posteriormente, também estavam detidos, todos por algum tipo de delinquência ou por estarem na rua até tarde da noite. Para os adolescentes, as atitudes de Jim Stark foram heroicas, pois simbolizavam uma libertação das amarras dos pais. A revolta de Jim Stark explode quando seu pai e sua mãe começam uma discussão sobre o que ele pode ou não fazer. Jim grita: “Vocês estão me enlouquecendo!”, a mãe fica pasma com a reação de Jim, que continua: “Você diz uma coisa, ele diz outra; depois, mudam tudo de novo!”. O desconforto e a desintegração familiar ficam evidentes.







Figura 1 – Quadros filmicos na sequência da delegacia

Fonte: Juventude Transviada (1955)

Uma briga com canivetes representa a iniciação de Jim Stark aos desafios para se afirmar na nova cidade. Buzz Gunderson (Corey Allen), líder de uma gangue, retira um canivete do bolso e fura o pneu do carro de Jim. Ao tentar trocar o pneu, Jim é surpreendido por Buzz, que saca novamente seu canivete e diz que chegou a hora da aprovação, que aquilo era um “jogo louco”. Jim ainda resiste às provocações. É quando Buzz chama Jim de covarde – seu ponto fraco, já que é assim que ele enxerga o próprio pai – que a briga começa. Os ataques de Buzz são certos, enquanto os de Jim só ameaçam. Com um golpe, Jim consegue remover o canivete da mão de Buzz, que fica desarmado. Buzz é empurrado até o parapeito e fica com o canivete de Jim em seu pescoço. Jim pergunta: “Está satisfeito, ou quer mais?”, e joga a arma no chão.





Figura 2 – Quadros fílmicos na sequência da briga de facas

Fonte: Juventude Transviada (1955)

A grande sequência final se divide em dois lugares: uma casa abandonada e um planetário. A casa abandonada é uma antiga mansão que serve como esconderijo para Jim Stark, Judy e Platão, adolescente que vive com a empregada, não tem pai e não tem a atenção da mãe, a qual passa os dias viajando e manda dinheiro por correspondência. O trio tem como líder, Jim Stark. Eles fogem de suas famílias e da gangue de Buzz. A gangue chega até a casa e surpreende Platão, que se sente abandonado por Jim e Judy. A polícia chega à mansão. Platão, que possui uma arma, foge para o planetário. Os policiais, Jim e Judy vão até o planetário em busca de Platão, pois ninguém sabe qual a atitude que ele poderia tomar com a arma.



Figura 3 – Quadros fílmicos na sequência do planetário

Fonte: Juventude Transviada (1955)

Jim entra no planetário e consegue retirar as balas do revólver. Quando Platão resolve se entregar, os policiais contrariando o menino iluminam o ambiente. Sem saber que a arma de Platão estava sem balas, após uma atitude agressiva do adolescente, os policiais atiram e acertam Platão. Jim sai ileso mais uma vez e volta para casa com sua família, o que representa o retorno presente no monomito.

Jim Stark não se enquadrava nas normas do convívio social. Seja na delegacia, na escola ou em casa, suas atitudes revelavam uma personalidade avessa a qualquer regra socialmente imposta. Jim Stark sai ileso das situações com risco de morte em *Juventude Transviada*. O herói cinematográfico está protegido pela ficção, a magia da tela não deixa Jim morrer. Ele termina o filme confortado pelos pais – que mudavam de cidade a cada delinquência do filho – e com Judy em seus braços. O herói adolescente passou por suas provas – a briga de canivete, o racha, a negociação com Platão armado - e estava pronto para ser adulto.

## Mito cinematográfico do século XX

Na década de 1950, a maior manifestação de contracultura – que explodiria na década seguinte – tem sua gênese nos movimentos de contestação, como os *beatniks*. As antigas tradições morais começam a se modificar e surge um leque de novas possibilidades de fé. Os novos olímpianos ganham força e presença na crença da população. Os olímpianos são os astros do cinema, os campeões, príncipes, reis, *playboys*, exploradores e artistas célebres. O novo Olimpo é “o produto mais original do novo curso da cultura de massa. As estrelas de cinema já haviam sido anteriormente promovidas a divindades. O novo curso as humanizou. Multiplicou as relações humanas com o público (MORIN, 1981, p. 106).”

Os efeitos psicológicos dos mitos e heróis foram estudados por Carl Gustav Jung. Para o médico psicanalista, a camada mais superficial do inconsciente é inata e foi denominada de inconsciente pessoal. Já uma camada mais profunda foi chamada de inconsciente coletivo, isto é, alguns conteúdos e modos de comportamento são idênticos em todos os seres humanos. Os conteúdos do inconsciente coletivo foram chamados de arquétipos. Os conteúdos deste inconsciente são imagens universais que existem desde tempos remotos. Estão presentes em todo tempo e em todo lugar:

O inconsciente coletivo é uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal, não sendo portanto uma aquisição pessoal. Enquanto o inconsciente pessoal é constituído essencialmente de conteúdos que já foram conscientes e no entanto desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e portanto não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade. Enquanto o inconsciente pessoal consiste em sua maior parte de complexos, o conteúdo do inconsciente coletivo é constituído essencialmente de arquétipos. (JUNG, 2002, p. 53)

Por meio do arquétipo do herói, James Dean torna-se uma referência como mito de rebeldia e como herói adolescente do inconsciente coletivo do século XX, ao morrer em 30 de setembro de 1955, antes do lançamento de seus dois últimos filmes, *Juventude Transviada* (27 de outubro de 1955) e *Assim Caminha a Humanidade* (24 de novembro de 1956). O ator James Dean validou a crença secular de um novo estilo de vida para a juventude de sua época.

Os mitos ainda ditam padrões e modelos de vida a serem seguidos. Aqueles que recebem maior apoio dos produtos midiáticos, como o cinema, se propagam e têm grande influência sobre as pessoas. James Dean era avesso a eventos sociais e promocionais. Chegou a faltar em sua primeira – e única *première* enquanto estava vivo – estreia no cinema, do filme *Vidas Amargas*. Supõe-se que esta característica do ator dificultou uma separação ator-personagem pelos veículos de comunicação. Por isso, as características de seus personagens da ficção foram tomadas como reais. Quando alguma característica de James Dean se relacionava com os personagens fílmicos, tal particularidade era tida como verdadeira. O ator era apaixonado por velocidade e corridas, mas isso não significa que ele corria em rachas, como seu personagem Jim Stark em *Juventude Transviada*.

As classes dominantes sempre tiveram obsessão em controlar forçosamente as camadas antagônicas da sociedade com a pretensão de universalidade. O controle foi potencializado com a comunicação de massa, principalmente com o cinema, ao penetrar na psique humana (CANECACCI, 1990). Os mitos e heróis foram divulgados pela história por meio dos aparatos que os homens tinham ao alcance. No século XX, o cinema foi responsável pela construção de mitos. *Juventude Transviada*, fruto de um período histórico favorável à contestação, com um elenco de grande identificação com o público, impostou em James Dean a imagem de herói rebelde. Imagem de mito midiático.

## **Considerações finais**

James Dean rompeu com o seu tempo cronológico e histórico. Este artigo demonstra como seu personagem em *Juventude Transviada* (1955), Jim Stark, trouxe novas perspectivas de comportamento, com atitudes inéditas de rebeldia no seio familiar e social. Representou, no cinema, a necessidade de uma ruptura com os antigos paradigmas morais, sociais e familiares enfrentados por sua geração. O mito do herói rebelde, ao ser reatualizado, se adequou aos costumes e crenças da época. Ainda hoje é referência como modelo de rebeldia.

O controle da elite dominante sobre a sociedade foi potencializado com a cultura e os meios de comunicação de massa. No cinema, os estúdios perpetuam suas ideologias e marcas por meio dos filmes e do marketing. Com a reatualização dos mitos, personificados em atores e atrizes, estes permanecem

no imaginário comum, gerando lucro sobre tudo o que for comercializado com suas imagens ou com seus nomes, estejam eles mortos ou não.

James Dean proferiu seu discurso mitológico nas falas e atitudes de seus personagens, em suas vestimentas e com seu estilo na vida real. Sua imagem de mito midiático reverberou pelos anos e foi inspiração para vários segmentos do entretenimento mundial. Com sua carreira efêmera, deixou um legado suficiente para ganhar o status de mito midiático.

### **Referências**

*Assim caminha a humanidade*. George Stevens. Warner Bros. Entertainment Inc. EUA: 1956. DVD. 201 min., colorido.

BIVAR, Antônio. *James Dean: o moço da capa*. São Paulo: Brasiliense, 1983. CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1995.

CANEVACCI, Massimo. *Antropologia do cinema: do mito à indústria cultural*. Brasiliense, 1990. JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o Inconsciente Coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2002.

Juventude Transviada. Nicholas Ray. Warner Bros. Entertainment Inc. EUA: 1955. DVD. 111 min., colorido.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo*. Rio de Janeiro: Forense- Universitária, 1981

PATAI, Raphael. *O mito e o homem moderno*. São Paulo: Cultrix, 1972. SALGUES, Yves. *James Dean*. São Paulo: L&PM, 1992.

Vidas Amargas. Elia Kazan. Warner Bros. Entertainment Inc. EUA: 1954. DVD. 118 min., colorido.



# Persistências da autoria nos estudos de cinema<sup>1</sup>

## The persistence of authorship in film studies

Gustavo Bittencourt<sup>2</sup>  
(Doutorando - UFRN)

### Resumo:

Esta proposta discute questões de autoria amparadas pela crítica, definindo conceitos relacionados à arte e mercado, levando em consideração sua contextualização histórica. A influência do autor no cinema persiste, apesar dos embates teóricos apresentados desde meados do século passado. Com mudanças ocasionadas pelas tecnologias atuais, princípios autorais são reconfigurados como perspectivas teórico-metodológicas para o pensamento cinematográfico.

### Palavras-chave:

Autor, Autoria, Crítica, Estudos de cinema.

### Abstract:

This proposal argues about questions on authorship sustained by criticism, defining concepts related to art and market, taken into consideration its historical context. The author's influence in cinema persists, despite theoretical confrontation presented since mid-twentieth century. Due to changes produced by current technologies, authorship principles have been reshaped as theoretical and methodological approaches to cinematic thinking.

### Keywords:

Author, Authorship, Criticism, Film studies.

## Introdução

Há mais de meio século, a noção de autoria no cinema provoca debates intensos, gerando dissenso enquanto na mesma medida amplia seu alcance. Essa ideia, então comum na literatura e artes plásticas, seguida pela ideia de *mise-en-scène* como lugar estratégico, repertório conceitual, foi a grande contribuição da crítica para os estudos de cinema, mas não sem polêmica. Apesar das contradições, ligadas à valorização do diretor em detrimento da produção coletiva e as tensões entre arte e indústria, esta noção remete à originalidade e distinção artística, ao servir como marca de expressão pessoal usada para se vender um filme como produto. Observações sobre a recepção de um filme, a começar pelas estratégias mercadológicas sob o signo do autor, são fatores que enriquecem essa discussão.

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Autoria e indústria.

2 - Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia/PPGEM-Universidade Federal do Rio Grande do Norte/UFRN.

No pensamento acadêmico, problematizações sobre a noção de autoria são recorrentes em interpretações relacionadas ao cinema. Por isso, se faz necessária uma revisão conceitual e epistemológica que justifique os motivos envolvidos nessas análises, parafraseando Antoine de Baecque (2010), numa manifestação que pede para ser acompanhada de postulados, esclarecimentos, provas ou circunstâncias na tentativa de expor indícios de uma singularidade artística, na constituição dessa entidade, o autor, que se torna interface para o próprio cinema.

Desdobram-se noções de autoria como requisitos teóricos para discussão sobre autenticidade, agenciamento e identidade. O autor aparece como instância performática nos próprios filmes, com efeitos de enunciação e interpretação sobre seu desempenho visto nas mídias. Essa classificação simbólica institucional, fundamentada por meio de traços discursivos, é amparada pela crítica e cinefilia, que estabelece rituais na consagração do autor, constituindo fortes premissas para investigar a cultura cinematográfica. Sobretudo, a questão da autoria pode servir como peça-chave para discutir conceitos relacionados à criatividade, *performance*, legitimação, status e valor cultural, convenções de gênero e culto à celebridade.

## Precedentes históricos da autoria como conceito

Devemos considerar o impacto de teorias voltadas ao universo literário, desde o século passado, com afirmações sobre o nascimento do leitor e a morte do autor, quando essa noção foi examinada por Barthes (1988), e posteriormente, Foucault (2006), questionando a posição e relevância de quem fala através dos discursos, e como se elabora o processo de criação na cultura; com relação à apropriação dos textos pelos leitores diante da obra/criador. Tais ideias surgiram nos anos 1960, discutindo incertezas relacionais de atribuição à posição e função do autor em um campo discursivo.

Na verdade, o que no indivíduo é designado como autor (ou o que faz de um indivíduo um autor) é apenas a projeção, em termos sempre mais ou menos psicologizantes, do tratamento que se dá aos textos, das aproximações que operam, dos traços que se estabelecem como pertinentes, das continuidades que se admitem ou das exclusões que se praticam. (FOUCAULT, 2006, p. 277).

Já se discutia a noção do autor no cinema, antes de repercutir a Política dos Autores perpetrada na *Cahiers*, através de ideias consideradas como um modo de “proto-autorismo” (CROFTS, 1998, p. 312). Pode-se afirmar que uma das propostas mais influentes, para se pensar no potencial artístico do cinema e a noção de autor, extraiu seu modelo da literatura. Trata-se da concepção de Alexandre Astruc, e seu manifesto: *O nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-caneta* de 1948.

Esse texto teve o papel de um verdadeiro manifesto que abriu caminho para os *Jovens*

*Turcos* desenvolverem a sua ideia de cinema de autor. Transcrevo extensos fragmentos que condensam o pensamento de Astruc: “O cinema está pura e simplesmente tornando-se uma linguagem. Uma linguagem, isto é, uma forma na qual e pela qual um artista pode expressar seu pensamento, por mais abstrato que seja, ou traduzir suas obsessões como ocorre hoje no ensaio ou no romance. Por isso, chamo essa nova idade do cinema a da câmera-caneta. Esta metáfora tem uma significação muito precisa. Significa que o cinema irá libertando-se paulatinamente da tirania do visual, da imagem pela imagem, do concreto, para tornar-se uma linguagem tão maleável e tão sutil quanto à da língua escrita [...], pois o cinema, como a literatura, antes de ser uma arte específica, é uma linguagem que pode expressar qualquer setor do pensamento. A expressão do pensamento é o problema fundamental do cinema [...] O autor escreve com sua câmera como um escritor escreve com uma caneta”. (BERNARDET, 1994, p. 20).

Desde que se emprega a ideia de que o autor precede a obra essa abordagem revive para além de uma circunstância que serve para entronizar o diretor, pois essa expressão se torna característica primeira do movimento chamado Autorismo. Este termo é usado por Robert Stam para definir o estatuto do autor como produto de uma formação cultural “que incluía revistas de cinema, cineclubes, a Cinémathèque Française e os festivais de cinema” (STAM, 2003, p. 102), nos espaços da cinefilia e crítica francesa desde os anos 1950, assim como a expressão Autorismo também remete aos desenvolvimentos teóricos, já nos anos 1960, com a defesa do crítico Andrew Sarris na elaboração de uma Teoria do Autor sob a influência da Política dos Autores. “Em suas manifestações mais extremadas, o Autorismo pode ser visto como uma forma antropomórfica de amor ao cinema”. (STAM, 2003, p. 107).

## **Autoria como abordagem teórica no cinema**

Transcorrido mais de meio século, a revista *Cahiers du cinéma* estabeleceu princípios, através da postura crítica referida como a Política dos Autores, criada a partir de fundamentos estéticos voltados aos cineastas, constituídos por meio de pensamentos, temáticas, modos de ver o mundo, mas sobressaindo o estilo, visto através da *mise-en-scène*, como habilidade que define o autor.

Andrew Sarris se apropriou da atitude de valorizar os diretores já canonizados pelos críticos da *Cahiers*, expandindo a proposta da autoria em língua inglesa, em publicações como *Film Culture*. O crítico formulou uma premissa teórica dividida em três círculos concêntricos, que quando somados definem o autor: É (1) um diretor reconhecido como exímio artesão; consagrado por causa de sua (2) personalidade distintiva, que desenvolve um estilo pessoal e consegue imprimir em suas obras (3) significados interiores (SARRIS, 2000, p.133). Muito debatida pelas suas contradições, a Teoria do Autor proposta por Sarris, teve forte repercussão na cultura cinematográfica.

Sarris assimilou a ênfase dos críticos franceses sobre o estilo como expressão criativa: “A forma como um filme se apresenta e desenvolve deve estar relacionada com a forma



como pensa e sente o seu diretor”. Um estilo significativo, sustentou Sarris, combina o “quê” e o “como” em uma “declaração pessoal” na qual o diretor assume riscos e luta contra a padronização. Logo, o crítico deve atentar as tensões entre a personalidade do diretor e os materiais com que este trabalha. (STAM, 2003, p. 108).

A importação das ideias estabelecidas pelos franceses em sua adaptação para a língua inglesa foi para muitos uma má tradução de Sarris; sendo Pauline Kael sua crítica mais contundente. Em compensação, as ideias do crítico foram estimulantes para toda uma geração de cineastas que surgiram entre as décadas de 1960 e 1970 nos Estados Unidos, influenciando o imaginário de artistas rebeldes diante do sistema, através da formulação de uma Nova Hollywood, na observação das ousadias temáticas e inovações estéticas registradas com talento por diretores como Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Robert Altman, Peter Bogdanovich, dentre outros. (SELLORS, 2010, p. 34).

Mesmo com suas fragilidades teóricas sendo debatidas à exaustão nos primeiros anos de seu surgimento, são desenvolvidas desde os anos 1970 extensões propositivas e premissas teóricas com diferentes perspectivas sobre autoria. Quando se analisam filmes por meio de leituras subjetivas dos traços e motivos recorrentes nas obras de autores, lidos sob a ótica da psicanálise laciana e outros saberes filiados às correntes estruturalistas reconhecidas, por exemplo, pelo rigor metodológico da linguística francesa. Assim, as abordagens sobre autoria saíram da perspectiva do “autorismo romântico” reforçado na *Cahiers* para uma forma mais ambiciosa de análise teórica reconhecida como o modelo “autor-estruturalista”, delineado através da crítica acadêmica (WEXMAN, 2003, p. 4).

Em estudo recente, Thomas Elsaesser discutiu contradições inerentes às restrições criativas impostas pelo mercado mundial a partir do conceito de Autor Global (ELSAESSER, 2016). Ideia que estabelece uma “dupla ocupação” da função do autor, pois, em geral, cineastas de países periféricos são dependentes dos fundos internacionais de cinema, ligados às entidades do circuito de festivais e corporações do mercado audiovisual global, impondo restrições criativas e colocando em conflito ideias acerca do cinema nacional versus cinema mundial, principalmente quando o filme do país é acusado de “auto-exotização” da cultura, e conseqüente submissão da “auto-expressão” do diretor às demandas econômicas e culturais do mercado, em filmes destinados a um público elitista espalhado pelo mundo (ELSAESSER, 2016, p. 26).

Já Cecília Sayad classifica alguns modos para compreensão de uma “Autoria como *Performance*” (SAYAD, 2013). O conceito de *performance* autoral, sugere a presença do autor em tela. Woody Allen é um dos exemplos de desempenho no cinema quando aparece em seus filmes; outro modo de *performance* é visto nas intervenções que o autor faz quando surge, ou se escuta sua voz, em filmes documentários, como na obra de Eduardo Coutinho. (SAYAD, 2013, p. 142). O autor pode ser percebido como uma “voz

narrativa”, servindo de agenciamento para a experiência do espectador, quando são lidas supostas intenções autorais. Mesmo implícito, serve como indicativo entre obra e público, sobretudo, nos filmes de arte, quando se torna princípio de expressão e inovação, reconhecendo desta forma que o autor precede a obra. (GRODAL et al. 2004).

Premissas sobre autoria se expandem nessa atual fase do capitalismo, e o autor se torna cada vez mais um artigo em “commoditização”. (HODSDON, 2017, p. 1). A noção de autorismo vulgar<sup>3</sup> surgiu de forma espontânea na internet entre fãs de filmes de ação. Um dos motivos que inspirou essa atitude crítica foi à preocupação em valorizar a sensibilidade do público para sutilezas estéticas do gênero, tendo em vista sua notória discriminação histórica nas análises fílmicas. A ideia é polêmica, como sempre foi para qualquer proposta que emprega a noção de autoria sob a luz de critérios mais rigorosos. Seus detratores insistem em afirmar sua falta de embasamento teórico; a crítica praticada com essa perspectiva parece valorizar somente a “pictorialidade da imagem” (HODSDON, 2017, p. 303) em um nível mais superficial. As acusações se voltam especialmente pelo grau de subjetivismo que recai sobre diretores e filmes escolhidos, levando em consideração que o gênero de ação é visto como um tipo menos nobre no olimpo cinematográfico.

Barrett Hodsdon (2017) afirma que a ideia da repressão do sistema contra o artista foi o gatilho para a noção de autoria proliferar no cinema. Por isso renega o conceito de autorismo vulgar, pela facilitação e adesão completa ao modo de produção comercial do cinema hollywoodiano, ao valorizar diretores talentosos que estão apenas a serviço da indústria. Hodsdon interpreta a ideia de autoria com reverência, acusando os críticos praticantes do autorismo vulgar, de ser um bando de especialistas amadores, em sua maioria cinéfilos fetichistas por consumo, que distorcem a essência histórica dessa formação cultural. Lembrando ainda que o conceito de autoria foi forjado com dificuldade, por isso a aceitação de um tipo de cinema que adere aos prazeres estéticos mais banais da *mise-en-scène*, desinteressado do contexto político e social mais amplo, é algo impróprio e que não merece atenção. (HODSDON, 2017, p. 297).

## **Considerações finais**

Portanto, essa discussão levou em consideração algumas premissas sobre autoria que servem como princípios de análise na compreensão do cinema, destacando o autor como unidade e coerência para interpretação de obras; agregando valor cultural na promoção de filmes, estabelecendo a autoria como uma categoria teórica nos estudos de cinema.

Deste modo, essa discussão sobre a influência da noção de autoria dirige nosso olhar para

---

3 - O termo original é *vulgar auteurism*.

observar profundas repercussões culturais e mercadológicas na atualidade, tendo a história do cinema contemporâneo como ponto de partida para essa reflexão. Afinal, esta noção do autor foi uma construção da crítica estabelecida no século passado que repercute até hoje.

A autoria pode ser um guia na compreensão da cultura digital e a interação facilitada pelas tecnologias de produção, edição e difusão de imagens, quando despontam autonomia e independência criativa por parte de não profissionais; além do surgimento de obras com caráter coletivo, que põem em xeque antigas noções sobre autoria. Independência na forma de consumo e produção entra em choque na cultura tensionada entre profissionais e amadores, formatada pelas leis de mercado, nas relações entre propriedade intelectual e direitos autorais.

### Referências

- BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura 1944 -1968*. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BERNADET, Jean-Claude. *O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60*. São Paulo: Editora Brasiliense. Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- CAUGHIE, John (Ed.). *Theories of authorship*. BFI Readers in Film Studies-reprinted-US, NY: Routledge, 2005.
- CROFTS, Stephen. Authorship and Hollywood. In: HILL, John; GIBSON, Pamela Church. (Edited by). *The Oxford guide to film studies*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- ELSAESSER, Thomas. The global author: control, creative constraints, and performative self-contradiction. In: JEONG, Seung-hoon; SZANIAWSKI, Jeremy (Ed.). *The global auteur: the politics of authorship in 21<sup>st</sup> century cinema*. UK, London: 2016.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução: Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- GRODAL, Torben; LARSEN, Bente; LAURSEN, Iben Thorving (Edited by). *Visual authorship: creativity and intentionality in media*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen, 2005.
- HODSDON, Barret. *The elusive auteur: the question of film authorship throughout the age of cinema*. North Carolina: McFarland & Company, Inc, Publishers, 2017.
- RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. Vol. 1. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
- SARRIS, Andrew. Notes on the Auteur Theory in 1962. In: SITNEY, P. Adams. *Film culture reader*. NY: Cooper Square Press, 2000.
- SAYAD, Cecilia. *Performing authorship: self-inscription and corporeality in the cinema*. UK, London: IB Taurus, 2013.
- SELLORS, C. Paul. *Film authorship: auteurs and other myths*. London: Wallflower Press, 2010.

SERAFIM, José Francisco (Org.). *Autor e autoria no cinema e televisão*. Salvador: EDUFBA, 2009.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução: Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

WEXMAN, Virginia Wright. *Film and authorship*. UK, London: Rutgers University Press, 2003.

# ***Santo Forte*: um diálogo entre Eduardo Coutinho e a história oral<sup>1</sup>**

## ***Santo Forte*: a dialogue between Eduardo Coutinho and oral history**

**Helena Oliveira Teixeira de Carvalho<sup>2</sup>**  
(Mestranda - UFJF)

### **Resumo:**

O artigo pretende fazer um estudo da relação entre a entrevista presente no filme *Santo Forte* (1999), do diretor Eduardo Coutinho, e a metodologia da história oral. Durante o filme, podemos observar, na condução e no tratamento das entrevistas, alguns aspectos característicos da história oral. A sua maneira, Coutinho nos permite estudar as interfaces da narrativa audiovisual e sua relação com a história e a memória.

### **Palavras-chave:**

documentário, entrevista, história oral, Eduardo Coutinho.

### **Abstract:**

The article intends to make a study about the relation between the interview in the documentary *Santo Forte* (1999), from director Eduardo Coutinho, and the oral history methodology. During the movie, we can see, in conduction and treatment of interviews, some typical aspects of oral history. In his own way, Coutinho allowed us to study interfaces of audiovisual narrative and your relation with history and memory.

### **Keywords:**

documentary, interview, oral history, Eduardo Coutinho.

## **Introdução**

Fazemos uso da oralidade para contar histórias, expressar sentimentos, transmitir conhecimento e manter viva a memória individual e coletiva. Nesse sentido, a história oral foi o primeiro método utilizado pelo homem para construir narrativas históricas e difundi-las, pois privilegia como ferramenta de pesquisa a realização de entrevistas e depoimentos com pessoas que testemunharam acontecimentos ou participaram de processos históricos. Com a chegada da técnica do som direto, que permite a

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: CINEMA E CIÊNCIAS SOCIAIS: DIÁLOGOS E APORTES METODOLÓGICOS.

2 - Graduada em Jornalismo pela Universidade Federal de Juiz de Fora, atualmente é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação na mesma instituição e membro do Laboratório de Mídias Digitais.

sincronização entre imagem e áudio, o documentário também passou a explorar os depoimentos orais. No Brasil, essa técnica chegou em meados da década de 1950, e a influência do cinema verdade/direto transformou a narrativa documental, tanto no aspecto técnico quanto na temática abordada. A partir de então, a possibilidade de dar voz ao outro, através de entrevistas, torna-se questão importante para os cineastas, sendo cada vez mais presente nos documentários.

Seguindo essa tendência, porém com o foco voltado para as histórias de vida de pessoas comuns, o cineasta e diretor Eduardo Coutinho teve papel de destaque no cenário do documentário nacional. De acordo com Consuelo Lins (2004), essa ideia de se montar um documentário apenas com imagens de pessoas falando, que já havia sido construída anteriormente, consagrou-se com o filme *Santo Forte* (1999). A partir da análise do filme, podemos observar que Coutinho recorreu à metodologia da história oral para realizar as entrevistas, visto que encontramos algumas características comuns entre ambos, como a escolha dos personagens e a forma de conduzir a mesma.

Diante disso, o presente artigo pretende fazer um estudo sobre o diálogo entre o diretor Eduardo Coutinho e a história oral, analisando como a condução e os procedimentos e técnicas de filmagem influenciam no resultado final das entrevistas.

## **Coutinho e a entrevista**

Eduardo Coutinho é uma das maiores referências nacionais quando se fala de documentário de entrevista (SALLES *apud* LINS, 2004). A forma como o diretor a conduz e o modo como a coloca na montagem do filme, deram singularidade aos seus documentários, tornando seu modo de entrevistar um estilo. Uma das principais características que o diferencia é o jeito como conduz a entrevista e a maneira como se porta diante do entrevistado. “Coutinho não é um interlocutor comum porque não está ali para debater o que ela [pessoa entrevistada] diz, nem dar sua opinião – e é essa atitude o que diferencia totalmente o que ele faz do que é feito em muitos documentários e em matérias para a televisão” (LINS, 2004, p. 109).

A vitalidade dos depoimentos nos filmes de Coutinho é resultado de um conjunto de fatores, o qual o cineasta denominava dispositivo – locação, tamanho da equipe presente na filmagem, equipamentos utilizados, opção por vídeo ou filme, movimentos de câmera, iluminação e montagem final.

Coutinho considerava crucial a criação do dispositivo a ser usado em um projeto de documentário, pois, segundo o próprio diretor, definir essas características era um dos pontos mais importantes para o sucesso das entrevistas e do filme como um todo, sendo até mesmo mais importante do que o tema ou a elaboração do roteiro. (CARVALHO, 2016, p. 28)

O cineasta sempre evitou a palavra “entrevista” e buscava chamar o que fazia de “conversa”, o que o levava a deixar a situação mais natural e confortável o possível, tirando um pouco do ar cinematográfico do ambiente:

O que acontece em muito documentário é que as pessoas armam o set de filmagem. Isso pode levar meia hora, quarenta minutos. Preocupação com luz, enfim uma “estética” que não tem sentido. O que entorna o caldo do outro, é o que interessa. Assim, a primeira coisa é tratá-la como conversa em qualquer situação ou lugar, e torná-la especial. (COUTINHO, 2006, p. 191)

A postura do diretor durante a entrevista também é outro fator importante para o resultado final ser bem sucedido. Ao analisarmos alguns filmes, percebemos que o diretor quase não faz interrupções durante o depoimento, deixando o entrevistado falar com liberdade e escutando-o com atenção – dá tempo para que o personagem formule suas idéias, faz poucas perguntas e respeita os silêncios e pausas (CARVALHO, 2016). Coutinho também não faz julgamentos ou contestações durante a entrevista, uma vez que seu objetivo não é buscar uma verdade sobre algum acontecimento, ele não quer provar ou comprovar nada, sua intenção é apenas ouvir o que o outro tem a dizer, sem fazer juízo de valor.

## **A voz da história oral**

Paul Thompson define história oral como “a interpretação da história, das sociedades e de culturas em processo de transformação, por intermédio da escuta às pessoas e do registro das histórias de suas vidas” (THOMPSON, 2006, p. 20), ou seja, ela privilegia a realização de entrevistas e depoimentos com pessoas que testemunharam acontecimentos, tanto da vida privada quanto coletiva, ou que participaram de processos históricos. Considerada um campo interdisciplinar, é muito usada como suporte para a construção de roteiros de entrevistas e para a condução do próprio depoimento (DELGADO, 2010).

A chegada dos meios eletrônicos provocou avanços e mudanças na metodologia da história oral, tanto na captação dos depoimentos, que agora podem ser gravados e vistos em qualquer época, dando-lhes um status de documento, quanto no caráter da entrevista, que passou a ter como objetivo documentar a forma como os acontecimentos são interpretados, e não como realmente aconteceram, buscando uma reflexão sobre os fatos ocorridos.

Assim, não é mais fator negativo o depoente poder “distorcer” a realidade, ter “falhas” de memória ou “errar” em seu relato; o que importa agora é incluir tais ocorrências em uma reflexão mais ampla, perguntando-se por que razão o entrevistado concebe o passado de uma forma e não de outra e por que razão e em que medida sua concepção difere (ou não) das de outros depoentes. (ALBERTI, 2004, p. 19)

Paul Thompson (1992) destaca que é preciso algumas qualidades essenciais do entrevistador para

que se alcance uma entrevista bem sucedida, tais como respeito pelo outro, compreensão pela opinião alheia, interesse pelo que está contando, disposição para ouvir atentamente e ficar calado. Além disso, também é importante o entrevistador deixá-la fluir, deixando o outro falar sem interrupções constantes, mas, ao mesmo tempo, dando orientações sobre o que discorrer.

O argumento em favor de uma entrevista completamente livre em seu fluir fica mais forte quando seu principal objetivo não é a busca de informações ou evidências que valham por si mesmas, mas sim fazer um registro “subjetivo” de como um homem, ou uma mulher, olha para trás e enxerga a própria vida, em sua totalidade, ou em uma de suas partes. Exatamente o modo como fala sobre ela, como a ordena, a que dá destaque, o que deixa de lado, as palavras que escolhe, é que são importantes para a compreensão de qualquer entrevista; mas para esse fim, essas coisas se tornam o texto fundamental a ser estudado. Assim, quanto menos seu testemunho seja moldado pelas perguntas do entrevistador, melhor. (THOMPSON, 1992, p. 258)

Uma das habilidades do trabalho da história oral é conseguir ir além dos estereótipos e das generalizações evasivas e chegar a lembranças detalhadas. Portanto, a relação entre o entrevistador e o entrevistado e a forma de conduzir a entrevista são de grande importância para que se alcance tal objetivo. “Por baixo disso tudo está uma ideia de cooperação, confiança e respeito mútuos” (THOMPSON, 1992, p.271).

## **Santo Forte e a palavra filmada**

Como vimos anteriormente, foi em *Santo Forte* (1999), que o diretor consolidou a proposta de ter a entrevista como o ponto central da narrativa do documentário.

O filme que só Coutinho podia e queria fazer se baseava essencialmente na fala dos personagens. Suas realizações anteriores levaram-no – por caminhos muitas vezes tortuosos – a essa opção. Por intuição e por reflexão decidiu, em *Santo Forte*, assumir de vez a depuração gradual de muitos elementos estéticos que havia efetuado ao longo dos seus documentários e se concentrar no fundamental: o encontro, a fala e a transformação dos personagens. (LINS, 2004, p. 98-99)

O filme, lançado em 1999, traz 11 depoimentos de moradores da favela Vila Parque da Cidade, localizada na Gávea (Zona Sul do Rio de Janeiro), em que podemos ver pessoas comuns relatando sobre suas crenças e experiências com divindades – santos, espíritos e orixás.

Segundo Lins, a posição privilegiada que a fala das pessoas possui no filme já é enunciada na primeira sequência, na qual assistimos ao depoimento de André, um dos personagens. “Esta é efetivamente a sequência de abertura, contendo uma espécie de condensado do que veremos ao longo do filme, como se Coutinho quisesse colocar logo de saída para o espectador, o mais abertamente possível, as regras do seu jogo” (LINS, 2004, p. 104). Nesse primeiro relato, André conta quando o espírito da Pombajira



baixou em sua esposa, dizendo que queria matá-lo. O depoimento impressiona pela riqueza de detalhes e a precisão com que a história é contada. Aqui já podemos observar o uso da história oral, pelo posicionamento de Coutinho durante a entrevista. O diretor deixa que André fale livremente, fazendo poucas intervenções, apenas quando julga que é necessário que ele explique algo melhor, entretanto, não questiona em nenhum momento a veracidade da história que é contada.

Outra entrevista que destacamos do filme é de Dona Thereza, considerada a principal do documentário (LINS, 2004). No início, a personagem fala pouco; observamos que é preciso que Coutinho faça intervenções, estimulando-a a contar mais detalhes. Entretanto, logo vemos que Dona Thereza vai ficando mais à vontade e desenvolve melhor as histórias, revelando uma narrativa rica e cativante. Observamos que um ponto muito importante da entrevista é quando Dona Thereza pergunta para o diretor: “E a minha operação, quer saber não?” Nesse momento, a entrevistada demonstra uma relação de confiança em relação ao entrevistador, uma vez que se sente à vontade para lhe contar suas experiências. Tal relação é uma das características mais importantes da entrevista de história oral, pois, como vimos anteriormente, Thompson (1992) considerava que por trás da entrevista há uma ideia de confiança, cooperação e respeito entre ambas as partes, e o ato da entrevistada demonstrar interesse em contar algo, sem que o entrevistador tenha perguntado, traduz bem essa ideia do autor.

Podemos dizer que nesse momento fica evidenciado o diálogo entre o método de entrevista de Coutinho e o da história oral, pois essa liberdade que Dona Thereza encontra para lhe contar suas experiências é resultado, dentre outros fatores, da postura do diretor durante a entrevista – se manter em segundo plano, não questionar a veracidade daquilo, não debater com o entrevistado, demonstrar atenção e interesse pelo que está sendo contado -; postura esta que segue os princípios que um entrevistador de história oral deve ter, como explicitamos anteriormente.

Depois de Dona Thereza, vemos ainda nove depoimentos longos – Carla, André, Lídia, Braulino e Marlene, Quinha, Alex, Nira, Djair e Taninha. Alguns já haviam aparecido em entrevistas curtas no início do filme, como André, que abre o documentário, e Braulino. Em todos os depoimentos, podemos observar que os entrevistados estão à vontade com Coutinho e a equipe, pois vemos que se abrem, contam suas histórias e experiências de forma espontânea, sem receios.

Em *Santo Forte* (1999), também podemos observar que, além da postura do diretor, o dispositivo também contribuiu para a vitalidade dos depoimentos. Ao escolher a casa das pessoas como locação, já deixa o momento mais intimista e informal, pois é um lugar onde as personagens se sentem à vontade, com exceção de Taninha, cuja locação foi a mata perto da favela. Entretanto, é um local onde o entrevistado se sente bem, como o próprio deixa claro em seu depoimento. Outra escolha que interfere na vitalidade

das entrevistas é a opção por vídeo ao invés de filme, uma vez que o filme tem um tempo bastante limitado de gravação, o que tornaria preciso interromper a entrevista diversas vezes e “quebraria” a espontaneidade do entrevistado, prejudicando o fluxo do depoimento.

Faz parte disso também uma câmera que seja colocada num lugar em que seja possível conversar com essa pessoa durante trinta minutos, uma hora se for preciso. Por isso uso vídeo e seria totalmente impossível usar filme por uma razão que não é só econômica. O filme de 16 mm tem um chassi de onze minutos de imagem. A pessoa desenvolve uma emoção, pois é mais uma emoção do que um raciocínio, e três minutos depois isso é interrompido, pois é preciso mudar o chassi do filme. É como você querer que uma pessoa retome um coito interrompido, isso jamais vai acontecer. (COUTINHO, 2006, p. 192)

Eduardo Coutinho dialoga com a história oral não apenas na condução da entrevista, mas também na escolha dos entrevistados, visto que ambos buscam pessoas de classes sociais mais baixas, consideradas marginalizadas pela sociedade e que não possuem voz na chamada grande mídia.

## **Considerações finais**

Eduardo Coutinho, assim como quem trabalha com a história oral, busca histórias de vida de pessoas comuns, majoritariamente de classes sociais menos favorecidas economicamente. Em *Santo Forte*, podemos observar que o método de entrevista de Coutinho dialoga com a metodologia também em outros pontos, principalmente na condução dos depoimentos. A postura de Coutinho durante a entrevista, unida às escolhas do dispositivo, como locação, tamanho da equipe, equipamentos utilizados e movimento de câmera, são os principais responsáveis pela vitalidade dos depoimentos presentes nas obras do diretor, o que lhe rendeu um diferencial em relação aos demais documentários de entrevista.

Portanto, podemos dizer que em um documentário de entrevista, a relação entre entrevistador e entrevistado e a construção do dispositivo, além da forma de narrar do personagem, são essenciais para a vitalidade de um depoimento, mais até do que o próprio conteúdo, pois, como afirmava Coutinho, o filme só acontece por causa desse encontro, você pode ter um ótimo tema, mas se não tiver o encontro entre entrevistador e entrevistado, não tem filme.

## **Referências**

ALBERTI, V. *Manual de história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

BERNARDET, J-C. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CARVALHO, H. O. T. *Transformação: um olhar sobre transexuais de Juiz de Fora*. Trabalho de conclusão de curso, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2016.

COUTINHO, E. Na altura do olho. In: WORCMAN, K; PEREIRA, J, (org). *História Falada: memória, rede e*

*mudança social*. São Paulo: SESC SP: Museu da Pessoa: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

DELGADO, L. *História Oral: memória, tempo, identidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

LINS, C. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

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

THOMPSON, P. *A Voz do Passado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

### **Filmografia**

*Santo Forte*. Eduardo Coutinho. Brasil, 1999.

# Nem lá, nem cá. Experiências transatlânticas

## Neither here nor there. Transatlantic experiences

Henri Arraes Gervaiseau

**Resumo:**

Análise do filme *Relatos de Ellis Island* (1980), e discussão das associações estabelecidas entre texto e imagem.

**Abstract:**

Analysis of the film *Ellis Island Revisited* (1980), and discussion of the associations established between text and images.

**Palavras-chave:**

Perec, Bober, documentário, emigrantes, América.

**Key words:**

Perec, Bober, documentary, emigrants, America.

Entre 1978 e 1980, o cineasta Robert Bober e o escritor Georges Perec, realizaram, em estreita parceria, *Relatos de Ellis Island*. A Perec coube a escrita e a sutil enunciação em voz *over* do comentário. Bober encarregou-se da direção e montagem. O documentário é dividido em duas partes, relativamente autônomas. Na primeira, intitulada *Rastros*, o filme centra-se numa exploração comentada do espaço da ilha de Ellis Island, e sobretudo das edificações remanescentes do centro de controle e triagem dos serviços federais de imigração norte-americano, por onde passaram, de 1892 a 1924, mais de 16 milhões de emigrantes transatlânticos. A segunda parte, *Memórias*, é constituída de entrevistas com descendentes daqueles que vivenciariam a experiência da então incontornável passagem por este centro, onde sempre pairava a ameaça do viajante ser refugado e mandado de volta para o porto de partida. A obra foi produzida em um momento no qual as referidas edificações encontravam-se em estado de grande degradação, portanto antes da transformação do lugar em um *Museu da Imigração*, inaugurado em 1990. Deixado ao abandono desde 1954, o prédio central de Ellis Island foi, em 1976, classificado monumento histórico e aberto ao público, por ocasião do bicentenário dos EUA.

As observações a seguir são relativas a primeira parte do filme.

*Nem lá, nem cá*, tal formulação talvez possa expressar a pertinência central da abordagem de *Rastros*, a de poeticamente explorar o frágil e tênue limiar da passagem pela ilha. Ali, neste lugar denominado em todas as línguas *Ilha das Lágrimas*, os emigrantes não estavam assegurados de poder se transformar em imigrantes. Não estavam mais lá, nos seus países. *Tinham abandonado tudo para tentar viver, cá, na América*. A eventual ocorrência de tal vivência não estava garantida. Encontravam-se *nem lá, nem cá*, afastados do campo de experiência dos seus territórios de origem e com um horizonte de espera, no porto de arribação, ainda bem indefinido.

Não é indiferente mencionar que Percec e Bober são descendentes de famílias de judeus de origem poloneses, refugiados na França. Tal dado, e a temática da errância forçada, são centrais na construção narrativa do filme. A questão da implicação pessoal dos autores com o universo que investigam e irão abordar encontra-se colocada nos primeiros segundos do filme, quando ouvimos, a primeira fala em voz *over* de Percec, repleta de perguntas: *Quando dizíamos que iríamos fazer um filme sobre Ellis Island, quase todo mundo nos perguntava ... porque? Em que medida aquilo nos concernia?... Nós, Robert Bober e Georges Percec. Será ... necessário que as imagens a seguir respondam as estas duas perguntas e descrevam não apenas este lugar único mas o caminho que nos levou até ele.*

A imagem que aparece, quando as primeiras palavras são ditas, é de um homem, o próprio Percec, visto de costa, ligeiramente em diagonal, folheando, em silêncio, um álbum. Um rápido movimento de zoom revela as imagens que ele contempla. A medida que vai folheando as páginas, aparecem fotografias e ilustrações representando passageiros amontoados no convés de um navio, a estatua da Liberdade, edificações da ilha, emigrantes de passagem no lugar. A precisão da montagem faz que quando ouvimos a voz *over* referir-se a necessidade das imagens descrever o caminho que levou os autores até a ilha, vemos uma fotografia que mostra a equipe do filme, em um barco, em volta do cinegrafista e da sua câmera. O plano, em movimento, seguinte, mostra o que a câmera estava registrando: ondas do mar vistas desde um barco em movimento. Só então o título, *Rastros*, aparece na tela.

Sabidamente, o desvendamento da posição biográfica, sócio-histórica dos autores só ocorre quarenta minutos depois. A ênfase colocada na necessidade do desvendamento encontra correspondência com a observação de Nora segundo a qual, no mundo contemporâneo, o historiador emerge como novo personagem, *“pronto a confessar, diferentemente de seus predecessores, a ligação estreita, íntima e pessoal que ele mantém com seu assunto. Ou melhor, a proclamá-lo, a aprofundá-lo e a fazer, não o obstáculo, mas a alavanca de sua compreensão”* (NORA, 1984, p. XXXIII).

Cabe ressaltar, na abertura, o suspense criado pela forma interrogativa da colocação sobre o momento em que revelada será a implicação de quem fala com o universo que investiga; e o uso da

primeira pessoal do plural, *nós*, seguido, da designação dos nomes dos autores. O pronome que agrega de modo indiferenciado o nome de ambos será usado pelo enunciador até quase o final de *Rastros*.

A aparição deste título marca o final da abertura e o início de um novo segmento, em que se dá uma primeira aproximação, pelo mar, do território da ilha. Na continuidade do *travelling* sobre as ondas, que surge junto com o título, aparece, de modo fugidio, a estátua da Liberdade. O plano oferece um ponto de vista próximo ao que o espectador poderia ter se estivesse num navio transatlântico chegando nas proximidades da ilha, e da cidade de Nova Iorque. A voz *over* inicia então uma longa enumeração dos milhões ou centenas de milhares de emigrantes de cada nacionalidade que passaram por ali, seguida pela enunciação de uma extensa lista de nomes de navios que efetuavam então a travessia do atlântico, o uso deste procedimento buscando sensorialmente expressar a magnitude da experiência humana vivenciada no período evocado.

Quando a voz *over* efetua uma breve apresentação da ilha, e nos são oferecidas informações sobre a criação no local do centro de controle e triagem onde os viajantes forasteiros expatriados viviam intensas provações, o espectador já vê, desde o mar, o prédio central, tomando quase que todo o espaço do quadro. Uma lenta panorâmica porém desvia nossa atenção e a dirige para uma embarcação abandonada no cais, um velho *ferry*. A câmera se detém nesta lenta panorâmica, acompanhada de um *zoom in* detalhando aspectos de sua carcaça exterior. Repentinamente no curso deste movimento de câmera surge, no gradil situado no convés, uma fotografia preto e branco ampliada de um casal de com filhos, tirada no mesmo local, que imediatamente identificamos como sendo emigrantes do período evocado pela voz do Perc. De modo recorrente, no curso do longa, serão colocadas, nos diversos espaços do cenário da ilha explorados pela câmera, ampliações de fotografias registradas no local em 1905 pelo fotógrafo norte-americano Lewis Hine.

É notável, neste filme, o uso não naturalista das imagens de arquivo fotográficas. Ao colocar uma fotografia em evidência no cenário, Bober valoriza a sua qualidade enquanto fonte histórica sem eludir que trata-se de uma representação. O diretor, através de suas escolhas cinematográficas, opera reenquadramentos nas fotografias, focalizando a atenção do espectador, e a associação de *travelling* com *zoom in* permite individualizar, no quadro, figuras humanas. Se, por um lado, as fotografias atestam a existência pretérita dos seres presentes na imagem, por outro, a colocação das ampliações preto e branco no cenário colorido onde as cenas mostradas outrora foram registradas, sublinha a ausência destes seres no local no momento em que foi o gravado o filme<sup>1</sup>.

No final do segmento inicial, a câmera encontra-se situada em um barco que se aproxima do

---

1 - Sobre o uso das fotografias no filme: (DELAGE; GUIGUENO, 1997) e (TOURNEUR, 2009).

seu ponto de chegada, onde poderá estacionar e permitir a saída dos passageiros, e o seu iminente acesso a porta principal de entrada nas antigas edificações. A voz então pontua que estes, filhos e netos de imigrantes *voltam lá em busca de rastros. O que para os antepassados foi um lugar de provações e de incertezas, para os outros transformou-se num lugar de suas memórias, um dos lugares onde se articula a relação que os une a sua história.*

Quando das gravações do filme, apesar da classificação como monumento histórico, o interior do antigo centro encontrava-se não apenas malconservado, mas ainda, em boa parte, em estado de ruína e os recém admitidos visitantes só tinham acesso a parte das subdivisões do espaço ali circunscrito. Em busca de uma inscrição mais efetiva do conjunto do prédio e do seu entorno na memória coletiva, Bober e Pereg, através do filme, fazem de si mesmos homens-memória, segundo a sugestiva expressão de Nora: *Quando a memória não está mais em todo lugar, ela não estaria em lugar nenhum se uma consciência individual, numa decisão solitária, não decidisse dela se encarregar. Menos a memória é vivida coletivamente, mais ela tem necessidade de homens particulares que fazem de si mesmos homens-memória.* (NORA, 1984, p.XXX).

Se até este momento, no qual a voz *over* se refere a busca dos visitantes, a sucessão dos planos corresponde a uma aproximação do entorno da ilha, reproduzindo o percurso efetuado no início do século pelos emigrantes, todos os planos subsequentes, se excetuarmos os do segmento final do filme, foram registrados no espaço interno do prédio, favorecendo a emergência na percepção do espectador, de uma sensação de clausura. Alternam-se no desenrolar da narrativa, a partir de então, cenas de acompanhamento de uma visita a cômodos do prédio, dirigida por um guia que fornece informações factuais a um grupo de visitantes descendentes de imigrantes, e cenas na qual a câmera explora, através de longos planos em movimento, outros recantos, em ruínas, então inacessíveis aos visitantes.

A alternância se inicia com cenas envolvendo o diálogo inicial do guia com o grupo em dois espaços sucessivos: na entrada do prédio, e na sala de recepção, de onde os emigrantes eram encaminhados até o temido exame médico. No percurso, o guia lembra que apenas os passageiros pobres eram submetidos a provação da estadia na ilha e evoca o período, na primeira década do século XX, em que ali transitavam mais de dez mil pessoas por dia.

Pela primeira vez, em seguida, a câmera explora o cenário em ruínas de um cômodo, onde ainda figuram objetos sobreviventes de outrora. O espectador descobre, entremeando o movimento curvo de panorâmicas ou *travellings*, novas ampliações fotográficas ali colocadas, que mostram instantes fugidios do *estar ali* dos emigrantes. Nesta sequência a voz *over* sublinha, a semelhança de passagens decisivas do comentário de *Noite e Neblina*, a dificuldade de evocar experiências limites do passado, e a

desencantada porém persistente tentativa dos autores de produzir uma representação do que ocorria então cotidianamente no lugar. Insistentemente, a voz recorre a advérbios interrogativos: *como descrever .. contar ... por debaixo da segura das estatísticas oficiais ... das anedotas mil vezes repetidas dos guias ... da evidência enganosa do preto e branco das fotografias ... como apreender o que não foi mostrado, arquivado, restaurado, encenado, como reencontrar o que era .. banal, cotidiano..* O enunciador descreve de modo preciso, em sucessivas falas permeadas de silêncios, o que os autores viram nas suas deambulações no local, almejando tornar mais sensível, para o espectador, a singular experiência da lida com os vestígios encontrados.

Ao acentuar o abismo existente entre a histórica experiência vivida e o presente da enunciação, a voz over potencializa a força expressiva de sucessivos percursos pela câmera de cenários em ruína, repletos, entretanto, de vestígios, de signos de ausência, suscetíveis de estimular a imaginação do espectador e o despertar de novos processos mnemônicos, dotando aqueles espaços de uma até então inédita aura simbólica<sup>2</sup>.

Há uma sequência, estrategicamente situada no meio da narrativa do filme, que tematiza procedimentos típicos dos exames médicos a que eram submetidos os emigrantes. Aqui, mais do que em qualquer outro momento do filme, a câmera, oferece de modo recorrente, em segundo plano, uma visão distante dos arranhas céus de Manhattan, através de frestas de janelas, portas e gradeados. Paralelamente são verbalmente evocadas as expectativas dos emigrantes ao chegar na ilha, último limiar antes da arribação na América *mil vezes sonhada*. A construção audiovisual da sequência busca, de modo sutil, tornar sensível o que pode ter representado a vivência da estadia neste na ilha para estes errantes navegantes de outrora, *expulsos de suas terras natais pela fome ou pela miséria, a opressão política, racial ou religiosa*, conforme aponta a voz over.

Pouco antes da voz, finalmente, voltar a pergunta colocada na abertura a respeito da implicação dos autores com a realidade histórica abordada, há um breve segmento em que o guia evoca diversas situações nas quais emigrantes foram refugados, apontando que aproximadamente 250.000 pessoas vivenciarão tal drama. Em seguida, prossegue a exploração de espaços vazios e abandonados, enquanto a voz acentua o quanto a ilha durante vinte anos foi abandonada, e sistematicamente saqueada por revendedores de sucata que viam buscar, ano após ano, materiais preciosos (cobre, zinco, chumbo, ferro, bronze), tudo o que eles podiam levar nos seus barcos.

É então, que progressivamente, se inicia resposta a pergunta do que os autores vieram interrogar, e que, se diferenciam as figuras do destino de cada um. É, paradoxalmente, neste momento de

---

2 - A noção de signo de ausência é de (MACDOUGALL, 1992).



singularização de suas experiências existenciais recíprocas, enquanto descendentes de judeus poloneses refugiados na França, que se adensa a narrativa, no momento quase final do seu desenrolar, quando o filme alcança construir uma enunciação coletiva. O iniciar verbal da resposta é paralelo a mais uma volta, na imagem, ao gesto de folhear o álbum de fotografias, no qual prevalecem agora, fotografias de família. A voz *over* salienta que o lugar faz parte, para ambos de uma *memória potencial*, de uma *autobiografia provável*.

O espectador é então informado que para fugir da perseguição na Polônia, o avô de Bober tinha tentado emigrar para os EUA, mas havia sido refugado ao chegar na ilha por ter contraído tracoma durante a travessia. A ligação de Perek com a ilha é mais indireta e apenas elipticamente evocada. Embora não tenha havido tentativa frustrada de um dos seus antepassados de em Ellis Island arribar, tal poderia ter sido o destino de muitos dos seus ascendentes, como salienta a voz *over*.

Em seguida, em paralelo a uma sucessão de planos, que lentamente exploram espaços frequentemente obscuros de cômodos em ruínas, a voz profere uma série de considerações sobre a heterogênea experiência da condição de refugiado judeu de cada um dos autores e as fraturas diferenciadas produzidas nas suas percepções do *estar no mundo*.

Não tenho como, nos limites do presente texto, de abordar esta iluminada e poética prosa, uma das mais instigantes e enigmáticas que conheço, sobre históricas experiências de ser judeu. Apenas saliento, mais uma vez, como esta reflexão torna-se aqui alavanca para a compreensão do assunto do filme.

Para Perek, Ellis Island, *pertence a todos aqueles que a intolerância e a miséria expulsaram, e ainda expulsam, da terra onde cresceram*. Ao contar, um pouco de sua história os autores almejavam, acrescenta, fazer ecoar *duas palavras que se encontraram no próprio coração desta longa aventura... duas palavras moles, irreparáveis, instáveis e fugidias, que mexem sem cessar a sua tremida luz: e que se chamam a errância e a esperança*.

No epílogo de *Rastros*, a câmera, finalmente sai do interior das edificações e se defronta novamente com o entorno da ilha, entre os quais se destaca, por um lado a estatua da Liberdade, e por outro, a frente, ainda aparentemente distante, a cidade de Nova Iorque. Neste movimento final é elipticamente trabalhado o duro confronto entre o horizonte inicial de espera dos emigrantes, estimulado pelas representações produzidas sobre a dourada terra acolhida, e o desenrolar subsequente das suas trajetórias, enquanto imigrantes, no história dos EUA.

Mas esta já é uma outra história.

Não estavam mas lá.

Estavam cá.

### **Referências**

Delage, Christian et Guigueno, Vincent: *Ce qui est donné à voir, ce que nous pouvons montrer*, in: Études Photographiques. N.3, Novembre 1997. p.1 a 11

McDougall, David: *Films de mémoire*, in: Journal des Anthropologues, n.47-48, Printemps 1992, p.67-86

Nora, Pierre: *Les lieux de mémoire I*. Paris: Gallimard, 1984

Tourneur, Cécile: *Les dispositifs de fiction cinématographique au sein du documentaire Récits d'Ellis Island, de Georges Perec et Robert Bober (1980)*. Conserveries mémorielles. N.6 | 2009. Disponível em: <https://cm.revues.org/357>. Acesso em 1/08/2007.

# Azov Films: divergências sobre a nudez masculina púbere no audiovisual<sup>1</sup>

## Azov Films: disagreements over pubertal male nudity in the audiovisual

João Paulo Hergesel<sup>2</sup> / Carolina de Oliveira Silva<sup>3</sup>

(Doutorando - Universidade Anhembi Morumbi) / (Mestra - Universidade Anhembi Morumbi)

### Resumo:

Esta pesquisa se propõe a pensar a nudez masculina púbere nos produtos da Azov Films. Questiona-se, com base nas teorias de cinema em conjunto das ciências sociais, se esses filmes se classificariam como documentários sobre naturismo e quais seriam os limites éticos desse fenômeno. Para isso, faz-se um resgate histórico-cultural da produtora e do trâmite legal que a circunvolve.

### Palavras-chave:

Audiovisual, Narrativas midiáticas, Azov Films.

### Abstract:

This research proposes to think of the pubertal masculine nudity in the products of Azov Films. It is questioned, based on the joint cinema theories of the social sciences, if these films would be classified as documentaries on naturism and what would be the ethical limits of this phenomenon. For this, a historical-cultural rescue about the producer and the legal process that surrounds it is made.

### Keywords:

Audiovisual, Media narratives, Azov Films.

Azov Films foi uma produtora de conteúdo audiovisual, comandada por Brian Way, famosa por utilizar garotos na puberdade como protagonistas de seus filmes. Além de produzir filmes com a temática *coming-of-age*, isto é, focado na transição entre a infância e a adolescência, ainda atuou como distribuidora da Award Films International, da Europa Sun Productions e da Baikal Films. A grande polêmica envolvendo essas obras está no fato de que os atores apareciam completamente nus na maioria das cenas.

Segundo a BoyWiki (2015a, [e]), enciclopédia popular especializada em assuntos relacionados a

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: ST Cinema e Ciências Sociais: diálogos e aportes metodológicos – Sessão 1.

2 - Doutorando em Comunicação (UAM). Membro dos GPs Inovações e Rupturas na Ficção Televisiva Brasileira (UAM/CNPq) e Narrativas Midiáticas (Uniso/CNPq). Contato: jp\_hergesel@hotmail.com.

3 - Mestra em Comunicação (UAM), pós-graduanda em História da Arte (FPA) e bacharela em Rádio e TV (UAM). Membro do GP Cultura Pop (UAM/CNPq). Contato: coralinacarol@gmail.com.

garotos, os filmes não continham quaisquer imagens de crianças tendo relações sexuais, como chegou a ser relatado por policiais e jornalistas de tabloides; no entanto, por conter nudez (ainda que não sexual) envolvendo menores de idade, os títulos foram julgados por agentes da lei e funcionários judiciais.

Ainda conforme a BoyWiki (2015b, [e]), a Azov Films foi descontinuada em maio de 2011, como resultado de uma operação policial internacional conhecida como *Project Spade* ou *Operation Spade*. Em declaração datada de 25 de outubro de 2012, o inspetor Jeff Adkins afirmou que 160 filmes dos aproximadamente 600 disponíveis no site da empresa foram categorizados como contendo pornografia infantil. A partir de então, alguns clientes da Azov Films foram presos. Em maio de 2015, após uma revisão completa do catálogo da Azov, o tribunal canadense decidiu que 63 vídeos contêm pornografia infantil.

Ainda carente de conteúdo científico, as opiniões acerca da Azov Films se divergem. Para Havran (2011, p. 18-19), por exemplo, os vídeos ajudaram a encontrar um outro grupo de espectadores, e a Azov Films apresentou-se como uma produtora de filmes de família, filmes sobre adolescência, filmes com uma temática naturista. No entanto, para Bristol (2006, p. 3), esses filmes representam apenas um grande número de imagens em movimento que não só favorecem a sexualidade infantil, mas ilustram uma linha elusiva e controversa entre a expressão livre e a exploração.

Em defesa à produtora, Binford et al. (2015, p. 118) comentam que os filmes comercializados pela Azov Films não incluíam atos sexuais explícitos e por isso não cumpriam os padrões de pornografia infantil em algumas jurisdições. Já para Sullivan e McKee (2015, [s.p.]), Brian Way foi o operador de uma empresa de produção e distribuição de filmes que ganhou cerca de US\$ 4 milhões com o tráfico de material de abuso infantil, até sua prisão em novembro de 2013.

Independentemente da recepção, a criação contava com a presença de atores, na maioria ucranianos, alguns órfãos e com uma condição financeira bastante complicada, que eram retirados de seu lugar comum, ou seja, convidados a frequentar piscinas, casas e saunas em troca de doces e diversão – o que acaba excluindo, por exemplo, as possibilidades do naturismo.

Esses garotos, pareciam agir como pintinhos ciscando a ilusão do estrelato, possivelmente movidos pelo glamour das câmeras. Mediante tais circunstâncias, cabe perguntar: esses filmes de fato se classificariam como documentários sobre naturismo? Suas cenas de nudez infantojuvenil são de fato caracterizadas crime? Quais os limites éticos desse fenômeno e de seu respectivo processo? Quem são os consumidores desse tipo de narrativa? O que levaria os pré-adolescentes a aceitarem esse tipo de trabalho?

Propõe-se, neste momento, um resgate no histórico da produtora, bem como do trâmite legal que

a circunvolve. Com uma ferramenta chamada Wayback Machine (<http://archive.org/web/>), que armazena o cache mais de 270 bilhões de páginas eletrônicas, tornou-se possível acessar o conteúdo das páginas já extintas, como o site oficial da Azov Films e a enciclopédia BoyWiki.

Com nome inspirado no Mar de Azov – ao norte do Mar Negro, ligado através do Estreito de Kerch, limitando-se ao norte com a Ucrânia, a leste com a Rússia e a oeste com a península da Criméia – a produtora utiliza esse cenário como ambientação para alguns de seus filmes. O site oficial da produtora (<http://www.azovfilms.com>), fora do ar desde 2010, informa que suas obras naturistas são adequadas para visualização de toda a família, além de oferecer seus produtos para compra, tanto em mídia física como digital.

Segundo dados da BoyWiki (2015a, [e]), o fundador da Azov Films, Brian Way, começou seu empreendimento no início de 2005, vendendo vídeos naturistas em seu site ([www.moviebizz.com](http://www.moviebizz.com)), sobretudo os com a marca Baikal Films – nome inspirado em um lago da Rússia. O sucesso o levou, em maio do mesmo ano, a renomear seu site ([www.baikalfilms.com](http://www.baikalfilms.com)), domínio que já havia registrado no final de 2004. No entanto, o detentor dos direitos da Baikal Films questionou legalmente o uso de sua marca por terceiros, o que levou Way a registrar a marca Azov Films em outubro de 2006.

Posteriormente, a Azov Films tentou registrar a marca PojkART nos Estados Unidos e no Canadá, o que levou a um novo processo: desde a década de 1970, a PojkART pertencia ao fundados da Baikal Films. Descobriu-se, então, que a Azov Films vendia não só produtos da Baikal Films, da Europa Sun, da Award Films e da PojkART (todas pertencentes à Baikal Films), como também vendia cópias piratas. A ação foi decidida em abril de 2012 a favor da Azov Films, uma vez que Way, como ex-colaborador da Baikal, havia transferido os direitos de uso dos conteúdos para sua nova empresa, explica a BoyWiki (2015a, [e]).

Desde o início do mês de maio de 2011, o site Azov Films não está mais acessível. Não há manifestação na página ou na conta do Twitter da empresa. Foi relatado, no entanto, que as distribuidoras nova-iorquinas foram invadidas pela polícia em maio de 2011, quando os registros da empresa foram apreendidos. Desde esse tempo, numerosas prisões foram feitas de seus antigos clientes.

Os profissionais envolvidos com a Azov Films garantem a legalidade de suas obras, uma vez que as consideram naturistas. O site oficial da produtora informa que os filmes são lícitos em toda cidade, estado e condado dos Estados Unidos, bem como em todas as províncias do Canadá. Além disso, existe um encorajamento para que o visitante da página conheça a história do Naturismo e amplie os conhecimentos acerca dessa cultura.

Utilizando-se da retórica, o site informa que a prática do naturismo está protegida pela Primeira

Emenda, nos Estados Unidos, e pela Carta de Direitos e Liberdades, no Canadá. Prossegue afirmando que não há leis que proíbam a produção e comercialização de filmes envolvendo naturistas menores de idade e que seus produtos são livres de restrições por não conterem atividades sexuais. Enfatizam, ainda, que ilegal é a criação de imagens pornográficas envolvendo crianças e adolescentes – o que não ocorre nas obras da Azov Films.

Continuando o amparo jurídico, o site menciona o USC Title 18, Section 2257 (na lei estadunidense) e a Section 163.1 (do Código Criminal do Canadá), que especificam que a proibição da nudez púbere ocorre somente em material que apresente menores envolvidos em atividade sexual ou em sua simulação. A defesa persiste ao afirmar que a empresa não registra planos detalhes das áreas genitais nem poses sexualmente sugestivas, o que elimina qualquer possibilidade de caracterizar lascívia.

O site ainda registra que a representação da nudez envolvendo tanto adultos como crianças está protegida pela Suprema Corte estadunidense desde a década de 1950, quando indeferiu uma ordem da Corte de Apelações, que julgava obscena as imagens contidas na revista Sunshine & Health. Reafirmando o naturismo como forma de expressão, a página informa que os vídeos da Azov Films são vendidos em todos os continentes, excetuando apenas os países em que qualquer tipo de nudez é proibido, como Iraque, Síria e Irã.

Em seguida, há vários tópicos nos quais constam o comprometimento da empresa com alguns itens relacionados ao naturismo envolvendo menores de idade. Seguem alguns exemplos, livremente traduzidos do inglês:

- Não vendemos nem toleramos a venda de pornografia infantil.

- Nossos filmes são de naturismo autêntico e não são obscenos, sensuais, sexualmente orientados, lascivos ou pornográficos. Eles não são ilegais para posse, venda ou distribuição; são adequados para visualização por todos os membros da família.

- Não incentivamos, apoiamos ou assumimos a responsabilidade por indivíduos ou grupos que tenham um interesse pedófilo/voyeurístico em nossos produtos.

- Os participantes e, quando aplicável, pais e/ou responsáveis, têm pleno conhecimento das câmeras de vídeo que filmam suas atividades e são contribuintes voluntários.

- Temos advogados e consultores que monitoram rotineiramente o conteúdo e os filmes do nosso site para garantir o cumprimento de todas as leis aplicáveis. Cada filme vendido neste site é revisado antes da listagem. Nenhum filme que vendemos viola a lei canadense

ou americana. Você é responsável por verificar as leis de importação no seu país. Nós não somos advogados e não respondemos perguntas sobre leis locais.

- Nós sempre cooperamos com a polícia e outros funcionários do governo para investigações sobre os filmes que vendemos. Você pode entrar em contato conosco para obter informações sobre nossos advogados. As informações do cliente não serão divulgadas sem uma ordem judicial.

Por fim, o site ainda disponibiliza aos leitores links que direcionam às leis estadunidenses e canadenses acerca da pornografia infantil. Para se fundamentar, a Azov Films submeteu seu material ao Dost Test (UNITED STATES, 1986, [e]). Esse método, utilizado pela justiça norte-americana em 1986 para avaliar o nível de lascívia das imagens envolvendo garotas de 10 a 14 anos produzidas por uma companhia de fotografia de Hollywood, baseia-se em seis critérios, em tradução livre:

- Se o ponto focal da representação visual está na genitália da criança ou na área púbica.
- Se a configuração da representação visual é sexualmente sugestiva, isto é, num local ou pose geralmente associado à atividade sexual.
- Se a criança é retratada em uma pose não natural, ou em vestuário inadequado, considerando a idade da criança.
- Se a criança está total ou parcialmente vestida ou nua.
- Se a representação visual sugere tímido sexual ou uma vontade de se engajar em atividade sexual.
- Se a representação visual é destinada ou projetada para suscitar uma resposta sexual no espectador.

É perceptível como os itens enumerados pela Azov Films coincidem com os critérios adotados pelo Dost Test. Esse teste, no entanto, foi criticado por pesquisadores da área de Direito, como apontado pela professora Amy Adler (NYU LAW, 2017, [s. p.]): para ela, é inadmissível obrigar o público a enxergar com os olhos de um pedófilo e analisar minuciosamente imagens para saber se há ou não pornografia. “Como tudo se torna pornografia infantil aos olhos da lei – crianças vestidas, crianças tímidas, crianças em ambientes onde as crianças são encontradas – talvez as crianças em si sejam pornográficas”, critica – em tradução livre do inglês.

Esta pesquisa sobre a Azov Films, produtora que se utilizava meninos na puberdade despidos em

seus filmes, parece configurar-se como o primeiro material de cunho acadêmico em língua portuguesa sobre o assunto. As ações da produtora contextualizam uma narrativa em caráter global, envolvendo América do Norte (local de administração) e Europa (território de filmagem) diretamente.

Conseguindo provar a ciência dos responsáveis e que os garotos eram voluntários em documentários sobre nudismo, a empresa produziu mais de 600 filmes. Respeitavam as leis norte-americanas, e defendiam o registro da liberdade de expressão. Escapavam ilesos de quaisquer tentativas de incriminação, pois tinham jurisprudência de vários filmes e revistas que usavam crianças nuas nas imagens.

Para se assegurar, os produtores aplicavam o Dost Test no próprio material. Esse “teste de lascívia” foi uma ferramenta criada pela justiça americana, em 1986, para avaliar o nível de erotismo de uma sessão de fotos com meninas nuas feitas por Hollywood. Se não houvesse close em genitália, apelo sexual, simulação de pornografia, etc., não poderia haver censura. E as obras da Azov Films respeitavam esse acordo: eram registros de amigos nus se divertindo em atividades cotidianas... Como naturistas costumam se divertir de fato.

Mas bastou um deslize para que as estruturas da produtora começassem a desabar. Em determinada cena do filme *Winter Play*, os meninos estão conversando na sauna quando, repentinamente, um deles tem uma ereção. Os editores não perceberam o ato, não cortaram a imagem e, mesmo o registro tendo durado alguns segundos, foi o gatilho necessário para a polícia invadir as instalações da produtora, apreender o material existente, recolher os dados dos clientes e tirar o site do ar. Os clientes que compraram um desses filmes mencionados foram capturados; entre eles, um pediatra (que já havia gasto mais de 2.600 dólares em DVDs) e um professor.

Durante 2012 e 2015, realizaram prisões de clientes na América do Norte, acusando-os de recebimento e armazenamento de pornografia infantil na América do Norte; a ação prossegue em continente europeu. Brian Way, responsável pela Azov Films ainda respondeu processos por apropriação de imagens de terceiros (devido às revendas de material da Baikal Films e suas ramificações) e por vendas de cópias piratas desses DVDs.

Mesmo que a Azov Films tenha sido fechada e seus responsáveis tenham sido incriminados, seus produtos continuam circulando na internet, especialmente por meio de aplicativos de compartilhamento de arquivos, como *torrent*. Cabe, portanto, um estudo cada vez mais aprofundado sobre a empresa e os materiais audiovisuais produzidos. Espera-se que este levantamento seja apenas uma centelha para novas pesquisas.



## Referências

- BINFORD, W. et al. Beyond Paroline. *Children's Legal Rights Journal*, v. 35, n. 2, p. 117-162, 2015.
- BOYWIKI. *Azov Films*. 22 jun. 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/hyu8wx>>. Acesso em: 12 jan. 2017.
- \_\_\_\_\_. *Azov Films Prosecutions*. 29 jun. 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/1V6tTr>>. Acesso em: 12 jan. 2017.
- BRISTOL, J. E. Free Expression and a Satisfied Society. *bepress Legal Series*, 2006.
- ESQUENAZI, J.-P. Éléments de sociologie du film. *Cinémas*, v. 172, n. 3, 2007, p. 117-141.
- FREIRE, M. Jean Rouch e a invenção do Outro no documentário. *Doc On-Line*, n. 3, p. 51-61, 2007.
- HARVAN, J. *Nesmluvená setkání Ireny Pavláškové s bratry Strugackými*. Brno (CZ): Masaryk, 2011.
- NYU LAW. Amy Adler discusses her legal scholarship in interdisciplinary fórum. *NYU Law News*, [s.a.]. Disponível em: <<https://goo.gl/qnMZkV>>. Acesso em: 12 jan. 2017.
- REYNA, C. P. Reflexões do uso do filme na prática antropológica. In.: FERRAZ, A. L. C; MENDONÇA, J. M. (org.). *Antropologia visual: perspectivas de ensino e pesquisa*. Brasília: ABA, 2014, p. 677-712.
- ROVAI, M. L. Imagem e técnica como itinerários das ciências sociais. *Revista brasileira de Ciências Sociais*, v. 24, n. 71, p. 95-103, 2007.
- SULLIVAN, R.; MCKEE, A. *Pornography*. Cambridge (UK); Malden (US): Polity Press, 2015.
- UNITED STATES of America, Plaintiff, v. Robert S. DOST and Edwin E. Wiegand, Defendants. *636 F.Supp.* 828, 1986. Disponível em: <<https://goo.gl/kvhBHb>>. Acesso em: 12 jan. 2017.

# **Fronteiras e Ritornelos em *O Passo Suspenso da Cegonha* de Theo Angelopoulos<sup>1</sup>**

## **Borders and Refrains in Theo Angelopoulos' *The Suspended Step of the Stork***

**Jocimar Dias Jr.<sup>2</sup>**  
(Doutorando - PPGCine-UFF)

### **Resumo:**

A partir do conceito de ritornelo de Deleuze e Guattari, o artigo analisa de que maneiras Theo Angelopoulos coloca no centro da encenação, através de momentos musicais interrompidos, um movimento recíproco de agenciamentos territoriais expressos através da música ou do silêncio em *O Passo Suspenso da Cegonha* (1991), a fim de filmar o complexo processo de desterritorialização do protagonista e intercâmbios de ritornelos que insistem em questionar as fronteiras estabelecidas entre Grécia e Albânia.

### **Palavras-chave:**

ritornelo; fronteira; Angelopoulos.

### **Abstract:**

Using Deleuze and Guattari's concept of refrain, this article analyzes the ways through which Theo Angelopoulos centers his failed musical moments in movements of territorial assemblages expressed through music or silence in *The Suspended Step of The Stork* (1991), in order to film the main character's complex deterritorialization process and the exchange of refrains that insist on questioning the borders between Greece and Albania.

### **Keywords:**

refrain; borders; Angelopoulos.

## **A linha azul**

Enquanto caminham na ponte sobre o rio que marca a fronteira entre Grécia e Albânia, o Coronel do exército grego (Ilias Logothetis) pergunta ao Repórter (Gregory Patrikareas): "Você sabe o que é uma fronteira?" Avançando até uma linha pintada no asfalto, no limite de ultrapassá-la, o Coronel continua: "A Grécia termina nesta linha azul." Ele levanta um de seus pés e, mantendo essa posição, completa:

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na Sessão 3 do ST Teoria e Estética do Som no Audiovisual, em 19/10/2017.

2 - Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF).

“Se eu der mais um passo, estarei em outro lugar. Ou morto.” Do outro lado da fronteira, os soldados albaneses parecem apreensivos, com suas armas em punho, prontos para agir caso ele ouse desrespeitar a demarcação. O Coronel então abaixa lentamente seu pé suspenso, tocando o solo novamente ainda no lado grego, e prontamente retira-se dali, seguido pelo Repórter. Assim, logo numa das primeiras cenas de *O Passo Suspenso da Cegonha* (Theo Angelopoulos, 1991), a pose do Coronel surge como imagem impactante que dá título ao filme, como um gesto em suspenso que ameaça transpor a fronteira, o limiar arbitrário que estabelece os limites entre nações e, neste caso, também entre a vida e a morte.

## O rio

Na cena seguinte à do “passo suspenso” na ponte, temos o que poderíamos chamar de *momento musical acusmático*, uma vez que os sons são ouvidos sem que vejamos sua causa original (pegando emprestado a conceituação de “acusmática” por Michel Chion). O Coronel conduz o Repórter até a beira do rio. Ao longe, ouve-se uma canção tocando, que soa tipicamente “balcânica”; não vemos sua origem, mas o som parece pedir para ser “desacusmatizado”. A câmera faz uma panorâmica para a direita e, através dos arbustos, eles observam a movimentação de um camponês que recolhe uma pequena jangada; sobre ela, há um tocador de fita cassete, revelando a fonte da música em questão. A canção termina, ele retira a fita, coloca outra em seu lugar e despacha novamente a jangada puxada por cordas, que agora atravessa o fluxo das águas em direção ao “outro país”, embalada por uma lúgubre canção grega – “*O amor é uma lua cheia/ Eu levo meu corpo à loucura/ E eu sonho com você...*” (HORTON, 1997, p. 164). Na cena seguinte, o coronel repreende o camponês, ameaçando-o de prisão caso o encontre ali novamente, sublinhando os perigos deste tipo de transação (uma troca de pacotes de cigarro havia causado 10 mortes um ano atrás). Em uma fronteira fortemente guardada, que preza pelo silêncio e fiscaliza as trocas, há certo absurdo proposital na encenação deste contrabando de músicas em alto volume que atravessam o rio (afinal, diegeticamente, qualquer distúrbio sonoro poderia ser fatal). Há uma fuga deliberada de convenções realistas em direção a um estranhamento que evidencia a dimensão sonora destas trocas culturais enquanto geradoras de linhas de fuga ou de resistência, que criam fissuras que ameaçam redesenhar as fronteiras políticas e geográficas estabelecidas.

As canções albanesas e gregas funcionam como ritornelos, ou seja, agenciamentos territoriais através da articulação de matérias expressivas sonoras (DELEUZE, GUATTARI, 2012, p. 139). Mas aqui, estes ritornelos são particularmente acusmáticos, não só porque o corpo de quem canta não está lá, mas porque o tratamento sonoro das canções (que soam distantes ou “abafadas”) enfatiza as distorções causadas pelo aparelho emissor, o rádio, que, tal qual o telefone, é uma mídia acusmática que torna indiscernível as fronteiras entre espaço diegético, fora-de-tela e não-diegético, todos ao mesmo tempo –

um som “no ar”, “*on-the-air*”, nos termos de Chion (CHION, 1994, p. 77). Isto não configura uma regressão política devido à ausência do corpo, mas justamente o contrário: a encenação das canções enquanto atos de resistência ainda mais potentes, justamente porque desterritorializadas ou descorporificadas, *personagens rítmicos* em si mesmas.

No filme de Angelopoulos, os mapas das fronteiras políticas, geográficas e culturais, embora sobrepostos, simplesmente não coincidem. O rio, apesar de marcar o limite entre as nações, não funciona somente para separar as pessoas, mas também para permitir novos encontros, novas possibilidades de comunicação e atravessamento das fronteiras (THOMASSEN, 2007, p. 195). Chegam ritornelos albaneses, vão ritornelos gregos: mesmo que carregadas de dimensões identitárias que remetem a cada uma destas comunidades segregadas (étnicas, nacionais, de língua), estas canções que circulam não encenam a reiteração dos nacionalismos de cada lado, mas justamente um dinâmico processo de reinvenção em que tais comunidades experimentam hibridizações mútuas. Ao encenar este intercâmbio de ritornelos, Angelopoulos coloca no centro da encenação um movimento recíproco de agenciamentos territoriais e sonoros, ritornelos “no ar” que insistem em traçar outros mapas, que persistem em desafiar os limites estabelecidos, desterritorializando e redesenhando as fronteiras.

## **Devir-outro: a figura do *xenitis* (ξενιτης)**

Em recente estudo que busca estabelecer uma ponte entre a filosofia deleuziana e o uso da música no cinema, Gregg Redner dedica um capítulo à análise de *A Liberdade é Azul*, de Krzysztof Kieslowski (1993). Em primeiro lugar, Redner ressalta a parceria de longa duração entre Kieslowski e seu compatriota, o compositor polonês Zbigniew Preisner, em pelo menos 17 filmes, para explorar o uso de música preexistente no filme (tanto de outros trabalhos do compositor, quanto peças que já haviam sido utilizadas em outros filmes de Kieslowski), destacando também a importância do silêncio em suas composições, conforme depoimentos do próprio Preisner. Em seguida, Redner engaja-se numa discussão do filme a partir da conceituação dos devires moleculares (*devir-mulher*, *devir-animal*, *devir-música*) tal qual Gilles Deleuze e Félix Guattari discutem em *Mil Platôs* (2012). Após sobreviver a um trágico acidente de carro que provocou a morte de sua filha e de seu marido (um famoso compositor), Julie Vignon (Juliette Binoche) se encontra impelida não só a reconstruir sua vida do zero, mas também a terminar a composição que o marido deixara incompleta – notadamente intitulada “Concerto pela Unificação da Europa” (que nunca vemos ser executada, a não ser os fragmentos que são ouvidos durante os ensaios, como se pudéssemos ouvir os rearranjos dos instrumentos conforme ocorrem em seu pensamento, em uma das cenas mais marcantes). Redner explora como é a partir da música que o filme dá a ver (e a ouvir) tanto um comentário político acerca das incongruências do projeto da União Europeia quanto

um processo contínuo de desterritorialização da personagem mediado pela música que ela termina de compor, um *devoir-música* de Julie que escancara processos de molecularização que continuam mesmo depois de concluído o concerto (REDNER, 2011, p. 107-132).

É possível fazer um estudo análogo de *O Passo Suspenso da Cegonha*, com a ressalva de que, ao invés da mediação da música extradiegética, temos o silêncio pontuando o processo de desterritorialização do Repórter em *devoir-outro* (a partir do encontro com o político/refugiado interpretado por Marcello Mastroianni). Isto não quer dizer que não haja acompanhamento musical no filme: desde *Viagem a Cítera* (1984), Angelopoulos passa a empregar música extradiegética em seus filmes, criadas pela compositora Eleni Karaindrou, que colaborará em todos os seus filmes posteriores. Este retorno ao uso da música tido como mais “convencional” é considerado por alguns comentadores como um retrocesso na estética de Angelopoulos, e aqui estamos inclinados a discordar. Primeiro, porque em *O Passo Suspenso da Cegonha* (como em seus outros filmes), o fluxo dos lentos movimentos de câmera está em relação com a música de maneira que podemos intuir que ela estava sendo tocada no set, a música formando um bloco com as imagens que cria momentos musicais tão somente pelo destaque que esta adquire, fazendo-se ouvir, chamando atenção para si mesma, e contribuindo para o efeito estético geral dos planos de longa duração. Segundo, porque a música também serve, na estrutura da narrativa, para destacar ainda mais, quando está ausente, os momentos de silêncio do filme - tal qual a análise de *Back Street* (John Stahl, 1932) por Martin Rubin (RUBIN, 1985).

A trajetória do Repórter é afetada, por um lado, pelo encontro com o político grego que deveio refugiado. Na verdade, em nenhum momento do filme temos a certeza de que Mastroianni é de fato quem o Repórter procura, ou somente um homem muito semelhante fisicamente. Mas independente disso, fato é que o encontro produz algo diferente no protagonista: ele começa o filme procurando uma verdade, não só um grande furo de reportagem mas também um resgate de um passado político de certa esquerda grega, que aqui havia escolhido um autoexílio. Reencontrá-lo seria restituir algo que havia sido perdido politicamente. Entretanto, o que ocorre é justamente o contrário: ao longo do percurso, não só essa restituição deixa de ser importante, quanto o próprio Repórter passa a se questionar o que de fato significa “ser grego”, e, nessa crise de identidade, começa timidamente a *devoir-refugiado*, tal qual o personagem de Mastroianni. Para Lasse Thomassen, o Repórter não descobre o significado de ser grego ou volta a se sentir em casa, mas se torna gradativamente na figura do *xenitis* (ξενιτης), palavra grega que remete a alguém que se sente estrangeiro em qualquer lugar: “Os heterogêneos – aqueles que são estrangeiros em qualquer lugar, *xenitis* – questionam a distinção entre interior/exterior por continuamente escaparem dela.” (THOMASSEN, 2007, p. 198).

O filme se encerra com um último gesto de desterritorialização. No plano final, de volta à beira do

rio, o Repórter perdeu de vista o político que, ao que tudo indica, atravessou a fronteira definitivamente. Ele então observa homens com capas amarelas subindo em uma série de postes de telecomunicação paralelos, a fim de reestabelecerem a linha que foi danificada na tempestade. A ascensão sincronizada, quase coreografada dos homens uniformizados, com o acompanhamento da música instrumental de Eleni Karaindrou, conferem a este plano alegórico uma forte carga poética, quase “litúrgica” (nas palavras de Makriyannakis). No derradeiro momento musical, a câmera se afasta lentamente, flutuando sobre as águas em direção ao outro lado do rio, revelando cada vez mais a paisagem, enquanto as extremidades dos cabos se estendem no espaço fora de tela, extrapolam as bordas/fronteiras do próprio quadro, como se as quisessem ultrapassar (MAKRIYANNAKIS, 2014, p. 135). Em vários aspectos, a *mise en scène* aponta para um desejo de atravessamento das fronteiras, como na descrição de Makriyannakis:

Na parte inferior dos postes, Alexandros [o Repórter] olha na outra direção, para a lente da câmera que retrocede flutuando na água, como se recuasse na direção do outro lado do rio. Esta é a primeira vez que a câmera atravessa a fronteira natural do rio, e é como se a câmera, que acompanhava Alexandros e por vezes até mesmo agiu como um substituto para a sua visão, tornou-se algo mais. A câmera se engaja no ponto de vista daqueles para além das fronteiras e olha diretamente para Alexandros [o Repórter] e os homens nos postes. No entanto, nós, como espectadores, nos tornamos parte deste olhar, somos colocados na posição do outro. É neste tempo suspenso durante a decomposição das fronteiras, quando o olhar entre nós-outros reúne o olhar de Alexandros [o Repórter] e o do realizador em reconhecimento mútuo, reestabelecendo assim um fluxo comum, que a cegonha é libertada para imaginar o próximo passo (MAKRIYANNAKIS, 2014, p. 135-136).

Em outras palavras, tanto o personagem quanto a encenação parecem compartilhar de uma desterritorialização, e o filme parece terminar com um convite também ao espectador para que se engaje nas questões políticas discutidas – que este também, de alguma forma, procure suas linhas de desterritorialização.

## Referências

- CHION, Michel. *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press, 1994.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1980). *Mil Platôs*. Vol. 4. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2012.
- HORTON, Andrew. *The films of Theo Angelopoulos: A cinema of contemplation*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- MAKRIYANNAKIS, Vangelis. “The poetics of the ‘not yet’ in *The Suspended Step of the Stork*”. *Studies in European Cinema*, vol. 11, n. 2, 2014, p. 126-138.
- REDNER, Gregg. *Deleuze and Film Music: building a methodological bridge between film theory and music*. Bristol, Chicago: Intellect, 2011.
- ROVISCO, Maria. “Nation, Boundaries and Otherness in European ‘Films of Voyage’”. In: URICCHIO, William (ed.). *We Europeans? Media, Representations, Identities*. Bristol, Chicago: Intellect, 2008. p. 141-158.

RUBIN, Martin. "The Voice of Silence: Sound Style in John Stahl's Back Street". In: WEIS, Elizabeth; BELTON, John (ed.). *Film Sound: Theory and Practice*. Columbia University Press, 1985.

THOMASSEN, Lasse. "Towards a Cosmopolitics of Heterogeneity: Borders, Communities and Refugees in Angelopoulos' Balkan Trilogy". In: BANHAM, Gary; MORGAN, Diane (ed.). *Cosmopolitics and the Emergence of a Future*. Hampshire, New York: Palgrave MacMillan, 2007, p. 191-210.

# A voz em suspensão de *Doce Amianto*<sup>1</sup>

## The voice in suspension in *Doce Amianto*

Joice Scavone Costa<sup>2</sup>  
(Doutoranda – UFF / FACHA)

### Resumo:

O uso da voz em *Doce Amianto* é poético e exagerado. Dessincronizada da imagem, a origem do som não é localizável, pois não se aplica somente a um corpo. A fala acontece sem especificação no tempo e no espaço, em estado de suspensão. A materialidade do som dublado escancara a falta de condições monetárias e evidencia a opção estética da voz indeterminante em primeiro plano. O resultado de estranhamento é, aos poucos, naturalizado e comprado pelo espectador que corporifica essa voz.

### Palavras-chave:

*Não-sincronismo*, voz, dublagem.

### Abstract:

The use of voice in *Doce Amianto* is poetic and exaggerated. Desynchronized in relation to image, the sound source is not localizable, since it doesn't apply to a single body. Speech happens without specification in time and space, in a state of suspension. The materiality of the voiced sound opens up the lack of monetary conditions and highlights the aesthetic option of the undetermined voice, putting it on the foreground. The strangeness that results from it is gradually naturalized and assimilated by the spectator who embodies this voice through empathy.

### Keywords:

Non-synchronization; voice; dubbing

## A escuta da voz

O fato da voz e da fala estarem no cinema desde sempre, mesmo que não fossem ouvidas, nos permite traçar um histórico da presença dos sons representados pelo movimento visual de lábios e de intertítulos que resumiam o texto proferido. Desde aí já existia uma diferença entre o som do corpo (a boca e todo o sistema fisiológico) e o conteúdo necessário à narrativa. Surdo, mudo, sonoro ou falado, o cinema sempre foi, de algum modo, “falante”. O som no cinema, portanto, seja em sua presença ou ausência, parece sempre ter sido definido e pensado a partir da voz, principalmente da fala.

O advento do sonoro intensificará essa presença vocal no cinema, levando a uma expressiva relevância da fala e dos diálogos nos filmes. O teórico do som no cinema Michel Chion (1999) recorre à

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: ST Teoria e Estética do Som no Audiovisual – Sessão 5

2 - Docente nas Faculdades Integradas Hélio Alonso (FACHA) e Academia Internacional de Cinema (AIC) do Rio de Janeiro.



noção de *vococentrismo* para refletir a respeito de que nossa atenção sonora estaria sempre atrelada à voz como elemento destacado em primeiro plano sobre os demais sons que nos rodeiam no ambiente tanto do cinema, quanto do nosso dia-a-dia. O *vococentrismo*, assim, é uma ideia que parte de uma análise da percepção humana, entendendo que nossa audição seria “naturalmente” mais voltada para perceber, localizar e decodificar a voz, destacando-a dos demais sons ao nosso redor.

O cinema altamente centrado em torno do diálogo e da narração verbal seria equivalente ao papel que teria a figura humana na constituição da *mise en scène* cinematográfica, cujos planos são elaborados a partir do corpo humano, referência na definição da escala de planos dos enquadramentos de câmera. Porém a naturalização da presença da voz faz com que ela seja esquecida como elemento sonoro que é.

## **A logorréia**

É possível afirmarmos que a forma tradicional de mixar o som de um filme promove um *vococentrismo*, fazendo com que o foco da escuta ainda esteja na voz e na fala. Entretanto, desde o trabalho de diretores como René Clair e Fritz Lang e de forma mais intensa nos anos 1960 e 1970 a mixagem do som passou a desenhar o som ambiente e os sons que os objetos produzem equiparados ao da voz. Sem fugir do uso da fala, pode-se utilizar características sonoras da voz de forma que ela habite o espaço da sala de cinema como os demais sons.

Embora a fala e os diálogos sejam também fundamentais no cinema moderno, o trabalho de mixagem promove uma relação diferente, onde o som da voz não está em primeiro plano, mas compõe a “imagem sonora” junto – em pé de igualdade – com os demais sons e a compreensão do texto. A importância que se dá ao conteúdo cai vertiginosamente, inclusive com a mistura de diferentes línguas sem a utilização de legendas. Godard experimenta a todo momento essa relação do sujeito com a voz e o verbo, inclusive com outras representações e complementos à linguagem verbal. Explicitando em diferentes camadas do som tanto o sujeito que fala, quanto a expressividade do texto (DUBOIS, 2004).

A voz é um importante instrumento para a dramaturgia do filme. A atenção dada à entonação, ritmo, altura, clareza ou não clareza pode modificar absolutamente o modo que o personagem e o texto são apreendidos no filme. O verbo falado muitas vezes recupera o teatro e a literatura, especificamente o poema. No cinema contemporâneo temos o exemplo do movimento *Mumblecore*, que de forma anti-naturalista afunda o texto em sonoridades ambientes sujas e inclui cacofonias ao roteiro improvisado.

O hábito de vermos a “coabitação de um corpo, de uma voz e de uma dicção articulada” é uma herança da linguagem do teatro. Optar entre falar e mover-se aproximou o cinema mudo, quando se um

ator fala, ele não se move e a palavra tem que ser veiculada de forma externa ao corpo do ator, enquanto no cinema verborrágico, se o ator não fala, a pantomina reenvia a linguagem para o corpo do ator.

A propaganda feita no início do cinema sonoro sobre a sincronicidade entre a boca e a fala é uma concepção hiper-teatral, fazendo do “teatro filmado” uma solução exatamente oposta – e, portanto, não menos problemática – do que o cinema mudo reduzido à mímica articulada e focalizada. A chamada *logorreia* já tinha a palavra falada como centro da encenação e trabalhava a dicção como recurso dramático do diretor. As inúmeras narrações e monólogos trabalhavam a “magia do verbo e da voz” e eram utilizadas para alcançar a empatia ou repulsa do espectador. O objetivo da logorreia seria suspender o espectador na enunciação do sentido, fazer com que deseje e espere pelo seguimento do diálogo. O jogo dramático é então reduzido à circunstância desta enunciação (AUMONT, 2008).

A velocidade e a elocução das palavras ditas muitas vezes eram alteradas em prol dos círculos dramáticos. O local e volume de palavras na frase também poderiam fazer toda a diferença, mesmo que não soasse natural. A dicção era trabalhada entre o *verossímil* e o *prosódico*. Aquele se esforçando por naturalizar o diálogo – torná-lo tão fluido quanto possível – e este, ao contrário, esforça-se por impor, destacar e se apresentar ao ouvinte espectador por suas qualidades sonoras.

## **Não-sincrônico, sim**

Em 2013, em meio ao mercado cinematográfico que vê na dublagem uma solução para a acessibilidade a filmes estrangeiros ou técnica para correção de problemas na captação de som direto, dois diretores brasileiros pensam esse recurso cinematográfico como uma referência histórica ao cinema de invenção e um recurso estético que diferencia a materialidade da voz de seus personagens. A artificialidade dos diálogos ditos condiz com a artificialidade das imagens em todos os seus aspectos: a cor utilizada na iluminação, os recursos de finalização digital sem máscaras, a direção de arte e figurino, além das soluções de roteiro e decupagem para contar a história de *Doce Amianto* (PARENTE;REIS, 2013).

O diretor Guto Parente, ao receber o prêmio de *Melhor Direção e Gravação de Dublagem no Festival CineMúsica 2014*, se disse lisonjeado e observou que foi abordado por um editor de som que o indagou se aquele prêmio era motivo de orgulho ou tristeza, já que o prêmio significava que a dublagem havia sido percebida.

Os diálogos e narrações em *Doce Amianto* levam a *prosódia* abordada por Aumont às últimas consequências. A encenação utiliza o onírico em sua máxima descontinuidade, sobrepondo tempos e espaços, vivos e mortos, e costuras narrativas em busca da poesia que soma diversas manifestações de

arte. Citações literárias ganham um cunho ideológico anárquico e transgressivo. A aproximação com o cinema do final dos anos 1960 é confirmada com a dedicatória, ao final do filme, ao então recém-falecido Carlos Reichenbach.

Os diálogos entre as personagens são utilizados como geradores de metáforas dos estados de alma. A carnavalização *oswaldiana* é utilizada de forma extrema, o som e a imagem gritam na tela. Para o crítico Inácio Araújo, o filme “não dá nem um pequeno refresco aos ouvidos”. A experimentação ultrapassa a “delicadeza” e escancara os contrastes que sua protagonista vivencia. O título já manifesta esta contradição: “Doce” “Amianto”. Essa falta de equilíbrio ajuda também a exagerar os processos de filmagem e de montagem e a voz acompanha esta escolha estética. Guto Parente afirma em entrevista que:

Ter a dublagem do filme evidente enquanto dublagem sempre foi pra gente uma importante escolha estética. Assim como os artifícios visuais se expõem em suas diversas camadas no campo da imagem, pensamos o som da mesma forma. Tudo em nome do exagero, da alucinação e da irreverência. (PARENTE, 2015)

A voz grossa e desafinada no corpo de mulher é tão estranha quanto bela e nos faz mergulhar na mescla entre sonho (imaginação) e realidade. A voz em primeiro plano nos cola diretamente aos corpos e o estranhamento do artifício é constante mas logo naturalizado e comprado pelo espectador através da empatia.

Perdendo sua centralidade textual (e mesmo sonora), a voz deixa de ser fala para se tornar sonoridade, elemento estético, plasticidade sonora a orquestrar palavra pós palavra. Não há nitidez verbal nos sons que essas vozes produzem. As ouvimos em forma de desafino, como mais um elemento sonoro, não mais importante e nem mais nítido do que os demais.

A representação da personagem estica e esgarça as barreiras para um lado e para o outro, intensificando a dinâmica entre o estouro e o silêncio. A oralidade considera o aspecto do corpo envolvido na emanação da palavra. Zumthor (2007) aponta que a emanação vocal não se encerra nela mesma: “Considero com efeito a voz, não somente nela mesma, mas (ainda mais) em sua qualidade de emanação do corpo e que, sonoramente, o representa de forma plena”.

Portanto, a corporificação da fala que transparece a partir dos índices corporais verbais emanados na representação é fundamental para que o espectador possa se relacionar com a representação da realidade da doce Amianto.



1. frame capturado do filme *Doce Aminato*

Voz: o corpo que fala

A primeira voz do filme é o silêncio. O verbo aparece na forma escrita e o tempo alongado da cartela força o espectador a ler o texto, mesmo que a preguiça prevaleça nos primeiros segundos. A palavra ganha som na voz interna do espectador. Na relação sensível do que toca cada corpo na sala do cinema, o texto de Walt Whitman em versos livres, longos e brancos, imita o ritmo da fala que cada um ouve dentro de suas próprias cabeças.

A condição do homem moderno é elevada, celebrando a vida e a natureza humana em termos pouco convencionais. As emoções são exageradas para que o afeto permaneça como algo eterno e comum a todos os humanos. Comum, inclusive, aos “ignorantes e marginais”, aos “bárbaros da África e da Ásia”, às “pessoas comuns da Europa”, aos “aborígenes americanos”. Whitman fala de corpos do submundo, corpos invisíveis. Corpos que juntos formam “o resto”.

Em seguida, quem dá voz ao espectador é o cearense – conterrâneo ao filme - José Leonilson, artista visual cuja obra trata o corpo do autor como uma carta para um diário íntimo que alude para a fragilidade da vida, também comum a todos. Todos viramos cearenses, que marca o lugar de onde o filme fala... em francês: *Voià mon coeur!*

## **O corpo à margem que narra as atrações**

Amianto aparece pela primeira vez muda e em movimento, ela corre em direção ao espectador. O corpo grande e desajeitado ocupa o universo do onírico e explode os desejos mais recôncavos dos

corpos sentados na sala de cinema. A imagem contém uma música deslocada e o som contínuo de vento, que carrega a imagem para uma terceira dimensão... do sonho? Uma *performance*? Um *número*? Aos poucos, ambiente e trilha musical ocupam o lugar do foço. Enquanto o espectador se afasta do filme, uma primeira voz vibra dos falantes do cinema. Como um gemido, as palavras de Amianto preenchem o espaço, sem que a boca se abra.

A continuidade do corpo fílmico passa de uma estrada cor-de-rosa construída com aparatos explícitos da computação gráfica ao registro quase documental em plano-sequência de uma escada cinza de um edifício. O peso de Amianto salta no salto de um degrau a outro. A respiração ofegante do corpo cansado compõe o som junto ao ambiente aparentemente naturalista e descuidado na captação sonora. Efeitos sonoros ásperos e crus da campainha e da chave ao abrir a porta em primeiro plano descontrolam qualquer ideia de naturalismo.

O som de passos se afasta do espectador e caminha em direção ao homem que abre a porta. Amianto está de costas para a câmera e a voz que preenche a sala se distancia do corpo dela. A rejeição do espectador é espelhada no homem que retira Amianto do quadro. O contra-plano revela a personagem na lama, em meio ao enredo melodramático de um amor não correspondido.

A artificialidade da lama e do choro esgarçado e estridente de Amianto coabitam a comédia e a tragédia. O ridículo da dor de Amianto é ordinário. O exagero do choro sentido, seguido do longo plano próximo do rosto dela em silêncio, aproxima o espectador da narina, do queixo, do cabelo escancarados na tela da vivência cotidiana do delírio-vida. O plasma do corpo fílmico entre realidade, paródia e pastiche se manterá intervalar no decorrer de todo o filme. A dublagem é uma ferramenta essencial para a construção desse corpo.

## **Experiência**

A pantomima não necessariamente é uma resposta à deficiência da voz. O exagero é a palavra de ordem na construção do corpo fílmico de *Doce Amianto*. A elevação dos gestos, do jogo facial e a expressão emocional exagerada são combinados com a presença de uma voz que plaina pelos espaços. Por vezes sincronizada a um corpo fantasmático, a voz ouvida pelos personagens do filme nem sempre evoca a imagem do corpo que vemos na tela e na maior parte do tempo rompe com a sincronia.

A imagem dos corpos em movimento continua a formar uma totalidade fílmica, mesmo que de forma deslocada. Essa organicidade assíncrona carrega o risco potencial de escancarar a heterogeneidade material do *medium*. A distância entre o corpo e a voz parecem às vezes colar a voz dos personagens aos

espectadores na sela de cinema, fazendo permanecer a presença da voz. Voz e corpo são representações distintas do mesmo objeto antropomorfo. A proximidade sensorial da decupagem da câmera soma-se às vozes reproduzidas nos falantes carregadas da materialidade do aparato.

O cinema de atrações é evocado e, ao mesmo tempo, reformulado a partir das singularidades das personagens, causando um desejo de aproximação. Mary Ann Doane (2003) descreve a necessidade da voz ser ancorada em um determinado corpo e esse corpo estar ancorado em um determinado espaço. A má combinação de vozes e corpos corrobora para tirar esse suporte e apoio do espectador, que é imediatamente colocado em um estado de suspensão.

Não há perspectiva sonora, as vozes não têm profundidade e, portanto, não são especializadas e nem conseguimos localizá-las. Na sala de cinema, não identificamos diferença nas reverberações e nem na perspectiva sonora a cada mudança de cena. Por vezes confundida com uma “narração mascarada em diálogo”, o corpo do espectador é possuído pela presença da voz dos personagens e seu corpo participa ativamente da *mise en scène*. O espaço da diegese, do espectador e da acústica da sala de cinema se confundem em uma elaborada superposição.

A ousadia da construção do filme de 2013 se dá no trabalho de decupagem da narrativa e particularmente do som da fala que mistura tanto o que seria a *voz off*, quanto o que seria a *voz over*. Os diretores arriscam ao extremo e trabalham, ainda, esse distanciamento espacial fora do sincronismo – que poderia ser entendido como uma ferramenta para mascarar o risco de expor a heterogeneidade material do cinema. A potência política de escancarar a construção do filme recai na explosão dos corpos em sensações e afetos. A espectadorialidade é garantida pela resposta sensível do corpo em suspensão na sala de cinema, que acompanha o amor narrado nas construções dos sons e dos gestos da câmera.

## **Referências**

AUMONT, J. *O cinema e a encenação*. Rio de Janeiro: Texto & Grafia, 2008.

CHION, M. *The voice in cinema*. New York: Columbia University Press, 1999.

DOANE, M. “A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço” In. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

DUBOIS, P. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

# A narrativa do outro e a ética da mediação em *Fuocoammare*<sup>1</sup>

## The narrative of the other and the ethics of mediation in *Fuocoammare*

**José Augusto Mendes Lobato<sup>2</sup>**

(Doutor – Universidade São Judas e Universidade Anhembi Morumbi)

### **Resumo:**

Este trabalho lança uma abordagem crítica sobre obras audiovisuais centradas na alteridade, tomando, como objeto de estudo, o documentário *Fogo no Mar (Fuocoammare, Gianfranco Rosi, 2016)* e sua representação das interações entre os moradores da ilha italiana de Lampedusa e refugiados da África e do Oriente Médio. Busca-se, ao longo da análise da obra, compreender a mediação do outro a partir do testemunho, da construção de polos opositivos e de seus aspectos de sensorialidade e realismo.

### **Palavras-chave:**

Alteridade, representação, mediação, imagem, documentário.

### **Abstract:**

This paper launches a critical approach to audiovisual works focusing on alterity, taking as its object the documentary *Fire at Sea (Fuocoammare, Gianfranco Rosi, 2016)*, and its representation of the interactions between the inhabitants of the Italian island of Lampedusa and refugees from Africa and the Middle East. The analysis seeks to understand the mediation of the other operated in the movie through testimony, the construction of opposing poles and its aspects of sensoriality and realism.

### **Keywords:**

Alterity, representation, mediation, image, documentary.

Dentro da tradição estabelecida nos estudos culturais e nas ciências da linguagem, a perspectiva do outro como categoria de recorte e demarcação do visível emerge como princípio fundante para a análise de produtos midiáticos. Tomando-o como um oposto-complementar da identidade, consideramos as narrativas de alteridade como formatos transversais, que propõem a experiência do outro a partir de estratégias discursivas em diversos gêneros.

Partindo de tal pressuposto, somos levados a questionar a dimensão política das imagens do outro

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual, na sessão Figurações do Outro.

2 - Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo (PPGCOM-USP). Docente das universidades São Judas e Anhembi Morumbi. Editor na Report Sustentabilidade.

que costumeiramente irrompem no audiovisual de não ficção em tempos atuais: qual seu potencial de promover engajamento e mobilização em torno de questões de alta relevância, por meio de uma retórica realística-sensível e de uma leitura singular dos fatos? Mais especificamente: quais as implicações éticas desse complexo processo de mediação (SILVERSTONE, 2002)?

A partir de tais provocações, este trabalho lança luz sobre a mediação proposta pela narrativa de *Fogo no Mar* (*Fuocoammare*, Gianfranco Rosi, 2016). Centrado nos impactos da onda recorde de refugiados do Oriente Médio e da África, o documentário é ambientado na ilha de Lampedusa, Itália, e adota a perspectiva de um pré-adolescente para tratar da crise humanitária e de seus efeitos sobre os territórios do Mediterrâneo.

## **Alteridade e mediação**

Os estudos da linguagem e da cultura constroem um raciocínio essencial ao debate sobre os modos com que identidades são erguidas e revisitadas por meio de processos de representação. Perspectivas diversas, como as de Hall (2001, 2016), Woodward (2000) e Gomes (2008), contribuem para lançar luz sobre a questão e evidenciar os diversos impactos da representação e da linguagem sobre a própria experiência de mundo.

Com a noção de ordem simbólica, Gomes afirma a necessidade humana de se “organizar o mundo dizendo-nos, ao diferenciar suas partes, como ele pode ou deve ser visto”. Segundo a autora, “a ordem simbólica nos apresenta aquilo a ser visto, experimentado, vivido: tanto os modos quanto as existências” (GOMES, 2008, p. 26).

Essa reflexão possui conexão direta com a marcação de fronteiras e lugares para a identidade e a(s) alteridade(s). Ao trabalhar a ideia de que a linguagem é essencialmente um sistema classificatório, de definição e atribuição de termos, conceitos e significados aos objetos materiais de nossa experiência, a autora reforça que “toda classificação automaticamente hierarquiza” (GOMES, 2008, p. 93). É essa a dinâmica que encontramos nas marcações de identidade, produzidas essencialmente por meio do narrar e da atribuição de sentidos àquilo que convencionamos denominar familiar.

A esse raciocínio, cabe acrescentarmos ainda que não só a oposição entre o familiar e o não familiar é traçada de modo relativamente arbitrário como também a própria ideia de um Eu/Nós coeso cai por terra, dada a complexidade da noção de outro. Nesse sentido, Homi Bhabha (1998) afirma que a alteridade pode, e tende a, emergir de dentro do próprio campo social, expondo processos hegemônicos e contra-hegemônicos nas representações de uma cultura:



A fronteira que assinala a individualidade da nação interrompe o tempo autogerador da produção nacional e desestabiliza o significado do povo como homogêneo. O problema não é simplesmente a 'individualidade' da nação em oposição à alteridade de outras nações. Estamos diante da nação dividida no interior dela própria, articulando a heterogeneidade de sua população. (BHABHA, 1998, p. 209)

O lugar da *mediação* no jogo das identidades é outra questão evidente para nosso estudo. Entendido de diferentes maneiras (MARTÍN-BARBERO, 1997; SILVERSTONE, 2002), este conceito demonstra a natureza de processos de interação ocupados por sujeitos com diferentes posições e responsabilidades – dentre as quais se destaca, em nossa investigação, a de falar por outro, em nome de outro, para outro.

Propondo um olhar das dimensões social e tecnológica da mediação, Silverstone (2002) demonstra que esta é um processo dialético, que permite a circulação de símbolos na vida social. Como diz o autor, uma ênfase excessiva nas mídias de massa e seus efeitos “pode ocultar o engajamento contínuo, eventualmente criativo, que as audiências e os espectadores desenvolvem com os produtos da comunicação de massa” (SILVERSTONE, 2002, p. 3). A presença determinante das mídias na vida e na construção da experiência coletiva, no entanto, não deve ser ignorada; por isso, delas devemos exigir cuidado e habilidade à hora de se falar do outro, o que reveste a mediação contemporânea de um compromisso ético latente.

## **Modulações realísticas e a visibilidade do/ao outro**

Também é pertinente examinarmos a perspectiva de que o realismo, de maneira exitosa ou não, atravessa as lógicas do texto audiovisual contemporâneo e nos leva a discussões sobre as formas de dar a ver nas mídias. Essa visão é defendida por Soares (2015) em estudo que observa, no campo da televisão, traços de um novo tipo de realismo, crítico, político e sustentado entre a expressão e a dramatização, independentemente do gênero tratado. Essa tendência de produção contém certa “pregnância das formas narrativas”, com ênfase em uma “forte presença de temas polêmicos, geralmente de cunho social, chamando ao posicionamento e ao engajamento não apenas de produtores, mas também da audiência” (SOARES, 2015, p. 234).

Notando os novos regimes de visibilidade e a abordagem de estigmas sociais como marcas do audiovisual contemporâneo, Soares indica que “o outro, qualquer que seja ele, pontua desdobramentos que vão dos não ditos à inclusão consentida para, finalmente, assumir lugar de protagonismo, apontando para momentos de afirmação e identificação” (SOARES, 2015, p. 224). Sua presença e sua recorrência no televisivo seriam sintomas de uma era de tensão e revisão de posições discursivas e sociais.

Diferentemente do “efeito de realidade” discutido por Roland Barthes, que propunha uma

sensação de “representação pura e simples do real”, um “relato nu daquilo que é (ou foi)” que surge como “resistência ao sentido” (BARTHES, 1988, p. 187), os “novos realismos” citados por Soares supõem uma forma de “realismo crítico e político, oscilando entre uma forma documental de expressividade e o melodrama ficcional narrativo”, capaz de promover um “retorno pregnante do real (na forma de choque, paixão ou horror)” (SOARES, 2015, p. 219).

A ancoragem conceitual de um “retorno do real” toma como base a ideia de que a busca pelo Real (inalcançável, se assumimos a postura da psicanálise) nos conduz, como realizadores e espectadores de produções narrativas baseadas na imagem, rumo a uma tentativa de confronto com o diferente, o desconhecido, o inominável, que costumeiramente resulta em um tipo “escancarado” de representação do vivido. É o que percebe Hal Foster (1999), em estudo que abrange as artes visuais: uma espécie de “super-realismo” marca presença em obras que promovem guinadas ao choque, ênfases no grotesco e exibições do traumático.

## **A ética da mediação em *Fuocoammare***

*Fogo no Mar (Fuocoammare, Gianfranco Rosi, 2016)* lança luz sobre a questão das imigrações e crises humanitárias contemporâneas por meio da demonstração da rotina atual da ilha italiana de Lampedusa, situada entre as costas da África e da Sicília, no Mediterrâneo. Com apenas 20,2 quilômetros quadrados de área e 6,3 mil habitantes, a ilha recebeu cerca de 400 mil refugiados nos últimos anos, entre vítimas de perseguição religiosa e de guerras civis de países como Costa do Marfim, Nigéria, Líbia, Eritreia, Somália e Síria.

O documentário toma o outro como intriga; para isso, singulariza-se a tensão entre o próximo e o distante, por meio do jovem morador Samuele, de 12 anos, e por oficiais encarregados do resgate de embarcações no Mediterrâneo, em contraposição aos refugiados. O esforço de tradução ocorre ao longo da narrativa de maneira sutil, fugindo do viés expositivo/argumentativo de modelos mais engajados do audiovisual documentário. Alternam-se, essencialmente, cenas de Samuele e sua família executando atividades cotidianas e sequências dos resgates de refugiados, executados pela guarda italiana.

Um primeiro aspecto que salta aos olhos em *Fuocoammare* é a ausência de narração em *off* e seu viés de contemplação, com pouca ou nenhuma intervenção visível da equipe responsável. Esta escolha é corroborada pelo modo de construção da obra, sem roteiro, com base em diálogos e visitas do diretor Gianfranco Rosi às residências e aos centros da guarda costeira. O foco está em diálogos e interações entre personagens, capturados nas atividades cotidianas. A proposta do documentário é, assim, mais próxima à máxima tradicional do cinema documentário referencial, a de “representar as coisas como ela

são” (NICHOLS, 2005, p. 47).

Em contraposição à sensorialidade ampla, exacerbada do cinema comercial, diz Vieira Jr., uma estética do fluxo – expressão que empresta de Stéphane Bouquet – propõe valorizar “o aspecto micro em lugar do macro”, em “um sugestivo convite à subversão da lógica industrial” que adota “sensorialidade (ou melhor, multi-sensorialidade) difusa, multiforme, reticular e dispersiva” (VIEIRA JR., 2013, p. 67). Essa discussão pode ser estendida da ficção ao documentário e aplicada ao exame da linguagem de *Fuocoammare*, que, ao invés de uma estética ficcionalizada, com amplo uso de trilha sonora, depoimentos, informações e dados, opta pela bruteza de imagens e interações cotidianas em um contexto de choque, conflito cultural, ameaça à vida e – para os refugiados – horror.

Outra marca da obra é a formação sutil das fronteiras entre identidade e alteridade, por meio de jogos opositivos que enfatizam as diferenças não apenas em costumes, mas também em condições de vida. A alternância de cenas que mostram a vida de Samuele e os processos de resgate e atendimento às vítimas provoca um efeito de sentido análogo: gera choque ao alternar momentos absolutamente banais do garoto e eventos graves na vida dos refugiados. É o caso de uma sequência iniciada aos 45 minutos do filme.

Após narrar um dia em que Samuele, em uma analogia à cegueira simbólica do Ocidente quanto à questão humanitária, descobre no médico estar com problemas de visão em um de seus olhos, o documentário mostra um grupo de jovens adultos refugiados fazendo uma oração, uma espécie de catarse gerada pela gratidão de sobreviver. Na prática, nesse momento, dá-se voz ao sujeito tratado como outro para que conte diretamente sua experiência.

Narrado de forma enfática em uma sala apertada e repleta de refugiados, em plano fechado que focaliza seu rosto, o testemunho compõe ponto dramático fundamental na narrativa de *Fuocoammare*. A contraposição à banalidade de um pequeno problema de visão de Samuele nas duas cenas, em especial, demonstra o esforço da obra em construir uma perspectiva crítica sobre a crise humanitária em curso.

O regime de visibilidade proposto pelas imagens é um terceiro aspecto que devemos destacar. Por um lado, há longas digressões sobre a vida de Samuele e suas relações com familiares e com amigos, nas quais as paisagens da paradisíaca Lampedusa dão lugar a registros do anódino. Embora aparentem banalidade, tais imagens contribuem para uma visualização complexa (CATALÀ, 2005), multifacetada, da realidade representada, além de corroborar a produção de polos opositivos por meio da alternância entre o conforto da identidade-Ocidente (em solo, em Lampedusa) e o desconforto e a dor do outro (no mar, em botes ou nas embarcações da guarda costeira).

Quanto às imagens-choque, presentes especialmente a partir da primeira hora do documentário, seu objetivo é claro: expor, por meio de um tipo de realismo engajado e observativo, a grave situação dos que conseguem chegar a Lampedusa após o resgate costeiro. Se, como diz Foster (1999, p. 174), “no super-realismo a realidade é apresentada como sobrecarregada de aparência”, em *Fuocoammare* a realidade extrema se traduz em imagens de corpos, cadáveres ou vivos, marcados pela doença, pela desnutrição e por queimaduras e cicatrizes.

Em seu encerramento, após 1h40, o filme exhibe sua sequência mais forte: um resgate em que refugiados desidratados, muitos em estado de choque ou semiconscientes, são trazidos a um barco da guarda costeira e ficam estirados no chão, sem conseguir reagir ou responder às equipes de resgate. Em seguida a imagens panorâmicas do barco lotado de refugiados e de rápido exame de um deles, são exibidas imagens de dor: corpos jogados dentro do casco da embarcação. Pessoas que não resistiram à fome, à sede, ao calor.

Ao contrário do que outra lente de análise poderia supor, não identificamos nessa sequência qualquer espetacularização da morte. Não há como desconsiderar o impacto gerado pelo caráter estacionário das imagens do interior do barco: são apenas três enquadramentos em trinta segundos, com diferentes ângulos para a pilha de corpos e objetos.

Em linha com Sontag (2003, p. 23) e seus estudos sobre as imagens de dor, acreditamos no potencial enunciativo desse tipo de registro; para ela, “numa era sobrecarregada de informação, a fotografia oferece um modo rápido de apreender algo e uma forma compacta de memorizá-lo. A foto é como uma citação ou uma máxima ou provérbio”. E é assim, como um lento fotografar do que os olhos do Ocidente resistem a ver, que a última cena de *Fuocoammare* se fixa à memória, como emblema do horror de tantas mortes indignas.

## **Referências**

- BARTHES, Roland. O efeito de realidade. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- CATALÀ, Josep María. *La imagen compleja*. Bellaterra: UAB, 2005.
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- GOMES, Mayra Rodrigues. *Comunicação e identificação: ressonâncias no jornalismo*. Cotia: Ateliê, 2008.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Guaracira, 2001.

\_\_\_\_\_. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Editoras Apicuri/PUC-Rio, 2016.

JOHNSON, Victoria. *Heartland TV: prime-time television and the struggle for national identity*. New York City: NYU Press, 2008.

KAMPER, Dietmar. Imagem. In: WULF, Christoph; BORSARI, A. (Orgs.). *Cosmo, corpo, cultura*. Milano: Mondadori, 2001.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, F. (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: Editora Senac, 2005

SERELLE, Marcio. "A ética da mediação: aspectos da crítica da mídia em Roger Silverstone". *Matrizes*, v.10, nº 2. São Paulo, 2016.

SILVERSTONE, Roger. "Complicity and collusion in the mediation of everyday life". *New Literary History*, v. 33, n. 4, p. 761-780, 2002.

SOARES, Rosana de Lima. "Realismos audiovisuais: visibilidades intertextuais em documentários televisivos". *Revista Doc On-line*. 2015, nº 18.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VIEIRA JR., Ery. Sobre a dimensão transcultural do realismo sensório no cinema mundial contemporânea. In: BRANDÃO, A.; CORSEUIL, A.; LIRA, R. (orgs.). *Cinema, globalização, transculturalidade*. Palhoça: Unisul/Socine, 2013.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz. *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000.

# Danças Filmadas: coreografia e comunicação corpoaudiovisual<sup>1</sup>

## Filmed Dances: choreography and bodyaudiovisual communication

Joubert de Albuquerque Arrais<sup>2</sup>  
(Doutorado - UFCA)

### Resumo:

No cinema, há uma certa imagem de dança que permanece estável o suficiente, historicamente: o corpo competente para dançar. Nessa reflexão, nomeamos como danças filmadas certas obras que tensionam a relação entre filme e coreografia como dispositivos de uma comunicação corpoaudiovisual: *Accumulations* (1971), *Watermotor* (1978), *Flashdance* (1983), *Billy Eliot* (2000) e *Black Swan* (2010). Nelas se evidenciam comunicabilidades fílmicas e coreográficas do corpo na experiência cinematográfica-dançada.

### Palavras-chave:

cinema e dança, filme e coreografia, corpo competente para dançar, danças filmadas, comunicação corpoaudiovisual.

### Abstract:

In the cinema, there is a certain image of dance that remains stable enough, historically: the competent body to dance. In that, we name as filmed dances certain works that tense the relationship between film and choreography as a bodyoaudiovisual communication devices: *Accumulations* (1971), *Watermotor* (1978), *Flashdance* (1983), *Billy Elliot* (2000) and *Black Swan* (2010). In them, cinematic and choreographic communicabilities of the body are evident in the cinematographic-dance experience.

### Keywords:

film and dance, film and choreography, competent body to dance, filmed dances, bodyaudiovisual communication.

Este artigo busca estabelecer, a partir da comunicação oral apresentada no encontro da Socine 2017 em João Pessoa, uma discussão entre duas áreas de conhecimento e linguagens artísticas, o cinema e a dança, pensando a dança no cinema e o cinema na dança, considerando o vínculo do termo coreografia com a dança, que não é mero sinônimo de dança; bem como o vínculo do termo filme com

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão Corpo, gesto, performance e mise en scène, na mesa temática "Corpo e Coreografia" no dia 18/10/2017.

2 - Doutor em Comunicação e Semiótica, mestre em Dança e bacharel em Comunicação Social/Jornalismo, com formação pelo c.e.m/Lisboa. Professor adjunto do IISCA/UFCA. Email: joubert.arrais@ufca.edu.br.

o cinema, que não é mero sinônimo de cinema.

No cinema, há uma certa imagem de dança que permanece estável o suficiente, atravessando tempos históricos distintos: o corpo competente para dançar. Nessa reflexão, nomeamos como *danças filmadas* certas obras artísticas reconhecidas como cinematográficas e outras como de dança, ambas tensionando o filme e a coreografia como dispositivos comunicacionais. Estas obras são tanto filmes “de” dança – *Accumulations* (1971)<sup>3</sup> e *Watermotor* (1978)<sup>4</sup>, ambos da coreógrafa norte-americana Trisha Brown (1936-2017)<sup>5</sup> –, como filmes “sobre” dança – neste caso, *Flashdance* (1983)<sup>6</sup>, *Billy Eliot* (2000)<sup>7</sup> e *Black Swan* (2010)<sup>8</sup>.

Trata-se de pensar uma comunicação “corpoaudiovisual”, que é o corpo como experimento audiovisual, inclusive a ideia de contemporâneo (AGAMBEN, 2009), quando os trabalhos de Trisha se inserem no contexto da chamada dança contemporânea enquanto configurações cênicas e audiovisuais, como também referências para o pensamento contemporâneo de dança. E ainda, as três obras cinematográficas também são inspirações para criações contemporâneas e configurações midiáticas, a exemplo da audição de dança de Jonh Lennon da Silva para o programa reality show *Se ela dança, eu danço* (SBT, 2010/11).

Tanto que essas cinco obras enquanto “danças filmadas” estão referenciadas na dança e no cinema, justamente pelo atravessamento audiovisual que opera na sua configuração tanto fílmica como coreográfica. O que nos mobiliza a problematizar os trânsitos entre as duas linguagens, rumo a novas e outras leituras das obras selecionadas. Compreendemos que essa referência se dá a partir do corpo-dança-coreografia e da imagem-cinema-filme, cujo o entendimento passa a ser “corporeferenciado” e “imagoreferenciado”.

Nesse sentido é que, numa leitura imediata e também dinâmica, nessas obras o que há de certa imagem da dança estabilizada historicamente sobre o corpo competente para dançar é a da imagem do corpo que dança competindo e da dança como arte da competição. Essa ação de competir, contudo, é da ordem do discurso competente neoliberal (CHAUÍ, 2014) e que nos faz pensar trânsitos entre corpo e imagem.

---

3 - Nesta dança, os dançarinos adicionam gradualmente um novo movimento para a partitura de movimentos que eles repetem, segundo uma lógica de acumulação.

4 - Nesta dança, os movimentos se alteram a partir de efeitos da linguagem do vídeo. Durando apenas dois minutos e meio, era uma exibição virtuosa do movimento energético.

5 - Foi uma coreógrafa e dançarina norte-americana, uma das artistas que fundou Judson Dance Theatre e o movimento de dança pós-moderna e da dança contemporânea. Foi uma das pioneiras a pensar a dança na interseção com as artes visuais, sempre procurando não separar a arte e a política.

6 - Alex Owens é uma bela jovem que trabalha durante o dia em uma usina de aço e dança em um bar à noite.

7 - A vida de um menino, filho de mineiro, muda quando ele assiste a uma aula de balé.

8 - Nina é uma bailarina cuja obsessão pela dança supera todas as facetas de sua vida.

Para tanto, alguns apontamentos críticos norteiam nossos questionamentos:

- Danças filmadas comunicam uma *comunicabilidade*.
- A comunicação de uma dança filmada é audiovisual e corporal.
- Uma dança filmada é um dispositivo coreográfico.
- Danças filmadas coreografam o audiovisual para a dança e não apenas para o cinema.
- Danças filmadas não são filmes dançados, mas há cumplicidades nessas duas expressões, como um pensamento fílmico-filosófico do/no corpo que dança.
- O termo *coreografia* pertence a mesma ambição semântica do termo *filme* em suas sintaxes inquietantes e semânticas expandidas.
- Pensar o filme como *cinema expandido* nos leva a pensar a coreografia como *dança expandida*, assim, acionamos o filme como ação de filmar e a coreografia como ação de coreografar enquanto verbos de ação e de relação.
- Uma dança filmada é coreografada pelo movimento dos corpos e pelos corpos em movimento na potência de ser cinema e dança, ou seja, estar no cinema no desejo de ser dança e estar na dança no desejo de ser cinema.
- Danças filmadas são, nesse sentido, operadores filosóficos e comunicacionais da relação entre dança e cinema, quando temos Cinemas coreografados (habitualmente seriam filmes coreografados, mas a ideia é distinguir filme e cinema sem separá-los).
- A comunicação que uma dança filmada aciona é de natureza “corpoaudiovisual”. Por isso, faz sentido compreender uma dança filmada como corpomídia (KATZ & GREINER, 2005) do cinema expandido enquanto filme “de” e “sobre” dança, como também da dança expandida enquanto coreografia “de” cinema e “sobre” cinema.
- O apelo coreográfico de uma dança filmada é social, logo, uma dança filmada é a performance de uma *coreografia social* (HEWITT, 2005; KATZ, 2010).

## Filme e Coreografia

Ao longo das décadas, o filme vem sendo tratado como cinema, ambicionando ultrapassar o mero registro de performance artística. Mas o filme não pode ser confundido com o cinema: “o filme é um



modo de pensar as imagens” (MICHAUD, 2014, p.11). O mesmo com a coreografia. Não sendo sinônimo de dança, coreografia é um princípio teórico que articula práticas artísticas com a sociedade e a política (LEPECKI, 2013; KATZ, 2009; HEWITT, 2005).

Problematizar, então, as danças filmadas é acionar a relação filme e cinema, junto com coreografia e dança, enquanto dispositivos de comunicação audiovisual, do que há de dito e não dito nessas relações, do que revelam e do que ocultam.

Adentramos na lógica que estrutura as artes do cinema e dança, desvinculando o filme como algo somente de cinema e a coreografia como algo apenas da dança. Por exemplo, o apelo coreográfico presente na experiência do cinema ganha espaço para refletirmos sobre o apelo fílmico na experiência da dança.

O que sabemos, até agora, que articular os conceitos de filme e de coreografia os coloca como dispositivos no sentido foucaultiano, quando este considera dispositivo como um conceito operatório multilinear, alicerçado em três grandes eixos-dimensões, sucessivamente como saber, poder e subjetivação, este último como produção de modos. “Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode tecer entre estes elementos” (FOUCAULT, 2010, p. 244). No viés biopolítico da questão, a coreografia se evidencia como dispositivo porque cumpre o papel de um conjunto heterogêneo que demarca uma relação de poder (AGAMBEN, 2009; FOUCAULT, 2010/1979).

As danças filmadas são obras audiovisuais, dizíveis e visíveis não restrita à experiência do cinema. São dispositivos coreográficos que evidenciam o dito e o não dito sobre o entendimento expandido de coreografia. São atos performativos que repotencializam a relação da dança com a experiência cinematográfica. São imagens audiovisuais que se estruturam em torno do entendimento de corpo segundo a Teoria Corpomídia (KATZ & GREINER, 2005).

Nessa teoria, o corpo se politiza com as informações que entra em contato, não sendo mero meio receptor, sem operar transformações. Assim passamos a compreender melhor que o corpo coreografa, ao mesmo tempo que é coreografado pelo discurso competente da competência neoliberal.

## **Filmes sobre dança**

Os filmes sobre dança – situados e tempos históricos distintos do final do século XX – apresentam a dança como coadjuvante e temática de inspiração, com personagens que incorporam um mover para mostrar competências, mas da arte de competir contra o outro. Os corpos são constrangidos a competirem dançando uma coreografia de não perdedores, performances sem virtuosismo, mobilizadas

pelo discurso competente da ideologia neoliberal (CHAUÍ, 2014). O real perde sua força reflexiva na imagem fílmica, esvazia-se numa dança coreografada de mesmices e clichês.

Em *Flashdance*, a história é de superação e uma forte conotação de classe e gênero. Uma mulher operária metalúrgica que dança à noite em uma boate masculina, para os mesmos homens com quem trabalha, e que tem um sonho de seguir uma carreira profissional de dança, legitimada pela formação em balé clássico. Ser selecionada para uma escola de balé é ter um futuro de superação em relação à realidade em que vivia. Uma realidade de classe e gênero, até mesmo quando a protagonista começa a namorar o homem da qual ela é empregada, seu chefe, quando este a vê dançando na boate. Há um enredo em que o corpo que dança faz parte como corpo competente, corpo de desempenho.

Contudo, a cena que mais evidencia esse corpo competente para dançar competindo é a da audição para a escola de balé, diante de um júri de cinco profissionais desta escola. Para esta cena, atuaram três dublês, duas mulheres e um homem. Esta cena é um dispositivo. Olhar para *Flashdance* hoje é compreender as ambições do projeto neoliberal que tem no corpo sua concretização biopolítica, como também trazer o debate interseccional para outras leituras entranhadas nessa obra cinematográfica.

*Billy Eliot* tem parecenças movidas por fortes semelhanças nessa rede de três obras cinematográficas elencadas por nós. O título original mas que foi pouco difundido é relevador e também um dispositivo: *The dancer* (O dançarino). Das aulas de boxe, é seduzido pelas aulas de balé, ambas compartilhando o mesmo espaço, marcadamente de gênero e classe. De um lado, meninos treinando box. Do outro lado, meninas treinando balé. Treino técnicos, esporte e dança, estes separados, mas ainda hoje unidos como se fossem a mesma coisa, ou pior, que determina uma leitura da dança pelo virtuosismo desportivo, este movido fortemente pela superação de limites corporais e na competição entre pessoas e contra pessoas, pois no pódio não há espaço para todos, apenas três.

Billy consegue lidar com as adversidades, da não aceitação do pai à possibilidade de uma vida melhor do que aquela do trabalhador de minérios. O final é a superação, um instante do Lago do Cisne, o grande salto para a eternização. Billy já não é mais o garoto pobre que adorava dançar, agora era um grande bailarino, o maior deles.

*Black Swan* traz muitos elementos presentes em *Flashdance* e *Billy Eliot*, como estes também, pensando uma lógica não linear de leitura e comparações. Os tempos cronológicos, de fato, são distintos, mas essa certa imagem de dança permanece estável quando identificamos em Cisne Negro uma lógica da superação de modo mais escancarado quando a competição entre duas bailarinas pelo grande papel dar uma conotação psicologizante. A atriz Natalie Portman ganha o oscar pela atuação.

As cenas dos ensaios da companhia são captadas de forma a dar uma verossimilhança ao empenho do ser bailarina de companhia e não o apenas sonhar em ser uma. Em *Flashdance* e *Billy Eliot*, há um sonho a se realizar. Em *Black Swan*, esse sonho é outro, o sonho realizado para outro sonho a se realizar, ser a primeira bailarina, ou melhor, ser a bailarina que vai interpretar uma peça de oposições, o cisne branco e o cisne negro, as luzes e as trevas, o que somos diante da sociedade e o que somos e não sabemos, o consciente e o inconsciente. Mais que isso, o ter que provar pra si mesmo que é competente para dançar a morte do cisne e competente em competir pela vaga da personagem, a qualquer custo.

## Filmes de dança

Como filmes “de” dança, que dialoga com o cinema experimental, as obras artísticas *Accumulations* e *Watermotor*, criadas e performadas pela mesma criadora, na década de 70, a coreógrafa norte-americana Trisha Brown. Estes apresentam a dança como conceito do filme. Já como filmes “sobre” dança, enquanto cinema de ficção, temos as obras cinematográficas *Flashdance*, *Billy Eliot* e *Black Swan*. Estas apresentam a dança como elemento secundário no conceito do filme.

Nos primeiros, os filmes de dança, produzidos na década de 70, a dança é elaborada como arte do movimento e a coreografia politicamente engajada no mover. Fazem dele um experimento audiovisual de dança. Enquanto nos outros, os filmes sobre dança, que são dos anos 80 e 90, a dança é formulada como uma arte da competição. O corpo que dança é o corpo que compete e a imagem da superação. Nesta experiência dançada no cinema, podemos pensar o visível e o dizível do audiovisual não como um dado anterior ao filme, mas, retomando o que já apresentamos, de uma construção da ordem do comunicacional de dança e de cinema como um experimento corpoaudiovisual de configuração fílmica-coreográfica.

Nos filmes de Trisha, a coreografia elabora a dança como arte do movimento, como se fosse livre de formas fixas (partituras). Os movimentos, em termos da competência do corpo para dançar, são caracterizados (BANANA, 2012): por uma fluidez, em *Watermotor*, e uma fixidez, em *Accumulations*, porque passam a ser improvisados; somente depois, formalmente, estabilizados. Fluidez e fixidez enquanto princípios organizativos de uma poética dos corpos móveis. Há uma experimentação nesse jogo fílmico, que é coreográfico também. Essa fluidez de *Watermotor* nos leva a percepção audiovisual das intensidades do corpo e da imagem. Já a fixidez de *Accumulations* nos leva a percepção matemáticas das acumulações precisas.

Ambas imortalizados como *danças filmadas*, no sentido de terem sido registradas em filme, mas o que se revela é que não se trata de mero registro técnico, mas a dança como cinema segundo lógicas

fílmicas de movimento e captação de imagem. Nelas há uma forte presença da relação corpo-imagem e filme-coreografia. Uma dança filmada é dispositivo tanto fílmico quanto coreográfico, a partir dos conceitos e autores que apresentamos.

## Considerações finais

Uma discussão expandida sobre o filme nos fez ampliar o olhar para o cinema. Ler uma discussão expandida sobre coreografia nos fez ampliar o olhar para a dança. Até parta arriscar na afirmação de que toda dança é uma coreografia, mas nem toda coreografia é puramente uma dança. Seguindo esse pensamento, todo cinema é um filme, mas nem todo filme é puramente cinema. Propomos, então, pensar a coreografia como a estruturação, ao mesmo tempo, de uma forma de refletir sobre algo e também de dar forma à sociedade moderna (HEWITT, 2005). Contudo, ainda há uma resistência muito forte em reconhecer o duplo papel da dança, tanto como agente que transforma e como indicador de transformações sociais (KATZ, 2009). A dança acaba sendo mantida de forma restrita aos limites de uma abordagem estética estetizante, transcendente. Todavia, importante salientar que a dança não somente presentifica uma ordem social como também atua como modelo dessa ordem social (HEWITT, 2005). Ganha a forma dessa ordem social, mas também dá forma à dinâmica da história da qual essa ordem social fomenta e constrói. O que há de invisível é que toda coreografia de dança é social e que todo movimento na sociedade é coreografado ideologicamente.

## Referências

- AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.
- BANANA, A. *Trishapensamento: espaço como previsão meteorológica*. Belo Horizonte: Clube Ur=HO, 2012.
- CHAUÍ, M. *A ideologia da competência*. Belo Horizonte: Autêntica; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2014.
- FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2010 (1979).
- HEWITT, A. *Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*. Durham/London: Duke University Press, 2005.
- KATZ, H. "Toda coreografia é social: pensando a relação entre hip hop, mídia e comportamento". In: ANAIS DA V REUNIÃO CIENTÍFICA DA ABRACE. - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. São Paulo: USP, 2009.
- KATZ, H.; GREINER, C. "Por uma Teoria Corpomídia". *Corpo. Pistas para estudos indisciplinados*: Editora Annablume, 2005. p.125-133.

LEPECKI, A. "Coreo-política e coreo-polícia". *Ilha Revista de Antropologia: Florianópolis*, v. 13, n. 1,2, jan. 2013. p. 41-60.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Filme: por uma teoria expandida do cinema*. Trad. Vera Ribeiro. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

# Documentário rondoniense: filmes, realizadores e contextos de produção<sup>1</sup>

## The Rondonian documentary: films, filmmakers and contexts of production

Juliano José de Araújo<sup>2</sup>

(Doutor – Universidade Federal de Rondônia/UNIR)

### Resumo:

Este trabalho parte de uma pesquisa inicial sobre a produção audiovisual de não-ficção de cineastas de Rondônia. Se o olhar que captura a Amazônia tem sido mais um olhar de realizadores de fora do que dos sujeitos locais, reiterando estereótipos, qual a cara e a voz do documentário contemporâneo da região? Pretende-se apresentar uma introdução aos filmes, realizadores e contextos de produção do documentário rondoniense para identificar suas linhas de força.

### Palavras-chave:

Cineastas rondonienses; cultura audiovisual; documentário; Rondônia.

### Abstract:

The starting point for this work is a preliminary research focused on the nonfictional audiovisual production by filmmakers from Rondônia. If the gaze that depicts the Amazon has been mostly an outer perspective rather than a local one, what are the features and the voice of the regional contemporary documentary production? This paper aims to introduce films, filmmakers and contexts of production of the Rondonian documentary in order to identify its main points of strength.

### Keywords:

Rondonian filmmakers; audiovisual culture; documentary; Rondônia

Este trabalho parte de uma pesquisa em fase inicial sobre a produção audiovisual de não-ficção da Amazônia Ocidental, especificamente dos realizadores de Rondônia<sup>3</sup>. Nosso recorte compreende cerca de 60 documentários<sup>4</sup> (curtas e médias-metragens) feitos a partir de 1997, período marcado pela

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão Produção e subjetividade.

2 - Doutor em Multimeios 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.

3 - Trata-se do projeto de pesquisa “Práticas e imagens documentais na cultura audiovisual da Amazônia Ocidental”, aprovado na Chamada Universal FAPERÓ nº 003/2015 da Fundação de Amparo ao Desenvolvimento das Ações Científicas e Tecnológicas e à Pesquisa do Estado de Rondônia (FAPERÓ).

4 - O *corpus* está sendo, à medida de desenvolvimento da pesquisa, revisto e ampliado. Com a realização de entrevistas com os documentaristas, pudemos confrontar os dados levantados preliminarmente em catálogos de festivais da região, como o Cineamazônia, realizado em Porto Velho, capital de Rondônia, e o acervo fílmico do Núcleo de Antropologia Visual da Universidade Federal do Amazonas etc. Nesse sentido, estamos descobrindo alguns documentários que não integravam nossa relação inicial de documentários. Assim, queremos deixar claro o processo de construção da presente pesquisa, uma vez que os dados

retomada do cinema nacional e pelo lançamento do longa-metragem *O cineasta da selva*, do amazonense Aurélio Michiles, que recebeu diversos prêmios e, de certa forma, deu grande visibilidade à produção da região amazônica.

São documentários dos seguintes realizadores: Alexis Bastos; Beto Bertagna; Carlos Levy; do casal Fernanda Kopanakis e Jurandir Costa; do casal Lídio Sohn e Pilar de Zayas Bernanos; Joesér Alvarez; e Simone Norberto. Trata-se, em nossa opinião, de um conjunto de realizadores representativo, tendo em vista que possuem uma produção significativa em Rondônia e revelam, de certa forma, uma atuação constante no campo do audiovisual no período delimitado para a pesquisa.

Apresentamos neste texto um panorama dos documentários que constituem nosso *corpus*, alguns aspectos das trajetórias dos realizadores e dos contextos de produção de seus filmes com a proposta de fazer uma reflexão sobre algumas das linhas de força da produção audiovisual de não-ficção rondoniense, suas especificidades, contornos e variantes. Vejamos, agora, quem são esses realizadores, o que e como têm produzido na região.

Seis documentários do realizador Alexis Bastos fazem parte de nossa pesquisa. São os filmes: *Irerua, a festa das tabocas* (2001); *Guaporé, terra das águas* (2002); *Produto de índio* (2005); *Mapimaí, a festa da criação do mundo segundo o povo Paiter* (2005); *Góv Akê* (2007); e *O que beira a beira do rio Madeira* (2007).

Todos os documentários de Bastos foram realizados sob a chancela do Centro de Estudos da Cultura e do Meio Ambiente da Amazônia, instituição mais conhecida pela sigla Rioterra. Criada em 1999, essa Organização da Sociedade Civil de Interesse Público, atua na área de elaboração de instrumentos de gestão territorial, geração de renda alternativa e estruturação de cadeias produtivas, valorização cultural e fortalecimento social de agricultores familiares e populações tradicionais, temáticas fortemente presentes em seus documentários.

Os filmes de Alexis Bastos foram realizados em conjunto com as ações e projetos da OSCIP. Entendemos que, embora isso iniba um trabalho de cunho mais autoral do realizador, é inegável a importância dessa produção audiovisual de não-ficção, uma vez que revelam em suas narrativas elementos do engajamento pessoal do realizador à frente da instituição, sem contar sua atuação como geógrafo, tendo também realizado mestrado e doutorado nessa área, fato que faz com ele conheça de perto a realidade das comunidades tradicionais do estado.

---

apresentados aqui não são conclusivos. Uma referência importante para a realização de nossa pesquisa sobre o documentarismo rondoniense é o trabalho de Karla Holanda (2008).

Em termos estilísticos<sup>5</sup>, os documentários de Bastos seguem, basicamente, o modo expositivo com imagens em estilo observativo, entrevistas e, sobretudo, uma forte presença do comentário em voz *over* que oscila, dependendo do filme, entre um tom mais objetivo, lembrando reportagens de televisão, e um caráter mais subjetivo.

Do realizador Beto Bertagna, são seis documentários que integram nosso *corpus*: *Sete estrelas, catirina: fragmentos de um folclore* (1997); *A ferrovia do diabo: desafio no inferno verde* (1997); *A bailarina da praça* (1998); *O Brasil que começa no rio* (2005); *Divino 2005 fé e tradição no Guaporé* (2005, com Luiz Brito); *Danna Merrill, um fotógrafo no inferno verde* (2006)<sup>6</sup>. Os filmes de Bertagna revelam uma preocupação com a cultura, a história e a memória de Rondônia, tanto é que o realizador chegou a desempenhar a função de superintendente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) em Rondônia por vários anos.

Em relação às condições de realização, Beto obteve recursos do governo federal, notadamente de editais para apoio à produção de curtas-metragens, como o Programa Petrobras Cinema, de uma parceria do Ministério da Cultura com a Fundação Cultural do Estado de Rondônia, ocorrida em 1997, e que resultou em um prêmio estadual, ou ainda do DOCTV, do qual o realizador participou da segunda edição.

Do ponto de vista estético, seus documentários revelam o emprego do comentário em voz *over*, de entrevistas, imagens em estilo observativo, de material de arquivo etc., mostrando que o realizador recorre à procedimentos estilísticos de diferentes tradições documentárias. É importante destacarmos que Beto Bertagna – que desde 2013 não reside mais em Rondônia – desempenhou um importante papel no cenário do audiovisual rondoniense, na medida em que foi um dos grandes incentivadores à produção local. Em 2017, inclusive, ele foi homenageado na 15ª edição do Cineamazônia, Festival Latinoamericano de Cinema Ambiental, realizado em Porto Velho, capital de Rondônia.

Vale a pena observamos também que Beto integrou às equipes de seus filmes vários jovens realizadores que, posteriormente, começaram a se dedicar aos seus próprios projetos audiovisuais, como é o caso de Carlos Levy, Joesér Alvarez e Jurandir Costa, justamente outros três realizadores que integram nossa pesquisa.

Três documentários de Carlos Levy estão presentes em nosso *corpus*, cinco documentários de

---

5 - As reflexões sobre as questões estilísticas dos documentários que integram nosso *corpus* apresentadas aqui baseiam-se, notadamente, nas considerações de Bill Nichols (2016) e de Fernão Pessoa Ramos (2008).

6 - Embora tenhamos delimitado como recorte da pesquisa o período a partir de 1997, pretendemos dialogar também com os filmes feitos anteriormente por Beto Bertagna, notadamente no final dos anos 1980 e início de 1990, considerando o papel que o realizador desempenhou na região e a inexistência de estudos sobre o documentarismo rondoniense.



Jurandir Costa e mais três filmes dirigidos por eles junto com Fernanda Kopanakis, esposa de Jurandir. Há ainda mais dois documentários dirigidos por Fernanda e Jurandir. Esses três realizadores têm sua atuação no campo do audiovisual de não-ficção associada aos festivais de cinema que coordenam em Rondônia.

Jurandir e Fernanda são os responsáveis pelo já citado Cineamazônia, realizado todos os anos na capital rondoniense desde 2002 e que se constitui em uma referência na região Norte. Levy é o organizador do Curta Amazônia, festival também realizado em Porto Velho e que começou em 2009. Antes de partir para a organização do Curta Amazônia, Levy organizou lado de Fernanda e Jurandir as primeiras edições do Cineamazônia.

Nesse contexto, alguns dos filmes desses realizadores apresentam um certo aspecto institucional, visto, por exemplo, em *O circo do cinema* (2009), *Cinema no meio do mundo* (2009) e *Uma Só América – um caminho é feito de muitos caminhos* (2009), todos co-dirigidos por Costa, Levy e Kopanakis, sendo, portanto, realizações ligadas ao festival de cinema<sup>7</sup>.

Essa característica não se estende, evidentemente, à toda produção deles, caso do documentário *Quilombagem* (2007), realizado por Fernanda e Jurandir no âmbito da terceira edição do DOCTV e que revela um certo grau de experimentação com a linguagem documentária.

Já os filmes de Carlos Levy, como *Duelo na fronteira* (2008) e *Parque Corumbiara* (2008), trabalham com entrevistas e depoimentos, imagens em estilo observativo, comentário em voz *over*, sendo que Levy viabilizou suas produções com recursos próprios, de apoios locais e do Programa Petrobras Cinema.

Vejam, agora, a realizadora Simone Norberto. Doze filmes seus fazem parte da pesquisa. Além disso, ela preside o CineOca, um dos cineclubes pioneiros de Porto Velho, fundado em 2005 e que mantém uma programação ativa na capital rondoniense até hoje. É também produtora da Mostra Cinema e Direitos Humanos no Mundo, realizada anualmente em Porto Velho desde 2012.

Tendo trabalhado como jornalista da Rede Amazônica de Televisão, afiliada da Rede Globo em Rondônia, Simone aproveitou, de certa forma, essa estrutura para fazer boa parte de seus documentários, em uma espécie de desdobramento de reportagens produzidas para a televisão. É o que permitiu a realização dos documentários *Forte Príncipe da Beira* (1999), *Cacau – a semente dos deuses* (2000), *Aventura no Vale do Apertado* (2004), *Aventura nas Corredeiras de Machadinho* (2005), *Irerua, festa Parintintim* (2007) e *Missão Rondon* (2007).

---

7 - Conforme informações do catálogo da 7ª edição do Cineamazônia, realizada em 2009, os três documentários foram exibidos antes da mostra competitiva sob a denominação de “Mostra Fest Cineamazônia Itinerante Integração Latino Americana”.

Entretanto, os filmes da documentarista não se restringem à esse universo, abarcando também a relação com a arte, caso de *Repositório* (2003) e *Curso* (2006), classificados como experimentais. Tendo deixado a emissora de televisão e atuando na assessoria de imprensa do Tribunal de Justiça de Rondônia, Simone fez o documentário *Bizarrus* (2010), que mostra a trajetória do trabalho de encenação de uma peça de teatro de mesmo nome, tendo sido baseada nas histórias pessoais dos próprios presos-atores. Teve a produção feita pela Coordenadoria de Comunicação do Tribunal de Justiça.

Para finalizar, vejamos o caso de mais três realizadores cujos trabalhos se aproximam bastante, notadamente por poderem ser pensados pela relação entre os campos da arte e do documentário. Falamos de Joesér Alvarez e do casal Lídio Sohn e Pilar de Zayas Bernanos. Vinte e uma produções imagéticas de Joéser e cinco de Lídio e Pilar compõem nossa pesquisa.

Os realizadores Lídio Sohn<sup>8</sup> e Pilar de Zayas Bernanos destacam-se pelos procedimentos de criação e métodos de trabalho que empregam em suas produções audiovisuais. Antes de irem para a Amazônia, os dois já tinham um forte contato com o campo das artes, tendo feito diversos trabalhos de desenho, de gravura em metal, literários, musicais e teatrais, além de atuarem como produtores culturais. A partir de 1985, começaram a trabalhar com o vídeo, realizando uma série de trabalhos audiovisuais, seja do gênero documentário, ficção ou experimental.

Seus filmes *Os requeiros* (1998) e *Paisagem ocre* (2005), ambos realizados com recursos do governo federal, ilustram bem o queremos dizer: o primeiro, recorrendo à entrevistas, depoimentos, imagens no estilo observativo e material de arquivo da imprensa local, revela um elaborado trabalho de montagem de imagens e sons; já o segundo consiste em um trabalho de experimentação da linguagem não-verbal, uma espécie de manifesto audiovisual em defesa da natureza, devido à destruição causada pelo garimpo na região.

Essa interseção entre documentário e arte faz-se presente também na obra de Joéser Alvarez que pode, em nossa opinião, ser pensado como um artista multimídia, à medida em que realizou trabalhos no campo do cinema, seja documental ou ficcional, performance, pintura, poesia etc.

Alvarez tem realizado seus filmes notadamente com financiamentos próprios, concentrando suas produções no âmbito do Coletivo Madeirista. Seu trabalho chegou a ter repercussão internacional com a obra *Inventário das sombras* (2007), um registro documental e artístico do projeto de intervenção urbana nascido na Amazônia e que ganhou o prêmio para artes digitais da Unesco em 2007. É importante notarmos que o realizador prioriza a veiculação de seus trabalhos na internet.

---

8 - Lídio Sohn faleceu em 2006. Em 2016, o governo de Rondônia lançou um prêmio de incentivo à produção audiovisual no estado que recebeu o nome do realizador.

Joesér destacou-se, em 2014, com o projeto “Rotação de culturas”, que teve financiamento da Rede Nacional Funarte Artes Visuais – 10ª edição. Essa atividade promoveu um intercâmbio entre artistas das regiões Norte e Sul do Brasil com a realização de dois encontros, sendo um em Belém, no Pará, e outro em Curitiba, no Paraná, reunindo um artista/pesquisador de cada um dos dez estados dessas regiões. A proposta dos encontros foi debater a produção artística em cada estado e realizar também uma mostra com filmes dessas localidades.

Acreditamos que pudemos, ainda que de forma inicial e panorâmica, apontar algumas das peculiaridades da produção audiovisual de Rondônia que se faz fora do eixo dos grandes centros, como Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo. Temos pela frente mais dois anos de execução da presente pesquisa, período em que buscaremos dar continuidade à realização de entrevistas com os cineastas, revisão e ampliação do *corpus* fílmico, além de um embate direto com os documentários no sentido de pensa-los no que podem acrescentar ao debate social contemporâneo sobre a(s) representação(ões) de temas caros à Amazônia.

Em relação à exibição, praticamente todos esses filmes circularam por festivais da região Norte e de outros estados brasileiros. Infelizmente, Rondônia não tem uma emissora de TV pública que, de certa forma, poderia dar vazão à essa produção e, inclusive, incentivá-la. Apesar das dificuldades enfrentadas pelos realizadores rondonienses, um dado positivo que queremos mencionar foi o lançamento, em 2016, do edital do prêmio Lídio Sohn, que destinou recursos estaduais para a realização de quatro curtas-metragens, todos atualmente em fase de produção<sup>9</sup>. Assim, constatamos que o governo de Rondônia começa, ainda que de forma tímida, a delinear uma política de fomento e incentivo ao audiovisual no estado.

### **Referências**

FESTCINEMAZÔNIA. *Festival de cinema e vídeo ambiental da Amazônia*. 7ª ed. Porto Velho, RO: catálogo, 2009.

HOLANDA, Karla. *Documentário nordestino: mapeamento, história e análise*. São Paulo: Annablume, 2008.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Trad. Mônica Saddy Martins. 6ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 2016.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac, 2008.

---

9 - Nessa mesma perspectiva, em 2017, foram divulgados pela Superintendência Estadual dos Esportes, da Cultura e do Lazer de Rondônia quatro editais de fomento à cultura e arte, nas áreas de teatro, fotografia, produção musical e literatura.

# Jabor filma Nelson: tensões entre tragicomédia e pornochanchada

## Jabor films Nelson: differences between tragicomedy and pornochanchada

Ms. Juliano Rodrigues / Ms. Guilherme Almeida

### Resumo:

Estudo sobre a história do cinema brasileiro a partir de uma análise sócio-estética das confluências entre historiografia e crítica cinematográfica. A reflexão tem como objeto de estudo os filmes *O Casamento* (1974) e *Toda nudez será castigada* (1972), ambos de Arnaldo Jabor e adaptados da obra de Nelson Rodrigues, como ancoragem empírica para organização de um debate entre as categorias historiográficas de “pornochanchada” e “tragicomédia”.

### Palavras-chave:

Pornochanchada, Tragicomédia, Nelson Rodrigues, Arnaldo Jabor, História do cinema brasileiro.

### Abstract:

This study aims at discussing brazilian film history under sociological and aesthetical points of view. The considerations explored here tackle the films *O Casamento* (1974) and *Toda nudez será castigada* (1972), both by Arnaldo Jabor, as anchor points to debate historical classification issues set by terms such as “pornochanchada” and “tragicomedy”.

### Keywords:

Pornochanchada, Tragicomedy, Nelson Rodrigues, Arnaldo Jabor, History of Brazilian cinema.

O Cinema Brasileiro, pelos olhos de Paulo Emílio, em *A trajetória do subdesenvolvimento* (1996), se apresenta desinteressado pelo próprio passado, algo que se caracteriza desde as dificuldades de se criar e manter uma cinemateca até conceituar e problematizar as particularidades da sua própria historiografia. Ismail Xavier, Alex Vianny, Glauber, Bernardet, e tantos outros, resgataram, criaram, e legitimaram um conjunto de olhares que contam a história do nosso cinema, e entre esta percepção do passado de Paulo Emílio e as vozes plurais e críticas dos outros autores, percebemos uma lacuna teórica demarcada pelo fato de o discurso histórico do cinema brasileiro se misturar diretamente com a crítica cinematográfica de jornais e revistas. Um dos exemplos disto, tratado neste estudo, é o de dois filmes dirigidos por Arnaldo Jabor e que, esteticamente e historiograficamente, possibilitam um debate sobre os entendimentos de Pornochanchada e Tragicomédia, ambas designações utilizadas na década de 70,

mas sem uma maior acuidade e pormenorização dentro do discurso histórico.

Assim, buscamos responder o seguinte questionamento: como as contextualizações críticas e historiográficas dos filmes *Toda Nudez Será Castigada* (1972) e *O Casamento* (1974), tensionam as diferenças entre tragicomédia e pornochanchada? Para responder a esta pergunta, faremos análises fílmicas e historiográficas dos dois filmes, amparadas por noções e conceitos ligados à diferença dentro do discurso histórico e seus reflexos estético-fílmicos.

A problematização sobre os dois filmes de Jabor enquanto tragicomédias parte da classificação de Ismail Xavier (2003, p. 184 e 185), segundo quem o cineasta direcionou as adaptações cinematográficas da obra de Nelson Rodrigues para um tom moderno e melodramático, dando destaque para “o ressentimento de pais e filhos, maridos e mulheres, sem se contaminar pela estreiteza de suas visões, abrindo um horizonte político de observação”. Dessa maneira, se abriu espaço para a inovação do tratamento de *Toda Nudez* das relações entre família, sociedade, sexo e política através das desventuras de Herculano na união com Geni, e para a radicalização de *O Casamento* em sua proposta de “incorporação dos excessos, atingindo um grotesco inusitado na estilização do melodrama do pai” (XAVIER, 2003, p. 185). Por meio de uma abordagem que une profundidade dramática, melodrama e experimentações estéticas em torno de uma exploração do grotesco, os dois filmes se consolidaram com suas próprias marcas, que serão exploradas dentro de suas especificidades e enquanto diferentes das produções identificadas com o gênero cinematográfico nacional que se consolidou especialmente durante a década de 1970 em termos de diálogo com um grande público, a pornochanchada.

Ao ressignificar cinematograficamente elementos presentes em diversas formas de entretenimento popular, como o teatro de revista, o circo e o rádio, além de atualizar a dinâmica humorística urbana das chanchadas dos anos 1940 e 50, a pornochanchada se firmou enquanto um gênero que explorava um humor marcado pela ambiguidade, pelo duplo sentido, pelo erotismo e pela crítica de costumes comportamentais, segundo Nuno César Pereira de Abreu (2002). O gênero também pode ser visto como uma representação da liberação de costumes nacionais no período, especialmente em termos sexuais, aponta Inimá Simões (2007), mas sendo essa liberação operada em uma sociedade conservadora e regida por uma ditadura militar, e portanto representada através de marcas como a erotização.

## **Brasil e Brasil de Cinema**

Ao observarmos a história brasileira enquanto processo de constituição de uma identidade nacional, podemos salientar a constante evolução desta noção e sua pluralidade de ramificações. Estes reflexos partem do processo de colonização, importação de escravos, apropriação da cultura indígena e afro,

mas também são atravessados pela coexistência de crenças, tradições e utopias (tanto conservadoras quanto progressistas ou revolucionárias). Sublinhar esta questão, então, se torna importante, pois no “processo-Brasil” não há um esforço de manutenção de uma unidade de nação que alinha sob um mesmo Estado ex-nações próximas, como se pode observar na Europa até o final do século XIX. Há, sim, neste caso, a ideológica aceitação de uma identidade falsamente perene, mas que se redimensiona e ressignifica ao longo do tempo, na sua diacronia. O que nos parece pertinente aqui é o fato de que o período da década de 60 ser, mesmo no seu isolamento, um rico e profundo ambiente de exploração destas questões de estabelecimento de uma possível unidade identitária de cultura nacional. Segundo Hohlfeldt (1999), há nesta temporalidade uma característica pautada pela contradição expressa através de múltiplos posicionamentos que transpassam a esfera política, econômica e cultural. A própria historicidade do período apresenta cortes e junções com vínculos tradicionais de um referencial de sociedade e combates ideológicos com particularidades grandes demais para serem encarados apenas como reflexo do período pós-guerra e Guerra Fria. Há a expansão industrial do país que vem da década de 50; o *boom* automobilístico de São Paulo, que inaugura uma nova classe social na cidade pautada por uma ascendente burguesia da autoindústria; a inauguração de Brasília e o desenvolvimentismo tentado na gestão Kubitschek; a estruturação e inauguração do ISEB (instituto superior de Estudos Brasileiros) no Rio de Janeiro em 1955 e, como Hohlfeldt (Idem) percebe, modificações administrativas e políticas que possibilitam o surgimento, já mais para o final da década de 60, de uma “indústria cultura enquanto livre mercado” (HOHLFELDT, 1999, p.40), olhado muito proximamente pelo Estado, com retorno de capital e um pluralismo de estéticas e considerações acerca do Nacional frente estes reflexos.

Considerando este ponto de vista, fica impossível negar o importante papel do Estado brasileiro na organização de sua história cultural. Talvez, assim, organizando (quicá involuntariamente) uma queda-de-braço com os próprios e próprias protagonistas da cultura: os que defendiam os estrangeirismos, o cinema de importação, os que defendiam o cinema nacional e a busca por esta identidade brasileira expressada na tela de cinema. Todas estas questões pontuam a estruturação do campo com imbricamentos que se desdobram até os dias de hoje, Bernardet (2014) comenta que não havia apenas um embate entre Estado vs. Artistas, mas também entre os próprios cineastas da dita “nata culta” e os que se filiavam às expressões compreendidas como populares, de fácil “assimilação”. Previamente à pornochanchada, pode-se compreender o falho esforço do Cinema Novo em estabelecer uma forma audiovisual de identidade nacional que respondesse às questões de uma totalidade da sociedade brasileira. Aqui, pontuam-se diversos segmentos da produção cultural: artistas, críticos, jornalistas, surgimento da burguesia industrial, todos tentando puxar para si, de alguma maneira, o estandarte de história popular ou identidade nacional.

A história do cinema brasileiro, dentro deste contexto, opera como objeto ampliador de significações e ninho de sintomas do período. Observado pelo olho do historiador e da historiadora, ele traz processos de significação histórica que refletem diretamente o espírito dual e conflitante do período que compreende quase três décadas, dos anos 50 até o período da reabertura política com a transição para o governo civil. Esta história do cinema brasileiro vai além do registro material de vestígios do que foi a expressão fílmica de um momento, ele traduz visualmente, sonoramente, filmicamente a constituição de um presente condenado a ser um índice da totalidade de um passado. Ele representa, ele ocupa materialmente um lugar. Esta ocupação histórica, ao ser historiografada acarreta diversos problemas que vão muito além do Cinema, são de ordem Histórica: quem escreve este passado? quem o interpreta? qual a implicação ideológica de tal discurso histórico sobre o passado? Este trabalho considera uma problematização que emerge daí, a dualidade de termos hierárquicos para tipos de ser-fazer cinema que coabitam um período, e podem ser sumarizados através dos processos fílmicos de um movimento: a literatura de Nelson cinematografada por Arnaldo Jabor.

## **Pornochanchada: o gênero por trás do rótulo**

Produzidas especialmente durante a década de 1970, as pornochanchadas se consolidaram como um gênero cinematográfico brasileiro de grande popularidade a partir de um rótulo. Essa nomenclatura englobava os filmes de diversos estilos que uniam erotismo, crítica sexual e comportamental de costumes e uma reinterpretação do humor popular urbano da chanchada, segundo Nuno César Pereira de Abreu (2002), dentro de uma determinada representação da cultura erótica nacional.

Esta representação, centrada em uma dramaturgia que transformava em temas elementos de sedução e de humor ambíguo e influenciada pelo erotismo em voga no cinema internacional, especialmente nos filmes italianos em episódios, permitiu que a pornochanchada fizesse retratos dos costumes brasileiros de sua época, um reflexo, ressalta Inimá Simões (2007, p. 187), dentro de um movimento de “tematização da “revolução sexual” à brasileira, tecendo tramas que de início se prendiam à paquera, às conquistas amorosas, à virgindade, ao adultério, à viúva disponível e fogosa”. Tal registro de liberação de costumes, contudo, seria feito ainda a partir de moldes coerentes com uma sociedade conservadora, em um país que vivia sob o jugo de um regime político autoritário: se enfatizava o erotismo da figura feminina, a mulher objeto, voltada para o desfrute masculino. Dentro da ideia de dominância do olhar masculino, as expressões de duplo sentido foram difundidas pelas pornochanchadas e desempenharam um papel central, para Simões, no aumento da qualidade de muitas cenas de filmes do gênero, invertendo sentidos e dando nova dimensão para situações corriqueiras.

O autor destaca que já no início da década de 1970 as pornochanchadas conseguiram estabelecer um diálogo bem sucedido com o público, se consolidando dentro de um gênero com unidade própria. Este sucesso se inseria na época de maior ocupação de mercado interno do cinema brasileiro: entre 1972 e 1982, 30% dos ingressos vendidos no país (cerca de 120 de um total de 350 milhões) eram destinados a sessões de cinema que exibiam filmes nacionais.

Consolidada enquanto gênero cinematográfico popular, a pornochanchada também provocaram o nascimento de um grande movimento crítico a elas, como destaca Jean Claude Bernardet (2009), apontando que esta crítica era motivada pela produção de tais filmes no Brasil, em um ataque moral ao que se entende por vulgaridade. Dentro de uma campanha moral e estética que acredita ser digna de “senhoras do chá das cinco”, Bernardet (2009, p. 207) problematiza o movimento dos anti pornochanchadas como desejoso de lutar contra uma imagem brasileira cinematográfica e social que consideram inconveniente, não levando em conta os atrativos que os espectadores da “pornochanchada encontram nesses filmes. Estão propondo é substituir o cinema que eles não querem. Substituir o sexo que eles não querem, a que chamam pornografia, pelo sexo que querem, e a que chamam erotismo”.

Como elementos significativos de atração ao público, as pornochanchadas acrescentam ao sexo performático envolvido em um contexto de repressão e *voyeurismo* o deboche social suavizado dentro de uma crítica pouco aprofundada do Brasil urbano. Em tal deboche, ressalta o autor (2009, p. 208), o sexo serve como metáfora de uma sociedade na qual essa “guerra, esse sexo técnico e quantitativo, esse desprezo pelo outro, essa valorização do capaz contra o incapaz e ineficiente são traços da vida social”.

## **Considerações: Jabor excede Nelson, o filme excede o rótulo**

Problematizando o cinema brasileiro em termos sócio históricos, pensando o fazer-cinema de acordo com seus períodos e processos fílmicos dentro de um movimento, este trabalho buscou refletir sobre as categorizações dos gêneros cinematográficos nacionais através das diferenças entre as noções de pornochanchada e tragicomédia. Para isso, a pornochanchada foi analisada e retomada enquanto movimento que uniu, ao longo dos anos 1970, humor e erotismo em cinema popular. Em relação à tragicomédia materializada nas adaptações de Arnaldo Jabor da obra de Nelson Rodrigues, foi considerado o diálogo entre cinema, cineasta, obras literárias e escritor.

Dentro dos estudos de adaptação, podemos artificialmente dividi-los entre estudos que, por próprios méritos, defendem a fidelidade à obra fonte e os que promovem o pensamento acerca da livre existência de obra fonte e obra alvo (ex.: texto literário e adaptação fílmica). No caso das incursões de Nelson Rodrigues no cinema pelos olhos de Arnaldo Jabor, podemos analisar as questões fílmicas



como alinhadas à segunda posição, a que sustenta a liberdade de existência da obra e uma reinvenção da noção de fidelidade. John Ellis (1982) comenta que não há, ou não deveria existir, uma questão hierárquica entre a versão fílmica e a literária, pontualmente, pois uma não faz a outra deixar de existir. Sua própria razão de ser acabaria se tornando um pulsante desejo de prolongar um prazer determinado através de reorganização de um material estético em uma outra forma de expressão. As mudanças que a introdução de um conteúdo em outra forma de expressão acarretam não se limitam à materialidade da forma, mas são atravessadas fortemente por afetos envolvidos. Afetos estes de autonomia da obra, de referência ao que está no passado, do desejo (estético ou financeiro) de se promover a reinvenção de um dado conteúdo. Talvez, no seio destas questões: fidelidade; reinvenção estética de uma expressão; prolongamento de um determinado prazer, esteja um campo muito mais rico de ligação entre Jabor e Nelson do que um primeiro olhar possa propor.

Arnaldo Jabor se apodera do que para ele é síntese da expressão “Nelsoniana”, dá-lhe uma roupagem própria a partir das idiossincrasias do fazer fílmico e transgride e excede o próprio texto sem deixar de ser fiel a ele: muito mais a seu espírito do que sua forma, embora a forma, de alguma maneira, esteja lá contemplada. Este processo, por sua vez, acaba por equacionar um problema que atravessa crítica e teoria do cinema. As análises sincrônicas, pautadas pelo próprio tempo, flertaram com múltiplas categorizações e rotulações dos filmes. De outra maneira, a perspectiva diacrônica, revisionista, parece empurrar as terminologias tendo em vista um juízo de valor que extrapola a própria natureza dos filmes, algo que podemos perceber na historiografia do cinema brasileiro ao produzirmos termos como tragicomédia e pornochanchada para adequar uma moralidade do gosto, uma soberba acadêmica ou mesmo uma predileção defensiva de “um bom cinema no meio de tanta baixaria”.

### **Referências**

- ABREU, Nuno César Pereira de. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. Orientador: Fernão Vitor Pessoa Ramos. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, BR-SP, 2002.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. 2ª. ed. São Paulo, SP: Companhia de bolso, 2014.
- ELLIS, Joe. The literary adaptation. *Screen*, v. 23, n. 1, p. 3-5, 1982.
- GOMES, Paulo Emilio S. *A trajetória do subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- HOHLFELDT, Antônio. A fermentação cultural da década brasileira de 60. *Revista FAMECOS*, v. 11, n. 2, p. 38-56, 1999.
- SIMÕES, Inimá. Sexo à brasileira. *Revista ALCEU* - v.8, n.15, jul./dez. 2007.
- XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2001.

\_\_\_\_\_. *O olhar e a cena* – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

# Corpo e Sexualidade no Cinema Argentino: Olhares sobre a obra de Lucía Puenzo<sup>1</sup>

## Body and Sexuality in the Argentine Cinema: Looks at the work of Lucía Puenzo

Lady Dayana Silva de Oliveira<sup>2</sup>  
(Doutoranda - PPgEM-UFRN)

### Resumo:

O artigo centra na reflexão sobre o olhar feminino sobre o corpo e a sexualidade representadas no cinema argentino. O foco de análise se volta para a obra da cineasta argentina Lucía Puenzo. Nosso interesse guia-se pelas escolhas temáticas da diretora e pela análise dos elementos estéticos que se destacam em sua obra. Puenzo aborda questões de gênero e conflitos em obras que repercutem pela abordagem crítica e atual.

### Palavras-chave:

Cinema. Sexualidade. Estudos de Gênero.

### Abstract:

This article focuses on the reflection on a female look of the body and sexuality represented without Argentine cinema. The focus of analysis turns to a work by Argentine filmmaker Lucía Puenzo. Our interest is guided by the thematic choices of the director and the analysis of the aesthetic elements that stand out in his work. Puenzo approaches gender issues and conflicts in works that resonate through the critical and current area.

### Key Words:

Cinema. Sexuality. Gender Studies.

## Introdução

Iniciamos este estudo lembrando o quanto a imagem da mulher e do seu corpo, principalmente no cinema clássico, teve uma utilização dominante de estereótipos e um reforço de olhares patriarcais, ocupando papéis de auxílio aos protagonistas homens, seja nas figuras de mãe, esposa, filha, ou em papéis mais claramente sexualizados como cortesãs, amantes, criadas ou verdadeiras *femmes fatales*. KAPLAN (1995, p.22) ressalta esse aspecto ao analisar o cinema clássico hollywoodiano. Exemplificando

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Sexualidade, Corpo e Política.

2 - Jornalista formada pela UFRN, doutoranda em Estudos da Mídia pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia - PPgEM-UFRN.

com o filme *A dama de Xangai* (1946), para ela, “a mulher agora não é mais nem vítima desprotegida nem substituto fálico. Ao contrário, a ameaça que sua sexualidade traz à tona surge quando a hostilidade é projetada na imagem feminina”. O que nos faz pensar sobre o que vem mudando desse período referido à atualidade.

Na teoria crítica do cinema encontramos inúmeras análises sobre as narrativas em que a mulher é sexualizada no cinema, com personagens construídos a partir do olhar masculino. Neste estudo, nosso interesse segue uma perspectiva contrária ao se debruçar sobre o olhar feminino em relação às escolhas de representações na narrativa e seus desdobramentos relacionados à sexualidade. Entendemos que a direção sob o olhar feminino no cinema contemporâneo considera uma série de questões na abordagem de temáticas da trama das relações humanas, já a partir da temática escolhida, considerando o corpo e a sexualidade.

Não nos interessa entretanto, as produções claramente consideradas eróticas ou do gênero pornográfico. Focalizamos especificamente as produções autorais ou adaptações que trazem na direção feminina uma marca e consideram corpo e sexualidade como elementos de reflexão em seus enredos.

Numa perspectiva exploratória voltamos nossa atenção para a obra da cineasta Lucía Puenzo, que se destaca pela sua atuação no cinema portenho contemporâneo. O interesse centra-se nas escolhas temáticas da diretora. Puenzo foi premiada em 2007 com o seu primeiro longa *XXY*, que aborda questões de gênero e conflitos relacionados à sexualidade da jovem Alex, que nasce com a condição de intersexualidade (também chamada hermafrodita). A chegada da puberdade provoca tensionamentos nas relações entre ela e os que estão ao seu redor. Antes de chegarmos a análise específica das obras cabe lembrar aqui o contexto no qual inserimos a questão da produção de cineastas mulheres no cinema latino americano.

## **Gênero e cinema de mulheres**

Mais do que números temos acompanhado uma pequena evolução nas discussões sobre o espaço da mulher no cinema à frente de produções e no embate pelo reconhecimento dos seus esforços. Mas nem sempre foi assim, o que Julia e Clara Kuperberg nos lembra no documentário *E a mulher criou Hollywood* (*Women who run Hollywood* - 2016) é que até 1925 praticamente metade dos filmes eram de responsabilidade de mulheres. No documentário, as cineastas mostram que a própria formação de Hollywood esclarece a presença feminina até 1925 e a ausência nas décadas seguintes. Como nos primórdios, o cinema não era levado a sério como negócio, os homens não queriam ser cineastas, queriam ser contadores, advogados, engenheiros ou médicos. Desta forma, não havia competição masculina e

então as mulheres tinham seu espaço nos filmes.

Quando a indústria do cinema passa a ser lucrativa, os homens ocupam também esse lugar da realização/direção de cinema e o que se vê hoje é uma busca cada vez maior pelo aumento de espaço pelas mulheres.

Na Argentina, entre 2010 e 2013, as mulheres representaram apenas 10% dos diretores dos filmes de maior bilheteria. Uma das conclusões da pesquisa *Representaciones de Género en el Cine Argentino: un análisis de los personajes femeninos en las películas argentinas más vistas*, realizada por Bárbara Duhau e Taluana Wenceslau, da organização Un Pastiche. Foram analisados os 10 filmes campeões de bilheteria e aptos para menores de 13 anos que estrearam entre janeiro de 2010 e maio de 2013 nas salas de cinema da Argentina<sup>3</sup>.

No Brasil, a situação não é diferente, os dados revelam ainda uma porcentagem pequena sobre a direção de cinema por mulheres no Brasil. De acordo com o anuário da Ancine<sup>4</sup>, 20,4% dos filmes brasileiros que estrearam em 2016 foram dirigidos exclusivamente por mulheres.

A demarcação de campo pelas mulheres é emergente e mostra que há uma jornada longa ainda a ser percorrida, principalmente no que se refere ao aumento das produções e um reconhecimento do chamado cinema de mulheres, com o respaldo da sociedade sobre a importância da identificação de gênero e do tratamento de histórias e temáticas representativas do ser mulher, relacionadas ao olhar feminino.

A produção feminista atual que reflete sobre a temática dos estudos de gênero é ampla e não pretendo abarcar aqui seus pormenores, me deterei apenas ao que considero fundamental à discussão. PISCITELLI (2002) chama a atenção para os percursos que as teorias feministas seguiram e ainda trilham na relação com o conceito de gênero, percebendo uma dificuldade iminente nas diferentes visões do ponto de vista do ativismo e da perspectiva teórico-academicista. Para a autora:

O conceito de gênero começou a ser desenvolvido como uma alternativa ao patriarcado. Ele foi produto porém da mesma inquietação feminista em relação as causas da opressão da mulher. A elaboração desse conceito está associada à percepção de associar essa preocupação política a uma melhor compreensão da maneira como o gênero opera em todas as sociedades, o que exige pensar de maneira mais complexa o poder. Vemos, assim, que as perspectivas feministas que iniciaram o trabalho com gênero mantêm um interesse fundamental na situação da mulher, embora não limitem suas análises aos estudos das mulheres. (PISCITELLI, 2002, p.11)

---

3 - Os dados completos da pesquisa podem ser acessados no seguinte endereço eletrônico: <https://unpastiche.files.wordpress.com/2016/11/informecompletomujeresycineargentinounpastiche2016.pdf>

4 - Disponível em: [https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/cinema/pdf/anuario\\_2016.pdf](https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/cinema/pdf/anuario_2016.pdf), acesso em: 6 de dez. de 2017.

A visão de uma mulher reconfigurada, colocada por PISCITELLI (2002) e corroborada por COSTA (1998), mostra um dos tensionamentos do movimento feminista e suas diferentes perspectivas teóricas, principalmente as que não consideram o gênero como categoria a ser analisada. Ao nosso olhar uma das problemáticas que dificulta a análise das questões de gênero inseridas nos debates da teoria feminista é o tensionamento sobre os termos sexo e gênero e seus determinantes.

Nesta análise específica nos detemos na perspectiva de gênero do ponto de vista da mulher inserida em um contexto contemporâneo de produção cultural/simbólica. WEEKS (1996) considera o gênero não como uma simples categoria analítica, mas como uma relação de poder, e entende que os padrões de sexualidade feminina representam um poder historicamente enraizado.

## **Corpo, sexualidade, intersexualidade e escolhas de linguagem**

FOUCAULT (1984) em *História da Sexualidade*, se volta à análise das práticas pelas quais os indivíduos foram levados a prestar atenção a eles próprios, a se decifrar, a se reconhecer e se confessar como sujeitos de desejo, estabelecendo uma certa relação que lhes permite descobrir, no desejo, o seu ser.

Neste estudo focalizamos duas obras dirigidas pela cineasta Lucía Puenzo, especificamente os filmes *XXY* (2007) e *O médico alemão* (2013), que tem como título original *Wakolda*. Nas duas obras o corpo ocupa lugar principal nos enredos, são abordados sob diferentes perspectivas através de uma abordagem crítica.

O longa *XXY* conta a história de Alex, uma jovem hermafrodita, de 15 anos, que sofre com sua condição sexual e ao ter que tomar uma decisão sobre seu corpo, tendo que assumir uma identidade. O roteiro foi escrito por Puenzo após uma longa pesquisa sobre a condição dos jovens hermafroditas. Seu interesse pelo tema passou pela curiosidade de entender como as jovens lidavam com os conflitos da adolescência e o desabrochar da puberdade, em uma situação ambígua relacionada ao corpo e às condições de relações sociais tencionadas pelo mesmo. Ou seja, como reagir às condições naturais de um corpo marcado por características físicas do sexo feminino, carregando uma condição também marcada pelo órgão sexual masculino?

Já no início do filme Alex corre entre muitas árvores em um local que parece um bosque, escuro e a sensação que temos é que não se sabe o caminho. Essa primeira impressão abre a sequência de tensionamentos que vão ser encadeados na narrativa.

A primeira palavra que o pai Kraken pronuncia no filme é “fêmea”, enquanto abre uma tartaruga

com seu assistente. Na sequência são introduzidas as outras personagens, o cirurgião Ramiro que tem interesse na condição de Alex, sua esposa e o filho Álvaro por quem Alex se apaixona na trama.

O olhar sobre os sexos, a escolha e as diferenças estão a todo momento sendo colocadas no filme. A escolha dos personagens também nos mostra o olhar de Puenzo sobre essa temática. Com o pai na função de biólogo marinho a ligação com o viés biológico também é pontuada no filme. A mãe de Alex, Suli, representa a figura da negação, é a mentora da ideia da cirurgia plástica, de retirar “o que sobra”, como é colocado na narrativa em um determinado diálogo sobre a necessidade de operar.

A jovem Alex está em seu momento de conflito, seu despertar da puberdade já não pode ser controlado ou evitado pelos hormônios, que ela decide não tomar, e os pais aparecem na narrativa um tanto perdidos sem saber como agir. O filme se desenvolve em um clima tenso e ambíguo, que leva a uma questão central: a liberdade de escolha contra a “normalização”.

“Sou as duas coisas”, diz Alex a Álvaro. “Mas isso não pode ser” responde Álvaro, ao que Alex questiona: “Você vai me dizer o que pode ou não pode ser?” e Álvaro segue perguntando: “Mas você gosta de homens ou das mulheres?”. “Não sei” responde Alex. E então se colocam essas questões ao espectador. Por que é necessário escolher, entre ser homem ou ser mulher? Por que não se pode viver com ambos os sexos na sociedade?

Nas imagens utilizadas no filme para demarcar a temática, temos o diário de Alex com seus desenhos de corpos femininos com pênis e até uma boneca com o órgão sexual colocado lembram sua condição de hermafrodita.

Outro aspecto no filme aponta para a insatisfação com a condição de Alex pelos pais. Da parte da mãe a busca pela cirurgia e em determinada cena, isso fica claro quando ela utiliza a faca para cortar uma cenoura em uma clara metáfora de tentativa de se livrar de um problema, e nesse processo ela se corta. O pai busca outras alternativas, com a atitude paterna de entender como outra pessoa na mesma condição enfrentou a situação e fez a escolha pelo sexo masculino.

Na trama esses aspectos vão se somando à angústia de Alex, em sua jornada de descobertas sobre o corpo e o sexo. Inclusive o ato sexual aparece em uma cena entre os dois jovens que se configura como uma troca de experiências já que ambos estão se autoconhecendo. A narrativa em si apresenta uma gama de questões que perpassam um cuidado da direção para uma análise minuciosa, as escolhas de linguagem podem ser pontuadas com planos bem encadeados e uma fotografia concernente com o clima tenso e angustiante da trama.

Na outra narrativa, *O médico alemão* (2013), Puenzo conta a história de uma família argentina que

atravessa a Patagônia, em 1960, e conhece um médico alemão que os ajuda. Ele torna-se hóspede da família e demonstra preocupação com Lilith, menina que tem um problema de crescimento. Mas todos ignoram que o médico é Josef Mengele, nazista que realizou experimentos com humanos no campo de concentração de Auschwitz.

Nesta narrativa temos mais um exemplo do corpo em evidência pela protagonista jovem que expressa sua vivência da puberdade como uma etapa traumática em sua vida. A circunstância de ser diferente física e psicologicamente é uma condição estigmatizante para as protagonistas de Puenzo, vemos que o corpo tem um papel importante na construção do enredo e que ganha atenção ao elencar questões para reflexão. Nos dois filmes, as jovens apresentam-se como diferentes, cada qual com seus excessos ou faltas em seus corpos físicos.

As bonecas são uma parte muito importante do filme. Wakolda, título original do filme é o nome da boneca da menina Lilith. Enzo, pai de Lilith, é um criador de bonecas que sonha em criar uma boneca única que possua um coração. Mengele ajuda-o a realizar este sonho, fazendo a boneca exatamente como Lilith: branca, magra, de olhos e cabelos claros.

O segredo é outro aspecto que liga a narrativa, os personagens e o interesse do espectador. Mengele se apresenta como um cientista trabalhando sobre um hormônio de crescimento que promove o melhoramento do gado. Para HEFFES e BERTONE (2015, p.133) através do tratamento experimental, Mengele tenta entrar na biologia do “outro” representado em Lilith. “Uma vez traçado seu mapa genético, pretende decifrar seu corpo, codificá-lo, repeti-lo, discipliná-lo ou modificá-lo à vontade”. O corpo de Lilith é como uma superfície de inscrições sobre a qual é possível imprimir marcas até conseguir convertê-lo em “objeto” de experimentação, fazendo clara referência à metáfora que transfere o processo de modelação do corpo biológico individual ao modelado ou busca da perfeição no corpo social coletivo.

Nas duas narrativas, vemos escolhas de mesmos elementos como as bonecas, os corpos, as protagonistas jovens e as angústias por diferenças no corpo. Percebemos neste aspecto uma preocupação de Puenzo em focalizar o corpo como elemento tencionador de reflexões e buscas por mudanças de comportamentos. Além disso, o imaginário trabalhado na narrativa proporciona um olhar interessado pelas questões que se ligam à temática central, seja com relação às escolhas de vida no caso de Alex, ou de questionamento sobre a ideia de um padrão de perfeição como buscava Mengele e sua doentia obsessão pelo tratamento de Lilith. Seguimos pensando sobre a obra de Puenzo e como ela manifesta de forma singular na grande tela as angústias sobre o corpo e a sexualidade, imprimindo sua marca no cinema argentino contemporâneo.



## Referências

CARBONARI, Patricia. *XXY, algo más que dos sexos*. Cinémas d'Amérique latine, 25 de setembro de 2015. Disponível em: <http://journals.openedition.org/cinelatino/1350> acesso em: 10 de dez. de 2017.

COSTA, Claudia de Lima. *O tráfico do gênero*. Cadernos Pagu, num. 11, 1998.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

HEFFES, Alejandra; BERTONE, María Agustina. *La perfección de la forma: Una mirada sobre Wakolda*. AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte – N° 3 – Junho, 2015. Pp. 116-139

KAPLAN, Ann E. *A mulher e o cinema – os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

NICHOLSON, L. *Interpretando o gênero*. Revista Estudos Feministas, v. 8, n. 2, Florianópolis, 2000.

PISCITELLI, Adriana. *Recriando a (categoria) mulher?* In: ALGRANTI, L. (Org.). *A prática feminista e o conceito de gênero*. Textos Didáticos, n. 48. Campinas: IFCH/Unicamp, 2002, p. 7-42.

WEEKS, Jeffrey. *The body and sexuality*. In: *Modernity. An introduction to modern societies*: Stuart Hall, David Held, Don Hubert e Kenneth Thompson (org.). Londres: Blackwell, 1996. pp.363-394.

## Filmografia

PUENZO, Lucía. (Dir.) *XXY*. Argentina. Imovision, 2007.

\_\_\_\_\_, Lucía. (Dir.) *O médico alemão*, Argentina, 2013.

KUPERBERG, Julia; KUPERBERG; Clara. *Women who run Hollywood*. França, 2016.

# Pela reabilitação da entrevista na prática documentária – parte 3<sup>1</sup>

## In defense of the interview in documentary tradition – part 3

**Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues<sup>2</sup>**  
(Doutor - Universidade Federal de Pernambuco)

### **Resumo:**

Na parte final desta trilogia, nos propomos reavaliar a relação entrevista e montagem. Partindo da centralidade deste fundamento na teoria do cinema, mensuramos sua importância na prática documentária a partir de algumas considerações de Comolli.

### **Palavras-chave:**

Montagem, Entrevista, Zapping

### **Abstract:**

In the last part of this trilogy, we re-evaluate the relationship among the interview and the montage. Starting from the centrality of this concept in the film theory, we highlight its relevance in documentary practice in dialogue with some ideas of Comolli.

### **Keywords:**

Montage, Interview, Zapping

Esta proposta sinaliza o desfecho de uma trilogia iniciada em 2015, apresentada em outros encontros da Socine e cuja premissa era investigar o expediente da “entrevista” no documentário contemporâneo. Na primeira parte, nos dedicamos à recapitulação da emergência deste recurso propiciada pelo *cinema direto*, bem como à identificação do seu gradual esvaziamento e emprego precário na atualidade, tanto pela grande mídia, quanto por documentaristas menos criativos. Todavia, não obstante o diagnóstico alarmante, finalizamos a abordagem ressaltando que novas práticas cinematográficas nos indicavam outras possibilidades de uso da entrevista.

Assim, na segunda parte da investigação, apresentamos uma análise de algumas destas produções, obras que, recorrendo a um emprego menos engessador da entrevista, têm contribuído para reabilitar a

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro da Socine, realizado entre os dias 17 e 20 de outubro de 2017, na UFPB, em João Pessoa-PB, na sessão Formas do documentário II.

2 - Professor adjunto do Depto. de Com. Social da UFPE e doutor em Multimeios pela Unicamp.

*potência dos encontros* na tomada, reconfigurando a relação entre quem filma e é filmado, e solicitando novas formas de engajamento do espectador. À ocasião, destacamos duas vertentes: as obras que, ao lançar mão de dispositivos que propõem partilhas enunciativas e uma abertura do controle, terminam por renovar os protocolos habituais da entrevista; e os filmes que, frente o “apelo realista” que caracteriza a produção audiovisual recente e intensificando práticas reflexivas, problematizam o antecampo e as negociações que presidem qualquer registro, questionando a imagem (inspirando dúvidas) e explicitando as relações de poder na entrevista. *Santiago, Os dias com ele, Doméstica, Sete visitas e O fim e o princípio* foram os títulos privilegiados nesta abordagem.

Desejo agora, nesta última etapa<sup>3</sup>, repensar a relação *montagem e entrevista*; em síntese, ponderar as consequências de uma edição responsável e/ou deletéria para amplificar ou comprometer os resultados obtidos na filmagem, gesto que pode implicar num maior ou menor respeito em relação aos sujeitos que estiveram em cena partilhando suas experiências, bem como numa maior ou menor liberdade para o espectador. Se todo trabalho de edição implica em seleções e cesuras inevitáveis, é preciso então discernir entre as práticas de montagem que se esforçam por minimizar as perdas, valorizando a intensidade do que foi vivido no set e concedendo ao espectador autonomia, das edições que promovem interferências regulares e reconstróem os sentidos ao sabor da vontade do diretor. Duração e ambiguidade, de um lado; onipotência do montador, de outro. Afinal, se os sujeitos em cena carecem de tempo para revolver suas memórias e articular respostas, também o espectador demanda tempo para delinear um percurso no decorrer da obra.

Em alguns de seus ensaios, Comolli (2008) nos alerta que os sujeitos abordados pelos cineastas têm ciência de que o encontro firmado (a cena pactuada) pode facilmente resultar em traição. Não somente porque o diretor pode não manifestar interesse real por aquilo que o outro diz, convertendo a entrevista em escuta desatenta; mas também porque o trabalho de edição reiterado pela grande mídia, e por um cinema menos comprometido com a alteridade, implica sempre em redução e menosprezo. Desespero do lado de lá do quadro, mas também do outro da tela, pois o logro na edição não maltrata apenas o entrevistado; implica também desprezo pelo espectador, que precisa lidar com fatias de experiência reduzidas (com os discursos fechados articulados por este tipo de montagem). Dupla derrota, como evitá-la? Este é o tema que pretendo aprofundar. Ressalto, todavia, que este é um *work in progress* e que, no espaço aqui disponibilizado, será impossível examiná-lo adequadamente.

---

3 - Cabe informar que esta trilogia ou série integra um projeto maior, aprovado no âmbito do Depto. de Comunicação Social da UFPE e intitulado “Do encontro previsível à cena revigorada – a entrevista no documentário contemporâneo”.

## Apontamentos sobre a montagem

A exemplo do conceito de *mise-en-scène*, o conceito de montagem possui um longo histórico no campo cinematográfico. Possivelmente ainda maior e mais tortuoso do que o primeiro (AMIEL, 2011). Ponderemos, de início, sua relevância para a geração soviética dos anos de 1920: seja Kuleshov, Pudovkin ou Eisenstein, cada um destes diretores escreveu bastante sobre este fundamento, considerado o núcleo da arte cinematográfica para os artistas construtivistas. Talvez Eisenstein (2002) tenha levado o conceito ao paroxismo, em seus múltiplos textos e atualizações, partindo da montagem de atrações, proposta com claro interesse de manipulação de sentidos, até a complexa noção de *montagem intelectual* – sofisticada e carregada de simbolismo, como exemplifica o seu *Outubro* (1928).

A centralidade deste fundamento nos escritos dos diretores soviéticos não foi caso isolado; outros teóricos também fizeram da investigação formal, com claro apreço pelo conceito de montagem, o foco de suas análises (pensemos em Münsterberg, Béla Balázs, Jean Epstein, Rudolf Arnheim e muitos outros, cujas contribuições ainda aguardam traduções para o português). Tal primazia teria feito da vertente formalista a principal corrente teórica do cinema até a metade dos anos de 1940, quando a figura de André Bazin passa a monopolizar parte dos debates.

Mas mesmo Bazin, notório entusiasta do realismo fotocinematográfico, também escreveu sobre a montagem ou “combateu” seus excessos na criação fílmica. Ora, ao combater a centralidade de um conceito e defender a encenação, o plano-sequência, a profundidade de campo e a liberdade do olhar do espectador na tomada, penso que também é possível afirmar que dispomos de uma “teoria da montagem” nos escritos de Bazin (2014): uma teoria que sugere menor decupagem, menor intervenção e que pressupõe que a ambiguidade dos eventos não seja apartada em virtude do controle criativo. Sem cometer imprudências e sem alimentar rivalidades, creio que o mesmo pode ser insinuado a respeito de Tarkovski (2002), ao sugerir que a força poética das imagens consiste, antes de tudo e para parafrasear seu livro, numa tarefa de esculpir o tempo e de privilegiar a duração dos eventos no interior de cada plano. Em outras palavras, sua obra e seus escritos também nos indicariam um pensamento sobre a montagem – montagem como contenção em vez de afirmação da autoria via intervenção enfática.

Trazendo para o campo da história da arte, e buscando amparo num intelectual contemporâneo, Didi-Huberman (2015), evocando o legado de Benjamin e de Aby Warburg, tem nos sugerido que a montagem pode ser entendida como o procedimento capaz de mapear latências de sentidos nas imagens e de nos auxiliar a compreender a heterogeneidade dos tempos que nelas habitam, através da identificação das *sobrevivências*, espécie de herança ou memória inconsciente que “pressionaria” a prática artística. Não se trata de investigação modesta; no limite, tal empreendimento nos permitiria

repensar as bases epistemológicas da história da arte e da própria ciência histórica.

## A montagem no documentário

Também no documentário floresceu o que poderíamos identificar como uma “teoria” da montagem. Com intensidades diferentes entre um e outro diretor, uma e outra tradição. Iniciemos com Vertov. Conciliando os seus dois procedimentos-chave – filmar a vida de improviso, premissa do *ciné-olho*, e o deciframento comunista da realidade (meta do seu cinema-verdade) – a montagem se sobressai enquanto fundamento que permeia todo o processo criativo, não se restringindo à desconstrução analítica vislumbrada no corte final. Como diz Vertov em um de seus manifestos: “Todo filme do ciné-olho está em montagem desde o momento em que se escolhe o tema até a edição definitiva do material” (2003, p. 263). *Montagem ininterrupta*, portanto.

Um outro cineasta, o armênio Artavazd Pelechian, elogiado pela dimensão plástica e poética dos seus filmes, realizados com uma mescla de materiais originais e de imagens de arquivo, também desenvolveu um pensamento original sobre a montagem a partir e através de sua obra, designando tal fundamento de “montagem distancial”. Atento a esta categoria, interessa a Pelechian, em seu processo de edição, promover descolagens, criar uma distância entre planos que portam sentidos afins em vez de concatená-los; ou seja, preferir a desconexão em vez da contiguidade, de modo a valorizar as múltiplas ressonâncias entre as imagens e sons, e a expandir a rede semântica do filme (2015). *Disjunção em vez de justaposição*, pois.

Contudo, para ponderar a relação *montagem e entrevista* na prática documentária, gostaria de recorrer às considerações de Comolli (2008). Comolli, lembremos, defende uma prática cinematográfica que implica investimento político e doses de violência (sedução, entrega e desconfiança seriam gestos inerentes a esta arte), mas também acolhimento, abertura para o mundo, redescoberta de si no outro e vice-versa. E, ante o discurso daqueles que censuram o uso freqüente da palavra no documentário e consideram que, em virtude do emprego precário, sua manifestação deve ser refreada, Comolli avança na direção contrária: é preciso, diz ele, que o documentarista, mais do que nunca, se invista da palavra e do corpo das pessoas filmadas. Pois, em sua avaliação, a produção da palavra filmada na atualidade é o lugar de uma guerrilha sem nome: haveria o campo da “palavra destruída”, território da grande mídia; e “há aquele da palavra construída após a ruína”, missão do documentário (2008, p. 120).

Portanto, tendo em vista a espoliação da alteridade nas práticas midiáticas, é tarefa do documentário (em *tomada direta*) contribuir para o ressurgimento da potência da palavra corporificada – com sua multiplicidade de sentidos e encadeamentos próprios. Deste modo, diz Comolli, “convocar alguém para

compor uma cena e fazê-lo falar e, eventualmente, escutá-lo [...] nunca foi e nem pode ser um gesto anódino” (2008, p. 86). Em sua avaliação, todo o problema que circunscreve a prática da entrevista e da montagem envolveria uma gestão responsável do *tempo*. Assim, respeitada a duração e acolhida a alteridade na cena pactuada, filmar o *outro*, ou melhor, filmar *com* o *outro*, nunca pode ser um gesto indiferente.

Mas como aplacar o medo que o aparato cinematográfico, confundido com a parafernália das emissoras, impõe à alteridade? Como colocá-la em cena sem traí-la? É preciso lembrar que, na expectativa do *outro*, haveria, sobretudo, “o desejo de não ser tomado por pouca coisa”, de não ter sua complexidade e fala menosprezadas (2008, p. 88 e 89). Para tanto, a comunhão vivida na tomada deve ser igualmente preservada no corte final. Em outras palavras, a escuta evidente na gravação deve se repetir no processo de montagem, de modo que também o espectador possa apreender a magnitude da palavra revigorada – seu ritmo e encadeamento valorizados pela duração. Caso contrário, uma montagem precipitada comprometeria a amplitude do encontro. Portanto, é tarefa do cineasta suscitar o interesse do espectador por este jorro verbal revitalizado – em oposição à grande mídia (que costuma negligenciar o espectador), o cinema deve fomentar o aguçamento perceptivo da audiência, instigá-la e engajá-la na tomada (2008, p. 120 e 121).

Refletindo sobre a montagem, sobre os engajamentos que a edição pode suscitar no espectador (de uma participação ativa a uma espécie de alijamento), Comolli identifica o *zapping generalizado* como principal fardo de certa prática cinematográfica: tendência influenciada pela publicidade, pelo videoclipe e o telejornalismo. Emulando na montagem o gesto do zapeador, e incorporando o *jump cut*, esta tendência visa produzir efeitos de sentido (ou restringi-los) mediante o excesso de cortes no interior da cena e a condução enfática do olhar do espectador.

E o que nos permitiria ver os filmes que cedem ao *zapping*? Pouco. Ou melhor, muitos arranjos e quase nada. Nos deparamos com uma sequência de planos rápidos que mesclam materiais e estilos heterogêneos. A mistura é atraente, mas o jogo não é gratuito: visa reduzir a alteridade (do mundo) à familiaridade (do espetáculo). O efeito é o de uniformidade, tudo se equivale. O espetáculo está em toda parte; o real, em nenhuma. Como resume Comolli (2007), se trata de tocar em tudo para não tocar em nada. Saltar é uma forma de evitar – de não se deter na cena, de recusar as ambiguidades. É preciso, pois, problematizar esta aceleração do olhar do espectador e esta afirmação do poder da montagem que converte a relação apreendida na tomada em cintilação volátil. Em outras palavras, impaciência, precipitação e febrilidade seriam a condição demarcada por este tipo de edição para o espectador. Convertido numa espécie de *degustador*, ele se vê impedido de perceber o outro filmado como *imprevisto*, como multiplicidade.

Uma espécie de *estética da abreviação* predomina – tudo precisa ser comunicado rapidamente para fisgar o espectador. No limite, estes filmes decidem por ele sem lhe conceder autonomia. Mas tal prática é a que melhor valoriza as possibilidades expressivas do cinema e seus gestos de resistência? Certamente não; se pensarmos em termos pedagógicos, o espectador que daí resulta é um tipo marcado pela impaciência diante das imagens, sobretudo quando um plano se dilata. O que para ele se impõe, portanto, é o modo de leitura da informação jornalística: rápida, clara, objetiva, incontestável.

Do que foi exposto, deduzimos que, para Comolli, as maneiras de se cortar e de se fazer *raccord* não são naturais e inocentes. Em outros termos, elas se vinculam a contextos histórico-sociais e suscitam efeitos subjetivos. “Vejo aumentar um cansaço do espectador diante da representação da figura humana em sua ambiguidade, diante de um cinema não promocional” (2007, p. 25). Cansaço estimulado pelas práticas midiáticas que apostam numa celeridade suspeita e que desfiguram a alteridade em virtude do modo como a colocam em cena e a editam. Ao investir neste tipo de arranjo, o que tais práticas me dizem, enquanto espectador, é que já não tenho a possibilidade de escolher por conta própria, de reter um instante e nele me demorar. Uma espécie de destino de *cão adestrado* horroriza o cinespectador.

Estamos de volta, pois, à questão do tempo (seja a duração da tomada no set, seja o tempo partilhado na edição). A guerra envolve primordialmente a gestão do tempo. Zapear de um filme a outro, de um canal a outro, ou ser zapeado pela montagem de um filme é evidentemente nada encontrar. E, do ponto de vista pedagógico, a lógica do zapping não apenas reduz a experiência fílmica a fatias insuficientes; ela também converte o espectador num sujeito impaciente e irritadiço. Em outras palavras, onde há velocidade e hiper-estímulo não há pausa para a reflexão, para a contemplação, para o pensar autônomo. Assim, parafraseando o título de um famoso texto de Comolli, devemos lembrar que é preciso defender o cinema, mas também o espectador, contra a natureza deletéria do espetáculo.

## Referências

AMIEL, Vincent. *Estética da montagem*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

BAZIN, André. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

\_\_\_\_\_. “Algumas notas em torno da montagem”. In: *Revista Devires*. Belo Horizonte, vol. 4, n. 2, p. 12-41, julho/dez de 2007. Disponível em <http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/issue/archive>. Acesso em 5 de agosto de 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo – História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

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

PELECHIAN, Artavazd. "Montagem distancial, ou teoria da distância". In: LABAKI, Amir (org.) *A verdade de cada um*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

VERTOV, Dziga. "Extrato do ABC dos kinoks". XAVIER, Ismail (org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.



# O documentário alagoano contemporâneo e a figura do sujeito comum<sup>1</sup>

## The contemporary Alagoano documentary and the picture of the common man

**Leandro Alves da Silva<sup>2</sup>**

*(Mestrando em Cinema e Narrativas Sociais - Universidade Federal de Sergipe- UFS)*

### **Resumo:**

Este estudo analisa como os documentários alagoanos, emergidos de oficinas de formação audiovisuais, retratam o sujeito comum e consiste em contextualizar a relevância do ciclo de oficinas de formação audiovisuais em Alagoas e a partir de uma primeira incursão empírica, relativa ao conjunto de filmes realizados, chegar à predominância qualitativa de filmes centrados em sujeitos comuns para realizar uma breve análise qualitativa desses filmes.

### **Palavras-chave:**

Formação audiovisual, documentário, Alagoas, comum.

### **Abstract:**

This paper will analyze how the alagoano documentaries, arose from audiovisual training workshops, picture the common man. The research consists in contextualizing the relevance of the cycle of audiovisual training workshops in Alagoas, as of a first empirical incursion, to the sets of films made, achieving a qualitative predominance of films centralized in common subjects to perform a brief qualitative analyses of these films.

### **Keywords:**

Audiovisual training, documentary, Alagoas, common.

## **Introdução**

No início de 1970 surgem as câmeras em super-8, equipamento amador, normalmente, utilizadas para registros familiares. Por serem mais baratas e acessíveis do que as câmeras em 16mm e 35mm, sua utilização foi “deslocada” servindo de instrumento para experimentações visuais de novos “cineastas” no Brasil e no mundo. Entre 1975 e 1982, surge também em Alagoas, o Festival Nacional de Cinema de

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: PAINEL: O COMUM E O CINEMA.

2 - Mestrando em Cinema e Narrativas Sociais pelo Universidade Federal de Sergipe (UFS), graduado em Produção Audiovisual pela Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas (PB) e Administração pela Universidade Estadual de Alagoas (UNEAL).

Penedo, despertando uma produção audiovisual alagoana, em super-8, que até então, praticamente, não existia. Com o fim desse Festival, o estado vivencia a escassez de produção audiovisual. Não há registros entre as décadas de 1980 e 1990 de incentivo e/ou mecanismos de estímulos à produção audiovisual, representando prejuízos à cinematografia alagoana. Apenas quatro documentários foram registrados entre 1993 e 2003 (HOLANDA, 2008). A partir de 2003, muitos fatores influenciam a retomada do cinema no Brasil: a implantação de políticas culturais e de fomento ao audiovisual, o barateamento de equipamentos de filmagens e som, a criação de festivais de cinema e o surgimento de oficinas de formação audiovisuais.

A revolução digital favoreceu à produção do cinema brasileiro, pois com o acesso à tecnologia e às diversas formas de se produzir, o jovem, o pobre e a comunidade passaram a ser inseridos na produção cinematográfica. Além disso, novas experiências de se fazer filmes surgiram através de oficinas de formação audiovisuais e das Políticas Públicas que democratizaram a realização audiovisual no país. “As vantagens técnicas, econômicas e estéticas dos equipamentos digitais sobre os analógicos permitem tanto a cineastas já consolidados quanto a jovens que se iniciam no documentário investir na realização de filmes a custos relativamente baixos” (LINS e MESQUITA, 2008, p.11).

Em Alagoas, as primeiras oficinas de formação audiovisual surgiram em 2006, através de convênio entre o Governo do Estado e o Ministério da Cultura. Com a criação do Núcleo de Produção Digital de Alagoas (NPD), 15 oficinas e cursos de capacitação foram realizados até o final de 2010. Em 2008, o grupo Saudáveis Subversivos foi contemplado com o projeto Olhar Circular, prêmio que possibilitou a inclusão ao audiovisual de vinte e quatro adolescentes de Marechal Deodoro (AL), que durante seis meses tiveram aulas sobre documentário. Inicia-se assim, a produção audiovisual alagoana por meio de oficina de formação, tendo sete curtas metragens realizados ao fim das oficinas (BARROS, 2010).

Em Alagoas, desde 2009, o Ateliê SESC de Cinema, já produziu com seus alunos em oficinas de formação audiovisual, mais de 20 filmes, número que supera substancialmente, os quatros filmes catalogados entre os anos de 1993 e 2003 (HOLANDA, 2008). Outras oficinas de formação audiovisual surgiram, apoiadas por ONGs e instituições federais, como a UFAL com curso de cinema, que apresenta notórias produções em festivais pelo Brasil.

Ressalte-se a importância desses incentivos à produção audiovisual pois, além de influenciar diretamente na quantidade da produção, as oficinas de formação audiovisual apresenta o cinema ao indivíduo (cidadão), não apenas a linguagem, mas coloca-o como realizador, como ressalta João Moreira Salles em Labaki (2006, p. 90): “O diretor branco de classe média não é mais o único que filma”. Vê-se assim, que tais oficinas têm um papel fundamental para o surgimento desse novo ciclo de produções.

O contexto atual, com o barateamento de equipamentos e o acesso às tecnologias ajudam nessa construção, mas a possibilidade de fazer com que o outro faça parte do “comum”, de poder dar voz a uma determinada comunidade é resultado dos esforços de instituições e associações que veem a necessidade dessas “vozes” serem escutadas.

Destaque-se ainda, a significação e o poder que a imagem, tratada através desses documentários, tem sobre o espaço que atua, dado que, “não basta que a relação de poder e de sujeição surjam como tema dos filmes; é necessário que elas produzam signos e relações capazes de desestabilizar o ordenamento social vigente, alcançando outras formas sensíveis de experimentar o espaço e o tempo” (GUIMARÃES, 2015). Ora, as oficinas de formação audiovisual são, portanto, canais que dão visibilidades às massas, sendo o acesso ao cinema um instrumento para realizar arte. Nesse contexto, é importante afirmar que a construção do cinema alagoano faz parte dessa construção e que os filmes, resultados dessas oficinas e que compõem a estatística do audiovisual alagoano, são frutos do amadurecimento político e estético em que se encontra esse novo ciclo do audiovisual.

O objeto de estudo desse trabalho são os documentários realizados através das oficinas de formação audiovisual em Alagoas, para isso fez-se necessária uma incursão empírica inicial de pré-análise qualitativa da obra. Os filmes alagoanos investigados apresentam uma certa similaridade com o documentário brasileiro contemporâneo. Para Lins e Mesquita (2008) esses filmes apresentam um recorte mínimo nos temas abordados, ao invés de situações sociais mais amplas, se relacionam com experiências sociais demarcadas, com valor no “registro” das personagens e no trato respeitoso com elas, sem elevá-los ao ridículo ou exaltação. Há um certo limite ético nessa relação entre entrevistado e entrevistador. Apesar da maioria das obras alagoanas não apresentarem técnica apurada e novidades na linguagem cinematográfica, é importante sobrelevar como os personagens são tratados dentro das narrativas, principalmente, nos filmes centrados em apenas um personagem.

## **O sujeito comum nos documentários “Anda, Zé Pequeno, Anda” e “O velho e a lagoa”**

O homem ordinário, a partir dos anos 90, está na pauta do documentário brasileiro que adotando novos suportes tecnológicos – através do digital – se “assume como incompleto, inacabado, híbrido em seus recursos expressivos” (GUIMARÃES, 2005). Nos últimos anos, temos visto um crescimento satisfatório da produção documental brasileira, com uma variedade de abordagens e reinvenções que marcam uma nova configuração no documentário brasileiro contemporâneo. Passando a suspeitar de procedimentos totalizantes e interpretativos, muito presente na produção documental dos anos 60 e

70, o documentário brasileiro contemporâneo está mais preocupado, do que estava outrora, em repor e afirmar as “singularidades” dos sujeitos, antes representados por categorias sociais e genéricas.

No documentário *O Velho e a Lagoa*, realizado pelo Ateliê Sesc de Cinema de 2009, é contada a história do Mestre Moreira, homem simples que vive sozinho, à beira da Lagoa Mundaú, mostrando seus afazeres, suas plantações ao redor da casa e como ele chegou e vive ali. O curta foca na questão ambiental, dando ênfase à forma de preservação, pelo Mestre Moreira, da Lagoa Mundaú que é bombardeada por lixo vindo de todas as partes. O personagem do filme é um sujeito comum, retratado sem espetacularização. A abordagem é semelhante ao modo como se apresenta o personagem do curta *Anda, Zé Pequeno, Anda*, realizado pela oficina Olhar Circular de 2008. Neste, conta-se a história de um pescador da Ilha de Santa Rita que, entre outras proezas, foi de Marechal Deodoro ao Rio de Janeiro a pé. Outra similaridade com *O Velho e a Lagoa* é a abordagem ambiental: Zé Pequeno que também vive sozinho, morando ao lado da lagoa, inconformado com a poluição desta, tem do seu jeito, um trato respeitoso com a natureza.

*Anda, Zé Pequeno, anda* (2008) inicia com uma trilha de fundo, seguindo os passos do personagem com imagens sobrepostas. O efeito de sobreposição funciona como uma elipse temporal. O tom é amarelado e intercala com planos médios do personagem dizendo: “- Fui a pé e voltei de ônibus”. A caminhada se encerra quando Zé Pequeno chega em seu barraco, a câmera deixa o personagem se distanciar e num movimento panorâmico mostra a ilha de Santa Rita, local onde a barraca de Zé Pequeno se encontra. O título do filme aparece.

Deixando o tom amarelado, pós título, o filme se inicia, praticamente de onde se encerrou, com uma panorâmica da câmera, dessa vez em sentido contrário, da ilha para a barraca de Zé Pequeno. Depois a câmera vai para dentro da barraca, em um plano aberto, com imagens inquietas que logo vão se fechando em zoom out, revelando Zé Pequeno deitado em sua cama, dentro de sua barraca, simulando está acordando naquele momento. A câmera passeia por sua barraca deixando exposta a precariedade em que vive, dividindo comida e espaço com animais de estimação.

O documentário acompanha, através de entrevistas, as histórias de Zé Pequeno, intercalando com depoimentos de seus familiares (irmãs e irmão) que falam da personalidade forte do personagem. Seus irmãos contam sobre as brigas constatadas com Zé Pequeno e sobre sua decisão de partir sem motivo aparente. A sequência final se propõe a escutar as peripécias de sua viagem, enfatizando os momentos de dificuldades para arranjar comida e trabalho a fim de sobreviver, ao longo de um ano e seis meses de viagem, a pé, para o Rio de Janeiro até o momento em que decide voltar para Marechal e se “isolar” na Ilha de Santa Rita. O filme termina em tom de desabafo e tristeza: Zé Pequeno relata a perda de sua

companheira, com quem vivia na Ilha de Santa Rita. Ele a encontrou morta, afogada na lagoa, de onde hoje, tira seu sustento.

Em o Velho e a lagoa, há também uma trilha sonora de fundo no início. A primeira imagem é do velho, um plano fechado e frontal em seu rosto, ele move os braços. Vê-se a lagoa, o remo que movimenta e faz o barco navegar. As imagens se alternam entre esses planos e, em off o velho fala: Se existe Paraíso, eu estou num pedaço de Paraíso. O título do filme aparece com o Velho e a lagoa ao fundo.

“Eu sou o José Augusto, o popular Moreira”. Assim inicia o filme, pós créditos, com a fala do personagem e a câmera em close no rosto dele que depois circula na casa passando a acompanhar a apresentação de Moreira que mostra seu filho, sua ajudante e sua casa, fazendo questão de dizer que está em construção, mas que gosta de tudo arrumado e limpo. Os depoimentos de Moreira são em tom de esperança, sempre fala em felicidade, afirma e reafirma que apesar de morar só, não se sente só, sua companhia é a água, a lagoa, a natureza, Deus. Seus depoimentos são em plano fechado no seu rosto, alternando com imagens do barco ancorado na beira da lagoa e de pássaros sobrevoando o céu.

O personagem sobrevive na beira da lagoa, com a pesca do peixe e do siri e a plantação que fez em volta de sua casa. Moreira vive para a lagoa. Seu depoimento é quase um apelo para que as pessoas passem a cuidar do meio ambiente, alertando para os efeitos da poluição e questionando o porquê de os outros não fazerem sua parte. Neste momento, o documentário a toma a questão ambiental como centro, mas sem didatismo, já que o foco é o sujeito Moreira, na sua forma de pensar, sua fé, sua opinião. Salienta suas imagens à beira da lagoa e o seu zelo com a natureza. Seu Moreira está ali, sem holofotes, sem “reconhecimento”. Um sujeito ordinário que faz o possível para ajudar o meio ambiente.

Os dois documentários se diferenciam da reportagem da TV, porque há neles uma duração, uma transformação que se estabelece com a criação da narrativa, do *mise en scène*, dos elementos que registrem para um outro tempo, e que não sejam instantâneos como as imagens “ao vivo” dos jornais televisivos, sem a duração monótona de um relato ou da sua ausência de picos de atração para o espectador, que vê na espetacularização, a transformação do sujeito comum em consumo de informação de massa. “É preciso, sobretudo, tempo, tempo puro, duração, para que o homem ordinário, ao longo do filme, alcance seu devir personagem, que ele surja como ser em transformação e que possa, por isso mesmo, deslocar, transformar o próprio espectador” (GUIMARÃES, 2002, P. 146 – 147).

Por mais que exista uma proximidade com a espetacularização, característica dos programas de telejornalismo - principalmente no filme *Anda Zé Pequeno, anda* – os dois documentários não enfatizam o acontecimento em si, pois voltam-se para história de vida dos personagens, para as relações familiares e trabalham com tempos diferentes do momento vigente. Como diz Comolli (2007), o documentário é

guerra à informação; o reino da ambiguidade; o território das metamorfoses; o domínio da narrativa. É através dele que o homem ordinário mostra a comunidade a que pertence, detém o que foge, inscreve o tempo, captura o movimento, “retém – como uma inscrição – o que desaparece ou que está em vias de desaparecer: “não apenas os corpos, gestos, rostos e vozes, mas sobretudo o sentido” (GUIMARÃES, 2007).

As duas casas são apresentadas no início de cada documentário. A Moreira é bem organizada, um contraponto com a casa de Zé Pequeno. Moreira preza pela limpeza, pela higiene, pela organização. Ali é sua casa, sua vida. Zé Pequeno parece viver ao léu, já passou por tudo em sua vida, a Ilha de Santa Rita é como se fosse um refúgio, um lugar para se esconder, para se afastar das coisas ruins que passou na vida. Zé Pequeno se mostra marginalizado desde o início do filme, tem um tratamento de desprezo com ele mesmo, com sua família, com sua vida. São dois sujeitos que vivem isolados, mas ao mesmo tempo são diferentes entre si.

Há nos dois filmes uma certa similitude com o documentário brasileiro contemporâneo que trata os personagens com suas particularidades, há um retrato da vida do sujeito comum. Diferenciando-se do documentário brasileiro moderno que sintetiza a vida dos sujeitos, o sujeito é tratado como único, sem conceder-lhe um traço de pertencimento a uma categoria, classe ou situação social. Nem todos que estão “isolados no meio de uma ilha” tiveram seu barco afundado. Cada um tem seus motivos de viver, suas vontades, as consequências que o levaram até aquele estado são distintas. Moreira cuida de sua casa, tem consciência do zelo pelo meio ambiente, sabe que pode fazer a sua parte. Zé Pequeno, não liga para o tratar de seu quintal, por exemplo, ele sabe da poluição, sabe que tem que zelar por isso, mas por motivos que são seus, não o faz. Vive ali isolado, seu trato é com os animais que vive e compartilha suas “irracionalidades”.

Finalmente, pode-se dizer que Moreira e Zé Pequeno, são dois homens extremados, cada um em sua ilha. Cada um é um “ser-qualquer” (AGAMBEN, 1993), que independentemente das propriedades que os identificam em um determinado conjunto ou classe, são dois sujeitos comuns, com suas peculiaridades, seus predicativos, ou seja, os sujeitos e suas singularidades.

## **Referências**

AGAMBEN, G. *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

BARROS, E. *Panorama do cinema alagoano*. 2. ed. Maceió: Edufal, 2010.

BERNADET, J. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

COMOLLI, J. *Os homens ordinários: a ficção documentária*. In SEDLMAYER, Sabrina; GUIMARÃES. César; OTTE, Georg (Ogs.). *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

GUIMARÃES, C. *O dever todo mundo do documentário*. In SEDLMAYER, Sabrina; GUIMARÃES, C.; OTTE, G. (Ogs.). *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

\_\_\_\_\_. O que é uma comunidade de cinema? *Revista Eco Pos*, v. 18, n. 1, 2015.

HOLANDA, K. *Documentário nordestino: mapeamento, história e análise*. São Paulo: Fapesp, 2008.

LABAKI, A. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis, 2006.

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

# Memória e narração na tradução televisiva de *Dois Irmãos*<sup>1</sup>

## Memory and narration on television translation of *Dois Irmãos*

Letícia Xavier de Lemos Capanema<sup>2</sup>

(professora doutora do curso de Cinema e Audiovisual - UFMT)

### Resumo:

Este trabalho busca examinar aspectos da adaptação televisiva do romance *Dois Irmãos* (Milton Hatoum, 2000), realizada por Luiz Fernando Carvalho (direção) e Maria Camargo (roteiro) e exibida pela Rede Globo em 2017. Em particular, coloca-se em relevo as relações entre memória e narração presentes no livro e traduzidas para a minissérie homônima. Para isso, realiza-se uma reflexão sobre a noção de adaptação enquanto tradução, no sentido da transposição criativa entre sistemas sógnicos.

### Palavras-chave:

Ficção televisiva, Tradução, Narração, Memória, Dois Irmãos.

### Abstract:

This article aims to analyze aspects of the television adaptation of the novel *Dois Irmãos* (Milton Hatoum, 2000) by the director Luiz Fernando Carvalho and the screenwriter Maria Camargo and aired by Rede Globo in 2017. In particular, we focus on the relations between memory and narration proposed by the book and translated for the TV mini-series. For this purpose, is study reflects on the notion of adaptation as translation, in the sense of creative transposition between sign systems.

### Keywords:

TV fiction, Translation, Narration, Memory, Dois Irmãos.

A relação entre literatura e televisão remonta os primórdios da teledramaturgia brasileira. É dessa longa história que destacamos a minissérie *Dois Irmãos*, adaptação do romance homônimo de Milton Hatoum, realizada sob a direção artística de Luiz Fernando Carvalho e roteiro de Maria Camargo e exibida em 2017 pela Rede Globo de Televisão.

*Dois Irmãos* é uma adaptação realizada dentro do escopo do *Projeto Quadrante*<sup>3</sup>, que consiste na

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Ficções televisivas I.

2 - Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) e professora dos cursos de graduação em Radialismo e graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT).

3 - O *Projeto Quadrante* foi incorporado ao projeto *Assista a Esse Livro*, que consiste em diversas ações (realização de minisséries, publicações, seminários e encontros) com objetivo de promover a literatura nacional através da teledramaturgia. *Projeto Quadrante*: <http://quadrante.globo.com/>



adaptação televisiva de importantes obras da literatura brasileira provenientes de quatro estados do território nacional. Representando a Paraíba, o *Projeto* teve início com *A Pedra do Reino* (2007), minissérie oriunda da obra *O Romance da Pedra do Reino e O Príncipe do Sangue do Vai e Volta*, de Ariano Suassuna. O Rio de Janeiro foi retratado em *Capitu* (2008), adaptação de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Quase dez anos depois, representando o Amazonas, foi realizada a minissérie *Dois Irmãos* (2017). *Dançar Tango em Porto Alegre*, de Sérgio Faraco, é a quarta adaptação ainda a ser produzida, sendo a obra escolhida para representar o Rio Grande do Sul.

O *Projeto Quadrante* presta-se a um empreendimento audacioso, de pretensões mais arrojadas do que costuma-se encontrar na televisão. Além de investir na adaptação de obras literárias, o projeto propõe uma sofisticada direção artística (por vezes criticada como hermética demais para o telespectador) e uma certa concepção de adaptação, ambas encabeçadas por Luiz Fernando Carvalho.

Embora as três adaptações, até o momento realizadas, abordem universos narrativos muito distintos entre si, elas compartilham o tom operístico, teatral e barroco, além de uma certa noção de adaptação, que segue a via da recriação poética, marcas de autoria de Carvalho.

Nosso objetivo neste estudo é, portanto, examinar alguns aspectos da adaptação televisiva de *Dois Irmãos*, particularmente aqueles que tocam a relação entre memória e narração presente no livro e traduzida para a minissérie. Nossa hipótese é que a versão televisiva de *Dois Irmãos*, ao privilegiar a transposição de sensibilidades e sensações em detrimento da noção de “fidelidade” às informações do livro, inscreve-se na perspectiva que compreende a adaptação enquanto tradução. Para verificar nossas suposições, buscaremos nos aprofundar no conceito de tradução, apoiando-nos nas reflexões de Robert Stam (2006) sobre os perigos da noção de “fidelidade” no processo adaptativo e na ideias de Julio Plaza (2013) sobre a tradução intersemiótica. Em seguida, apresentaremos o romance que deu origem à minissérie assim como a maneira pela qual memória e narração são nele desenhadas. Por fim, examinaremos certos artifícios utilizados pela minissérie para recriar o desenho dessa relação por meio da linguagem audiovisual. As associações entre memória e narração, mobilizadas pelo texto de Hatoum e pela tradução televisiva de Carvalho e Camargo, serão examinadas a partir das reflexões de Walter Benjamin. Nossas investigações nos levam a argumentar que a minissérie *Dois Irmãos* se inscreve em uma certa perspectiva da adaptação que se caracteriza justamente pela tradução, entendida como recriação poética da literatura para a televisão.

## Adaptação como tradução

De maneira geral, no cinema e na televisão, recorre-se ao termo *adaptação* para nomear o processo de realização de enredos derivados de obras já existentes. Porém, os estudos contemporâneos da adaptação têm questionado o termo em sua capacidade de expressar a complexidade da transposição de uma narrativa de uma forma expressiva a outra.

Robert Stam, por exemplo, alerta sobre os perigos da noção de “fidelidade” no processo adaptativo. Segundo o autor, ainda persiste a noção de subordinação da obra adaptada à obra original. Tal noção de subordinação ofusca aspectos importantes do processo de adaptação. Assim, Stam ressalta outros termos como leitura, re-escritura, tradução, intertextualidade, metacriação e privilegia, em seus estudos, o termo intertextualidade.

Neste estudo elegemos a *tradução* como palavra capaz de expressar, de maneira mais precisa, os deslocamentos da narrativa entre distintos sistemas sógnicos. Afinal, interessa-nos não apenas compreender o dialogismo entre “textos”, mas, igualmente, a transmutação de um texto para outro sistema de linguagem. Julio Plaza (2013), por sua vez, ao pesquisar processos adaptativos nas artes, fala em tradução intersemiótica. Para o autor, o compromisso da tradução não é com a fidelidade, mas com sua coerência interna enquanto processo de interpretação, apropriação e recriação de uma obra.

A tradução apresenta-se, portanto, como uma “forma mais atenta de ler”. Uma leitura preocupada em interpretar não apenas aquilo que é objetivo, mas também (e talvez principalmente), aquilo que escapa à objetividade.

Já Walter Benjamin, em *A tarefa do tradutor* (2008), argumenta que a boa tradução seria aquela que não se limita à informação, mas que alcança, interpreta e traduz sensibilidades e sensações. Benjamin questiona:

Mas aquilo que uma obra literária contém, para lá da informação (...), não será precisamente o que nela há de inapreensível, de misterioso, de “poético”? Algo que o tradutor apenas pode reconstituir se também ele... criar uma obra poética? (BENJAMIN, 2008, p.82)

É nesse sentido que encontramos ressonâncias entre a concepção de *tradução* e a adaptação realizada por Luiz Fernando Carvalho e equipe em *Dois Irmãos*. Interessa-nos examinar a capacidade dessa obra televisiva de captar e traduzir a poesia de um romance (naquilo que nele é sensibilidade e inacabamento), valendo-se de recursos do audiovisual e criando, assim, outra obra poética.

## Dois irmãos e a narração da memória

Em linhas gerais, *Dois Irmãos* conta a trágica história de uma família de imigrantes libaneses instalados na cidade de Manaus, entre as décadas 1920 e 1980. Zana e Halim são pais de Rânia e dos gêmeos Yaqub e Omar. O clã mora em um sobrado nas proximidades do porto de Manaus. No casebre dos fundos, vivem a índia Domingas, criada da família, e seu filho Nael. A vida da família e de seus empregados é afetada pela violenta rivalidade entre os gêmeos, desencadeada pela preferência quase incestuosa de Zana por Omar.

A história é narrada por Nael, filho de Domingas e, possivelmente, de um dos gêmeos. A lembrança do que vivenciou e das histórias que ouviu, temperada pelo ressentimento de filho bastardo e pela busca de sua paternidade, dão o tom da narração. Fatos históricos e transformações da cidade de Manaus se entrelaçam à trágica decomposição da família em uma narrativa não linear, repleta de reflexões sobre o tempo, a memória, o amor desmesurado e o ressentimento.

*Dois Irmãos* aborda uma pluralidade de temas: a rivalidade entre gêmeos, a tragédia familiar, o incesto, a dominação e catequização dos índios, o golpe militar de 1964, a emergência da zona franca de Manaus, entre outros. Contudo, mais do que uma tragédia universal ou um drama social e histórico, *Dois irmãos* é, acima de tudo, uma história sobre a memória habilmente tecida na figura de Nael.

Nael, o narrador, é um personagem no limiar. Ele se encontra entre duas casas (a dos patrões e a dos empregados), duas culturas (a libanesa e a indígena), duas possíveis paternidades (Omar e Yaqub). Ele é o filho bastardo da família à qual pertence e ao mesmo tempo não pertence. É o narrador de uma história da qual faz e não faz parte. Está na soleira, ao mesmo tempo dentro e fora. É ele quem dá voz à memória de Halim e à de Domingas, tecidas junto às suas próprias lembranças e a acontecimentos históricos.

A narração da memória, em *Dois Irmãos*, caminha em paralelo à construção de Nael enquanto personagem e sujeito. À medida que a narrativa avança, o narrador, inicialmente distante e anônimo, cresce e torna-se um personagem central, presente e complexo. É através de lembranças e esquecimentos que Nael narra em busca de suas origens, de algo que lhe falta para constituir-se como sujeito.

A memória construída pela narração de Nael configura-se, portanto, como uma espécie de mosaico de lembranças pessoais, alheias, coletivas e históricas filtradas pela percepção do narrador e agrupadas numa tentativa de “recompor a tela do passado”<sup>4</sup>. Segundo Luiz Fernando Carvalho, o olhar silencioso, ressentido e atento de Nael é “pura linguagem” (2017, p. 26) e é a partir do mergulho nesse olhar que é

4 - Narração de Nael presente no livro e transposta para minissérie: “(Halim) contava esse e aquele caso, dos gêmeos, de sua vida, de Zana, e eu juntava os cacos dispersos, tentando recompor a tela do passado.” (2017, p.134)

tecida a tradução poética de *Dois Irmãos*.

## **Aspectos de uma poesia audiovisual da memória**

Embora seja possível, como fizemos, descrever os temas e o enredo do romance, como traduzir a força insuperável do tempo e a finitude das coisas, traçadas pela lembrança e pelo esquecimento na narração de Nael?

A adaptação enquanto tradução significa, justamente, assimilar o intraduzível, para dele se apossar e recriar. Benjamin ressalta que uma das funções da tradução é justamente “dar expressão à relação mais íntima das línguas umas com as outras” (2008, p.85). Dessa maneira, podemos inferir que a tradução intersemiótica, mais do que evidenciar as diferenças entre os sistemas sógnicos, joga luz sobre aquilo que as linguagens compartilham, ainda que por meios distintos: a capacidade de expressar o intraduzível. É desse paradoxo que nasce a tradução.

Entretanto, o audiovisual vale-se de uma gramática própria para se comunicar com o espectador, diversa daquela que a palavra escrita estabelece com o leitor. Os mecanismos da narração tornam-se mais intrincados no cinema e na televisão na medida em que a narrativa audiovisual manifesta-se por meio de um sistema pluri-expressivo (verbal, sonoro e visual). A narração, por exemplo, que no romance emerge de maneira mais nítida por meio da “voz do narrador”, no audiovisual torna-se diluída, apresentado-se não somente pela via do verbo, mas também da imagem, do som e da montagem. Assim parte da voz de Nael transforma-se, na minissérie, em imagem, ação, gesto, cor, textura, música, sonoplastia e montagem.

Para tratar das questões da memória e da narração colocadas pelo romance e traduzidas pela minissérie, destacamos certos aspectos que nos parecem mais evidentes e pertinentes. São eles: o uso da água como representação da memória e como elemento catalisador da lembrança; a ruína como alegoria da memória esculpida pelo tempo e pelo esquecimento; o entrelaçamento entre memória individual e memória coletiva.

## **Água como metáfora da memória e catalisadora da lembrança**

Embora o livro apresente a água como elemento constituinte de sua diegese, é na adaptação televisiva que ela é tratada mais nitidamente como metáfora da memória. A narração da memória em *Dois Irmãos* associa-se à metáfora benjaminiana do rio, “essa capacidade infinita e paciente de lembrar e de contar” (GAGNEBIN, 2014, p. 219).

Além da associação entre o rio e o ato de rememorar, encontramos na minissérie uma cenografia repleta de espelhos d'água, poças e chuvas. Elementos fluidos e especulares que, como a memória, refletem uma realidade disforme. Na minissérie, a água, em suas diversas formas, apresenta-se como uma espécie de catalisadora da memória e de suas distorções do passado.

De fato, na versão televisiva, é a chuva que provoca certas memórias involuntárias de Halim e Domingas. Como ocorre na cena em que Domingas, ainda criança, chega pela primeira vez à casa de Zana e tem seus pés lavados pela patroa. Ela observa a água que escorre da vasilha. O som e a imagem da água despertam a memória involuntária da menina, evocando a lembrança de quando nadava nua no rio junto a outras índias.

## **Ruínas da memória**

A vinheta de abertura da minissérie é composta de pinturas do artista paulistano Carlos Araújo. Os quadros representam figuras humanas por meio de traços fortes e dramáticos, com contornos disformes, tons monocromáticos e textura desgastada.

Difícil não associar o traço de Araújo às paredes centenárias, manchadas e descascadas do sobrado de Zana e Halim. Como um palimpsesto da memória, as paredes da casa são ruínas onde o tempo imprimiu manchas e marcas, desenhando as sombras, os desejos, os pecados e os arrependimentos de uma família em decomposição.

A decadência da casa representa não só o fim da família, mas também o esquecimento das narrativas que nela foram vivenciadas. Ao observar o sobrado onde viveu, Zana vê a casa ruir pela ação do tempo, da chuva e de inundações. A ameaça do desmoronamento mistura-se à ameaça do esquecimento. A demolição da casa soma-se a outras ruínas deixadas pelo progresso da cidade de Manaus. Todas elas tornam-se fragmentos a espera de uma nova interpretação da história. E é Nael que rememora e escreve a história daquela casa, da família que nela habitava, de Manaus, enfim, de suas origens, para que seja possível constituir-se como sujeito dotado de passado e de memória.

## **Memória individual e coletiva**

Ainda que a narração de Nael represente sua visão subjetiva do passado, ela se entrelaça às linhas que narram dramas históricos. Estes podem ser observados mais nitidamente nas inserções de imagens de arquivo, como aquelas que mostram as manifestações ocorridas nas ruas brasileiras após o golpe militar de 64. A memória coletiva, acionada pelas imagens de arquivo, é associada às memórias de Nael

através da urdidura da montagem. Por meio de transições, inserções e alterações de cor e textura, o drama histórico é entrelaçado à tragédia dos personagens. Como ocorre, por exemplo, no plano em que estudantes (reais e históricos) protestam contra o AI-5, portando um cartaz com o nome de Antenor Laval, personagem ficcional de *Dois Irmãos*.

A catástrofe familiar reflete a catástrofe histórica. A tragédia manauara, abordada pela minissérie, engloba o desenvolvimento desorganizado da cidade a partir do ciclo da extração da borracha, passando pela ocupação militar e concluindo-se na instalação da zona franca industrial. Esta última significou, ao mesmo tempo, o desenvolvimento da economia local e a decomposição da paisagem e de um modo de vida que vigorou na primeira metade do século XX. Em resumo, um drama familiar que espelha o drama social e histórico da cidade de Manaus e por metonímia, do Brasil.

## Considerações finais

Mais que contar a história da rivalidade entre irmãos, a grande façanha da minissérie encontra-se em traduzir as reflexões acerca da memória em uma realização audiovisual. O uso da água como elemento catalisador da lembrança, da ruína como alegoria da memória, e o entrelaçamento entre memória individual e coletiva foram apontados como mecanismos relevantes da tradução poética de *Dois Irmãos* para o meio audiovisual. É nesse sentido que retomamos a ideia de que a versão televisiva do romance de Hatoum não se pretende uma mera adaptação do enredo do livro, mas configura-se como criação poética capaz de traduzir em imagem e som aquilo que no livro é pura sensibilidade: a ação do tempo e a necessidade de narrar o passado para ressignificar o presente.

## Referências

- BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.
- CADERNO Globo - Edição 11. *Assista a esse livro*. São Paulo: Globo Universidade, 2017. Disponível em: [app.cadernosglobo.com.br](http://app.cadernosglobo.com.br). Acessado em 5 de fevereiro de 2017.
- DOIS irmãos*. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Roteiro: Maria Camargo. Realização: Rede Globo, 2017.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração*. Ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: editora 34, 2014.
- MILTON, Hatoum. *Dois Irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- STAM, Robert. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. In: Ilha do Desterro A Journal of English Language, 2006.

# **O Pagador de Promessas e sua recepção crítica<sup>1</sup>**

## **The Critical Reception of *The Given Word***

**Luiz Augusto Coimbra de Rezende Filho<sup>2</sup>**

(Doutor em Comunicação – Universidade Federal do Rio de Janeiro)

### **Resumo:**

Este trabalho apresenta o resultado da revisão de uma série de críticas sobre o filme *O Pagador de Promessas*, publicadas no início dos anos 1960. Destacam-se a repercussão do filme após a sua premiação no Festival de Cannes e os debates e controvérsias que se seguiram, especialmente os que pretendiam estabelecer limites para o seu reconhecimento como parte do movimento do Cinema Novo. Esses debates apontam a cisão estética e política que se preparava há pelo menos uma década no cinema brasileiro.

### **Palavras-chave:**

Recepção crítica, *O Pagador de Promessas*, Cinema Novo, cinema brasileiro.

### **Abstract:**

This work presents the result of a review of a series of critiques about the film *The Given Word*, published in the early 1960s. The repercussions of the film after its awards in Cannes Film Festival and the debates and controversies that followed, particularly those which wanted to establish limits for the film's recognition as part of the new cinema movement. These debates point to the aesthetic and political split that had been preparing for at least a decade in Brazilian cinema.

### **Keywords:**

Critical reception, *The Given Word*, New Cinema, Brazilian Cinema.

Este trabalho apresenta os resultados da leitura de um conjunto de críticas sobre o filme *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte, críticas essas em sua maioria recolhidas no arquivo da biblioteca da Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro. Além desses textos, também foram consultados os livros *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, de Glauber Rocha, e *História do Cinema Brasileiro*, organizado por Fernão Ramos, e outros textos encontrados na internet em agosto de 2011. Essa leitura, de caráter descritivo, tem os limites do recorte formado por este corpus e pretende apenas sintetizar alguns pontos do debate sobre as perspectivas para o cinema brasileiro e sobre a ideia de “novo” ou renovação de linguagem em

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no Seminário Temático Cinema e América Latina: debates estético-historiográficos e culturais. Sessão 4: A crítica em foco.

2 - Professor do Programa de Pós-graduação em Educação em Ciências e Saúde do NUTES-UF RJ. Coordena o Laboratório de Vídeo Educativo e pesquisa cinema educativo, recepção fílmica e arquivos audiovisuais.

discussão na época.

O que se encontrou nesse material? Em maio de 1962, a notícia da premiação de *O Pagador* em Cannes repercutiu, inicialmente, de forma positiva. Apontava-se, por exemplo, como o filme vencera concorrentes importantes e como foi enaltecido no festival (“nunca o Brasil fez tão boa figura num festival internacional de cinema”, Novais Teixeira, 20/5/62). Para o crítico Claudio Mello (JB, 27/12/62), o filme “impôs ao público uma atitude respeitosa diante do cinema brasileiro e deu dignidade à nossa produção comercial”. Não faltaram também opiniões sobre o futuro do cinema brasileiro e sobre as “portas abertas” para a produção nacional no exterior. J.C. Ismael, por exemplo, considerou que por não termos no cinema uma “indústria organizada com poderio econômico”, mesmo as poucas produções que se destacam podem ser consideradas um expressivo começo, no qual *O Pagador* ocuparia lugar de destaque.

Do lado das críticas negativas, que vieram tanto de setores conservadores quanto dos mais “progressistas”, aponta-se o “academicismo”, a “ambiguidade” ou a artificialidade do filme no tratamento das questões políticas e sociais e da narrativa. Para o Serviço de Censura do Estado da Guanabara, “o filme é falso e artificial em seu conteúdo, critica instituições através de tipos estandartizados, dá um retrato inverídico do homem do interior” (ofício de agosto de 1962). Para Paulo Cesar Saraceni, “só os acadêmicos, os ingênuos e os espertos podem estar alegres com o prêmio, porque *O Pagador* representa (...) o cinema indústria” (depoimento citado em matéria de Ely Azeredo de maio de 1962, na Tribuna da Imprensa). Para J-C. Bernardet (*Pagador e compromissos*, 8/9/62), manifesta-se uma ambiguidade em *O Pagador*, expressa no emprego de recursos que são aparentemente de esquerda, mas que no fundo seriam ambíguos na posição assumida diante da igreja e do povo: “Zé do Burro tanto pode servir ao povo, quanto ser contra ele”. Para Maurício Gomes Leite, “o cinema de Duarte, o cinema de *Pagador*, seria muito bom para o Brasil quinze anos atrás”. Para Claudio Mello, *O Pagador* “é antes de tudo fundamentalmente um filme comercial, de alguma forma redimido, do ponto de vista cultural, pelo esforço de participar dos problemas da vida e da alma brasileira”.

Ao ser “transformado em monstro sagrado” (expressão de Walter Lima Jr.), o filme acabou sendo recebido com mais dificuldades do que se não tivesse recebido o prêmio. O que, para alguns, deveria ser compreendido como elemento positivo para o desenvolvimento da atividade cinematográfica no Brasil, tornou-se uma das razões de crítica ao filme, especialmente pela maneira como a perspectiva cinema novista desconstruía as noções de “público”, de mercado e de produção.

Outra questão levantada diz respeito ao reconhecimento da premiação de *O Pagador* como exemplo da “renovação” que estaria em curso no cinema brasileiro. Com a divulgação da expressão “Cinema Novo”



e a maior evidência do movimento na imprensa entre o final de 1961 e início de 1962, uma variada gama de cineastas de origens e histórias diferentes foi considerada por jornalistas e críticos como Cinema Novo (RAMOS, 1990, p. 334). Dias Gomes, autor da peça que deu origem ao filme, por exemplo, na ocasião da premiação de *O Pagador*, coloca o filme como parte de um “novo cinema” representado pelos diretores do CPC, Glauber Rocha e Roberto Farias. O autor diz ainda que a vitória do filme viria provar que a “verdade brasileira” estaria nas mãos destes “cineastas novos” e que estaria acontecendo um “processo de conscientização dentro dos nossos temas”. Para Walter Lima Jr, *O Pagador* seria “o arauto de uma nova situação: a do cinema novo, ou cinema atuante, e como promotor de uma nova tomada de posição da crítica frente ao filme nacional”. Assim, *O Pagador* é compreendido, por alguns, como parte do jovem movimento do cinema novo, apesar da idade mais avançada do seu realizador (RAMOS, 1990, p. 340). Ao identificar o filme ao cinema novo, acirra-se o debate sobre as características e delimitações do movimento e a necessidade de se apontarem de forma explícita as diferenças entre as “tendências” e os “autores”.

Esse debate se divide em vários campos e toma para si várias estratégias. Uma delas é a desqualificação da crítica de cinema no Brasil. Em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, Glauber Rocha diz que “não existe pensamento cinematográfico brasileiro e justamente por isso não se definem os cineastas” (ROCHA, 2003, p. 34). Para o cineasta, por não ter “visão histórica”, a crítica “começou a exigir uma escola definida que justificasse o termo Cinema Novo” e o movimento teria ficado “ligeiramente abalado” pelo fato de filmes de vários tipos terem sido “vestidos” pela expressão e terem, assim, se apropriado de um sentido de renovação que não teriam por direito (ROCHA, 2003, p. 131-132).

Outra estratégia estava em identificar as diferenças estéticas e ideológicas que supostamente se escondiam por trás de uma temática similar, a realidade social brasileira. *O Pagador* tocava em temas tais como a cultura popular, a consciência política do povo, sua suposta alienação, a religião, a oposição entre o mundo urbano e rural, a reforma agrária etc. Tais temas foram identificados como de grande relevância política e, por isso, eram objeto de disputa. A questão da temática brasileira como conteúdo do cinema brasileiro já vinha sendo discutida há décadas, e soluções diferentes foram dadas. A maioria dessas soluções era considerada completamente insatisfatória e incompatível com os preceitos de um cinema anti-industrial e de autor, valores com os quais se identificou o Cinema Novo. Isso se dava em razão das soluções adotadas para estes filmes estarem claramente filiadas à narrativa clássica comercial. Assim, apesar da “temática nacional” de *O Pagador*, sua *mise-en-scene* foi considerada ainda clássica e acadêmica, o que tornava fácil sua filiação a filmes que, como *O Cangaceiro*, desenvolveriam “a mais perigosa tendência do cinema brasileiro: premiados e rentáveis, esses filmes divulgam ideias nacionalistas com soluções evasivas, impõem um espírito de produção, envolvem as massas com esses

temas, dominam as elites indecisas, prendem inocentes úteis e são facilmente utilizados pelas forças reacionárias que encontram, neste tipo de nacionalismo pseudo-revolucionário, uma boa válvula de escape” (ROCHA, 2003, p. 95).

Neste ponto, que toca o modelo de produção adotado e/ou defendido, encontra-se outra estratégia de distinção entre o Cinema Novo e *O Pagador*. Para o crítico J. S., *O Pagador* estaria em um grupo de filmes que começaram a surgir sob o título “Cinema Novo”, mas que “na realidade, não passam de realizações bem cuidadas tecnicamente mas que se fiam ao nosso velhíssimo e carcomido cinema, cheias de clichês já vistos e revistos e sem o menor poder inventivo. São filmes que se situam nos quadros estritamente comerciais da indústria cinematográfica”. Em artigo de *O Metropolitano*, intitulado “Cinema Novo, fase morta (e crítica)”, datado de 26 de setembro de 1962, Glauber Rocha procura estabelecer linhas divisórias naquilo que se chamava Cinema Novo (RAMOS, 1990, p. 334). Em textos de 1961 e início de 1962, Glauber e outros diretores do seu grupo “ainda elogiavam e consideravam promissoras as obras de autores que agora passam a fazer parte da ‘face morta’ do Cinema Novo” (RAMOS, 1990, p.334). Anselmo Duarte se encontrava no grupo de cineastas mais velhos que estariam na verdade “preocupados com um cinema espetáculo que dê dinheiro e tire prêmios”, e não no grupo dos cinema-novistas que procuravam um cinema que “exprima a transformação da nossa sociedade, comunicando e processando esta transformação” (ROCHA *apud* RAMOS, 1990, p.335). No entanto, em texto anterior a este (de 1962, também publicado em *O Metropolitano*), Glauber cita, ao falar do “Movimento 62” (e não ainda de “Cinema Novo”), *O Pagador* “como parte de um novo movimento no cinema brasileiro, dentro de um quadro de ‘renovação e reabilitação de veteranos como Anselmo Duarte” (RAMOS, 1990, p. 346). Para Estevam Martins, no entanto, o critério usado por Glauber para separar os grupos é “infeliz”, porque coloca do lado “empenhado” diretores de filmes “diletantes” (como *Porto das Caixas* e *Os Cafajestes*), e do lado “comercial”, os “empenhados” *Assalto ao Trem Pagador* e *O Pagador*, duas obras realizadas por diretores de gerações distantes do grupo do Cinema Novo.

O problema, no entanto, persistiria porque a expressão “Cinema Novo”, por sua amplitude e generalidade, conseguia abrigar tanto a “tentativa do novo”, quanto a “repetição do velho” (C. Mello). Diante dos usos variados e apropriações “selvagens” da expressão (que incluíam até declarações de Dercy Gonçalves, disposta a “entrar” no movimento), “os jovens realizadores passaram a constranger-se quando eram enquadrados nela” (C. Mello), opinião compartilhada por Glauber Rocha, como vimos acima.

Nesta linha da definição do que é e do que não é Cinema Novo, coloca-se também, embora de forma bastante curiosa, a opinião dos realizadores mineiros G. e R. Santos Pereira. Para eles, *O Pagador* não seria, “como querem agora alguns fazer crer, a vitória de um cinema novo, de uma nova mentalidade

que se supõe criar do nada um novo tipo de cinematografia nacional". Essa crítica também distingue *O Pagador* do Cinema Novo, talvez pelos mesmos motivos que vimos acima, enfatizados principalmente nas palavras de Glauber Rocha, mas atribuindo um valor bem diferente ao que Glauber desvalorizava. Aqui, *O Pagador* é associado à "seriedade" dos homens que há muito trabalhavam por um cinema brasileiro "de qualidade" e de "nível internacional", e seria, portanto, fruto de décadas de luta pela "melhoria" da arte e da técnica do cinema brasileiro. Defendendo claramente uma tradição ligada ao passado "industrial" do cinema brasileiro, os irmãos Santos Pereira achavam que "tudo deve nos unir e nada nos separar quando batemos palmas a *O Pagador*..., quando o cinema brasileiro recebe sua maior consagração após tantos anos de luta". União esta que estava ligada a uma compreensão do cinema brasileiro como uma unidade política, técnica e artística, pela qual todos deveriam lutar e defender da mesma forma, a partir da mesma perspectiva e dos mesmos valores.

Outros críticos, no entanto, tinham uma posição mais intermediária e conciliadora sobre o significado de *O Pagador* para o cinema brasileiro. Para Cyro Siqueira (1962), *O Pagador* seria uma espécie de "obra de transição", o "produto de uma contradição que se renova mas, ao mesmo tempo, conserva os resquícios daquilo que está sendo renovado". Para este crítico, *O Pagador* não mostrava realmente uma preocupação com a pesquisa da estética cinematográfica, razão pela qual seria "autêntico com si mesmo". Mas haveria no filme um esforço de rompimento com a tradição e com o "devastador bloco de inutilidades que compunha, até agora, o cinema brasileiro", o que abriria uma perspectiva de continuidade dentro da renovação. Para Siqueira, "invalidar *O Pagador* pela tradição que nele existe é (...) um ato de absoluta insensibilidade de que, infelizmente, pode ser acusada grande parte da crítica nacional".

Assim, para alguns, Anselmo Duarte pertencia legitimamente a uma tendência preocupada com a renovação do cinema brasileiro, pela abordagem "séria" (que o afastava, portanto, das chanchadas) da realidade e das temáticas brasileiras. Podia ser visto, portanto, como um cineasta politicamente afinado, pelo menos, com as tendências progressistas e/ou reformistas que então ganhavam força. No entanto, a narrativa tradicional, clássica, era inaceitável para os defensores de uma ruptura estética mais profunda com o cinema narrativo da tradição dos estúdios. Por este motivo, o prêmio acirrava as disputas e tornava estratégico e necessário combater os filmes que "falsamente" fossem identificados como "cinema novo". Neste debate, as diversas similaridades e proximidades foram mais intensamente ignoradas e apagadas, enquanto as diferenças foram ampliadas e aprofundadas na troca de opiniões. De acordo com Mello, o ano de 1962 não serviu para dizer o que era o Cinema Novo, já que a maior parte dos filmes feitos de acordo com uma "descoberta da capacidade expressiva do cinema" ainda estava sendo preparada ou ainda não tinha sido exibida, mas para "distinguir o que não é cinema novo do que pretende ser".

A importância histórica de *O Pagador de Promessas* reside menos no fato de ter sido, até hoje, o

único filme brasileiro vencedor da Palma de Ouro no Festival de Cannes, do que nos debates e tensões que o filme e sua premiação suscitaram. Após o prêmio, o filme concentrou sobre si uma série de polêmicas que sintetizavam a atmosfera de “momento de transição”, tornando-se o vértice de tensões ideológicas então circulantes.

Os debates suscitados pelo filme são um exemplo de eventos que indicam, de forma bastante clara e talvez até então inédita, a cisão estética e política que já vinha se preparando há pelo menos uma década no cinema brasileiro. O que se pode ver a partir desse debate é uma certa perda de unidade ou de hegemonia de um pensamento sobre o que é e/ou o que deve ser o cinema brasileiro no que diz respeito a por exemplo objetivos, papel social, ou até quanto ao modelo de produção de cinema no Brasil.

### **Referências**

RAMOS, Fernão. (org.) *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1990.

ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

# Suspensão do tempo no cinema de Apichatpong Weerasethakul<sup>1</sup>

## Suspension of time in the cinema of Apichatpong Weerasethakul

Lyana Guimarães Martins<sup>2</sup>  
(Mestranda - PPGCA-UFF)

### Resumo:

Este trabalho é uma reflexão sobre a experiência do tempo a qual o público é convidado nos trabalhos do cineasta tailandês Apichatpong Weerasethakul. Parte-se da hipótese de que nos seus filmes há uma busca pelo despertar de um *tempo outro*, distinto do tempo corrente, cronológico, uma temporalidade que não é passível à métrica, mas à sensação. Que tempo é esse a que somos levados? Poderíamos chama-lo de suspensão? Essas são algumas das questões que se pretende discutir.

### Palavras-chave:

Tempo, experiência, suspensão, micropercepções, fenômenos de fronteira.

### Abstract:

This work is a reflection on the experience of the time to which the public is invited in the works of the thai filmmaker Apichatpong Weerasethakul. It starts from the hypothesis that in his films there is a search for the awakening of another time, different from the current time, chronological, a temporality that is not passable to metric, but to sensation. What is the time we are taken? Could we call it suspension? These are some of the issues that we want to discuss.

### Keywords:

Time, experience, suspension, microperceptions, border phenomena.

Tela preta. Ao fundo, uma trilha não melódica, cheia de ruídos, ambiências e reverberações. Surgem alguns créditos. Em corte seco, aparece um plano em contra-plongée no qual se vê a copa de árvores com a folhagem em um verde vivo e o céu azul atrás, levemente superexposto no lado direito, chegando ao branco. A trilha permanece, mas agora vai dando lugar a um som ambiente típico de natureza, como vento, folhas tremulando, pássaros, grilos e cigarras. Esse som vai aumentando de volume enquanto a trilha vai desaparecendo, invadindo o plano seguinte: a transição, novamente em corte seco, leva a um plano médio frontal de um dos personagens dentro de uma sala. Apesar de agora vermos um espaço

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Painel – Teoria dos Cineastas II

2 - Graduada em Comunicação Social pela UFRJ e aluna mestranda em Estudos Contemporâneos das Artes na UFF, onde desenvolve pesquisa sobre tempo e suspensão na experiência artística.

interno, o som da natureza é muito presente, em alto volume – prática que se repetirá ao longo de todo o filme *As Síndromes e um Século* (Sang Sattawat, 2006), de Apichatpong Weerasethakul.

Uma vez dentro dessa sala, ouvimos uma mulher fazer uma série de perguntas a um homem, mas apenas ele está em quadro, ouvindo e respondendo, ela não aparece. Até que há um corte para um plano mais aberto e percebe-se que se trata do escritório de uma médica, que está a entrevistar um médico novato no hospital, enquanto um terceiro personagem está sentado no sofá ao lado, à espera. Nesta cena Apichatpong se vale de poucos planos, não recorre ao jogo de plano e contra-plano, mantendo um enquadramento quase sempre aberto e com a câmera fixa. O diálogo é sem cortes e, portanto, cheio de vazios e silêncios.

Quando os dois médicos se retiram da sala, a câmera está do lado de fora, colada à porta, e observamos os personagens passarem na frente da lente, e como estão em contraluz, só vemos suas silhuetas (figura 01). Eles seguem andando e conversando, um papo aparentemente banal. Enquanto isso, a câmera segue reto, em um lento traveling rumo à janela, na qual vemos uma paisagem, um campo verde com muitas árvores ao fundo. Durante esse movimento, continuamos a ouvir a conversa em off, sem variação de volume ou ambiência.



Figura 01

*As Síndromes e um Século* (Sang Sattawat, 2006)

Apichatpong Weerasethakul

Fonte: frames retirados do filme

Com essa construção, o diretor consegue nos colocar presentes em duas situações simultâneas: a vista da paisagem, com os sons da natureza, e o caminhar dos personagens, através apenas do som das suas vozes e dos ruídos dos ambientes por onde passam. Para o espectador, o tempo parece mudar neste momento: seguia-se o tempo narrativo e neste ponto há uma mudança. Inicialmente poderia-se dizer que há uma suspensão do tempo diegético, o tempo da cena, rumo ao tempo espectadorial. Mas

ao analisar repetidas vezes essa cena, percebe-se que há na verdade a criação de um tempo ambíguo: Apichatpong nos tira da cena e nos coloca nela ao mesmo tempo, ficamos no meio.

Diluir fronteiras é uma prática comum do cineasta, que é justamente reconhecido por criar limites fluidos entre sonho e realidade em seus trabalhos, em um claro interesse pela questão da memória e da imaginação<sup>3</sup>, o que também é perceptível ao longo de *As Síndromes e um Século* com suas diversas repetições de situações e diálogos, confundindo o espectador. Em outra cena neste mesmo filme, quando a médica está atendendo um velho monge, a câmera – em plano bem aberto, de forma a abarcar toda a sala – está de frente para a ela e vemos o monge de costas durante toda a cena. E um detalhe interessante: a lente está posicionada na porta, como se fosse alguém que estivesse ali, assistindo, apoiado na porta. O diretor nos coloca no espaço da cena, mas não dentro dela, em uma espécie de entre-lugar. Em muitos momentos do filme ele nos coloca desta maneira, distantes, como se estivéssemos no mesmo espaço que os atores, mas de longe, observando. A ambiguidade, portanto, é marcante no filme e se dá em diversas esferas – mas aqui vamos nos ater àquela referente ao tempo.

Voltemos à cena dos médicos saindo do escritório. Enquanto ouvimos os personagens andando e conversando, a câmera não os segue e parte rumo a uma abertura que dá a ver a paisagem exterior. Mas este movimento tem um ponto final: quando a vista ocupa toda a tela, a câmera paralisa, enquanto os personagens, apesar de não os vemos em imagem, percebemos que continuam a se mover através do som. Por que o diretor faz esse movimento? Se fosse apenas para a construção de uma cena paralela, bastaria ter mantido o plano no mesmo enquadramento. E também não parece ser apenas por uma escolha formal. Mais do que nos levar para um outro lugar, ele nos leva para um outro tempo: seria o mesmo que acontece no instante poético de Gastón Bachelard?<sup>4</sup> Para o filósofo francês, as escolhas formais existem para produzir um instante complexo no qual pode-se:

(...) encontrar os elementos de um tempo interrompido, de um tempo que não segue a medida, de um tempo que chamaremos de *vertical* para distingui-lo de um tempo comum que foge horizontalmente com a água do rio, com o vento que passa. (BACHELARD, 2002, p.94)

Para Bachelard, a destruição da continuidade simples do tempo encadeado é essencial para a construção de um instante complexo. (BACHELARD, 2002, p.94) A cena aqui em análise do filme de Apichatpong parece justamente lidar com esse processo, afinal a quebra da continuidade e a criação de uma simultaneidade são óbvias. Mas e se o que Apichatpong faz nesta cena for mais do que apenas remover o espectador da duração comum? Seu filme parece não ressaltar a duração comum (*sentir o*

3 - Talvez o ápice desse tipo de construção seja em *Tio Boonmee, Que Pode Recordar Suas Vidas Passadas* (*Lung Boonmee Raluek Chat*, 2010), vencedor da Palma de Ouro do Festival de Cannes em 2011. No filme, o personagem principal está doente e decide se recolher na floresta para passar seus últimos dias. Lá ele começa a ter a visão de pessoas que passaram pela sua vida, como a sua esposa falecida.

4 - Apesar de se referir à poesia, o conceito do autor francês parece aplicável a qualquer arte.



*tempo*), assim como não a nega (*perder a noção do tempo*): ele não a considera, abre mão dela. Seria esse fenômeno uma suspensão? E seria esta suspensão o tal instante complexo do qual Bachelard fala?

A palavra suspensão possui diversos significados e, quando ela é empregada em relação a algum trabalho de arte, alguns se mostram mais recorrentes. Um deles é compreende-la como o ato de se suspender no espaço, se pendurar em algo, se colocar no alto, e outro como um estado de elevação espiritual e fruição estética (HOUAISS; VILLAR, 2001, p.2648), isto é, uma sinonímia de êxtase, de forma a significar o “estado de quem se encontra como que transportado fora de si e do mundo sensível, por meio de exaltação mística ou de sentimentos muito intensos de alegria, prazer, admiração, terror reverente etc.” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p.1290) Certamente a primeira definição não se aplica ao filme de Apichatpong, afinal o espectador não é fisicamente elevado. Já a segunda acepção parece ser típica de um senso comum, uma visão idealizada e romântica da experiência artística. Esse algo que acontece na cena de *As Síndromes e um Século* parece estar mais próximo de um outro significado para o termo.

Na música, a suspensão é entendida como uma pausa momentânea, uma interrupção, na qual há um prolongamento de valor na execução, seja ele de uma nota ou de uma pausa. (HOUAISS; VILLAR, 2001, p.2648) Assim, em uma partitura, o sinal de fermata<sup>5</sup>, que indica a suspensão, pode ser aplicado sobre uma figura musical, indicando um prolongamento da sua duração. Este sinal não possui valor preciso, depende da interpretação do músico que executa ou do regente da banda ou orquestra. É interessante pensar que a fermata distende no tempo um gesto, de forma a criar uma vibração, uma ressonância do som naquele que escuta, mesmo quando se dá sobre uma pausa<sup>6</sup>.

Outro ponto interessante, ainda no ambiente musical, é aquilo que se chama de acordes suspensos, que são aqueles que não podem ser classificados como um acorde maior ou menor<sup>7</sup>, uma espécie de híbrido. Essa situação de indeterminação parece próxima da interpretação que as ciências exatas fazem da suspensão. Na química, ela é um tipo de mistura heterogênea, na qual estão presentes simultaneamente partículas em diferentes estados (líquido, sólido, gasoso, etc.), sem haver dissolução entre elas. Dependendo da mistura, é possível visualizar a olho nu a diferença entre as partículas, por conta da força da gravidade que as separa. Mas há também a possibilidade de haver uma indistinção entre elas, principalmente quando a mistura é sacudida. Portanto, na suspensão química pode haver esse momento de confusão dos limites, mas de forma provisória. Na física, a suspensão se refere a um fenômeno eletromagnético no qual um objeto ou partícula levita por conta de uma força magnética,

---

5 - De origem italiana, em tradução direta a palavra significa suspensão.

6 - Parece pertinente lembrar aqui a afirmação de John Cage de que não existe silêncio, pois sempre há som. O silêncio não é um vácuo, uma ausência, mas um gesto. “Nenhum som teme o silêncio que o extingue, e não há silêncio que não esteja grávido de sons.” (Cage, 1973, p.135) Som e silêncio não são apostos, assim como o visível e o invisível, em uma referência ao filósofo francês Merleau-Ponty. “O visível possui, ele próprio, uma membrura de invisível, e o invisível é a contrapartida secreta do visível”. (Merleau-Ponty, 2014, p.200)

7 - Os acordes musicais são classificados como maior ou menor de acordo com a combinação das notas que os compõe.



como acontece quando um pedaço de metal é colocado entre dois ímãs, em uma clara situação de tensão.

Assim, a suspensão envolve um estado de simultaneidade, em um certo questionamento dos limites. E, principalmente se visto pela música, este evento é uma interrupção e prolongamento, o que nos leva de volta ao instante poético de Bachelard e, claro, a esse *algo que acontece* na experiência do público no filme de Apichatpong. Esse fenômeno, portanto, é complexo e não parece ter uma definição exata, uma vez que produz um entre-lugar, um *nem lá e nem cá*, um meio do caminho – as dicotomias rígidas não parecem fazer sentido aqui. Nessa suspensão é como se tudo se misturasse: razão e sensação, consciente e inconsciente, tempo externo e interno, duração e instante, dentro e fora. Essa situação parece próxima daquela que o filósofo português José Gil chama de fenômenos de fronteira:

Numa palavra, os “fenômenos de fronteira” referem-se, antes de mais, à fronteira que separa e sobrepõe consciência e inconsciente. (...) Trata-se, para além das ciências humanas, de ir ao encontro da “experiência” que constantemente nos invade, em nós se impregna e atinge o inconsciente. Eis um primeiro traço paradoxal dessa “experiência”: ela assola-nos sem que demos por isso, experienciamo-la sem dela ter consciência, apercebemo-nos das modificações que sofremos já depois de a termos sofrido. (GIL, 1996, p.12-13)

Segundo ele, esses eventos se manifestam na passagem entre a consciência e o inconsciente, sendo a primeira o local da macropercepção, e o segundo onde se dariam as micropercepções, que seriam as impressões, as sensações imperceptíveis suscitadas por uma experiência estética.

Novamente Apichatpong nos ajuda a refletir sobre a questão. Ao longo de 2016 ele circulou por alguns festivais na Europa com o filme-performance-instalação *Fever Room* (2015)<sup>8</sup>, uma espécie de cinema expandido no qual o cineasta-artista cria um espaço-tempo único, no qual público e filme coabitam (figuras 02 e 03). Com 90 minutos de duração, a obra é como um cinema ao vivo, no qual atores/performers se misturam aos espectadores, que ocupam o palco do local de exibição, em vez das costumeiras poltronas e cadeiras. Apesar de valer-se da projeção de imagens, trechos de seus filmes anteriores, Apichatpong constrói a narrativa de *Fever Room* principalmente através da luz e convida o espectador a preencher as lacunas. Em entrevista para a edição online da revista portuguesa *Público*, o cineasta comenta essa construção:

A luz é algo de muito precioso para mim. Quando vemos um filme, temos a projecção<sup>9</sup> atrás de nós, o ecrã à frente e é nele que nos focamos. Mas o que me interessa é o espaço entre. *Fever Room* é um espectáculo feito para ultrapassar isso e tornar o espectador consciente desse espaço. (CÂMARA, 2016)

8 - *Fever Room* é considerado, pelo próprio artista, como uma continuação de *As Síndrome e um Século*.

9 - Manteve-se a escrita original do artigo publicado na revista portuguesa, por isso a diferença na grafia de algumas palavras.

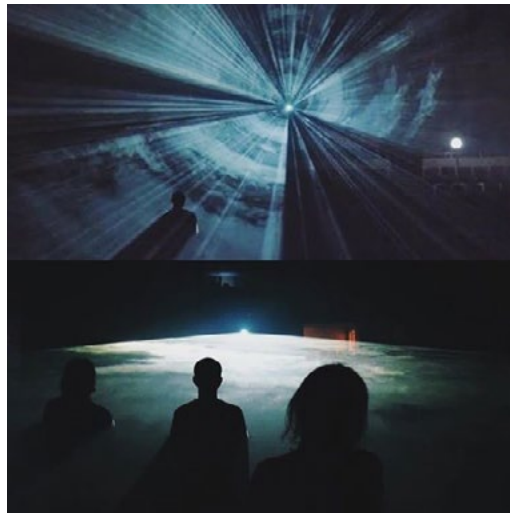


Figura 02 e 03

*Fever Room* (2015)

Apichatpong Weerasethakul

Fonte: divulgação

Em muitas publicações sobre *Fever Room* é possível identificar nas críticas, análises e relatos uma predominância do caráter sensorial da obra, o que de fato é marcante. Mas, como o próprio cineasta deixa claro na passagem acima, não se trata apenas de sensação, mas também de razão. Desta forma, estaria ele interessado em um fenômeno de fronteira, em produzir uma suspensão? Esse entre-lugar presente neste trabalho de Apichatpong não se dá apenas por questões espaciais, mas também temporais, uma vez que nele o tempo diegético e o tempo espectral se confundem, se misturam, acontecem simultaneamente. Outra fala do cineasta é interessante para pensarmos sobre isso: “O cinema é a coisa misteriosa que me permite continuar. A coisa mais poderosa no cinema é o tempo, e continuo a encontrar coisas espantosas nele.” (CÂMARA, 2016)

## Referências

BACHELARD, Gastón. *La intuición del instante*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

CAGE, John. *Lecture of something in Silence*. Hanover: Wesleyan University Press, 1973.

CÂMARA, Vasco. *Entrevista: Quando fechamos os olhos, continuamos a criar imagens; quando abrimos os olhos, continuamos a sonhar*. Revista Público Online. Disponível em <<https://www.publico.pt/2016/10/28/culturaipsilon/noticia/quando-fechamos-os-olhos-continuamos-a-criar-imagens-quando-abrimos-os-olhos-continuamos-a-sonhar-1748870>> Publicado em 28 de outubro de 2016. Acesso em 10 de março de 2017.

CARVALHO, Victa de. Dispositivo e experiência: relações entre tempo e movimento na arte contemporânea. *Revista Poiésis*, n.12, p.39-50, nov.2008.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

GIL, José. *A imagem-nua e as micropercepções: estética e metafenomenologia*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1996.

GONÇALVES, Osmar. Reconfigurações do olhar: o háptico na cultura visual contemporânea. *Visualidades*, Goiânia, v.10, n.2, p.75-89, jul-dez 2012.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Grande Dicionário Houssais da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.

PELBART, Peter. *O Tempo Não-Reconciliado. Imagens do Tempo em Deleuze*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VIEIRA, Erly Jr. Por uma exploração sensorial e afetiva do real: esboços sobre a dimensão háptica do cinema contemporâneo. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v.21, n.3, p.1219-1240, set-dez 2014.

# **Scénario du filme *Passion*: ensaio sob sobre a criação audiovisual<sup>1</sup>**

## **Scénario du filme *Passion*: essay under \ on audiovisual creation**

Lyara Luisa de Oliveira Alvarenga<sup>2</sup>

### **Resumo:**

O presente artigo visa retomar à luz da atualidade o ensaio videográfico do cineasta Jean Luc Godard *Scénario du film Passion* um conteúdo produzido em vídeo em 1982 sob a encomenda da Télévision Suisse Romande posteriormente a realização do filme *Passion* também de 1982, que se apresenta como uma obra riquíssima sobre o fazer cinematográfico, uma reflexão audiovisual sobre a própria criação audiovisual. Atualizando uma reflexão sobre o fazer audiovisual no contemporâneo.

### **Palavras-chave:**

Godard, cenário, roteiro, ensaio, audiovisual.

### **Abstract:**

The present article aims at retaking in the light of today the videographic essay of the filmmaker Jean Luc Godard *Scénario du film Passion*, a content produced in video in 1982 under the order of Télévision Suisse Romande after the film *Passion* was also made in 1982, which is presented as a a very rich work on cinematographic making, an audiovisual reflection on the audiovisual creation itself. Updating a reflection on the audiovisual making in the contemporary.

### **Key words:**

Godard, cenário, screenplay, essay, audiovisual.

“Avant parler, voir” (antes de falar, ver) são palavras do cineasta Jean Luc Godard no início de *Scénario du film Passion*. Nesta obra, o cineasta apresenta um exercício ousado e inquietante para a prática cinematográfica: visualizar um filme, o conceito de um filme, antes mesmo de roteirizá-lo.

Ao longo de sua carreira como realizador de produções das mais variadas, Godard frequentemente questiona o modo de operação e realização de conteúdos audiovisuais, indagando sobre o poder da imagem combinado com o som e com o texto, sem aceitar incondicionalmente ou reproduzir modelos prontos, criados e instituídos por outros. E nessa pequena obra de 1982 ele consegue expressar de um

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: ST INTERSECÇÕES CINEMA E ARTE – FILME ENSAIO

2 - Professora, pesquisadora, artista audiovisual. Mestre pela Faculdade Santa Marcelina, bolsista FAPESP. Bacharel em Rádio e TV pela - UNESP. Pesquisa linguagem e processos de produção audiovisual.

modo ensaístico alguns desses pensamentos e reflexões sobre o fazer cinematográfico.

Em *Scénario* Godard expõe uma articulação lúcida, e ao mesmo tempo altamente emocional, de um modo experimental de pensar e concretizar um filme, no caso a obra *Passion*, também de 1982. Alguns meses depois do lançamento de *Passion*, Godard foi convidado pela Television Suisse Romande a realizar um breve programa de TV, em formato livre, para falar e expor o seu modo de trabalhar e refletir sobre a feitura do filme.

Vamos aqui nesse artigo nos aproximar dessa investigação que propõe um pós-roteiro não escrito, mas sim visual, em vídeo. Uma reflexão sobre a realização do filme *Passion*. É possível enxergar nessa prática uma vontade de repensar e subverter os paradigmas de produção cinematográficos que preveem a construção de um roteiro antes da realização de um filme de ficção.

Esse trabalho de Godard assemelha-se a um exercício de reflexão sobre a prática de criação artística ou talvez a um ensaio filosófico sobre tal tema.

Como realizador, Godard pensa, antes de tudo, a imagem e sua conexão com o texto e com os sons, sem que um fique subjugado ao outro, sem que ocorra uma hierarquia de criação. *Scénario du film Passion* é ao mesmo tempo um vídeo-roteiro e uma reflexão filosófica posterior à realização do filme. É a criação em um fluxo constante de retroalimentação e recriação.

Pouco importa se *Scénario* foi feito antes ou depois de *Passion*. O que importa é a reflexão sobre a criação audiovisual. Tal reflexão pontual e poética pode ser encarada como um jogo metalinguístico sobre a prática da criação e como pensar o audiovisual além de suas práticas convencionais – como pensar o audiovisual com o audiovisual, como pensar na criação de uma obra sobre outra que reflete sobre uma experimentação do audiovisual sobre o audiovisual, do vídeo sobre o cinema, do cinema sobre o fazer artístico.

Nas palavras do estudioso e pesquisador Philippe Dubois, “O *Scénario du film Passion* constitui um dos documentos mais importantes no que concerne à reflexão de um cineasta sobre sua arte.” (DUBOIS 2004).

## **Vislumbrando *Passion***

*Passion*, lançado em 1982, faz parte da chamada trilogia do sublime, junto com *Carmem* (1983) e *Je vous salue Marie* (1985). O filme marca a volta de Godard ao cinema de grande produção depois um período experimentando com o vídeo. *Passion* apresenta uma história pouco clara que se passa numa

pequena cidade onde os personagens orbitam uma fábrica, um hotel e um set de filmagens, durante o período de realização de um filme de grande produção, com uma equipe formada por profissionais de diferentes nacionalidades. No estúdio, estão sendo recriadas pinturas que são marcos na História da arte: quadros de Delacroix, Goya, El Greco, Ingres e Rembrandt.

O diretor desse filme é o personagem Jerzy. Um diretor em crise que não consegue concluir o filme e entra em um conflito interno e se desentende com a equipe, atores e figurantes, ao mesmo tempo em que está emocionalmente envolvido com duas mulheres diferentes: a sofisticada e pouco estável Hanna, esposa do dono da fábrica, e Isabelle, uma operária da fábrica que passa por uma crise, pois se envolve numa greve na fábrica onde trabalha e não consegue compreender e aceitar a natureza de seu relacionamento com Jerzy.

Os três personagens enfrentam suas crises individuais e ao mesmo tempo a crise do relacionamento protagonizada por Jerzy. O filme se desenrola e nada se resolve, os personagens tomam rumos diferentes, a história se desmantela sem um final conciliador. O filme mistura relações de trabalho, crises com o trabalho e relações pessoais e suas crises.

São três relações diferentes das personagens com o trabalho: o fabril, concreto, regular, físico; o intelectual e criativo; e o não trabalho da personagem que vive do trabalho dos outros. Os três personagens são múltiplos e ricos, pouco óbvios e extremamente humanizados. Um não é melhor do que o outro, e cada um tem sua função social assim como as outras operárias, o patrão, o produtor do filme e toda equipe.

Existe ainda uma outra questão latente ao filme que é uma problematização sobre a linguagem, sobre a capacidade das pessoas em se comunicarem. Muito das crises geradas no filme tem relação direta com a dificuldade dos personagens em se expressarem.

Um dos problemas maiores de *Passion* será justamente um problema de discurso, de linguagem: um impedimento da fala colocado em cena. Não esqueçamos que Isabelle, a operária, gagueja, e que Michel, o patrão, está sempre a tossir com uma rosa vermelha nos lábios (o que, tal como o “movimento de greve”, coloca em evidência um problema político); nem podemos esquecer toda a descoordenação entre voz e imagem, sendo que várias vezes temos uma personagem em grande plano a falar e as palavras não são síncronas nem, por vezes, correspondem à voz da personagem que vemos; e ainda poderíamos acrescentar as várias nacionalidades e línguas faladas. (MIRANDA, 2014, p. 86)

## **Analizando *Scénario***

Em *Scénario*, Godard irá realizar uma reflexão sobre o que o levou a realizar *Passion* e como o filme

foi concebido. Entretanto, o filme ultrapassa em muito a proposta de dissertar sobre seu próprio modo de criação. Seria óbvio e simples uma conversa trivial com um diretor de cinema onde o diretor fala um pouco do processo de trabalho como já é comum ver em material de divulgação de filmes, em extras de filmes e até mesmo em entrevistas longas e sérias de pesquisa sobre o modo de trabalhar de diretores mais ou menos famosos.

Godard vai muito além disso, ele não apenas fala de seu trabalho, do seu modo de trabalhar e pensar. Ele nos apresenta sua peculiar maneira de criar e faz dessa apresentação um novo filme. Ao mesmo tempo em que fala do seu modo de criação, ele se mostra em criação e reflete sobre a criação cinematográfica em geral. Ousando no formato, no discurso e a na proposta.

O cineasta nos apresenta um ensaio para além das fronteiras do que seria um depoimento de *making of*, nos mostra o *making* literalmente em processo, o desenrolar das ideias. Poderíamos até dizer que as elucubrações de Godard não são confirmadas cientificamente, e nem mesmo cinematograficamente ou criativamente. Não há como provar que foi dessa maneira que ele concebeu o filme. Na verdade, em muitas partes do filme parece que ele está a inventar esse modo de fazer naquele instante, e o que resulta disso é um terceiro filme, diferente do filme *Passion* que dá origem a toda essa reflexão.

Por vezes, Godard aponta um procedimento de realização ou de criação que deseja que seja de daquele modo, mas não quer dizer que seja necessariamente. É como se ele colocasse seus esboços de ideias, apresentando um ideal de realização que começa por enxergar o filme.

Em *Scénario* é possível visualizarmos o nascimento das imagens, pois as imagens de *Passion* já existem. Desse modo Godard pode compor suas elucubrações com imagens pré-existentes. Mas onde estavam essas imagens antes do filme existir? Como ele realizou esse raciocínio criativo? Vemos Godard em uma ilha de edição, um espaço de trabalho da pós-produção de um produto audiovisual. Ele configura aqui um dispositivo cenográfico (DUBOIS 2004, p 303), estabelecendo um espaço para articulação do pensamento sobre a criação audiovisual dentro do próprio processo de concretização de um produto audiovisual.

Godard aparece basicamente em dois tipos de enquadramento. Em alguns momentos aparece de frente para câmera encarando o espectador. Em outro momento – a maior parte do tempo –, o diretor está diante de uma tela em branco, que logo no início ele compara à tela em branco de Mallarmé ou à página em branco de um escritor. Quando está de frente para a câmera, as falas são mais diretas e objetivas, direcionadas claramente ao espectador. Ele critica logo no início do filme o posicionamento regular do indivíduo que fala na imagem televisiva, imagem essa construída com o apresentador de costas para imagem, sem vê-la. Assim, Godard se coloca de costas para quem assiste e de frente para

a imagem. Quando o vemos de costas diante da tela, a fala é difusa, indireta. Nessa posição de câmera, de costas para o espectador, mas de frente para sua criação, Godard reflete, questiona e apresenta seu modo de criar. Constrói sua reflexão não apenas na fala, mas também na elaboração do surgimento de imagens, imagens que pertencem à *Passion*, mas que aqui estão ressignificadas e tornam-se a visualização da criação.

Pode-se entender o ensaio como uma forma de articulação do pensamento racional que exclui o dogma e a verdade e que faz uso da vida e/ou da experiência pessoal para conjugar significações mais gerais e filosóficas na adoção de um posicionamento crítico que racionaliza os sentidos. O ensaio estaria entre a objetividade da ciência e subjetividade da arte.

Nesse sentido, podemos nos aproximar da argumentação de Adorno (2003) para o termo, evidenciando seu caráter ambíguo e sugerindo que, em essência, o ensaio não se configura como forma fixa, definível e verificável.

O ensaio desafia e interrompe a lógica cartesiana, abrindo espaço para argumentação experimental com base na ideia de experiência subjetiva e também de experimentar e reinventar a forma, sem para isso fazer uso de uma lógica discursiva. Uma argumentação ensaística coordena elementos sem subordiná-los.

## **Ensaio sobre a forma audiovisual**

Tematicamente o que se sobressai em *Scénario* é a meditação sobre o modo de produzir e criar um conteúdo audiovisual. Existem no corpo do texto de *Scénario* várias argumentações. Godard nos coloca uma forte reflexão sobre as estratégias mais comumente usadas para elaboração e desenvolvimento de uma obra audiovisual. Questiona a predominância do texto sobre a imagem, denuncia a imagem subjugada ao texto, o som subjugado a imagem, e propõe uma construção mais livre e menos amarrada, mais criativa e solta, onde esses elementos não sejam hierarquizados, mas sim modulados entre si para elaboração de conteúdo audiovisual.

Ele questiona a hierarquização da prática de produção fílmica, na qual é preciso ter um argumento pronto e roteirizado para se dar corpo a uma elaboração cinematográfica. Questiona a estratégia de elaboração da imagem televisiva onde aquele que fala fica de costas para as imagens. Questiona ainda a própria composição da imagem audiovisual, as maneiras de se compor os enquadramentos, a utilização do campo, do extra-campo e os movimentos de câmera e para a câmera. São muitos questionamentos levantados e para cada um deles Godard propõe um modo mais orgânico, menos hierarquizado, mais



processual de trabalhar e criar um conteúdo audiovisual.

## Ensaio sob forma audiovisual

A proposição ensaística está presente além do discurso textual/verbal, está na maneira de Godard organizar toda a estrutura de *Scénario*. Nesse sentido, podemos entender a obra como um ensaio audiovisual. Nele, Godard organiza um discurso sobre alguns temas que ficam evidentes: o trabalho, os relacionamentos e a dificuldade de comunicar e expressar emoções. Tomando o tema trabalho como exemplo – talvez o mais evidente na obra, atravessado aqui de diferentes formas, com diversos propósitos – é possível entender que Godard articula suas ideias de diferentes modos, propondo um modo de trabalhar para conceber um filme. Não inocentemente, o assunto do tal referido filme, no caso aqui *Passion*, tem como mote principal o trabalho. O espaço cênico escolhido para falar da concepção da criação dessa obra artística é também um lugar de trabalho, um lugar de pós-produção de construção. E o que nos é apresentado é também um momento de trabalho de criação e reflexão ao mesmo tempo, ocorre a articulação do pensamento em ato de criação audiovisual.

Godard articula a imagem básica do filme, a dele diante da tela em branco, com o texto de sua fala, sons colocados, algumas inserções gráficas de texto e, principalmente, imagens que aparecem sobrepostas, em meia fusão, sobre a imagem principal. Essas imagens são extraídas de *Passion* e apresentam não só a visualização da fala de Godard mas vão além, em articulações precisas e poéticas. Godard interage em tempo real e fisicamente com as imagens que surgem. Isso fica muito evidente e também emocionante no trecho em que Godard está falando de Jerzy – personagem que como ele também é um diretor e criador. Jerzy está sozinho e em crise, e ao caminhar Godard o recebe de braços abertos, como um pai recebe um filho, seu personagem filho que poderia ser ele mesmo.

A construção da dupla banda – imagem e sonora – do filme levam a uma articulação que extrapola a mera apresentação de ideias. Da ponderação entre texto, sons e imagens emergem reflexões e também sensações e emoções suscitadas pelo realizador.

Godard provoca, questiona e emociona audiovisualmente com imagens e sons organizados em forma de discurso audiovisual ensaístico. A argumentação reflexiva ganha primado sobre a narrativa ficcional, e mesmo assim continua a comover o espectador.

O discurso do filme é extremamente articulado e pensado, o filme torna-se uma obra outra, não só sobre *Passion*, mas sobre o modo de criar, trabalhar e refletir desenvolvido por Godard, ou talvez sobre um modo de criar, trabalhar e refletir desejado por Godard.

## Referências

ADORNO, Theodor. *O ensaio como forma*. In: Notas de Literatura I. Trad. e apresentação: Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2003, p.15-45.

\_\_\_\_\_. *Notas sobre o Filme* [Filmtransparente, 1966]. In: Theodor Adorno, Sociologia. Org. Gabriel Cohn. São Paulo: Ática, 1986, p.100-107.

ARAÚJO, Mateus (org.), PUPPO, Eugênio (org.). *Godard inteiro ou o mundo em pedaços*. 1ª. Ed. São Paulo: Heco Produções, 2015.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. Tradução de Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MACHADO, Arlindo. *O filme-ensaio*. In: Sampaio, Rafael & Mourão, Maria D. Chris Marker, bricoleur multimedia. São Paulo / Rio de Janeiro / Brasília, 2009, p.20-33.

MIRANDA, Rita Novas. *Diálogo O ensaio enquanto gesto: Passion e Scénario du film 'Passion', de Jean-Luc Godard*. In Atas do III Encontro Anual da AIM, editado por Paulo Cunha e Sérgio Dias Branco, 75-88. Coimbra, 2014.

# Destrução e criação: temporalidade nas naturezas mortas de Ori Gersht

## Destruction and creation: temporality on Ori Gersht's still life works

Manuela de Mattos Salazar<sup>1</sup>

### Resumo:

Este trabalho investiga as relações temporais resultantes do uso de diferentes linguagens como pintura, fotografia, vídeo e de novas tecnologias em três trabalhos do artista israelense Ori Gersht. Ao contrapor o fator estático das naturezas mortas, gênero ligado à ideia de transitoriedade, com os movimentos velozes e explosivos, o artista propõe uma renovação nesta tradição pictórica com um debate a respeito das relações entre vida e morte, entre beleza e violência.

### Palavras-chave:

Natureza morta, temporalidade, movimento, Ori Gersht.

### Abstract:

This work investigates the temporal aspects of three works of Israeli artist Ori Gersht on account of his use of different languages such as painting, photography and video and new technologies. When opposing the static aspect of still life, a genre customarily connected to the idea of transience, to explosive and rapid movements, Gersht purposes a new approach for this pictorial tradition, ensuring a debate about the cross between life and death, and between beauty and violence.

### Keywords:

Still life, temporality, movement, Ori Gersht.

Os mais antigos registros de naturezas mortas datam da Antiguidade, quando pinturas e murais recebiam o nome de xênia, como mostram documentos e ekfrasis. Em pinturas remanescentes nas ruínas de Pompeia e Herculano, veem-se alimentos, utensílios, flores, caça sobre superfícies planas, cestas ou mesas. Ao longo da história da arte ocidental, quantas pinturas, desenhos, fotografias abordaram estes mesmos assuntos? Para Bryson (1990, 11), mais do que um gênero, as naturezas mortas compõem uma série que se alonga em milênios, de maneira não linear, expandindo e retrocedendo fronteiras a cada passo. Os trabalhos do artista do artista israelense Ori Gersht (1967-) trabalham com questões relacionadas a este gênero e promovem diálogo entre meios e novas técnicas de registro. O presente artigo discute três de suas séries - *Blow Up*, *Pomegranate* e *On Reflection* – com ênfase em suas imbricações

---

1 - Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco. manuela.msalazar@gmail.com

com o gênero das naturezas mortas e nas diferentes relações de temporalidade que engendram.

Em entrevista à Andrea Blanch para revista Musée, o artista afirma entender os meios com que trabalha – vídeo e fotografia - como complementares, e afirma que cada um permite a exploração de determinadas áreas que, de outro modo, apresentam limitações. Diz ele: “Meu trabalho com a fotografia é sobre resistir à passagem do tempo; é uma tentativa de me agarrar a algo que está se esvaindo”<sup>2</sup>. Já os filmes lhe oferecem outra possibilidade: uma impressão multifacetada da passagem do tempo.

## As obras

Em *Blow Up*, série de 2007, Gersht reproduz arranjos florais inspirados no trabalho do pintor francês do século XIX Henri Fantin-Latour. Em seguida, eles os congela com hidrogênio líquido e os explode, registrando o acontecimento através de um sistema de dez câmeras Hasselblad ligadas à flashes, e a uma placa mãe conectada aos dispositivos explosivos. A conexão com um momento específico da história da fotografia e do cinema é evidente; os ecos de Muybdrige, Marey e Edgerton são claros. Em Gersht, contudo, há um intuito muito mais estético do que científico no desejo por ver aquilo que não é possível enxergar na experiência real.

Os acontecimentos do estúdio do artista têm velocidades inconcebíveis como 1/6000 de segundo; por isso, o olho até pode enxergar o movimento, mas apenas o assimila através da técnica do registro, da velocidade dos disparadores e dos recursos de congelamento e de desaceleração de imagens que permitem a observação em detalhes da explosão do vaso de flores. Com isso, ele levanta a questão do inconsciente óptico benjaminiano, de um “enriquecimento” da percepção a partir da observação em detalhes de um tempo impossível, ao dar certa consistência visual ao instante fugidio e inconcebível, oferecendo-nos a observação de dimensões da realidade até então desconhecidas.

Na obra *Pomegranate*, de 2006, Gersht se inspira em Juan Sánchez Cotán, artista monge espanhol do século dezessete, mais especificamente em seu famoso quadro *Marmelo, repolho, melão e pepino*. Ao fazê-lo, quebra com sua calculada precisão matemática de uma parábola ascendente e troca os vegetais e seus posicionamentos meticulosamente calculados. Na obra de Gersht temos uma romã, que dá nome ao trabalho, um repolho, uma abóbora e uma abobrinha. E também um projétil que atravessa a romã e a faz balançar, espalhando todo seu conteúdo cor de sangue, e faz suas sementes permanecerem suspensas no ar pelo uso controlado da câmera lenta. Aqui, novamente o artista quer nos fazer ver o que o olho não processa, para, de algum modo, traduzir o fenômeno da duração. Mais uma vez aqui, o artista visa

---

2 - Tradução nossa: “My work with photography is very much about a resisting the passage of time; it’s an attempt to hold on to something that is slipping away”. Entrevista publicada no número 7, volume 2, da revista Musée e disponível no link: <http://museemagazine.com/culture/art-2/features/interview-with-ori-gersht> (acessado em dezembro de 2017)

criar tensões dicotômicas entre a fragilidade, a efemeridade e a beleza das naturezas mortas de Cotán e a brutalidade, violência e dureza de seus explosivos.

Por fim, em *On Reflection*, de 2014, o artista decide acrescentar mais uma camada à lógica proposta nestas séries, e não mais fotografa e filma diretamente o arranjo floral, dessa vez inspirado no artista flamengo Jan Breughel, o Velho, e sim registra o seu reflexo em um espelho: olhamos para uma virtualidade. A ação se dá com uma descarga elétrica que estilhaça os espelhos, criando um movimento similar a um terremoto, engendrando imagens imprevisíveis e fractais durante a queda. Trata-se de um processo bastante controlado, registrado de maneira tecnológica, mas que, no momento do acontecimento, resulta em uma total falta de controle.

## **Sobre as naturezas mortas**

Antes de analisarmos a questão da temporalidade nestas obras, aprofundaremos as reflexões sobre o gênero das naturezas mortas. Essas representações abordam sobretudo o caráter fugidio do instante, a brevidade da vida e a efemeridade do prazer dos pequenos momentos, inserindo-se também no tema do *tempus fugit*, pensado a partir de uma visão de tempo em camadas múltiplas, não lineares, permeadas pelo funcionamento da memória. Para representar esta noção de modo pictórico, escolhe-se um momento instantâneo, imanente e imediato de algo que não foi feito para durar: flores, frutas, frutos do mar, música. A transitoriedade está no coração da natureza morta: por exemplo, nos arranjos florais flamencos, podemos não perceber, mas são representadas flores de diferentes estações, diferentes lugares, diferentes durações: um tempo impossível.

Para Bryson, as naturezas mortas se constroem em um nível de nossa existência material longe da grandiosidade. Não há acontecimento nessas imagens, o assunto é corriqueiro, anônimo, banal, longe do esplendor e da singularidade. Como exemplo, ele cita Cotán, que, escolheu olhar para as coisas menos importantes, dando-lhes uma atenção redobrada. O que importa nessas pinturas é a visão, é a geometria, é a simplicidade. Nem o apetite faz parte dessas obras, onde a falta de movimento é o foco central. O humano está longe das frutas no beiral da janela, há até um certo aspecto imaculado em *Marmelo, repolho, melão e pepino*: penduradas, nem peso as frutas parecem ter, pois não há mão para segurá-las. Cotán nos priva do toque, do consumo, do sabor. E aqui, o desafio que Gersht propõe à obra do pintor espanhol vai além do desequilíbrio das formas: ao atirar na romã, surge toda uma dimensão de texturas, sabores, cores, inexistente na obra original.

Bryson também conecta o advento das naturezas mortas flamengas e holandesas a uma recém surgida ideia de abundância nessas sociedades, que precisa ser assimilada, expressada, representada.

Não há nada de pastoral nos luxuosos arranjos como os de Brueghel: as flores são sofisticadas, as pinturas fogem de um ideal idílico, demonstram uma intenção de se representar a exuberância e riqueza encontrada nas colônias holandesas. Ao contrário de Cotán, aqui, a falta de movimento não denota ausência do humano: os arranjos são claramente fruto de trabalho meticuloso, e quebram os laços entre a humanidade e os ciclos naturais; neles, as estações são irrelevantes.

## **Um exercício no tempo**

O exercício proposto por Gersht em suas naturezas mortas, primeiro subordinar o tempo ao movimento e depois tornar o movimento dependente do tempo, parece retomar a linha processual traçada por Deleuze para explicitar a evolução da temporalização das imagens no cinema. Em resumo breve, as imagens-movimento nos mostram o tempo através do movimento e as imagens-tempo apresentam o tempo de maneira direta.

As imagens-movimento são essenciais para o período “clássico” do cinema: são imagens indiretas do tempo, que se demonstra a partir do agenciamento, ou melhor, da montagem, de três tipos de imagem: percepção, ação e afecção. Na imagem-ação, situações provocam reações, e o resultado é uma nova situação, num processo constante de atualização. Deleuze enxerga que no pós-guerra esse tipo de imagem entra em crise, a partir do sentimento de que tudo se torna clichê, e do surgimento no cinema de ações fortes demais, dolorosas demais, impactantes demais, que rompem com o sensorio motor, fazendo com que o pensamento seja cada vez mais exigido. A partir do neorealismo, vislumbra-se a imagem-tempo, que proporciona um uso superior da faculdade de ver, o exercício transcendental do sentir, a suspensão do reconhecimento sensorio motor. Uma imagem ótico-sonora pura, como explica Deleuze. A coisa em si mesma.

Um grande criador de imagens óticas e sonoras puras, para Deleuze, foi Ozu, cujos filmes contem quadros que ele chama de “naturezas mortas”, pois demonstram o tempo como forma imutável. Diferentes das paisagens mostradas pelo cineasta, espaços vazios de contemplação de ausências, as naturezas mortas são compostas por objetos que “se envolvem em si mesmo ou se tornam seus próprios continentes” (DELEUZE, 2005, 27). São de fato parte de um momento em que o cinema se reaproxima da fotografia, da imagem estática, mas, com isso, acaba por se distinguir radicalmente. “As naturezas mortas de Ozu duram, têm uma duração (...) precisamente a representação daquilo que permanece, através da sucessão dos estados mutantes” (DELEUZE, 2005, 28). Esse ponto de permanência para Deleuze representa o tempo, pois “tudo o que muda está no tempo, mas o próprio tempo não muda, não poderia mudar senão num outro tempo, ao infinito” (DELEUZE, 2005, 27).

Por fim, Deleuze aborda o surgimento de uma “imagem-cristal”, que, como Janus, carrega em si duas faces, uma atual e outra virtual, que lhe corresponde como um duplo, um reflexo. Sua teoria da imagem cinematográfica traz a filosofia de Bergson para pensar a concepção de tempo, entendendo que passado e presente coexistem na duração, com diferença de natureza: enquanto o presente não cessa de passar, o passado não para de ser, conserva-se no tempo, indefinidamente. O presente contém todo o passado, e a duração se atualiza a todo instante através das imagens-lembranças. A imagem cristal é como a fundação de um tempo não cronológico, não simultâneo, não ontológico, em estado puro, ela reverte a subordinação do tempo ao movimento, é uma imagem-tempo-direta. Assim, como explica, Roberto Machado (2009), podemos dizer que a imagem tempo é uma percepção sem tempo e sem memória, a imagem tempo inclui em si o tempo e a duração, e a imagem cristal é um curto-circuito entre o atual e o virtual, o encontro entre o presente, o passado, o virtual e o atual.

Podemos pensar que *Blow Up* e *Pomegranate*, são imagens-movimento, onde afecções invisíveis e mínimas provocam reações imediatas e grandiosas, e *On Reflection* é como uma imagem cristal, onde o virtual se esparrama, se liquidifica, se transforma, se desdobra. O trabalhos de Gersht podem assim funcionar como metáforas, que fazem transparecer estas diferentes formas do tempo. Nestas imagens congeladas, desaceleradas, que misturam fotografia e cinema na suspensão da poeira de explosões ou das sementes da romã, compõe-se uma paisagem múltipla de temporalidades, entre passados e presentes, entre estática e movimentos.

## **Tudo pisca**

A busca de Gersht é portanto, uma tentativa de representar o tempo, transformando-o em duração inapreensível, na expressão de Maurício Lisovsky. Diz ele: “Na percepção visual, o intervalo mínimo requerido é de 1/10 de segundo. Abaixo desse limiar, nada fica. Tudo pisca” (LISSOVSKY, 2008, 35-36). E é esse piscar de olhos que é exibido nas fotografias de Gersht, e estendido em seus vídeos. A questão que as move, portanto, é a desse instante intransponível aos olhos, que pode ser de algum modo traduzido através da técnica. No trabalho de Gersht temos explicitado visualmente que a exposição fotográfica se compõe da duração, pois nos é demonstrada de maneira enfática uma certa quantidade de movimento que nossa percepção limitada sozinha não atinge. Por muito tempo, as técnicas fotográficas foram consideradas esse ausentar-se do tempo, como diz Lisovsky. Mas sabe-se que uma expulsão completa da duração é utopia, ilusão pura, não há como haver este controle do instante. Como Marey, Muybridge e Edgerton fizeram no passado, Gersht tenta conciliar a duração e a instantaneidade, “reintroduzir o tempo ali onde a técnica o havia banido” (LISSOVSKY, 2008, 40), dar visibilidade a esse tempo.

Todo o movimento do pensamento bergsoniano visava, afinal, desmontar a “ilusão” que nos faz acreditar que o espaço conservaria “indefinidamente coisas que aí se justapõem, enquanto o tempo destruiria, pouco a pouco, estados que se sucedem nele”. Desmontar essa ilusão é dar-se conta que aquilo que a fotografia congela é espaço, e não tempo. Pensando dessa maneira, as posições invertem-se: o instante deixa de ser a interrupção artificial da duração, e passa a ser produzido por ela, gestado em seu interior. E o instantâneo fotográfico deixa de ser uma imagem desprovida de tempo (como o fotograma) e passa a ser uma forma particular em que o tempo se manifesta pelo vestígio de seu ausentar-se, pelo seu modo de refluir. (LISSOVSLKY, 2008, 60).

A obra de Gersht, portanto, trabalha com este ponto de virada, essa tradução do instante em imagem, ação que promove o que Arlindo Machado (1999) chama de anamorfozes cronotópicas, ao materializar o tempo no espaço, mostrando os efeitos de seu percurso nos corpos e no espaço. Ao congelar as explosões em fotografias, Gersht transpõe às suas naturezas mortas distorções e formas inesperadas, e ao estender a duração do instante em seus vídeos, nos proporciona a lenta percepção dos efeitos de uma afecção. Como explica Fatorelli (2016, p. 38), sobre as imagens interseccionais, elas “desestabilizaram as percepções habituais e demandaram modos de apreensão mais produtivos, que resultaram na expansão das margens de participação e de afecção do observador”. Assim, as três obras aqui analisadas, integram uma forma de experiência da arte que tenta expandir os limites de nossa percepção subtrativa, de nossos automatismos e hábitos condicionados a respeito do tempo, que nelas deixa de ser apresentado como um valor ordenado, encadeado, sucessivo e cronológico, permitindo entrever além do que é mensurável, visível, perceptível. Ao explodir objetos, expandir instantes mínimos, reproduzir obras do passado, e espelhá-las em ficções, o artista fabula o tempo e nos apresenta possibilidades de traduzi-lo de forma visual, ao mesmo tempo que contempla a tradição das naturezas mortas, suas noções de transitoriedade, efemeridade e as linhas tênues entre vida e morte, entre movimento e estática.

## Referências

- BLANCH, Andrea. “Interview with Ori Gersht”. Musée magazine, Nova York, v. 2, n.7, disponível no link: <http://museemagazine.com/culture/art-2/features/interview-with-ori-gersht> (acessado em dezembro de 2017)
- BRYSON, Norman. Looking at the Overlooked - Four Essays on Still Life Painting. London, 1990.
- DELEUZE, Gilles. A imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- FATORELLI, Antonio. Fotografia contemporânea - Entre o cinema, o vídeo e as novas mídias. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013.
- FATORELLI, Antonio. Modalidades de inscrição temporal nas imagens fotográficas. In: FATORELLI, A. DE CARVALHO, Victa. PIMENTEL, Leandro (org). Fotografia Contemporânea: desafios e tendências. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.
- FONT-RÉAULX, Dominique de. *Painting and Photography - 1839-1914*. Paris, Flammarion, 2012.
- LISSOVSKY, Maurício. *A máquina de esperar - Origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro:



Mauad X, 2008.

MACHADO, Roberto. Deleuze, a Arte e a Filosofia. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. (e-book)

Obras:

Ori Gersht, Big Bang, 2006: <https://vimeo.com/113898052>

Ori Gersht, Pomegranate, 2007: <https://vimeo.com/113897887>

Ori Gersht, On Reflection, 2015: <https://vimeo.com/111638584>

# Cleo de Verberena: vestígios de uma trajetória<sup>1</sup>

## Cleo de Verberena: traces of a trajectory

**Marcella Grecco de Araujo<sup>2</sup>**  
(*doutoranda-ECA/USP*)

### **Resumo:**

Nem sempre houve a preocupação com a preservação de filmes e documentos. O período do cinema silencioso é repleto de lacunas e escrever sobre essa época é quase uma arqueologia. Com relação à história das mulheres o trabalho é ainda mais problemático. Neste artigo, algumas informações “escavadas” de jornais e revistas do início do século XX a respeito de Cleo de Verberena são expostas. Reconhecida como a primeira cineasta brasileira, propomos uma reflexão acerca de sua experiência pioneira.

### **Palavras-chave:**

Cleo de Verberena, Cinema brasileiro, Cinema silencioso.

### **Abstract:**

Not always there was a concern with the preservation of films and documents. The period of silent cinema is filled with gaps and writing about that time is almost an archeology. Regarding the history of women's work is even more problematic. In this article, some “excavated” information from early 20th century newspapers and magazines about Cleo de Verberena are exposed. Recognized as the first Brazilian woman filmmaker, we propose a reflection about her pioneering experience.

### **Keywords:**

Cleo de Verberena, Brazilian cinema, Silent cinema.

Foi em meados de 1920 que a jovem Jacyra Martins da Silveira chegou de Amparo, interior do estado, para estudar piano, francês e bordado na capital, habilidades estas fundamentais a qualquer mulher “respeitável” do período. Munida destas competências, Jacyra poderia realizar o sonho de sua família e casar com um “bom partido”, de preferência algum rico fazendeiro. Em parte, foi o que aconteceu quando conheceu em uma festa Cesar Melani, herdeiro de terras de uma tradicional família de Franca, interior de São Paulo, que estava na capital para cursar medicina. De acordo com José Maria do Prado (1981), como tradição familiar Cesar fatalmente seria fazendeiro, entretanto, antes havia de adquirir

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: MULHERES NO CINEMA BRASILEIRO.

2 - Mestra em Múltiplos Meios pela UNICAMP, com pós-graduação em Jornalismo Cultural pela FAAP e graduação em Comunicação Social - habilitação em Midialogia pela UNICAMP, é professora na Faculdade Metrocamp.

um diploma de ensino superior. Quando se conheceram, porém, Cesar já tinha abandonado o curso, gerenciado um banco que fora à falência e levado um golpe de um sócio numa tentativa de manter uma livraria à Rua Barão de Itapetininga em São Paulo.

Na festa do casamento um convidado levou consigo uma câmera e aproximou ainda mais Jacyra de algo que idolatrava: o cinema. Ela era fã da atriz Greta Garbo, como muitas outras moças do período, no entanto, também admirava o trabalho de diretores como Von Stroheim e Fred Niblo e sabia da importância da direção para dar vida a uma história. “Quando assistia um film, Lubitsch Murnau ou Von Stroheim. Eram os nomes que lia antes dos nomes dos artistas do elenco ... A direção. A photographia. Os problemas de luz e de maquillage. Sempre foram os maiores que ocuparam seu cérebro sonhador.”<sup>3</sup> (ROSA, 1930, p.6).

Seu filho, Cesar Augusto, contou em entrevista dada a José Maria do Prado (1981) que Jacyra convenceu o marido a montar uma produtora quando a avó de Cesar morreu e lhe deixou uma grande herança. Ela cuidaria da parte artística e ele seria o gerente. Assim surgiu a Epica-Film, sigla para “Empreza Paulista Industrial Cinematographica e Artística”. Em 1930, o escritório da Epica ficava na Praça da Sé, número 46, no prédio da sede da seguradora Equitativa, no 4º andar. Já o estúdio ficava nos fundos de uma casa na Rua Tupi, entre os bairros de Santa Cecília e Higienópolis, onde foram instalados arcos voltaicos, cenário, câmeras e outros equipamentos importados da França.

Surgiram notícias nos jornais de que havia uma nova produtora em São Paulo e que trazia como novidade uma mulher na direção de filmes. O Diário de São Paulo anunciou em fevereiro de 1930 que Cleo de Verberena havia sido *convidada* pela Epica-Film para dirigir o seu primeiro filme, além de afirmar que “Se já confiamos tantos filmes à direção de ‘barbados’, com resultado relativo, porque não tentar essa originalidade? Epica-Film tem razão.” (UMA DIRETORA DE FITAS BRASILEIRAS, 1930, s.p). Outra novidade era o fato de uma pessoa dirigir e atuar no mesmo filme. A originalidade da ideia realmente chamou atenção. De fato, não era comum mulheres trabalharem fora de casa. Era até mesmo uma espécie de ofensa à capacidade do homem, que por não conseguir sustentar sozinho a família havia de dividir com a mulher a função. Trabalhar fora de casa era tido, no máximo, como uma “ocupação transitória, a qual deveria ser abandonada sempre que se impusesse a verdadeira missão feminina de esposa e mãe” (LOURO, 2001, p.453). Porém, não era só essa a questão. O fato é que a esfera pública pertencia ao sexo masculino, ficando as mulheres circunscritas ao espaço privado. Era preciso não misturar as coisas. O trabalho no meio artístico era ainda mais inadequado, de acordo com Ana Pessoa (2002), no início do século XX no Brasil, “A opção pela carreira artística, seja no teatro ou no cinema, implica uma inevitável estigmatização da mulher.” (PESSOA, 2002, p. 18). Jacyra não parece ter se importado com tal

3 - Optou-se por manter a grafia original das fontes nas citações.

estigmatização. Assim como outras pioneiras do cinema, como Alice Guy Blaché e Elvira Notari, contou com o apoio de seu marido para levar adiante um projeto pessoal, dirigir um filme e, conseqüentemente ser a primeira cineasta brasileira. O casal, que passou a adotar os pseudônimos de Cleo de Verberena e Laes Mac Reni, um anagrama de Cesar Melani, investiu na publicidade. Diversos jornais passaram a noticiar o feito, especialmente a revista Cinearte. Na edição de 28 de maio de 1930, Cleo ganha enorme destaque ocupando mais de uma página com os dizeres “A primeira directora do cinema brasileiro”. (ROSA, 1930, p.6).

Além de se assumir como diretora, Cleo foi ousada também na escolha do enredo de seu primeiro e único filme: *O Mistério do Dominó Preto* (1931). O argumento teve como base uma novela de mesmo nome do escritor mineiro Aristides Corrêa Rabello, que na ocasião utilizou o pseudônimo Martinho Corrêa. De acordo com resumo publicado em 1931 na revista Cinearte, pouco antes da estreia, Marcos (Nelson de Oliveira) encontra uma mulher morta dentro de seu armário. Ele culpa seu companheiro de quarto, Virgílio (Laes Mac Reni), sendo ambos estudantes de medicina. Virgílio se defende falando que aquela no armário era Cleo (Cleo de Verberena), esposa do comendador Fernando Almeida (Emílio Dumas), e que havia falado com ela no curso na avenida. Conta que já a conhecia, pois tiveram um romance, e que Cleo lhe disse que havia sido envenenada pelo amante, Renato (Rodolfo Mayer). Virgílio e Marcos partem então em busca de Renato, suposto assassino de Cleo. No entanto, ao encontrarem Renato, sua noiva, Alice (Lina Vera), confessa o crime. No dia seguinte, Marcos e Virgílio ficam sabendo pelo jornal que o assassino fora o irmão de Alice, Julio, que após confessar comete suicídio.

Um filme com um enredo um tanto quanto polêmico. Pelo resumo publicado na Cinearte, ficamos sabendo que a protagonista dirigia automóveis, o que não era comum para mulheres na época, traía o marido e não fazia questão de esconder os amantes dele, frequentava festas sozinha e usava lança perfume nos bailes de carnaval. Em palestra sobre o cinema na década de 1930 no IEB (Instituto de Estudo Brasileiros), Paulo Emílio Sales Gomes disse que Cleo aparecia em praticamente todas as cenas, pois a narrativa nos levava ao passado para compreendermos o seu relacionamento com os acusados do assassinato da personagem. O enredo também foi elogiado: “quando nós sabemos que esse filme tinha uma certa eficácia narrativa, é uma boa indicação de um progresso da linguagem do nosso cinema, porque para a época era uma história bastante complexa.”. (GOMES, 1973).

*O mistério do dominó preto* estreou em São Paulo em 9 de fevereiro de 1931 na sala Paratodos. Foi encontrada em jornais e revistas do período apenas uma única crítica ao filme, dentre vários anúncios relacionados à exibição do filme. Estes anúncios acabam elogiando o filme, porém, não há como sabermos se os autores realmente assistiram a ele. Em 25 de fevereiro de 1931, já após a estreia, Stopinsky escreveu suas impressões. Disse que a continuidade é boa, porém, o filme estava cheio de defeitos de técnica, de

direção, de laboratório e de câmera. Stopinsky disse que a película ficou maçante devido ao abuso no emprego de fusões. Como o filme é mudo e baseado em flashbacks, para entendermos a relação de Cleo com os prováveis assassinos, podemos imaginar que as fusões foram usadas para diferenciar o momento presente do que ocorrera no passado. Stopinsky criticou também os letrados, que ficaram a cargo do caricaturista Belmonte, dizendo que não eram muito ruins, mas poderiam ter sido revisados já que alguns tinham erros crassos de português. Com relação à Cleo de Verberena afirmou que “não se sahiu má de toda. O dirigir de um ‘film’ e interpretar o papel feminino é de responsabilidade sem par. Não é tarefa para qualquer pessoa. Requer estudos especiais. Assim sendo, embóra notassemos erros na direcção de scena, não nos cabe condemnal-a” (STOPINSKY, 1931). Apesar dos elogios, recomendou “Ao mesmo tempo aconselhamol-a a não repetir a façanha. Ella possui personalidade. Como artista poderá alcançar grandes exitos. Como directora, não.” (STOPINSKY, 1931).

Stopinsky elogiou a atuação de Rodolpho Mayer e de Emílio Dumas, porém, disse que Laes, Cesar Melani, mostrou-se muito constrangido. Com relação a Nelson de Oliveira, que interpretou Marcos no filme, Stopinsky lançou críticas severas e disse que não era um bom ator de cinema, já que demonstrava muitos vícios de teatro, de onde viera. Críticas severas também foram feitas à fotografia “Si em algumas ha demasiada exposição de luz, n’outras há pouca. Nota-se, tambem, a pouca vontade dos operadores em melhoral-as.”. (STOPINSKY, 1931). Disse também que se percebe que os produtores correram para finalizar o filme e que não ficou bem terminado. Podemos supor que já no final da produção o dinheiro estava escasso, pois o processo como um todo era muito caro na época. Pode ter havido falta de película, por exemplo, obrigando-os a utilizar o que fora conseguido ou a encurtar ou excluir algumas passagens. Por fim, Stopinsky terminou elogiando o enredo.

Antes da estreia do filme e antes da crítica feita por Stopinsky, Cleo deu uma entrevista para Ary Rosa, em 28 de maio de 1930. Lemos que ela era muito sincera e que reclamou da “mania dos artistas, daqui, quererem desempenhar seus papeis sem direcção. Quando, na verdade, ella acha que elles nada mais são do que autômatos a seguir um cerebro capaz e entendido que os guia ao sucesso.” (ROSA, 1930, p.38). Cleo reclamou também da escolha de artistas de teatro para fazerem filmes, já que “invariavelmente, trazem, do palco, os vícios de exagero e pouco realismo. E, no Cinema, sentem-se constrangidos com as ordens da direcção que os junte ao limite estreito dos planos curtos e compostos pela direcção.” (ROSA, 1930, p.38). Outra crítica foi lançada aos operadores que “em São Paulo, contam-se pelos dedos das mãos. Os bons, estão sempre ocupados. E os que se dizem bons, não prestam e invariavelmente pensam que entendem tudo ...” (ROSA, 1930, p.38). Bom, estas informações são interessantíssimas já que, antes mesmo das críticas lançadas por Stopinsky, Cleo apontou dificuldades com os operadores e com artistas de teatro que não sabiam atuar para a câmera, provavelmente o caso com Nelson de

Oliveira. Alguns dos técnicos que trabalharam com Cleo de Verberena foram Achilles Tartari, Carmo Nacarato e Antonio Medeiros. “Com Nacaratto do lado orientando e Medeiros na câmera, Cléo dita os enquadramentos, corrige os atores, faz perguntas contínuas sobre a iluminação. E, quando ela própria vai entrar em cena, deixa tudo antes detalhado para os técnicos.” (PRADO, 1981).

*O mistério do dominó preto* foi o único filme da Epica-Film e o único dirigido por Cleo de Verberena. Tinha outro projeto que não foi levado adiante, intitulado *Melodia da saudade*. Participaria também como protagonista de *Canção do destino*, filme de Plínio Ferraz que ficou inacabado. Enquanto distribuía *O mistério do dominó preto*, Cleo atuou em duas peças do *Conjunto de Fantasias Modernas Via Láctea*, companhia de Luiz de Barros, conhecido diretor brasileiro. Estreou em 05 de setembro de 1931 como atriz de teatro na peça *Sorrisos de mulher* e em 19 de setembro de 1931 atuou na peça *Setas de um cupido*. Cleo e Laes, que então já adotara outro pseudônimo, Arlindo Fleury, partiram em 1932 para o Rio de Janeiro, provavelmente para tentar passar o filme por lá. Conforme consta na edição de 6 de abril de 1932 da revista *Cinearte*, Cleo visita os estúdios da Cinédia e vemos até mesmo fotos dela com Carmen Santos, que muito admirava. Não há registros, no entanto, de o que filme tenha sido exibido no Rio de Janeiro. Com o estouro da Revolução Constitucionalista de 1932 em São Paulo, o casal tem dificuldades para retornar à cidade. Há um registro no jornal *Correio de São Paulo*, em 21 de setembro de 1933, indicando que Cesar Melani chegou do Rio de Janeiro. Também encontramos registro no jornal *Correio Paulistano*, 22 de maio de 1935, de que ele morreu em sua cidade natal, Franca, no dia 10 de maio de 1935. Nos anos 40, Jacyra se casou com o cônsul geral do Chile no Brasil, Francisco Landestoy Saint-Jean, e chegou a morar com ele entre 1946 e 1953 na Inglaterra. Apesar de já ter abandonado o cinema nessa época, sentia orgulho de seu pioneirismo, segundo relato de Cesar Augusto, seu filho, à José Maria do Prado.

## Referências

CINEMA brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, 6 abr.1932. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/162531/14174>>. Acesso em: 01 dez. 2017.

GOMES, P. E. S. *Gravação de palestra proferida no Instituto de Estudos Brasileiros* (IEB). São Paulo: Universidade de São Paulo, 1973.

LOURO, G. L. Mulheres na sala de aula. In: PRIORE, M. Del (org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2001.

NOTÍCIAS do interior. *Correio Paulistano*, São Paulo, p.9, 22 maio.1935. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/docreader/090972\\_08/7796](http://memoria.bn.br/docreader/090972_08/7796)>. Acesso em: 01 dez. 2017.

O mysterio do dominó preto. *Cinearte*, Rio de Janeiro, n. 256, jan.1931. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/162531/11767>>. Acesso em: 01 dez. 2017.

PESSOA, A. *Carmen Santos: o cinema dos anos 20*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

PRADO, J. M. do. *Memórias do cinema paulista: 1896-1981*. São Paulo: manuscrito depositado na Cinemateca Brasileira, 1981.

ROSA, A. A primeira diretora do Cinema Brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, n. 220, maio 1930. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/docreader/162531/10207>>. Acesso em: 01 dez. 2017.

STOPINSKY. O mysterio do dominó preto. *A Gazeta*, São Paulo, p.5, 25 fev. 1931. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/docreader/763900/34815>>. Acesso em: 01 dez. 2017

THEATROS. *A Gazeta*, São Paulo, p.5, 7 set. 1931. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/763900/36748>>. Acesso em: 01 dez. 2017.

THEATROS. *A Gazeta*, São Paulo, p.5, 19 set. 1931. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/763900/36854>>. Acesso em: 01 dez. 2017.

UMA diretora de fitas brasileiras. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 5 fev. 1930.

VIAJANTES. *Correio de São Paulo*, São Paulo, p.2, 21 set.1933. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/docreader/720216/2503>>. Acesso em: 01 dez. 2017.

# Santiago Álvarez: Um Vertov Latino?<sup>1</sup>

## Santiago Álvarez: a latin Vertov?

**Marcelo Prioste<sup>2</sup>**  
(doutor - PUC-SP)

### **Resumo:**

Aqui enveredamos por uma questão que comumente incide nas análises da obra do cineasta cubano Santiago Álvarez (1919-1998): a comparação entre a sua produção com a de Dziga Vertov, um dos precursores do cinema documentário na segunda década do século XX. Identificaremos pontos de aproximação mas também destacaremos alguns distanciamentos entre o conjunto da obra do cineasta caribenho com a do realizador eslavo.

### **Palavras-chave:**

Santiago Álvarez, Vertov, Cuba, documentário.

### **Abstract:**

We are discussing here an issue that commonly focuses on the analysis of the work of Cuban filmmaker Santiago Álvarez (1919-1998): the comparison between his production and that of Dziga Vertov, one of the forerunners of documentary in the second decade of the twentieth century. We will identify points of approximation but also some distances between the work of the caribbean filmmaker and that of the slav filmmaker.

### **Key words:**

Santiago Álvarez, Vertov, Cuba, documentary.

Frequentemente pesquisadores e cinéfilos em geral comparam a produção de Santiago Álvarez (1919-1998) à de Dziga Vertov (1896-1954), denominando-o como uma espécie de “Vertov latino”. Michael Chanan foi um dos autores que parametrizou muitos outros ao comparar a primeira década da produção do cubano com o cinema soviético, dizendo que: “[...] Álvarez amalgamou uma cleptomania criativa com a habilidade de um bricoleur para reinventar a montagem soviética em um cenário caribenho”(CHANAN, 1996, p. 430, tradução do autor).

Em entrevistas, quando indagado sobre essas aproximações, Álvarez frequentemente as refutava, afirmando só ter tomado conhecimento dessa filmografia no início dos anos 1970, e ainda enfatizava

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Seminários Temáticos: Cinema e América Latina: debates estético-históricos e culturais.

2 - Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP. Atualmente leciona na PUC-SP. No doutorado desenvolveu pesquisa sobre a produção do cineasta cubano Santiago Álvarez Román (1919-1998).



que, “[...] qualquer semelhança é pura coincidência” (ÁLVAREZ apud LABAKI, 1994, p. 41). Mas em diversos outros depoimentos ao longo de sua vida Santiago também pareceu sentir-se orgulhoso desta comparação, principalmente a partir da década de 1970, com a intensificação dos vínculos de Cuba com o bloco socialista. Como em 1978, no texto *El periodismo cinematográfico* divulgado no *Festival de Cine Joven* em Havana, em que ele assume essa continuidade:

Dziga Vertov e seu Cine-olho, viajando por todo o país com uma equipe de filmagem, imprimindo para a posteridade aquele novo mundo que se avistava, validou este chamado de Lenin que constitui o antecedente mais legítimo do que 50 anos mais tarde, na circunstância de se fazer no continente americano a primeira revolução socialista da América, fez-se o cinema cubano (ÁLVAREZ, 1988, p. 117, tradução do autor).

Porém, no mesmo ano de 1978 ele seria novamente mais evasivo, dizendo que chegou apenas a conhecer “filmes revolucionários clássicos da União Soviética”, sem indicar exatamente quais, ainda no período em que se reuniam na *Sociedad Cultural Nuestro Tiempo* ainda nos anos 1950<sup>3</sup>.

Nesta época, pré-revolução cubana, havia um desconhecimento de boa parte da cinefilia quanto à relevância das obras de Vertov. Fato causado tanto por um proposital “esquecimento” na URSS pela imposição da estética do realismo socialista, como pela própria Guerra Fria, que inibiu por décadas a livre circulação de produtos culturais entre os blocos ideológicos. No ocidente, um dos primeiros a apontar a relevância de Vertov foi o crítico George Sadoul, em 1948, mencionando-o no tomo 2 da coleção *História Geral do Cinema*. Se nesse período é até provável que Santiago não tenha tido contato diretamente com a obra de Vertov, nos anos 1960 a situação seria bem diferente, pois foi quando alguns filmes do diretor soviético passaram a serem reverenciados, tanto em sua terra natal como internacionalmente. Foram enaltecidos como um oxigênio revigorante e inspirador para o documentarismo sessentista que renascia sob novas perspectivas técnicas e conceituais. Inclusive, segundo o pesquisador chileno Ignacio Dávilla, foi exibido em Cuba em Dezembro de 1960, numa mostra sobre *30 anos do Cinema Soviético*, o filme *Três Cantos para Lenin* (URSS, 1934), que contém alguns trechos semelhantes a obras posteriores de Santiago Álvarez, como *Ciclón* (Cuba, 1963) e *79 Primaveras* (Cuba, 1969) (DÁVILLA, 2014).

No entanto, o fascínio que Vertov e seu grupo<sup>4</sup> experienciaram no interior daquele acelerado processo de industrialização, que os lançaria no século XX para além da sociedade agrária dos czares, em nada fazia parte do horizonte da ilha caribenha na década de 1950. Cuba, mesmo na condição de “satélite” em termos de poder político e fragilizada em termos econômicos, principalmente por manter-se como grande exportador de um só produto agrícola, tendo sua balança comercial em constante

3 - Fundada em 1951, a *Sociedad Cultural Nuestro Tiempo* foi uma entidade que atuou na música, nas artes plásticas, na literatura, no teatro e no cinema, publicando entre 1954-1959 a revista *Nuestro Tiempo*. Dentre seus integrantes, estavam diversos personagens que depois iriam compor as equipes de produção do ICAIC a partir de 1959, como Alicia Alonso, Mirta Aguirre, Alfredo Guevara, Julio Garcia Espinosa, Tomás Gutierrez Alea, José Massip e Manuel Octávio Gómez.

4 - O “Conselho dos Três” composto por Elizaveta Svilova que se tornaria sua esposa em 1929 e por um de seus irmãos, Mikhail Kaufman (VERTOV, 2006).

instabilidade com as oscilações dos preços internacionais do açúcar, de alguma maneira estava inserida na modernidade dos anos 1950, absorvendo os valores do “american way of life”. Assim como boa parte do ocidente no período pós-guerra, especialmente sua capital, Havana. Dados da época<sup>5</sup> mostram que a frota de automóveis, na média por habitante, era a sexta maior no ranking mundial, e as transmissões de TV já existiam desde 1950, como em outros países da América Latina.

Nas aproximações entre o diretor cubano e o soviético, não deixamos de reconhecer coincidências biográficas entre os dois personagens, seja a inconclusa formação em Medicina, sejam as passagens por outras atividades antes do cinema, seja o engajamento aos princípios das respectivas revoluções, seja a produção simultânea de cinejornais e documentários. Contudo, se esse cotejamento descortina similaridades, o que as motiva pode vir de origens distintas. Por exemplo, se o *Cine-olho* evitava o uso de diálogos (intertítulos) e principalmente de encenações, deve-se muito mais ao embate de Vertov na procura por uma linguagem autônoma e contra a chamada forma “burguesa” de narrativa. A forma baseada numa gramática amplamente reconhecida pela audiência desde o cinema silencioso representada pelo padrão de D. W. Griffith, disseminado pela indústria de Hollywood que se consolidava pelo mundo. Ao contrário de Santiago Álvarez, pois este inclusive tinha o cinema de Charles Chaplin como referência por seu alcance comunicacional, como ele declara ao final do seu texto-manifesto *Arte y Compromisso*, de 1968, “Para nós, no entanto, Chaplin é uma meta, porque sua obra cheia de inteligência e audácia comoveu tanto o analfabeto como o mais culto, o proletário como o camponês” (ÁLVAREZ, 1988, p. 31, tradução do autor).

A intenção do cubano, portanto, foi forjar uma nova linguagem para oferecer uma opção aos formatos consagrados dos outros cinejornais que ainda existiram na ilha durante algum período, mesmo após a revolução. Assim, se ambos chegaram a resultados fílmicos similares, foram por distintas motivações.

De forma resumida, se reconhece que o cinema mais relevante de Vertov baseava-se em um projeto de “revelação” da realidade a partir de uma dialética entre o captar imagens do mundo e a posterior montagem, formando um produto intenso, no sentido de ser alimentado pela realidade material para estabelecer um novo discurso sobre ela. No cenário caribenho, também o cinema estatal de Santiago Álvarez não se resumia a “captar” o real, mas a usar este procedimento para recriá-lo no interior de um

---

5 - Além da média em número de automóveis em 1958 que estava atrás apenas dos EUA, Canadá, Inglaterra, Venezuela e Alemanha Ocidental, em 1953 Cuba era o sétimo lugar, na América Latina, na importação de tratores, atrás de Argentina, México, Brasil, Chile, Colômbia e Venezuela. Em 1954 ocupava o primeiro lugar em número de aparelhos de televisão na América Latina e no Caribe, com 150 mil, a frente de México (90 mil), Argentina (70 mil em 1953) e Brasil e Venezuela, com 20 mil cada. Também ocupava em 1952 o sexto lugar em número de jornais publicados, depois de Brasil, México, Argentina, Peru e Chile. No ano de 1949 era o quarto em número de emissoras de rádio, atrás de Argentina, México e Brasil; e em 1955 também estava em quarto lugar nas salas de cinema, atrás de México, Brasil e Argentina. Em 1958, detinha o terceiro lugar na captação de investimentos diretos dos EUA, com 861 milhões de dólares, atrás da Venezuela, com 2.863 milhões, e Brasil, com 1.345 milhão. Entre os anos de 1958-1959 foi o maior comprador latino-americano de produtos alimentícios dos EUA, num valor de 144.330 dólares, contra 87.109 da Venezuela, 72.723 do México e 37.008 do Brasil. (AYERBE, 2004, p. 32-33).

contexto fílmico. Uma peculiaridade que perpassa várias de suas produções, identificável nas sequências de auxílio humanitário e salvamento de vítimas que se transformam no duelo entre o coletivismo e as adversidades da natureza (*Ciclón*), nas imagens de um grupo de atletas indo disputar um evento esportivo fora do país e ali enfrentarem contratempos diplomáticos que se transformam em metáfora da luta anti-imperialista (*Cerro Pelado*). Ou, ainda, nas fotografias e vídeos provenientes da cobertura que a imprensa internacional fez sobre as lutas contra a segregação racial nos Estados Unidos que se transmutam em um libelo anti-racista (*Now!*), e assim por diante.

Álvarez seria então um continuador tardio de princípios vertovianos? Talvez parcialmente, pois, se por um lado, ambos confiaram no cinema documentário como linguagem capacitada a não apenas um singrar por visões de mundo e posturas ideológicas, mas reconhecendo-o como um produto deste processo revolucionário. Por outro lado, enquanto a trajetória de Vertov e seu grupo os fez cada vez mais isolados, conforme vão recrudescendo os valores do stalinismo, a trajetória de Santiago Álvarez manteve-se atrelada ao poder, incorporando em seus filmes todo o processo de centralização e institucionalização da revolução. Por isso, se muitos denominam Santiago Álvarez como o “cineasta da revolução”, talvez possamos também denominá-lo como o “cineasta da revolução de Fidel Castro” (PRIOSTE, 2014, p. 66).

Ambos os países estavam então envolvidos na construção de um Estado-nação por vias que envolviam, além do socialismo como matriz ideológica, a sua inserção no contexto de desenvolvimento da época. Seja sair de uma condição agrária (URSS) ou romper com um sistema de exploração neocolonial (Cuba). Uma disposição que pressupunha a formação de novas consciências, de maneira que passassem a compor uma nova identidade nacional que se refletisse numa nova imagem internacional (MALITSKY, 2013). Assim, aquela singular realidade implicava em apregoar uma outra vinculação com o mundo social que estava sendo instituído. Novos cânones seriam vitais para demarcar os papéis dos indivíduos dentro da coletividade e a função de seus líderes, que emergiam dentro de um novo sistema econômico, cujos referenciais eram pouco empíricos e orientados por um raciocínio político filosófico ambicioso.

Um dos maiores desafios enfrentados nos dois cenários estava em desenvolver um produto cultural que se mantivesse em sintonia com o projeto revolucionário que, por sua própria natureza, contém uma dinâmica imprevisível e de difícil assimilação no seu transcurso.

Entretanto, há um outro aspecto que os coloca em diferentes posições nos seus respectivos cenários: o domínio da teoria. Enquanto Vertov, na modernista atmosfera artística dos manifestos e axiomas das duas primeiras décadas do século XX, publica diversos textos subsidiando suas opções estilísticas, Santiago Álvarez, apesar de cunhar termos como “informaturgia” ou infomentalurgia”,

dentre algumas outras variantes de nomenclatura, é quase sempre muito esquivo nas suas colocações sobre os princípios conceituais que regem seus filmes. Não raramente sendo instado nas entrevistas a teorizar sobre o resultado de suas obras, reafirmava algo equivalente ao que foi dito para a Revista *Cuba internacional* em 1979:

E se na obra vertoviana, muitos de seus aspectos refletiam o espírito das vanguardas artísticas que circulavam pelas capitais europeias, a produção de Santiago, muito em virtude do momento histórico e de sua formação eclética, não recebeu influência externa direta de escolas ou de algum pensamento artístico organizado, mas das iniciativas de cineastas proeminentes que deram treinamentos e compartilharam vivências ao visitar aquela Cuba revolucionária, como: Joris Ivens, Román Karmén, Chris Marker, Theodor Christensen e Agnés Varda dentre outros que, alinhados por um entusiasmo ideológico, não eram necessariamente consensuais a respeito do que seria um cinema político.

Também cabe ressaltar que para Vertov, suas produções eram a aplicação de uma metodologia que preconizava o estímulo a uma instrumentalização cinética coletiva. Havia a ambição de difundir por todo o território soviético pequenas equipes de documentaristas. Mesmo mencionando que em determinadas etapas de produção haveria a necessidade de uma aprovação do Partido (VERTOV, 2006), os pressupostos básicos para a efetivação do *Kino-olho* como método passariam por popularizar o acesso à tecnologia audiovisual e a produção de informação criativa, superando, inclusive, qualquer distinção entre arte e trabalho.

Ao trazer esta questão da autonomia criativa para o ambiente cubano teremos mais um ponto de afastamento entre os dois cineastas, pois nota-se tanto nos créditos hierarquizados, nas bibliografias, ou mesmo nas homenagens, que o reconhecimento ao trabalho coletivo não foi constantemente sublinhado naquele período. Considerando majoritariamente a primeira década da revolução, respirava-se ainda os ares da “política dos autores”, ou seja, uma valoração a autoria, mesmo trabalhando-se sob uma égide socialista que combatia o individualismo. Cabe lembrar também que o papel centralizador desempenhado pelo ICAIC com sua estrutura organizacional, previsto desde sua inauguração em 1959, o afastava ainda mais de qualquer quimera vertoviana relacionada a uma produção autônoma e descentralizada.

Enfim, concluímos que as identificações de aproximações e distanciamentos entre os dois autores dependerão sempre dos respectivos ângulos de abordagem. Interpretações que levem em consideração aspectos históricos, ideológicos ou fílmicos podem acentuar uma determinada tendência e interferir decisivamente nas tensões desta correlação.

## **Referências**

ÁLVAREZ, S. “El periodismo cinematográfico”. *Hojas de cine: testimonios y documentos del nuevo cine*

*latinoamericano III*. México, D.F.: Secretaría de Educación Pública / Univ. Autónoma Metropolitana / Fundación Mexicana de Cineastas, 1988, p. 114-122.

ARAY, E. *Santiago Álvarez: cronista del tercer mundo*. Caracas: Cinemateca Nacional, 1983.

AYERBE, L. F. *A revolução cubana*. Coleção Revoluções do Século XX. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

CHANAN, M. "New cinemas in latin America". NOWELL-SMITH, Geoffrey. *The oxford history of world Cinema*. Nova York: Oxford University press, 1996. p.427-435.

DÁVILA, I. D. V. *Cámaras en trance: el nuevo cine latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2014.

LABAKI, A. *Olho da revolução: o cinema-urgente de Santiago Álvarez*. São Paulo: Illuminates, 1994.

MALITSKY, J. *Post-revolution nonfiction film: building the soviet and cuban nations*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2013.

PRIOSTE, M. *O cinema documentário de Santiago Álvarez na construção de uma épica revolucionária*. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, ECA, São Paulo, 2014.

VERTOV, D. *The vertov collection at the austrian film museum* (Die Vertov-Sammlung im Österreichischen Filmmuseum). Viena: Filmmuseum Cinema Publikationen, 2006.

# Arquivo e montagem anarquívica em *A Imagem que Falta*<sup>1</sup>

## Archive and anarchivic montage in *The Missing Image*

Marcelo R. S. Ribeiro<sup>2</sup>

(Doutor – Universidade Federal da Bahia)

### Resumo:

Este artigo propõe uma análise de *A Imagem que Falta* (2013), de Rithy Panh, com base nos conceitos de arquivo – um dos recursos mais explorados na busca, pelo cineasta, das imagens que restam do genocídio cambojano – e de anarquívica – os modos como o arquivo é deslocado por meio de uma série de gestos de montagem que visam à criação das imagens que faltam do genocídio perpetrado pelo regime dos Khmers Vermelhos, liderado por Pol Pot, de 1975 a 1979.

### Palavras-chave:

Cinema, arquivo, direitos humanos, genocídio, Rithy Panh.

### Abstract:

This article proposes an analysis of *The Missing Image* (2013), by Rithy Panh, based on the concepts of archive – one of the most explored resources within the filmmaker's search for the remaining images of the Cambodian genocide – and anarchivic – the ways in which the archive is displaced by means of a series of montage gestures that aim at the creation of the missing images of the genocide perpetrated by the Khmer Rouge regime, under the leadership of Pol Pot, between 1975 and 1979.

### Keywords:

Film, archive, human rights, genocide, Rithy Panh

## Arquivo e anarquívica, memória e imaginação

É ao desafio de imaginar o inimaginável do genocídio cambojano que se dedica Rithy Panh em diversos filmes, entre os quais *A Imagem que Falta* (2013) representa um momento de densa contundência. Panh pode ser compreendido como participante ativo do processo de arquivamento da memória das violações de direitos humanos perpetradas pelo regime dos Khmers Vermelhos, liderado por Pol Pot, entre 1975 e 1979. Para compreender a relação do cineasta com o arquivo de documentos, imagens e testemunhos orais que seu trabalho ajuda a reunir, é preciso reconhecer, contudo, a incompletude

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Seminário Temático *O comum e o cinema*, Sessão 4.

2 - Professor de História e Teorias do Cinema e do Audiovisual (Faculdade de Comunicação – UFBA), doutor em Arte e Cultura Visual (UFG), criador do [incinerrante.com](http://incinerrante.com) e do [aquem.in](http://aquem.in) (com Juliana Costa).

irredutível do arquivo como abertura instável, inquieta e disjuntiva em direção ao futuro.

Como arquivista, o trabalho de Panh culmina na criação do Centro de Recursos Audiovisuais Bophana, em 2006<sup>3</sup>. O Centro dedica-se à reunião e à disponibilização pública e gratuita de material de arquivo sobre o Camboja, em diferentes meios e suportes. Seu nome homenageia uma das vítimas do regime Khmer Vermelho, Hout Bophana, que foi executada aos 25 anos, depois de cinco meses de interrogatório na prisão e centro de torturas de Tuol Sleng, também conhecida como S21. Seu marido, Ly Sitha, com quem trocara cartas que viriam a ser encontradas por Panh, também foi executado. A criação do Bophana faz parte da obra de Rithy Panh como arquivista.

Em sua relação com o arquivo, o cineasta se define “como um agrimensor de memórias e não como um criador de imagens” (PANH, 2013a, p. 66) e, ao mesmo tempo, adota uma série de procedimentos que decorrem da compreensão da memória “como uma urgência [...] tão necessária quanto a resistência cotidiana” (PANH, 2013b, p. 86). A urgência da memória se projeta sobre a relação com o arquivo e, quando realiza *A Imagem que Falta*, a inquietude decorrente dessa urgência se transforma em um rigoroso trabalho de imaginação. Se a busca é a forma primordial da relação com o arquivo na obra de Panh, a urgência da memória ocasiona uma multiplicação das imagens que faltam. Assim, é preciso reconhecer a importância do arquivo como parte da obra de Panh, na medida em que está relacionada a um trabalho de memória sobre o genocídio cambojano. Ao mesmo tempo, é preciso interrogar os sentidos em que o arquivo se inscreve em seus filmes, que o transbordam e o deslocam.

## **Estética e política da busca**

Um dos procedimentos mais significativos de *A Imagem que Falta* consiste na criação de estátuas de barro e de maquetes. A narração do filme, que inscreve a perspectiva de Panh (a partir de texto escrito com Christophe Bataille) na voz de Randal Douc, desdobra a densidade de sentidos simbólicos do trabalho com o barro: “Com terra e água, com os mortos, os campos de arroz, com mãos vivas, faz-se um homem. Basta não muita coisa, basta querer”<sup>4</sup>. Dessa forma, “um homem” aparece e se cria, emerge e se faz, enfim, se configura, a partir das “mãos vivas” do escultor Sarith Mang, as quais vemos no campo da imagem à medida em que dão forma à mistura de terra e água, e das memórias de “mortos” e de “campos de arroz”, que a narração convoca pela palavra, antecipando a convocação visual dos desaparecidos e do passado que o restante do filme desdobrará. O gesto de criação e seu sentido cosmogônico entrelaçam a universalidade da simbologia do barro como matéria da humanidade e a singularidade da história de

3 - Informações sobre o Centro estão disponíveis no endereço eletrônico do site institucional, <http://bophana.org/>, acessado pela última vez em 12/10/2017.

4 - Tradução do autor a partir do áudio em francês transcrito a seguir: “Avec de la terre et de l'eau, avec les morts, les rizières, avec des mains vivantes, on fait un homme. Il suffit de pas grand-chose, il suffit de vouloir”.

Panh, conduzindo à revelação de que a estátua é uma representação de seu pai.

A estátua de seu pai é uma das diversas esculturas que Panh utiliza, em seu filme, para encenar um retorno memorial à infância. Nascido em 1964, ele tinha 11 anos quando, em 1975, os Khmers Vermelhos tomam o controle de Phnom Penh, derrubando definitivamente a ditadura anticomunista de Lon Nol, que estava no poder desde 1972. As estátuas tornam possível a encenação de lembranças e de fantasias, cujos cenários são construídos por meio de maquetes e de imagens de arquivo. Embora o recurso às estátuas de argila talvez sugerisse a adoção de alguma técnica de animação (como o *stopmotion*) para a reconstituição do passado, as estátuas permanecem imóveis, compondo *tableaux* sintéticos de situações, como as festas ou a vida doméstica em família, a deportação e o trabalho forçado nos campos de arroz, as exposições de filmes como propaganda do Angkar etc. A mobilização das imagens depende de movimentos de câmera, que constituem uma instância externa, enquanto as instâncias de mobilização interna às imagens concentram-se em sequências de fantasia (como os voos do irmão de Panh e, em seguida, de três crianças), em elementos dos cenários de maquetes (como peixes ou a terra que cobre as estátuas em uma das sequências finais) e nas imagens de arquivo (quando se trata de imagens cinematográficas ou quando se lança mão, por exemplo, da aparição/desaparição das estátuas dentro de e em relação a imagens fixas).

À busca que inaugura a relação com o arquivo – fundamentalmente, a busca das imagens que restam, contra a extensão da “eliminação” (PANH; BATAILLE, 2011) sob a forma de produção do esquecimento – acrescenta-se uma série de formas suplementares de transbordamento e deslocamento do arquivo, que decorrem da descoberta das imagens que faltam e de seu vazio paradoxal, porque produtivo. São muitas as figuras da imagem que falta que o texto da narração identifica: a infância que retorna tanto como imagem perdida quanto como lembrança que reclama insistentemente a atenção de Panh; a deportação de Phnom Penh, narrada e comentada no início do filme; as execuções realizadas e fotografadas pelos khmers vermelhos; etc.

Eu sei que os khmers vermelhos fotografaram execuções. Por quê? Seria necessária uma prova, completar um dossiê? Tendo fotografado essa cena, que homem gostaria que ela não faltasse? Procuo essa imagem. Se eu finalmente a encontrasse, não poderia mostrá-la, é claro. E, então, o que mostra uma imagem de morte?<sup>5</sup>

No final do filme, a narração reflete sobre a busca, enquanto vemos várias das estátuas deitadas em covas, gradualmente cobertas por terra:

É claro, não encontrei a imagem que falta. Eu a procurei, em vão. Um filme político deve descobrir o que ele inventou. Então, eu fabrico essa imagem, eu a olho, eu a aprecio. Eu a

---

5 - Traduzido a partir da seguinte transcrição do áudio em francês: “Je sais que les khmers rouges ont photographié des exécutions. Pourquoi ? Fallait-il une preuve, compléter un dossier ? Quel homme ayant photographié cette scène voudrait qu'elle ne manque pas ? Je cherche cette image. Si je la trouvais enfin, je ne pourrais pas la montrer, bien sûr. Et puis que montre une image de mort ?”.



seguro em minhas mãos como um rosto amado. Essa imagem que falta, agora eu a dou a vocês, para que ela não deixe de nos procurar.<sup>6</sup>

Uma vez que é impossível oferecer a imagem que falta do genocídio, seja ela alguma imagem da deportação de Phnom Penh para os campos de trabalho forçado ou alguma imagem das execuções, Panh oferece seu filme como a imagem que falta da própria busca. Em vez de tentar (ou delirar) completar o arquivo, em vez de preencher suas lacunas, o cineasta-arquivista deixa de renunciar à criação de imagens e reivindica a fabricação como gesto criativo, seja nas estátuas de barro que permitem a ele retornar à infância e reconstituir o itinerário que o conduziu ao exílio, seja na apropriação das imagens que restam que caracteriza o filme.

A reconstituição do itinerário da infância ao exílio entrelaça a história pessoal de Panh, de sua família e de pessoas que conheceram com a história mais ampla do regime de Pol Pot e do genocídio. A narrativa memorial articula as estátuas, as maquetes e as imagens de arquivo conforme uma diversidade de procedimentos que proponho designar, em seu conjunto, por meio do conceito de montagem anarquívica. Trata-se de procedimentos de recorte, de sobreimpressão e sobreposição, de justaposição e de encadeamento que se caracterizam, de modo geral, por sua inventividade disjuntiva. Ali onde o arquivamento procura reunir as evidências e os vestígios do passado, a montagem anarquívica as desloca e as ressignifica.

Entre os procedimentos que constituem a montagem anarquívica em *A Imagem que Falta*, encontra-se, em primeiro lugar, a apropriação direta de imagens de arquivo de diversos contextos, inclusive de filmes anteriores de Panh. Diversos tipos de imagens se alternam, entre a evidência opaca da materialidade das imagens que se amontoam nos rolos de película dos planos iniciais do filme (o arquivo representado) e o procedimento mais recorrente de utilização direta de trechos de filmes anteriores (o arquivo como representação), passando por uma série de formas intermediárias de articulação variável entre transparência e opacidade, com a filmagem de películas em que se pode ver parcialmente os fotogramas ou de fotografias dispostas diante da câmera, em diferentes momentos, e com a projeção de imagens sobre as maquetes.

Por meio da apropriação direta, as imagens de arquivo são duplamente descontextualizadas. Por um lado, em relação à sua aparição inicial: o filme se apropria de imagens que pertenceram a filmes anteriores de Panh e de outros sobre o Camboja, que registraram diretamente a guerra e/ou o avanço do Khmer Vermelho, que foram concebidas como parte de um esforço de propaganda do regime de Pol Pot, entre outras. Por outro lado, em relação a seus modos de arquivamento: o filme desterritorializa

6 - Traduzido a partir da seguinte transcrição do áudio em francês: "Bien sûr, je n'ai pas trouvé l'image manquante. Je l'ai cherchée, en vain. Un film politique doit découvrir ce qu'il a inventé. Alors, je fabrique cette image, je la regarde, je la chéris. Je la tiens dans ma main comme un visage aimé. Cette image manquante, maintenant je vous la donne, pour qu'elle ne cesse pas de nous chercher".

as imagens, ali onde o arquivamento corresponde a alguma forma de territorialização, seja a partir de projetos depois superados de construção de mitos e de ideias de identidade nacional (como as imagens de propaganda de Pol Pot, que buscavam consagrar o regime Khmer Vermelho), seja a partir de projetos de reconstrução nacional que passam pelo trabalho de memória em relação ao genocídio (como se verifica no engajamento do próprio Panh em relação ao país em que nasceu).

À apropriação direta se acrescenta a articulação das imagens de arquivo com estátuas de barro, por meio de sobreposição, eventualmente suplementada pela fotomontagem de imagens de arquivo diferentes entre si, para que se torne possível reconstituir diferentes tempos da história dos mesmos espaços (por exemplo, as ruas de Phnom Penh diante do Banco Central, antes e depois de sua destruição com dinamite e do esvaziamento da capital). A sobreposição constitui uma forma de inscrição das estátuas nos espaços representados pelas imagens de arquivo. Ao mesmo tempo, o filme também explora a inscrição de imagens de arquivo em espaços representados por cenas compostas de maquetes e de estátuas, inserindo-as em enquadramentos internos, que abrigam, em sua maioria, imagens em movimento, como uma tela de televisão que reproduz imagens do lançamento de um foguete espacial; uma projeção fantasiada que reproduz a visão no interior de uma caixa, na qual Panh se recorda de ver filmes, quando criança; ou uma das projeções de filmes de propaganda que fizeram parte das atividades impostas nos campos.

A inscrição do arquivo no espaço cênico construído artisticamente inclui, igualmente, a inserção de recortes de imagens fotográficas, em dois momentos em que estão em jogo fotografias singulares de crianças. Além disso, como se explorasse os sentidos fantasmagóricos da relação entre a criação artística por meio de estátuas e maquetes, de um lado, e a invenção disjuntiva da montagem anarquívica, de outro, Panh projeta registros fílmicos dos khmers vermelhos sobre as paredes de algumas das representações em maquete. Esse tipo de projeção confere às imagens de arquivo uma consistência rarefeita, chamando a atenção para as superfícies que as acolhem e, ao mesmo tempo, evidenciando a fantasmagoria da memória que a montagem anarquívica intensifica.

Quando Panh fabrica uma cena em que seu pai e sua mãe, representados por estátuas em meio a uma maquete da casa desordenada e parcialmente destruída, assistem ao cineasta em entrevista transmitida pela televisão, destaca-se a densidade pessoal e psíquica da fantasmagoria da memória. Um dos efeitos da montagem anarquívica é o estabelecimento de relações disjuntivas entre o pessoal e o político, que correspondem ao entrelaçamento entre a história pessoal de Panh e a história do genocídio, tal como esta associa enquadramentos nacionais (o Camboja, os vizinhos Vietnã e Tailândia, a China, entre outros), internacionais (o internacionalismo comunista e suas inflexões no âmbito da Guerra Fria) e transnacionais (os movimentos da migração de refugiados e a condição do exílio; o vocabulário, o

aparato e os dispositivos do projeto cosmopolítico dos direitos humanos). Nesse sentido, além de definir uma forma de relação com o passado contido nos arquivos, a montagem anarquívica consiste em uma forma de relação com o futuro, na medida em que interroga os regimes memoriais e imaginativos que estão em jogo em todo gesto de arquivamento.

A montagem anarquívica reivindica a transformação da “destruição anarquivante [que] pertence ao processo do arquivamento” (DERRIDA, 2001, p. 122) em destruição criadora. Se Rithy Panh pode ser definido como um arquivista, é somente sob a condição de se reconhecer que “o arquivo não se fecha jamais. Abre-se a partir do futuro” (DERRIDA, 2001, p. 88). A montagem anarquívica é o nome de um conjunto de procedimentos de exploração estética e política desse não fechamento do arquivo e, por meio desses procedimentos, *A Imagem que Falta* articula a invenção disjuntiva das imagens que faltam do mal, que preenchem as lacunas da memória das violações com um excesso irredutível, e das imagens que faltam do comum, que projetam sobre um futuro ainda sem nome alguma possibilidade de sobrevivência e de dignidade.

### **Referências**

DERRIDA, J. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

PANH, R; BATAILLE, C. *L'élimination*. Paris: Grasset, 2011.

PANH, R. Sou um agrimensur de memórias. In: MAIA, Carla; FLORES, Luís Felipe (orgs.). *O cinema de Rithy Panh*. São Paulo; Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Ministério da Cultura, 2013a, p. 63-73.

PANH, R. A palavra filmada para derrotar o terror. In: MAIA, Carla; FLORES, Luís Felipe (orgs.). *O cinema de Rithy Panh*. São Paulo; Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Ministério da Cultura, 2013b, p. 75-109.

# Pintescrituras: Memória, Imagem, História(s) em Greenaway

## Paintscripture: Memory, Image, Histories in Greenaway

Marco Antônio Vieira

### Resumo:

Os curtas e média-metragens do diretor Peter Greenaway produzidos ao longo da década de 70 adquirem sua peculiaridade tropológica precisamente por travestirem-se de uma forma híbrida que se apropria parodicamente do gênero documentário. Interessa-nos aqui aquilo que estes exercícios possam contribuir para uma reflexão em torno do lugar da verdade no discurso histórico e de como se imbricam imagem e memória na constituição do objeto histórico.

### Palavras-chave:

Interartisticidade, Verdade, História, Arte, Discurso.

### Abstract:

The short and médium-length films by Peter Greenaway produced in the 70's acquire their tropological peculiarity precisely for adopting a hybrid format which parodically emulates the documentary as a filmic genre. The object herein is to draw on the contribution these exercises may provide to a reflexion involving the truth in the historical discourse as well as its bearing on the imbrications of image and memory in the constitution of the historical object.

### Keywords:

Interartiscity, Truth, History, Art, Discourse

*Pintescritura*: Neologismo cunhado para uma investigação em nível de mestrado em que se analisa a picturalidade na literatura de Virginia Woolf e no cinema de Peter Greenaway (VIEIRA, 2004). Ali onde a analogia autoriza que a escrita e o pictórico se reúnam na lógica do traço, Jacques Lacan encontra inspiração na visualidade do ideograma (LACAN, 2001) para, na esteira de um Freud lido à luz da linguística saussuriana, o equacionemos, em nossa leitura, ao rébus do sonho: terreno de plasticidades metastaseadas e neologismos visuais, a lógica mesma do enxerto presente na composição de *palavras-valise*, que, para nós, encontra nos procedimentos sígnicos de construção das imagens do maneirista Arcimboldo (1527-1593), uma tradução que nos serve de modelo alegórico para “suturar” pontes (DERRIDA, 1978) que se sustentem dentro de um modelo e enquadramento analógicos.

Nenhum outro recurso alegórico poderia ser-nos tão valioso ou iluminador quanto aquele

encarnado pela figura do Gabinete de Curiosidades ou Quarto de Maravilhas (*Wunderkammern*), reinante entre os antiquários nos séculos XVI e XVII na Europa. Pois, como sustenta Mauriés: “Todos os artistas – de Duchamp a Paolo Tessari, de Cornell a Messager, de Beuys a Spoerri- tratam da questão da exposição, multiplicando, deformando ou fazendo variações de acordo com todas as possíveis formas de retórica.” (MAURIÉS, 2011,p.10).

A tentativa de ordenar, classificar, emprestar sentido ao mundo da *Naturalia* (objetos de origem mineral, vegetal ou animal) e da *Artificilia* (objetos produzidos pela mão do homem) parece ser a mesma que estrutura a obra fílmica de Peter Greenaway desde seus curtas e médias-metragens até seus longas metragens, atravessando ainda sua obra artística nos mais distintos suportes. O Gabinete de Curiosidades provê uma estrutura alegórica que acomoda, arranja e exhibe, de maneira essencialmente arbitrária, um conjunto heteróclito de objetos que pretendem dar conta do caos do mundo em uma ordenação simbólica.

Se a Alegoria nada é senão a verdade da estrutura do signo ao passo que o símbolo se pretendia como a própria verdade revelada em sua transparência, o impacto sobre a constituição da verdade como produzida pela língua e nela implicada é o corolário evidente em oposição à noção de que a língua pode aceder à verdade a que a mediação simbólica serve. Há algo a revelar-se: eis é a crença metafísica. À alegoria é desde sempre designado o papel de uma estrutura que arremeda a escrita naquilo que tem a escrita da explicitude da convenção. Convenções que se distanciam em muito da concepção metafísica da palavra (*logos* e *phoné*). Nas palavras de Benjamin:

A diferença entre a representação simbólica e a alegórica está em que esta significa apenas um conceito geral, ou uma ideia, diferentes dela mesma, enquanto aquele é a própria ideia tornada sensível, corpórea. No caso da alegoria, há uma substituição ...no do símbolo, o próprio conceito desce e integra-se no mundo corpóreo, e a imagem fornece-o em si mesmo e de forma não mediatizada. (BENJAMIN, 2011, p.175).

Para nós, a constatação da discordância constitutiva – para além da circunscrição alegórica- entre referente e coisa referida - tem um impacto direto sobre qualquer pretensão à verdade redentora e daí entendermos que a História em sua constituição discursiva não pode tampouco reivindicar para si a palavra final; equivalente à verdade histórica como se a concebeu no historicismo novecentista.

O passado da Arte como resgate pretérito é em larga medida devedor de uma noção amplificada de mimesis no Ocidente. As remissões à Antiguidade podem ser lidas ora como ecos miméticos ou como insistentes sobrevivências metamorfoseadas e fantasmais (WARBURG, 2014).A interpretação mimética é devedora do mito de uma origem fundadora e que acaba por desembocar no modelo biológico de nascimento, vida e morte, ao passo que a leitura sintomal empreendida por Warburg, por exemplo,

sustentaria que a História da Arte é marcada por uma intemporalidade quase palimpsesta e afeita a um modelo em que teríamos tão somente eclosão ou retração de formas e temas em mutação perpétua. Uma história caleidoscópica e poliédrica.

À aparente implosão do edifício logofonocêntrico, pouco nos resta exceto recorrer ao que das ruínas Nas palavras de Walter Benjamin: “As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas” (BENJAMIN, 2011, p.189). A alegoria se expande em nosso texto a um só tempo em Benjamin e para além dele, pois, de outro modo, não se poderia conceber o exercício de trazer à cena que propomos o que se suspeita acerca da alegoria benjaminiana: nela se encontra o germe de uma reflexão desestabilizadora em torno do estatuto da linguagem e da verdade.

As ruínas assim são objeto sígnico-mnemônico, uma conexão que se lê explícita no argumento de Paul Ricoeur em *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000). O trabalho de rememoração equipara-se àquele de um retorno às impressões deixadas pelo sinete de cera (*tupos*), elaboração que Ricoeur tomará emprestada do *Teeteto* de Platão, em que a noção de “acomodação” “mimética” se faz presente uma vez que deve haver uma lógica de “ajuste” entre a impressão, o vestígio, o traço e a tradução de sua passividade (*passivité*). É forçosa a compreensão de que a alegoria da ruína é tão somente uma maneira de dar a ver a real natureza ficcional da linguagem, sua capacidade de propor mundos, em suma, sua natureza de simulacro. Em outras palavras, um pretérito considerado como vestígio a ser estilizado, e, em última instância, alegorizado.

A exposição imagética emoldurada ou enquadrada pelas lentes de Greenaway aparenta buscar na História da Arte, seus dilemas e dramas representacionais, um vocabulário e procedimentos narrativos e composicionais que o afastam de uma boa parte da produção cinematográfica vigente e singularizam sua obra como um *tour-de-force* estilístico cuja maior ambição assume ser a de uma ruptura com os esquemas e modelos narrativos empregados pela literatura ocidental. Para Greenaway, em sua ainda relativamente curta história, o cinema pouco fez, com raríssimas exceções, além de ilustrar o literário (GRAS;GRAS,2000).

A hipótese que aqui se aventa é de que a abordagem sígnica adotada nos filmes de Greenaway que informam esta comunicação, a saber, *H is for House* (1973, reeditado em 1978), *A Walk through H* (1978) e *Vertical Features Remake* (1978), autoriza-nos a detectar, na explícita artificialidade com que se entrecem suas narrativas - em que o gênero documentário é parodiado - uma problematização da constituição do objeto historiográfico.

Tal travestimento paródico perturba a um só tempo a circunscrição histórica de distintos gêneros fílmicos e a acaba por apontar para a fragilidade do caráter veritativo a que se associa o documentário.

Ficcionaliza-se o documento e documenta-se sua possibilidade de ficcionalização. Para além das óbvias implicações filosóficas a envolver o estatuto da verdade e seus desdobramentos para a constituição do saber histórico. Não se pode esquecer de que *poiesis* é essencialmente confecção – *fabulação* – ao redor da potência encerrada nos objetos – documentos- eleitos para a narrativa, chamemo-la aqui, histórica, que mantém semelhanças não apenas com o filme histórico mas, em tese, igualmente com o documentário.

O que se problematiza em Greenaway nos filmes aqui analisados é o falimento da objetividade, para não dizer mesmo, da possibilidade da Verdade não apenas em seu cinema mas na própria disciplina histórica, uma vez que a feitura de documentários estatísticos como funcionário do *Central Office of Information* (COI), levou Greenaway à constatação de quão borradas são as fronteiras entre fato e ficção. Ele não mais podia levar a sério a tradição que acreditava que os documentários pudessem ser uma janela transparente para o mundo.

Ao criar documentários estatisticamente ‘objetivos’, Greenaway pôde vivenciar os elementos de manipulação e ficção que os compõem. Ele dirá: “ [...] a maneira como produzo documentários aproximou-os da narrativa ficcional. A linha que os divide é nebulosa. Em si mesmo, nenhum assunto é documentário” (GRAS & GRAS, 2000, p.IX).

No entender de Greenaway, a arte deve ser artificial e chamar atenção para si enquanto um construto. Nossa hipótese é a de que a dilatação explícita do caráter de artificialidade da arte na verdade tão apenas lança luz sobre algo que desde sempre anima a própria condição da linguagem e de suas estruturas discursivas e narrativas. A linguagem esbarra a todo o tempo em sua vocação inescapável para o construto.

A História, como nos lembra Greenaway em entrevista a Stuart Morgan: “[...] nunca teve um fim”(GRAS & GRAS, p.IX), afirmação que não se encontraria deslocada das elaborações propostas por Georges Didi-Huberman na seção intitulada *A arte morre, a arte renasce: a história recomeça (de Vasari a Winckelmann)* de *A Imagem Sobrevivente – História da Arte e Tempos de Fantasmas em Aby Warburg* que assim se lê: “Arriscamos isto: o discurso histórico não ‘nasce’ nunca. Sempre recomeça. Constatamos isto: a história da arte- a disciplina assim denominada- *recomeça vez após outra.*” (DIDI-HUBERMAN, 2002, p.13).

Na verdade, a falência de uma determinada perspectiva causal e diacrônica de uma história marcada por periodizações arbitrárias já se havia erguido com Walter Benjamin em suas elaborações ao redor da alegoria (2011) e seus apontamentos em *O Anjo da História* (2012), assim como em Aby Warburg, historiador de arte austríaco que irá defender que a imagem é atravessada por uma *intemporalidade* que problematiza e complexifica muitos de seus aprisionamentos históricos.

A aproximação de Greenaway do gênero documentário em que se ficcionaliza o documento e se denuncia a estruturação essencialmente ficcional do arranjo documental, uma vez que sua acessibilidade inevitavelmente o inserirá em uma disposição e ordem discursivas encerram a hipótese de nossa investigação, em que se sustenta que a História e, em particular, a História da Arte articula-se como uma série de estratégias alegóricas que revelam nada senão a verdade do signo em oposição à visão, para nós ingênua, sobre a qual se assentou todo o edifício logofonocêntrico do pensamento ocidental, de que o símbolo- aqui contraposto à alegoria, como nos ensina Benjamin - seria capaz de revelar a “verdade”, uma vez que haveria coincidência e transparência entre símbolo e a coisa simbolizada.

A discordância e descompasso constitutivos entre referente e coisa referida ou significante e significado que preside à lógica da significação e desembocará, em Lacan, na primazia do significante encontram-se embutidos naquilo que nos vai revelar Walter Benjamin sobre a artificialidade alegórica barroca, a qual, em seu entender, é, em suma, uma espécie de técnica ou manipulação retórica. É assim que Peter Greenaway aparenta aproximar-se de seus exercícios fílmicos.

Em *H is for House*, Greenaway recorre à estruturação alfabética, capaz de ordenar significantes os mais disparatados que possuam uma letra inicial em comum. A ordenação é assim arbitrária como a lei significante detectada por Saussure e radicalizada por Lacan ao enxergar no significante a incrustação do sintoma atrelado à significação mais reveladora do sujeito enquanto estrutura sígnica. Neste pequeno exercício fílmico, Greenaway aparenta buscar nessa autonomia e arbitrariedade significantes um motivo capaz de estruturar seu filme. A confusão entre nomenclatura e o ato de investir os objetos de sentidos e palavras atinge seu paroxismo na extensa lista de coisas que Greenaway encontra na paisagem bucólica que emoldura a litania monocórdia e quase monótona da voz de sua filha Hannah, que à época aprendia o alfabeto e cuja lista de vocábulos a iniciar com a letra H funciona à maneira de uma trilha sonora em que os significantes entoados revelam nada senão a artificialidade da montagem cinematográfica, em que a disjunção entre as referencialidades linguística e imagética torna-se explícita e é ali denunciada.

Os mapas e cartografias fornecem um sentido de temporalidade e espacialidade: quando se esteve, está ou estará em determinado lugar. Em *A Walk Through H : the reincarnation of an ornithologist*, o recente falecimento de seu pai, um ornitólogo amador, inscreve-se não apenas no título mas igualmente na tessitura fílmica desta obra em que a constatação de que informações preciosas tornam-se irre recuperáveis uma vez que o indivíduo desaparece e a memória então transmuta-se em uma memória do signo. Este filme de Greenaway configura-se como uma fantasia em torno da jornada em que a alma do morto embarca no momento da morte. O H está tanto em *heaven* (céu), quanto em *hell* (inferno). O filme escande-se em cinco sessões em que se deslinda o percurso da alma de uma paisagem urbana em direção a uma paisagem selvagem com referências e cruzamentos a todos os tipos de sistemas. 92



desenhos de Greenaway resultam desta jornada, os quais são dispostos em uma galeria de arte. Imagem com que se começa e termina o filme.

Em *Vertical Features Remake*, Greenaway elabora uma fantasia em torno de Tulse Luper, personagem fictícia que aparecerá em inúmeras outras obras de Greenaway, e que aqui faz um filme sobre a deterioração da paisagem na Inglaterra. A premissa é a de que o próprio Luper trabalhava para o *State Landscape Programme* (O Programa Estatal para a Paisagem) à época de sua morte e que o IRR (Institute of Reclamation and Restoration) descobre este filme e faz várias tentativas de reconfigurá-lo. Os distintos arranjos do material apontam para a arbitrariedade inerente à arregimentação historiográfica e faz ruir a assunção da verdade frequentemente associada ao gênero documentário ou ao discurso historiográfico.

Nestes filmes, os elementos narrativos compõem-se de dados mascarados no mais das vezes de cientificidade biológica, de dados biográficos falseados, de complexas tensões entre imagem e texto. Uma acentuação que recai portanto sobre a memória eidética (formal) das formações sógnicas, narrativas pautadas pela mais radical arbitrariedade do signo. Obras que se apoiam no poder de uma independência narrativa em relação ao mundo e põem em xeque qualquer tentativa metalinguística de fiadora da Verdade.

### Referências

- BENJAMIN, Walter. "Alegoria e o Drama Trágico" In: *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. pp. 169-251.
- \_\_\_\_\_. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- DERRIDA, Jacques. *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante – Histoire de l'Art et Temps des Fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002.
- GRAS, Marguerite & GRAS, Vernon (editores). *Peter Greenaway Interviews*. USA: University Press of Mississippi, 2000.
- LACAN, Jacques. "Lituraterra" In: *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- MAURIÉS, Patrick. *Cabinets of Curiosities*. Londres: Thames & Hudson, 2011.
- PASCOE, David. *Museums and moving images*. London: Reaktion Books, 1997.
- RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000.
- VIEIRA, Marco Antônio. *De um Lacan em Lituraterra: Pintescritura em W(o)lf e Green(a)way*. Brasília, 2004. Dissertação de Mestrado em Teoria Literária, TEL, IL, UnB.
- WARBURG, Aby. *Histórias de Fantasmas para Gente Grande*. São Paulo: Cia das Letras, 2014.

WOODS, Alan. *Being naked playing dead* – the art of Peter Greenaway. Manchester: Manchester University Press, 1995.

# O cinema animado dos artistas plásticos de Pernambuco<sup>1</sup>

## The animated cinema of fine artists from Pernambuco

**Marcos Buccini<sup>2</sup>**

*(Doutor em Comunicação - UFPE)*

### **Resumo:**

Desde sua aurora, o cinema de animação vem sendo visitado por artistas plásticos que enxergam no meio a possibilidade de expandir as propriedades da pintura e escultura ao dotá-las de movimento. Neste trabalho, é realizado um panorama da produção animada feita por artistas plásticos pernambucanos. Ao todo, onze filmes, de cinco diferentes artistas, são discutidos no texto. Observa-se que estas obras trazem inovações em termos de técnica, uso do dispositivo, processos, conceitos e estética.

### **Palavras-chave:**

Animação pernambucana, animação experimental, artistas plásticos.

### **Abstract:**

Since its dawn, animated cinema has been visited by fine artists who see in it the possibility of expanding the properties of painting and sculpture by endowing them with movement. In this paper, a panorama of the animated production made by fine artists from Pernambuco is done. Altogether, eleven films, from five different artists, are discussed in these text. It is observed that the movies bring innovations in terms of technique, use of the film device, processes, concepts and aesthetics.

### **Keywords:**

Animation from Pernambuco, experimental animation, fine artists.

## **Introdução**

Em seus primórdios, o cinema foi 'reivindicado' tanto pelos artistas que queriam torná-lo narrativo e teatral, quanto pelos artistas plásticos. Dos primeiros, nasce o cinema comercial e, destes últimos, surge o cinema experimental. A arte animada também se desenvolve dentro destas duas frentes antagônicas. Enquanto cartunistas usavam o cinema animado para criar narrativas em cima de piadas, alguns artistas plásticos vislumbraram neste novo meio a possibilidade de expandir as propriedades da pintura e escultura ao dotá-las de movimento.

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão CINEMA EM PERNAMBUCO I.

2 - Mestre em Design e doutor em Comunicação pela UFPE. Professor do Núcleo de Design e Comunicação do CAA/UFPE. Autor do livro História do Cinema de Animação em Pernambuco.

Animadores, criando sobre a base das artes plásticas, não meramente exploram abordagens e estilos, mas também, de consciência própria, exploram princípios teóricos e ideias geradas a partir das artes plásticas, e as usam de novo a partir do suporte animado (WELLS, 2002, p. 36).

Eventualmente, o cinema de animação experimental acabou sendo ofuscado por uma produção comercial e ortodoxa, porém, ele nunca deixou de existir em diversas cinematografias. Em Pernambuco, a partir de uma catalogação de 286 títulos animados, foram encontrados onze filmes realizados por artistas plásticos no estado.

### ***Dinâmica dos traços I, II e III***

Em 1972, o artista Ypiranga Filho realiza *Dinâmica dos traços I, II e III*. Ao receber um filme velado<sup>3</sup> do laboratório, ao invés de jogá-lo fora, ele concebeu um filme abstrato raspando a superfície da película com lâminas de barbear, lixas e palha de aço (figura 1). Os três filmes participaram de diversas mostras no início da década 1970. No começo dos anos 2000, o *Dinâmica dos traços II* participou da Mostra Marginália 70 – Experimentalismo no Super-8 Brasileiro. Segundo o artista Paulo Brusky, no catálogo do evento: ‘as rasuras dos sentidos da diagonal e da perpendicular procuram dar a sensação de uma pessoa andando num canavial’.



Figura 1 – Frame de *Dinâmica dos Traços II* (1972)

Fonte: Reprodução do catálogo da Mostra Marginália 70 – Experimentalismo no Super-8 Brasileiro.

### **Paulo Brusky e os xerofilmes**

Dentro da produção audiovisual de Paulo Brusky, os xerofilmes são as obras mais relevantes. “Produzidos com base em sequências de imagens de diversos materiais obtidas por meio de experiências feitas no visor da máquina xerográfica” (BRUSKY, 2003, p. 83), estes filmes surgem como uma evolução da arte xerox em conjunto com o Super-8.

Em termos cinéticos, o resultado da técnica é similar ao *pixilation* ou do *stop motion* com objetos.

---

3 - Película fotográfica que sofreu incidência da luz e a parte sensível é completamente queimada, deixando uma camada escura que pode ser raspada.

“A exploração do tempo fica diferente. O movimento dado às imagens torna-as mais fragmentadas e simultaneamente mais velozes” (SANTOS, 2006, p. 12). Porém, plasticamente, o xerofilme possui uma particularidade, que é a planificação dos elementos dada pela distorção dos objetos pressionados contra o vidro da máquina e a falta de profundidade que ocorre pela incapacidade do mecanismo de registrar imagens que estão muito afastadas do vidro.

*Xeroperformance* (1980) foi o primeiro filme feito com esta técnica. Ele mostra a relação do artista com a máquina fotocopadora (figura 2). Já em *LMNUWZ Fogo!* (1980), o artista testa o limite da captura de imagem ao colocar fogo na máquina fotocopadora enquanto ela registra flagrantes de sua própria destruição (figura 2).



Figura 2 – Imagens das animações *Xeroperformance* (1980), *LMNUWZ Fogo!* (1980) e *Aépta* (1982), respectivamente.

Fonte: Capturas de tela do arquivo digital do filme.

Em 1982, o artista teve a oportunidade de passar uma semana na empresa Xerox. Foi nesse momento que eles realizou *Aépta* (1982), a última experiência em xerofilme (figura 2). Nela o artista manuseia linhas de costura em cima da máquina copiadora colorida.

Por atuar em uma esfera distinta da animação cinematográfica, as intenções e objetivos do artista são bem particulares das artes conceituais e performáticas. Porém, não há como negar que os xerofilmes, ao utilizarem o corpo do artista e um dispositivo não convencional, estimulam reflexões sobre a própria arte de animar e suas possibilidades estéticas e processuais.

## Entre o novo e o nada

Fotodocumentário animado, que utiliza sequencias de fotos, realizado pelo artista plástico Márcio Almeida e pelo fotógrafo Marcelo Lyra. O projeto consistia em adquirir uma casa de alvenaria mobiliada e procurar uma família que morasse em um barraco, sugerindo que eles trocasse o barraco, com tudo dentro, por aquela casa de alvenaria. O barraco então seria desmontado e levado a um museu.



Figura 3 – *Entre o Novo e o Nada* (2006).

Fonte: Captura de tela do arquivo digital do filme.

*Entre o Novo e o Nada* está dentro da categoria filmes que nascem dentro do contexto das artes plásticas, com o propósito de atender a uma demanda própria deste tipo de arte, mas que se utilizam de técnicas ligadas ao cinema de animação, o que gera obras híbridas em termos estéticos e conceituais. Neste caso, por exemplo, a obra foi pensada para ser exposta em um museu e uma parte dela, o vídeo, acabou sendo exibida em um festival, junto com outros filmes dentro da categoria animação. Indo além, pensando apenas no filme, deslocado da instalação, ainda podemos levantar a questão de se tratar de uma obra experimental que se utiliza de sequências de fotogramas capturados individualmente (o que já caracteriza uma técnica animada), mas cujo conteúdo é documental. Trata-se de mais uma forma de hibridização, que posiciona a obra entre duas categorias de filme, a animação e o documentário.

## **As Aventuras de Paulo Bruscky**

Em 2010, o cineasta Gabriel Mascaro resolveu usar a plataforma *Second Life*, enquanto espaço diegético, para 'gravar' um documentário com Paulo Bruscky. A técnica usada foi o *Machinima*, junção das palavras inglesas *machine* (máquina), *animation* (animação) e cinema, que utiliza cenários, personagens, movimentos e os pontos de vistas de um ambiente eletrônico 3D pré-existente para narrar uma história. Os acontecimentos são então gravados em tempo real e posteriormente editados, transformando-se em uma obra fílmica (LOWOOD, 2011).

O *Machinima* então é "uma transgressão e subversão no uso de um meio" (MORAN, 2012). A tecnologia dos ambientes em 3D, especialmente para jogos, foi adulterada por alguns usuários. "Estes perceberam que os videogames eram não apenas meios de entretenimento através do jogo, mas também

poderosos instrumentos para a criação de conteúdo audiovisual a custo quase nulo” (MACHADO, 2011).

Gabriel Mascaro afirma que a técnica, então, parecia ideal para abordar um artista como Bruscky.

Quando eu comecei a pensar em abordar o Paulo Bruscky, foi naturalmente pensando já na possibilidade de cruzar esse deslocamento do real que acontece com o *Machinima*. (...) O *Machinima* oferecia essa possibilidade de deslocamento total do personagem, da persona do Paulo Bruscky, do artista que já por si só já tinha um repertório muito rico de deslocamento (MASCARO in: DA COSTA, 2014, p. 129).

O filme *As Aventuras de Paulo Bruscky* é uma mistura de elementos audiovisuais que dialogam em múltiplas camadas de significados, não se prendendo a noções prévias. Ele leva “adiante as indagações do diretor sobre os limites entre ficção e documentário, realidade e virtualidade» (MATTOS, 2013, p. 70). O filme mexe com os elementos mais basilares de uma peça audiovisual. “Mascaro e Bruscky jogam com o lugar dos sujeitos e objetos, colocam problemas que extrapolam o escopo do cinema narrativo, seja ele documental, de ficção ou mesmo ensaio” (MORAN, 2012).

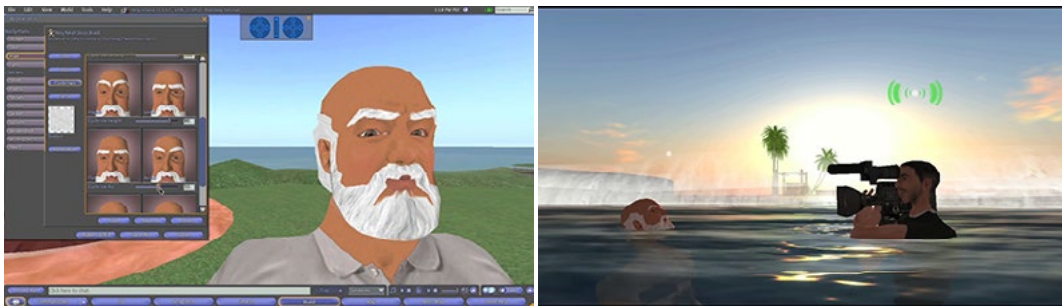


Figura 7 – (2010)

Fonte: Captura de tela do arquivo digital do filme.

O ‘registro’ começa com uma entrevista dentro d’água (figura 7). São mostradas cenas de passeios por lugares exóticos e situações inusitadas. Tudo isso sobreposto com depoimentos sobre aspectos da vida e obra do artista, além das impressões dele sobre o Second Life e outros pensamentos. O filme, portanto, não é um documentário do artista Paulo Bruscky em seu atelier ou sobre sua biografia, é um registro de uma experiência artística e pessoal em um mundo virtual onde basicamente tudo é possível.



Figura 5 – O personagem durante um ato sexual e caindo de um prédio.

Fonte: Captura de tela do arquivo digital do filme.



A particularidade do documentário de Mascaro está no uso do espaço virtual não como uma continuidade do mundo cotidiano, não como um lugar sujeito a leis físicas como a gravidade por exemplo, mas como campo para reinvenção de toda e qualquer regra. (...) O *Second Life* confere ao vídeo sua materialidade, não é um meio de realização como outro qualquer, como seria a captação ou animação (MORAN, 2012).

Essa possibilidade deixa os artistas livres para criar experiências únicas que só podem existir em um ambiente como o *Second Life*. Ao mesmo tempo, ressignifica toda a lógica de um filme registro, ou do que seria verdade em um documentário. Isso porque a verdade existe, ela está sendo mostrada, mas é restrita àquele espaço virtual, suas leis e como ele funciona.

Questões caras ao documentário perdem o sentido. Não há realidade a ser registrada, ela é construída virtualmente a partir de parâmetros. A imagem inexistente a priori. Logo, como o realizador deve se posicionar, pouco importa. Ou melhor, importa muito pois no lugar da voz de Deus dos documentários, temos a imagem de Deus. Uma câmera onisciente que adota todo e qualquer ponto de vista, pois ela não tem limites físicos (MORAN, 2012).

Paul Wells (1998) indica que uma das características da animação experimental é mostrar sua materialidade, revelar o processo. Este aspecto é usado de maneira muito interessante no filme de Mascaro. Ele revela os painéis de controle e os comandos usados no jogo. Até mesmo as 'falhas' do sistema são incorporadas ao filme (figura 9). Essa 'materialidade virtual' não é escondida, ela é exposta corroborando com o viés de registro documental da obra.



Figura 9 – Falhas do sistema documentadas e o personagem fazendo tai chi chuan no espaço.

Fonte: Captura de tela do arquivo digital do filme.

Outra questão levantada pelo filme é a tênue linha que separa o documentário de uma ficção, visto que muito do que é mostrado é encenado, vários enquadramentos possuem planejamentos prévios. O papel da personagem retratada em um documentário é também colocado em xeque. *As Aventuras de Paulo Bruscky* joga com as atribuições do sujeito documentado e sujeito autor. O filme pode também ser visto como uma experiência criativa do próprio Bruscky, uma obra também sua. Assim, a parte 'documental' seria realizada por Mascaro, mas o conteúdo criativo é uma parceria dos dois.



## **Pacífico (2010)**

Em 2010, o artista plástico alagoano radicado no Recife Jonathas de Andrade produziu uma vídeo-instalação, 'Projeto Pacífico', que contava com uma animação stop motion de 12 minutos filmada em Super-8. O projeto trata da história e da geopolítica da América do Sul, em especial a relação entre o Chile e a Bolívia e a Guerra do Pacífico (1879 e 1884). O resultado do embate é que a Bolívia perdeu parte do seu território para o país vizinho, justamente o trecho de litoral. A visão de ambos os lados em relação ao acontecimento é antagônica e conflitante. Desta forma, o filme busca, entre outras coisas, trazer uma resolução para a situação, que, ao invés de uma guerra, seria solucionada por um fenômeno natural: um grande terremoto separaria as terras chilenas do continente.

“Como muito do contato que tive com o assunto acontecia através do material didático das escolas, pensei que o projeto poderia se aproveitar desses códigos de maquetes educacionais” (ANDRADE, 2017). Desta forma, Jonathas utiliza no filme maquetes de papel semelhantes às feitas por alunos em feiras de ciência.

## **Os filmes de Wayner Tristão**

Wayner Tristão, graduado em Artes Visuais com habilitação em animação na UFMG, desenvolve desde 2002, projetos com técnicas de animação experimentais com destaque para os *loopings* usando gifs animados. O seu primeiro filme 'pernambucano' foi *A chuva de cada um* (2014), com cerca de 1 minuto, que mostra uma chuva em que cada gota é uma pequena animação de uma mulher andando com um guarda chuva.

Em *Pra Bom Entendedor Meia Palavras Besta* (2017) Triatão basicamente ilustra alguns ditados populares. Ele usa como cenários fotografias e desenha os personagens por cima, com um traço rápido, impreciso e descomprometido.

## **Considerações**

Os filmes observados têm um forte vínculo com o cinema experimental. Na maioria deles, os artistas plásticos não possuem uma experiência prévia, ou mesmo uma formação, com técnicas animadas. Por isso, seus experimentos são empíricos e livres das regras da animação tradicional. Mas, ao contrário dos filmes feitos por amadores, existe um cuidado estético e conceitual com o resultado final. Talvez alguns artistas nem pensavam que a obra poderia ser considerada um filme de animação, ou não estavam

preocupados com isso. Como no caso dos xerofilmes.

Assim, ao observarmos estes onze filmes, podemos notar como artistas plásticos, ao extrapolar o seu território de origem, conseguem trazer novas ideias e novas experiências para o cinema animado, criando obras híbridas que permeiam vários campos. Talvez isto se dê pelo motivo de que as artes plásticas serem, por si só, um terreno rico em experimentações e seus artistas não possuírem as 'amarras' de um animador tradicional em relação à técnica, dispositivos, processos, conceitos e estética. Através dessa troca de vivências, ambos os campos ganham e enriquecem seus repertórios e experiências.

### **Referências**

ANDRADE, Jonathas. *Entrevista*. Concedida a Marcos Buccini via *chat online*, em 13 de abril de 2017.

BRUSCKY, Paulo. Cinema de Inversão/Invenção. In: MACHADO, Arlindo (org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

DA COSTA, Eugênio Siqueira. *Machinima: uma relação entre hipermídia e cinema a partir da tipologia dos planos de câmera*. 2014. 142 f. Dissertação (Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Design e Expressão Gráfica) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

LOWOOD, Henry. A tecnologia encontrada: jogadores como inovadores na produção de machinima. In: MORAN, Patrícia. *Machinima*. Patrícia Moran (org.), Janaina Patrocínio (org.). São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP, 2011.

MACHADO, Arlindo. Máquina de animação. In: MORAN, Patrícia. *Machinima*. Patrícia Moran (org.), Janaina Patrocínio (org.). São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP, 2011.

MORAN, Patricia . Deslocamentos de Paulo Bruscky por Gabriel Mascaro: um documentário no Second Life. In: *Revista Z Cultural*, (UFRJ), v. VIII, p. 1-s/n, 2012. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/deslocamentos-de-paulo-bruscky-por-gabriel-mascaro-um-documentario-no-second-life-por-patricia-moran/>>. Acesso em: 04 abr. 2016.

MATTOS, Carlos Alberto. Animadocs. *Revista Filmecultura*, Rio de Janeiro, n. 60, p. 65-70, ago./set. 2013.

SANTOS, Priscila. Redescobrimo Paulo Bruscky: Os três caminhos de sua produção audiovisual. In: VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom, 2006, Brasília. *Anais do VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom*. Brasília, 2006.

WELLS, Paul. *Understanding animation*. New York: Routledge, 1998.

\_\_\_\_\_. *Animation: genre and authorship*. Londres: Wallflower, 2002.

# Paulo Leminski e o Cinema Americano: Moral do Comportamento e Romance<sup>1</sup>

## Paulo Leminski and the American Cinema: Moral Behavior and Romance

**Maria Cristina Mendes<sup>2</sup>**  
(Doutora - UEPG)

### **Resumo:**

A contribuição de Paulo Leminski para os estudos de cinema é o mote da pesquisa, cujo *corpus* é um fragmento do documentário *Ervilha da Fantasia* - uma ópera leminskiana (Werner Schumann, 1985). No filme o poeta enfatiza que aprendeu o comportamento moral e o romance no cinema americano. Diante das transformações no ensino público no Brasil, se faz mister valorizar a educação pelo sensível e compreender as possíveis relações entre educação e cultura (Teixeira Coelho) na contemporaneidade (Giorgio Agamben).

### **Palavras-chave:**

Cinema, Paulo Leminski, *Apocalypse Now*.

### **Abstract:**

Paulo Leminski's contribution to film studies is the motto of the research, whose *corpus* is a fragment of the documentary *Pea of Fantasy* - a Leminskian Opera" (Werner Schumann, 1985). In the film the poet emphasizes that he learned moral behavior and romance in American cinema. Facing the transformations in the public education in Brazil, it is necessary to value education by the sensitive and to understand the possible relations between education and culture (Teixeira Coelho) in the contemporary world (Giorgio Agamben).

### **Keywords:**

Cinema, Paulo Leminski, *Apocalypse Now*.

podem ficar com a realidade

esse baixo-astral

em que tudo entra pelo cano

eu quero viver de verdade

eu fico com o cinema americano

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Cinema e Resistência.

2 - Professora do Curso de Artes Visuais da UEPG/PR desde 2015. Doutorado em Comunicação e Linguagens na UTP/PR em 2014.

*Paulo Leminski*

As políticas educacionais brasileiras anunciam a transformação do ensino público, num evidente processo de desvalorização das ciências humanas e num período em que a norma vigente parece ser a tecnocracia e a formação de mão de obra para a indústria globalizada. Faz-se necessário, portanto, recorrer a pensadores que criticam escolhas políticas anteriores, no afã de identificar estratégias para a sobrevivência do ensino das ciências humanas, já que o que se almeja é a formação de pessoas criativas e educadas pelo sensível. De acordo com Paulo Freire: “É importante, na invasão cultural, que os invadidos vejam a sua realidade com a ótica dos invasores e não com a sua. Quanto mais mimetizados ficam os invadidos, melhor para a estabilidade dos invasores” (FREIRE, 2014, p. 206).

Além de tentar compreender o ponto de vista daqueles que se beneficiam da anestesia da população, a análise da situação política e cultural requer uma reflexão acerca de características da contemporaneidade. Para Giorgio Agamben, ser contemporâneo é saber neutralizar as luzes de seu tempo e ver, em seu lugar, a obscuridade. Ao dividir e interpolar o tempo, o sujeito contemporâneo pode ver a história de modo inédito e citá-la, não a partir de seu gosto, mas segundo “uma exigência à qual ele não pode responder” (AGAMBEN, 2012, p.72). Seria como se o escuro do agora, ao projetar uma sombra sobre o passado, pudesse responder às trevas do presente. É a figura do poeta, segundo Agamben, que percebe a escuridão de seu tempo e que é capaz, ao mesmo tempo, de enxergar uma luz que sempre se afasta. São as obras de tais pessoas que conduzem a sensibilidade humana.

Capaz de transformar a vida, a produção cultural de um país é fundamental para seu povo, trazendo novo sentido para o dia-a-dia. De acordo com Teixeira Coelho (2011 p. 24): “[...] se poderia dizer que o cinema e as artes visuais e a música, cada qual com suas possibilidades e dificuldades, podem ser um modo de transcender o dilema entre a plenitude da existência e sua defunta abreviação de todos os dias, entre as imagens opacas e os modos de comunicação”. Para ele, a arte sofre significativas perdas diante de um meio cultural que visa homogeneizar a informação, e a educação, mais do que se estruturar a partir de conteúdos, deve se pautar por trocas culturais e comunicacionais, processos instáveis que requerem uma visada maleável.

Paulo Leminski (1944/1989) é um adepto da contracultura e sua produção literária transita tanto no universo do conhecimento erudito quanto do popular. Foi professor do ensino médio na juventude e pode-se notar em sua obra o comprometimento com a educação, já que a produção de arte representa uma espécie de arejamento em relação à hegemonia do senso comum e da anestesia dos sentidos. Com o intuito de investigar a contribuição de Leminski acerca do ensino e do cinema, recorro a um fragmento do filme *Ervilha da Fantasia - uma ópera leminskiana*, documentário dirigido por Werner Schumann, em

1985.

## Paulo Leminski e *Ervilha da Fantasia*

Paulo Leminski começou a ser reconhecido como poeta no final da década de 1960, quando obteve apoio dos fundadores do Movimento Concreto no Brasil: Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos. O romance *Catatau*, publicado pela primeira vez em 1975, lhe garantiu notoriedade entre os eruditos, e muito embora sua leitura tenha se restringido a um círculo restrito dos intelectuais brasileiros, até hoje é considerada sua obra mais complexa. O romance-ideia, assim definido pelo próprio autor, é redigido em apenas um parágrafo com mais de duzentas páginas. Obteve notoriedade, entre outros fatores, pelo uso de diversos idiomas e criação de neologismos através de palavras-valise, numa apropriação das estratégias literárias de Lewis Carol e James Joyce. A inspiração para o romance aconteceu enquanto ministrava uma aula de história: ao tratar da invasão holandesa em Pernambuco, pensou na hipotética vinda de Descartes ao Brasil com a comitiva de Maurício de Nassau. Diante do calor dos trópicos, a lógica cartesiana é desconstruída.

Em 1985, ano em que foi lançado *Ervilha da Fantasia*, Leminski se tornara conhecido por pequenos poemas inspirados em haicais e canções populares. O grau de complexidade de seus ensaios, contudo, revela aspectos singulares do panorama sociocultural, evidenciando a preocupação com os destinos da cultura nacional. No que concerne aos processos de colonização norte-americana, Leminski (2011, p.160) afirma que “exportando a língua, os falantes do inglês estão exportando valores. Não apenas palavras”. Para ele, o território capaz de resistir a essa espécie de invasão estadunidense é a literatura e a melhor forma de resistir a tal invasão é aprendendo inglês.

Ao problematizar a relação entre produção cultural e cultura de massas, Leminski discorre sobre a relação entre literatura e cinema norte-americano: “Meca e oásis dos narradores, o cinema, a arte de massas, massificou a literatura americana: boa história é história que emocione milhões, emoções de seis milhões de dólares. Para isso, precisa ser médio. Trabalhar com emoções médias. O cinema proclamou uma idade média. Uma linguagem média” (Leminski, 2011, p. 187).

Essa linguagem média, ainda de acordo com Leminski, passa a existir em função do consumo: “Para atingir o sucesso, não se pode violar demais as leis do trânsito linguístico, sintático, formal: não se estupra impunemente o quadro de expectativas de Sua Majestade, o Público Consumidor, novo rei deste Absolutismo estatístico” (Leminski, 2011, p. 187).

O plano-sequência de *Ervilha da Fantasia* escolhido para análise tem a duração de pouco mais

de dois minutos, nele o poeta esclarece que o cinema é uma das grandes paixões de sua vida e que tudo que sabe aprendeu com os filmes americanos, desde o comportamento moral com amigos até o romance com começo, meio e fim. Encostado no batente de uma porta declara que seus sonhos são dirigidos por cineastas hollywoodianos e tenta parecer natural, “assim como Elia Kazan nos ensinou”. No documentário Leminski revela:

Eu tenho impressão que há mais de vinte anos os meus sonhos todos são dirigidos por algum cineasta americano. Tem noites que eu sonho sonhos dirigidos por Hitchcock, tem noites que eu sonho sonhos dirigidos por Ford, tem noites que eu sonho sonhos dirigidos por John Frankenheimer, tem noites que eu sonho, recentemente, sonhos dirigidos pelo Coppola. Eu sonhei com o *Apocalypse Now* há uns dias atrás. De tal maneira que eu não sei mais distinguir entre sonho e cinema americano. E vocês sabem que o sonho é metade da vida, então a metade da minha vida é cinema americano. (LEMINSKI, 1985)

Destaca-se, no grupo hollywoodiano, a evidente alusão ao suspense, ao *western* e ao drama romântico, os quais educam a sensibilidade, *grosso modo*, em termos de medo, conquista de território e de amor. A afeição de Leminski pelo cinema de cunho popular, educador do mundo globalizado, permite uma abordagem adequada às questões contemporâneas, quando, na impossibilidade de reverter os processos educacionais adotados por Hollywood em grande parte do planeta, é prudente tentar desvendar os mecanismos de implantação da homogeneização cultural.

Muito embora a predileção do poeta pelo cinema americano seja a marca do depoimento, o tom irônico que se percebe é confirmado na letra de “Verdura”<sup>3</sup>, canção de Leminski lançada por Caetano Veloso pouco antes da filmagem de *Ervilha da Fantasia*. O tema da canção é a venda de um filho para uma família americana e a possibilidade de retorno para o Brasil na condição de turista.

A menção ao filme de Coppola possibilita vislumbrar uma espécie de movimento de resistência dentro da própria cultura de massas, já que o filme é uma crítica severa à Guerra do Vietnã, que levou à morte milhares de jovens norte-americanos e fez surgir inúmeras manifestações sociais.

## **Apocalypse Now e Francis Ford Coppola**

De 1959 até 1975, os Estados Unidos participaram da Guerra do Vietnã, país dividido em Vietnã do Norte, com apoio comunista, e Vietnã do Sul, com apoio capitalista. Muito embora os armamentos norte-americanos fossem mais modernos do que o dos vietcongs, os guerrilheiros não são derrotados e os anos 1970 são marcados por manifestações pacifistas, dentre as quais o movimento hippie se destaca. Na tentativa de trazer para casa os soldados norte-americanos, a contracultura enfrenta as forças armadas,

---

3 - Gravada anteriormente pela Banda Blindagem, a consagração nacional acontece com o lançamento do álbum *Outras Palavras*, de Caetano Veloso, em 1981.

possibilitando o surgimento de uma geração que prega a paz e o amor.

As filmagens de *Apocalypse Now* iniciam em 1973, sob a direção de Coppola, nas Filipinas e o lançamento acontece em 1979, durante o festival de Cannes. A história, inspirada no romance *Coração das Trevas*<sup>4</sup>, trata da viagem do marinheiro Charles Marlow ao coração da África para matar o mercenário Kurtz. Em seu relato sobre o encontro, afirma: “Vi o mistério inconcebível de uma alma que não conhecia limite, nem fé, nem medo, embora lutasse cegamente contra si própria” (CONRAD, 2011, pos. 1418). Ao descobrir a fragilidade da lucidez na selva tropical, as concepções de Marlow sobre a vida se transformam.

Benjamin Willard, personagem do filme, é interpretado por Marlon Brando e sua missão é assassinar o Coronel Kurtz, que invadiu o Camboja e criou seu próprio exército. A acusação é a de que o coronel havia enlouquecido. Em busca do suposto desertor, Willard, numa embarcação do exército norte-americano, se depara com situações insólitas, como a tentativa de praticar surf em meio a um ataque aéreo ou a presença de coelhinhos da Playboy para o entretenimento dos soldados. O interesse de Leminski pelo filme se torna evidente com a declamação, por Brando, do poema *The Hollow Men*<sup>5</sup>.

Haviam se passado quatro anos desde o lançamento de *Catatau* quando o filme de Coppola foi lançado, e não é difícil tecer um paralelo entre a saga de Descartes na selva brasileira e as jornadas de Marlow e Willard. As três personagens viajam por rio em meio à floresta e ao encontro do desconhecido. Descartes é assombrado pelo enigmático Occam, monstro semiótico devorador de sentidos, e sua lógica é desconstruída; Marlow e Willard partem em busca de Kurtz e têm suas concepções de vida drasticamente alteradas.

## Considerações finais

Histórias que narram a desconstrução da lógica cartesiana no Brasil, na África e no Vietnã compõem as obras analisadas, muito embora cada uma delas mantenha singularidades que as identificam. O sonho de Leminski, numa espécie de tautologia acerca do enfrentamento de desafios poéticos, coloca em evidência possíveis relações entre o mundo da produção cultural e a vida cotidiana.

Na tentativa de correlacionar o depoimento de Leminski em *Ervilha da Fantasia* a problemas contemporâneos que concernem às transformações no ensino público do país, percebo que a ironia é uma maneira inteligente de enfrentamento e que diante da complexidade dos processos de globalização, os países colonizadores ainda tiram partido do modelo hollywoodiano para educação das massas. Encontrar, dentro da produção cinematográfica norte-americana filmes que se oponham à anestesia do

4 - Romance publicado em 1902 por Joseph Conrad (1857/1924).

5 - Poema publicado em 1925 por T.S Eliot (1888/1965) e traduzido por *Os homens vazios* ou *Os homens ocios*. É inspirado no romance *Coração das Trevas*.

sensível e revelem os problemas dentro do próprio sistema vigente, não deixa de ser uma maneira de propor um projeto de resistência à hegemonia do mero entretenimento.

O desencanto com as formas de governar territórios e a valorização da poesia em meio ao *non sense* social generalizado é uma espécie de resposta à sociedade norte-americana. A escuridão que cerca as personagens do filme e dos livros é a sombra de cada um destes tempos, sombra que se projeta no presente, em mundos que se encontram em vias de desmantelamento e/ou revelação. Apropriações poéticas, traduções literárias ou cinematográficas, trazem em seu bojo a possibilidade de renovação.

### **Referências**

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2012.

APOCALYPSE NOW. Direção: Francis Ford Coppola. 153 min, cor. USA: 1979.

Uma Odisseia na Selva. Cinemateca Veja. SP: Editora Abril, 2008.

CONRAD, Joseph. *Coração das Trevas*. Porto Alegre: L&PM, 2011. Versão Kindle.

ELIOT, T.S. *The Hollow Men*. Disponível em : <<https://msu.edu/~jungahre/transmedia/the-hollow-men.html>>. Acesso em: 24 ago. 2017, 19h30.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios crípticos*. Campinas: UNICAMP, 2011.

\_\_\_\_\_. *Toda Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MORIN, Edgar. *O Cinema ou o Homem Imaginário: Ensaio de Antropologia Sociológica*. São Paulo: É Realizações, 2014.

SCHUMANN, Werner. *Ervilha da Fantasia: uma ópera leminskiana*. 1985. Curitiba. Naked version 28:09 minutos. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zkl57-hC3ko>>. Acesso em: 10 mar, 2017.

TEIXEIRA COELHO, José Roberto (org). *Cultura e Educação*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2011.



# ***Lin e katazan: imagens de edard navarro, palavras de Chico buarque***<sup>1</sup>

## ***Lin e katazan: images of Edgar Navarro, words of Chico Buarque***

**Maria do Socorro Silva Carvalho**<sup>2</sup>  
(Doutora - Uneb)

### **Resumo:**

A partir do cinema de curta-metragem experimental de Edgard Navarro, em particular, o filme *Lin e Katazan*, nas duas versões, de 1979 e 1986, ambas inspiradas em fragmento da novela *Fazenda Modelo* (1974), de Chico Buarque, busca-se ampliar estudos das relações possíveis entre cinema e literatura, imagem e palavra. Nessa perspectiva, é possível pensar ainda em novos significados para a filmografia do cineasta baiano.

### **Palavras-chave:**

Lin e Karazan, Edgard Navarro, Fazenda Modelo, Literatura e Cinema.

### **Abstract:**

From the experimental short film cinema of Edgar Navarro, specifically in both versions of *Lin e Katazan* produced in 1979 and 1986 and inspired by fragments of Chico Buarque's novel *Fazenda Modelo* (1974), the aim of this text is to increase studies about the possible relations between cinema and literature, image and word. Based on this perspective, it is also possible to think of new meanings for the Bahian filmmaker's filmography.

### **Keywords:**

Lin e Karazan; Edgard Navarro, Fazenda Modelo, Literature and Cinema.

Trago aqui mais um olhar em torno da filmografia experimental de Edgard Navarro, agora tratando de *Lin e Katazan* – um filme “duplo”, isto é, filme realizado em duas versões (a primeira, um super-8 de 1979, e a segunda, filmada em 35mm seis anos depois, em 1985), cujo texto é extraído do livro de Chico Buarque, *Fazenda Modelo*, publicado em 1974.

Não abordo a adaptação dessa “novela pecuária” para os filmes a partir de uma teoria da adaptação (HUTCHEON, 2013), prefiro pensá-la historicamente, como elemento que ocupa espaço importante na

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: ADAPTAÇÕES I.

2 - Professora do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens/PPGEL e do Curso de Comunicação Social da Uneb. Doutora em História Social pela USP, com pós-doutorado junto à PUCRS.

filmografia de Navarro, desde seu primeiro filme, o super-8 *Alice no país das mil novilhas* (1976), no qual ele aproxima o país das maravilhas de Lewis Carrol da fazenda modelo de Chico Buarque, até *Superoutro* (1989), filme que pode ser visto como uma espécie de síntese de sua experiência superoitista (CRUZ, 2005).

Lin e Katazan são personagens de Chico Buarque (1974). Lin é um novinho, um dos jovens “formandos” da Fazenda Modelo, lugar muito parecido com o Brasil dos generais-presidentes dos anos 1970, enquanto Katazan é um dos quatro agentes de confiança do general comandante daquele lugar onde tudo devia ser controlado por um poder central.

Na adaptação de Edgard Navarro (talvez seja mais correto falar em uma inspiração extraída do texto), Lin é um operário da construção civil e Katazan, o capataz, responsável pela administração da obra. O cineasta usa 50 linhas do capítulo XIII (“Os formandos”) do livro para apresentar sua leitura da relação oprimido/opressor existente entre Lin e Katazan.

Sobre imagens diferentes em cada uma das duas versões fílmicas, a história de Lin e Katazan é narrada pela voz *over* do próprio diretor, usando literalmente as 50 linhas do texto da novela, que cito a seguir:

[...] sim, havia também os meninos que se mantinham aparentemente alheios ao movimento da Fazenda. Era o caso de Lin. Não que se manifestasse abertamente contra alguma coisa, isso não, até que acatava as instruções e comia na hora certa. Mas nas horas vagas Lin gostava dos seus cachos. Gostava de se cheirar as axilas, estalar as juntas, lavar as intimidades. Levava tempos compenetrado, examinando cada detalhe do próprio corpo, parafusando o umbigo, achando graça nas mamilas, estudando o urbanismo das veias. Percorrendo as veias atingiu o coração e começou a compreender as pulsações todas. As vibrações. Talvez, por algum motivo, desgostoso das coisas em volta, Lin foi ficando todo para dentro. E foi ficando para longe, como que num oriente, como num tempo remoto, como um avô sábio [...]. Já controlava de tal modo o coração que este nunca iria parar. Circulava pelas próprias artérias e chegou a explorar os nervos que levam ao cérebro. Daí poderia arbitrar a intenção de cada glândula, cada célula. Respirava com consciência. Com o pensamento poderia suspender a digestão agora, por exemplo. Mas Lin não praticava seus conhecimentos. Apenas conhecia, e sempre mais. Com isso se sentia forte, livre, dono de si, talvez até feliz. Foi o que alertou a vigilância de Katazan. Sem se explicar por que, Katazan não gostava da postura de Lin. Não sabia por que, mas implicava com aquele jeito assim. Então fazia-o trabalhar, e trabalhar puxado, do que Lin não se queixava por dominar os músculos. Suspendeu-lhe a razão, do que o organismo de Lin também não se ressentiu, posto que àquela altura já estava educado para tudo. Sem que [o general] soubesse, Katazan começou a maltratar Lin. E Lin suportava tudo com uma serenidade que mais e mais irritava Katazan. Porque Katazan já não fazia outra coisa senão perseguir Lin. E como Lin não dava mostras de se sentir perseguido, Katazan passou a se imaginar prisioneiro, em vez de vice-versa. Afinal Katazan era ou não era o superior? Dentro do sistema vigente, Katazan era autoridade. Mas parecia que Lin inventara outro sistema. Um sistema metabólico que cá pra nós não valia nada, que só contava dentro da cabeça dele, que Katazan não compreendia e nem tinha nada que parar para pensar e se

preocupar. Mas Katazan sabia que Lin inventara outro sistema. E naquele sistema idiota talvez Lin pensasse que era superior a Katazan. Talvez nem existisse Katazan naquele sistema absurdo. E Katazan não aguentava mais aquilo. E matou Lin. (BUARQUE, 1974, p. 102-103).

No primeiro filme, o quarto curta-metragem em super-8 de Navarro, realizado em 1979, depois de sua famosa e polêmica “trilogia freudiana”, Lin é interpretado por um ator bastante parecido com o realizador, que então descobria a prática da meditação oriental. Assim, o texto de Chico Buarque servia para Edgard Navarro falar de si, de como tentava escapar do regime de opressão e censura em que se vivia no país por meio do autoconhecimento, expandindo a mente pela experimentação do seu próprio corpo.

No filme seguinte, produzido seis anos depois, as mesmas 50 linhas do texto de Chico Buarque, novamente narradas pela voz *over* do diretor, trazem outro Lin – que, continuando a experimentar os prazeres e limites do seu corpo, é agora um homem negro, mais explicitamente mostrado como operário da indústria da construção civil e como pobre morador do subúrbio da cidade, apresentada então como um grande canteiro de obras.

Embora Navarro afirme não haver nada premeditado nas diferenças óbvias entre os dois filmes, na passagem de um ao outro, Lin deixa de ser um observador da consciência individual, autorreferente (KLINGER, 2007), para se tornar representação coletiva (MACHADO JR., 2013), podendo significar que as maiores vítimas da opressão não eram exatamente artistas e intelectuais, mas sim a maioria negra, em geral pobre, da população.

Talvez possamos pensar que nessa retomada de *Lin e Katazan*<sup>3</sup>, já no final do regime militar, Edgard Navarro teria ampliado seu olhar para questões sociais, sobretudo se lembrarmos que pouco antes, entre 1982 e 1984, ele realizou *Porta de fogo*, filme inspirado também em um livro, *Lamarca, o Capitão da guerrilha*, de Emiliano José e Oldack Miranda (1987), publicado em 1980, uma homenagem ao guerrilheiro Carlos Lamarca, bem como a Antônio Conselheiro, Lampião e a *Deus e o diabo na terra do sol*, o segundo longa-metragem de Glauber Rocha. Ao falar desse filme, Navarro (2012) chega a mencionar uma certa dívida com um cinema politicamente engajado, em especial um quase pedido de desculpas à imagem de Lampião, de quem ele tinha debochado com o título do seu segundo filme, o curta-metragem em Super-8 *Rei do caçaco*.

Ainda que as duas versões do filme discutam a questão da liberdade por meio da relação com o

---

3 - A referência à ideia de retomada é no sentido da tipologia da repetição de Umberto Eco (1984), apresentada em seu ensaio “A inovação no seriado”, já que em depoimento via e-mail o realizador afirma ter refilmado *Lin e Katazan* por ter contado com recursos vindos de um concurso da Fundação do Cinema Brasileiro e pela “resposta muito positiva” que teve a primeira versão, “tendo obtido a premiação máxima em 2 festivais da categoria”. Tomando-se a tipologia de Umberto Eco como base se leitura, o segundo *Lin e Katazan* seria uma retomada de sucesso, o que é um fato curioso ao se tratar da filmografia experimental de Edgard Navarro.

corpo, partindo do mesmo texto, da mesma forma narrativa, da mesma música, de locações parecidas, mantendo proximidade nos enquadramentos e na duração dos planos, ao construir imagens diferentes de *Lin e Katazan*, Edgard Navarro, mesmo sem ter tido intenções explícitas, como afirma, muda o sentido do filme. Assim, se o Super-8 resulta em uma espécie de filme “conceitual” (um quase ensaio sobre o valor da liberdade individual?), bastante ligado ao pensamento da contracultura, o 35mm seria um filme “figurativo” (uma quase narrativa sobre o valor da liberdade coletiva?), apontando para a nosso passado escravocrata.

Nessa perspectiva, a escolha de um Lin negro pode ser vista também como uma citação, quem sabe até homenagem, ao filme *Alma no olho*, de Zózimo Bulbul<sup>4</sup>, ganhador do prêmio de Melhor Filme na Jornada Internacional de Cinema da Bahia em 1977, ano em que Navarro apresentava o seu filme mais polêmico, *Rei do cagaço*, o “filme anal” de sua trilogia freudiana. (Essa aproximação entre o *Lin e Katazan* de 35mm e *Alma no olho* pode ser apenas o presente forçando uma leitura anacrônica do passado, diante do peso que esse filme tem hoje nas discussões sobre o chamado “cinema negro” no Brasil, mas que não é sem sentido, pois sabe-se que a passagem de Zózimo Bulbul na Jornada de 1977 foi marcante. Além disso, os anos 1980 assinalam o momento de ascensão dos movimentos negros em Salvador, cujos resultados são visíveis nas atividades culturais da cidade, em particular, nos campos da música e da dança.)

Para encerrar, volto à questão principal dessa comunicação – a repercussão das palavras de Chico Buarque nas imagens de Edgard Navarro. Desde *Alice no país das mil novilhas*, a fábula do escritor atravessa os filmes do superoitista. Segundo ele, foi uma obra que o tocou de “forma muito profunda [quando] começava a experimentar o estado de deslocamento da percepção com a cannabis e a alucinação promovida pelo cogumelo veio a calhar, presente tanto no estrume das vacas quanto na fábula infantil de Carroll” (NAVARRO, 2012). Além, claro, do espírito de revolta contra a ditadura militar, próprio daquele momento, fortemente impregnado no livro.

Em *Lin e Katazan*, o cogumelo de *Alice...* sai de cena para dar lugar à resistência muda ao sentimento de impotência pela ideia de uma força interior, pelo distanciamento da realidade, pela expansão da mente como forma de liberdade. Na segunda versão, realizada já no processo de redemocratização do país, essa resistência ganha outros contornos, trazendo novos elementos a serem enfrentados – a opressão do capital sobre o trabalho numa sociedade industrializada, mas também sobre a natureza, introduzindo o tema da ecologia, que então se constituía como questão a ser discutida.

Na sequência final de ambos os filmes, vemos *Katazan* empurrar *Lin* do alto dos prédios em

---

4 - Filme tratado hoje como o iniciador de um “cinema negro” brasileiro, *Alma no olho*, curta-metragem de 12 minutos, filmado em 1973, em 35mm, é uma metáfora sobre a escravidão e a busca da liberdade construída a partir de uma performance corporal realizada pelo próprio Bulbul.

construção. Lin poderia ter evitado a queda, mas preferiu deixar-se matar, como gesto radical de sua busca pela liberdade. Na criação dessas imagens, *Lin e Katazan* foram ainda um importante ensaio para a construção do emblemático personagem Superoutro – um homem marginalizado de alma livre, cujo dever era voar.

Com esses filmes-ensaios sobre o exercício da liberdade individual, Navarro aborda o medo que o opressor nutre pelo homem livre. Katazan mata Lin, que se deixa morrer justamente por ter a consciência da liberdade viva em seu próprio corpo. Assim, essa rápida leitura de *Lin e Katazan*, busca ampliar as possibilidades de análise do “cinema de invenção” de Edgard Navarro (FERREIRA, 1986), marcado pelas questões da autoficção, dos gestos que impõem a transgressão contra os limites, a contestação que leva ao núcleo do vazio, como afirma Michel Foucault (2001). O vazio sintetizado na queda de Lin do topo do prédio em construção, queda que voltará a ser tematizada pelo cineasta em 1987-89, no média-metragem *Superoutro*, quando o anti-herói Superoutro se joga do alto do Elevador Lacerda, cartão postal da cidade de Salvador, mas não morre, apenas voa, explicitando uma premissa fundamental do cinema navarreano: “abaixo a gravidade”.

Nessa perspectiva, nas releituras que Edgard Navarro faz do texto de Chico Buarque, bem como em *Superoutro*, a liberdade representada por Lin vai se sobrepôr a toda opressão de Katazan a cada vez que a leveza vencer a gravidade, na vida ou na arte. Por isso, para esses personagens, como argonautas contemporâneos, voar é preciso, viver não é preciso.

## Referências

- CRUZ, M P. *O super-8 na Bahia: história e análise*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2005.
- ECO, U. “A inovação no seriado” in *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, pp. 120-139.
- EMILIANO JOSÉ e MIRANDA, O. *Lamarca, o capitão da guerrilha*. 11ª edição. São Paulo: Global, 1987.
- FERREIRA, J. *Cinema de invenção*. São Paulo, Max Limonad, 1986.
- FOUCAULT, M. *Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Coleção Ditos & Escritos III. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2001.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. 2ª ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.
- KLINGER, D. *Escritas de si, escritas do outro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- MACHADO JR., R. “A experimentação cinematográfica superoitista no Brasil: espontaneidade e ironia como resistência à modernização conservadora em tempos de ditadura”. In: AMORIM, L. S.; FALCONE, F. T. (org.). *Cinema e memória; o super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980*. João Pessoa: Editora da UFPB,

2013, p.34-55.

NAVARRO, E. Entrevista a Andrea Ormond (08 out. 2012). Disponível em: <<http://estranhoencontro.blogspot.com.br/2012/10/biografia-entrevista-edgard-navarro.html>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

# Paisagens e lugares distópicos no cinema de Kleber Mendonça Filho<sup>1</sup>

## Dystopic landscapes and places in Kleber Mendonça Filho's cinema

**Maria Helena Braga e Vaz da Costa<sup>2</sup>**  
(Doutora em Estudos de Mídia – UFRN)

### Resumo:

O trabalho reflete sobre as distopias envolvidas na produção das imaginações, visibilidades e espacialidades geográficas da paisagem e do lugar postas em ação no cinema do diretor pernambucano Kleber Mendonça Filho. Discute-se assim sobre uma geografia cinematográfica que se constrói a partir da construção da paisagem e do lugar fílmicos associada ao “lugar da distopia”. Para isso, é desenvolvida uma análise da paisagem e lugar distópicos em *Recife Frio* (2009) e *O Som ao Redor* (2012).

### Palavras-chave:

Paisagem, Lugar, Distopia, *Recife Frio*, *O Som ao Redor*.

### Abstract:

This paper presents an overview on the dystopias involved in the production of imaginations, visibilities and the landscape's geographic specialities and place put into action by Kleber Mendonça Filho's cinema. The discussion evolves around a cinematic geography that is built by a filmic landscape and place associated to the 'place of dystopia'. An analysis of the dystopian landscape and place in two contemporary Brazilian films directed by Kleber Mendonça Filho – *Recife Frio* (2009) and *Neighboring Sounds* (2012) – is then presented.

### Keywords:

Landscape, Place, Dystopia, *Recife Frio*, *Neighboring Sounds*.

## Utopias e distopias nas paisagens geográficas cinematográficas

Thomas Morus em sua importante obra *A Utopia* (1516), deu margem a uma multiplicidade de significados para “utopia”, derivados principalmente da sua etimologia. O substantivo *utopia* é derivado do grego *topos*, que significa *lugar* e a palavra *utopia* assume, por vezes, um sentido duplicado de lugar: o lugar da felicidade, o lugar que não existe, o não lugar, o lugar nenhum, aquele que está no âmbito do sonho; que é resultado da imaginação. A utopia, portanto, transcende a realidade, aparece como ruptura

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: CINEMA EM PERNAMBUCO III.

2 - Doutora em Estudos de Mídia pela University of Sussex (Inglaterra); Professora Associada do departamento de Artes – UFRN; Bolsista Produtividade em Pesquisa do CNPq.

da ordem existente. A cidade utópica, por sua vez, é aquela da imaginação, aquela que não pretende nem depende da sua realização. Então, considera-se como utópica a cidade que não existe, aquela que não é encontrada em nenhuma parte, que constitui um espaço imaginado e nunca materializado (PAQUOT, 1999).

O ambiente técnico que constituiu o fim do século XIX e início do século XX reflete diretamente na diversidade de concepções de cidades utópicas no urbanismo e no cinema. É nesse momento que surgem as cidades automatizadas, repletas de inovações tecnológicas antecipando, respostas às aspirações de um novo mundo constituído pela tecnologia e pelas inovações e invenções que se multiplicavam. A própria invenção do cinema aparece nesse contexto de invenções tendo como primeira finalidade experimentar novas formas de visualização do espaço.

Arquitetos, urbanistas e cineastas despontam como os sujeitos que efetivamente se preocupam com a configuração espacial e que apresentam alternativas às diversas transformações vivenciadas nas paisagens urbanas. Estes respondem criando novas cidades, novas imagens e visibilidades como exaltação, contraponto e/ou crítica à problemática que se apresenta na realidade da sua época. O cinema converte em imagens as ideias e pensamentos sobre as cidades utópicas, as traz para o plano do visível, e por meio da impressão do movimento, as torna contextualmente reais.

O entendimento e a análise das paisagens utópicas (e dos lugares relacionados a estas) na atualidade passa pelo reconhecimento de que a utopia relacionada às paisagens urbanas cinemáticas têm sido contextualizadas normalmente por narrativas que fizeram uso constante de uma dicotomia específica: utopia x distopia. Esse modo de olhar posto pelo cinema, concebe a paisagem urbana associada à imagem das metrópoles que surgiam nas primeiras décadas do século XX se explica no fato de a paisagem urbana se apresentar como cenário de complexas relações sociais heterogêneas. Essa nova paisagem urbana que vê sua imagem física projetada/propagada/comunicada através do cinema, proporciona uma forma direta e objetiva de percepção desse novo constructo – da metrópole moderna – e, é claro, de visibilidades e de discursos constituídos sob formatos utópicos e distópicos.

## **A paisagem de Recife e o lugar fílmico distópico**

As visões distópicas, mesmo relacionando-se comumente às visões do futuro, têm sido frequentemente exploradas pelo cinema contemporâneo, influenciando a cultura visual de um modo geral. Trata-se da crença na degradação tanto moral quanto organizacional da sociedade e do ser humano como indivíduo. Predominantemente pessimista, essa visão do presente, passado e/ou futuro, é carregada de crítica social, em que geralmente se apresentam desigualdades gritantes entre ricos e



pobres, a tecnologia serve para controlar e desumanizar o ser humano, o poder é mantido por poucos, e é centralizado através de conspirações ilegítimas e pelo uso de força. Assim, as distopias cinematográficas contemporâneas fazem referência às condições políticas e sociais do Brasil, construindo um cinema que se apresenta como “pós-utópico” (NAGIB, 2006).

Em acordo, é a partir dessa noção de pós-utopia que discuto sobre o “lugar distópico” construído em dois filmes dirigidos pelo cineasta pernambucano Kleber Mendonça: *Recife Frio* (2009) e *O Som ao Redor* (2012). Ambos os filmes auxiliam na reflexão sobre o fim dos sonhos e das utopias urbanas além de estabelecer um contraponto à forma de expressão e sensibilidade relacionada ao imaginário distópico associado aos grandes centros urbanos contemporâneos, onde a sociedade evolui como o lugar de extrema opressão, desespero e privação econômica, social e das liberdades.

Tanto em *Recife Frio* quanto em *O Som ao Redor*, a utopia subverte-se ao lugar onde as ideologias, as ações sociais e a própria geografia são apresentadas a partir de um ponto de vista distópico. Para isso, o cineasta parte de categorias como a transgressão e aquilo que chamamos de “estética da distopia” para estruturar o eixo narrativo dos dois filmes e situar a palpável incerteza econômica, política e social, em uma geografia fílmica singular e autêntica constituída a partir da paisagem da cidade de Recife-PE. Mendonça Filho (2010) relatou que *Recife Frio* é um filme muito pessoal sobre uma visão sua do Recife: uma “cidade que anda muito mal tratada no seu traçado urbano” e o filme “é um lamento de amor pelo Recife”. Relato que bem pode ser uma descrição sobre o longa metragem *O Som ao Redor* que ele filmaria três anos depois.

Interessante a referência do diretor à cidade no contexto da sua arquitetura, até mesmo porque, se é primeiramente por meio da sua arquitetura e traçado urbano que qualquer cidade se distingue umas das outras, esta é representativa de uma concepção de espaço que obedece a uma ordem geográfica e climática primeiramente; e esta ordem é a primeira a ser subvertida e ironizada em *Recife Frio*. O filme “vira ao avesso” a cidade e sua inserção no imaginário coletivo revelando e problematizando, a partir de um ângulo singular, as fraturas sociais e arestas culturais existentes na realidade do lugar.

*Recife Frio* especula sobre transformações na paisagem recifense: desde seus repentistas que cantam a “Recife fria”, ou a investidores estrangeiros interessados nas pousadas das praias paradisíacas que têm de se conformar com as perdas econômicas decorrentes da mudança climática, os artesanatos cerâmicos com suas figurinhas agasalhadas e diante da lareira, e as casinhas de madeira que agora têm chaminé, até os efeitos especiais que trabalham para representar “absurdos” como a neve caindo sobre a paisagem recifense.

Paradigmática é a cena na qual a Avenida Boa Viagem, localizada na zona sul da cidade, é mostrada

repleta de placas de “vende-se” em frente aos seus prédios imponentes à beira mar habitados pela classe media alta – área muito valorizada em épocas de sol e que com o frio, vivencia um processo de desvalorização imobiliária. As famílias de classe media alta que habitavam seus apartamentos espaçosos, confortáveis e ventilados à beira mar, agora estão a mercê do frio inesperado que as obrigam a reorganizar o uso no espaço da habitação. Quando em *Recife Frio* vemos a “migração” do filho dos donos do apartamento para o quarto da empregada, entendemos a ironia da representação que faz referência à tradição da arquitetura colonial de projetar incondicionalmente os aposentos das empregadas com espaços minúsculos, em sua maioria sem qualquer ventilação ou preocupação com o conforto ambiental do cômodo. Ironicamente, no filme, o quarto da empregada (essa referência à velha senzala) é “transformado” no cômodo mais disputado do apartamento à beira-mar.

*O Som ao Redor* oferece um olhar sobre o espaço urbano contemporâneo explorando a problemática da desigualdade da estrutura de classes brasileira que continua a influenciar o lugar. Sobre a paisagem da cidade construída nesse filme, Mendonça Filho (2013) destacou que “A cidade e a sua arquitetura estão indo contra as pessoas. [...] que estão totalmente condicionadas àquela geografia, de uma maneira não natural. E não humana.” No filme vê-se a classe média enjaulada em edifícios sitiados, as brincadeiras de criança limitadas pelo espaço do “playground” do portão do prédio e controladas pelos cuidados das babás; o vaivém das empregadas domésticas nos apartamentos; a vigília dos guardas que supostamente devem cuidar da segurança das casas e condomínios da rua.

Mendonça Filho oferece ao espectador uma visão particular da Recife do século XXI na qual o brilhante mundo das aparências parece caminhar para um ambiente baseado em valores opressores. A rua é o enclave privilegiado do patriarcado. A paisagem recifense trabalha, e se constrói, dentro desse parâmetro em *O Som ao Redor* que representa a situação urbana e sócio-econômica do lugar urbano. Em acordo a escolha por Recife não é aleatória. A centralidade dos grandes engenhos e plantações de cana-de-açúcar e a história remanescente de uma sociedade que se desenvolveu a partir de uma tradição agrária faz parte do cenário do estado de Pernambuco, e da sua capital Recife, tornando-se representativo do seu passado sócio-econômico e da sua história. A antiga Recife ainda não desapareceu, mas visualizada a partir do ponto de vista do topo dos edifícios, parece ter-se tornado um emaranhado de prédios.

Existe certamente em *O Som ao Redor* um clima de “sensação de perigo”, ou seja, tudo parece estar aparentemente dentro da normalidade, mas existe algo inquietante, que ninguém sabe exatamente o que é. O filme é dividido em três partes: 1. *Cães de Guarda*; 2. *Guardas Noturnos*; 3. *Guarda-Costas*. A palavra “guarda” surge aqui em sintoma com a autêntica paranóia urbana que assola as grandes cidades capitalistas contemporâneas sobre a questão da falta de segurança. Assim, *O Som ao Redor* coloca

em pauta um debate sobre uma sociedade extremamente conservadora encurralada no meio de um processo de modernização em que o arcaico e o moderno se relacionam de modo conflituoso.

A imagem da cidade no filme chama a atenção para si assumindo um status performático na medida em que é colocada em ação uma dramaturgia da cidade coreografada como espetáculo: primeiro nos é apresentada a série de fotografias mostrando a imagem da região Nordeste do Brasil, sua referência rural, trabalhando como uma reflexão sobre a história do lugar; depois, com o corte para a sequência em movimento na qual assistimos duas crianças patinando por entre carros no estacionamento do prédio onde moram evidenciando a violência e o barulho construídos a partir do realismo-social fílmico apresentado como um "slick thriller in visual style".

Para efeito de conclusão, é importante destacar que o problema que se coloca na contemporaneidade é a necessidade de desenvolver alternativas de entendimento das problemáticas sociais, econômicas e políticas da época, considerando e reconhecendo que estas são complexas e que é de extrema importância considerar sua relação com as construções imagéticas construídas pelo cinema, suas paisagens e os seus lugares urbanos. Isto porque as imagens fílmicas constituem uma geografia específica e que, tradicionalmente, tem agido como retentora, depositária e construtora das imaginações, intenções e aspirações, associadas às reflexões e projeções sobre as cidades, sejam utópicas ou não, relacionadas às problemáticas urbanas contemporâneas. As cidades do cinema, antes utópicas porque imaginadas no contexto de um padrão ideal, como demonstrado anteriormente, não se materializam totalmente nem fisicamente nem mesmo em sua condição fílmica, porque estas cidades utópicas fílmicas acabam por fundamentalmente se associar a uma condição distópica. Parece existir, de modo intrínseco, um transbordamento de questionamentos e reflexões sobre a condição das cidades no âmbito do real que reflete diretamente no imaginário cinematográfico influenciando as ideias e pensamentos sobre as cidades utópicas e sua condição distópica. A noção de cinema "pós-utópico" serviu aqui para a análise da paisagem urbana da cidade de Recife construída em dois filmes de Kleber Mendonça: o curta-metragem *Recife Frio* e o longa-metragem *O Som ao Redor*, e demonstrou-se que, em ambos os filmes, a questão da utopia não é mais um problema, pois suas narrativas distópicas falam livremente sobre a perda da utopia urbana. Portanto, a noção de que houve uma transformação da paisagem urbana e dos lugares utópicos no cinema para uma condição pós-utópica se confirma e sustenta. Assim, comprova-se a noção de que as paisagens fílmicas das cidades constituem um conjunto riquíssimo para análise das paisagens, dos espaços e lugares urbanos concretos, em sua relação com possíveis propostas para a elaboração, interpretação, observação e solução no que diz respeito ao trabalho de planejamento das cidades. As imagens fílmicas das paisagens e dos lugares urbanos servem como informação sobre as relações, os valores e as experiências e imaginações geográficas dos lugares urbanos.

## **Referências**

COSTA, M.H.B.V. da. "Social and cinematic landscape in Neighbouring Sounds". Mercator, Fortaleza, v.14, n.3, 2015.

MENDONÇA FILHO, K. Gazeta do Povo, Paraná, 13/03/2013, entrevista concedida a Paulo Camargo, disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/entrevista-a-cidade-e-a-sua-arquitetura-estao-indo-contra-as-pessoas-ayfxyz9m2k3ipl8b4oq0lo1n2>

MENDONÇA FILHO, K. Recife Frio Lançado em DVD. *CinemaScópio*, 14 Dezembro 2010, disponível em: <http://cinemascopiocannes.blogspot.com.br/2010/12/recife-frio-lan%C3%A7ado-em-dvd.html>

NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

PAQUOT, T. *A utopia: ensaio acerca do ideal*. Rio de Janeiro: Difel, 1999.

# A resistência das mulheres na crítica cinematográfica: a experiência das Elviras<sup>1</sup>

## Women's Resistance in Film Criticism: The Case of the Elviras

Maria Castanho Caú<sup>2</sup> / Samantha da Silva Brasil<sup>3</sup>  
(Doutora - UFRJ) / (Mestre - UFRJ)

### Resumo:

Desde seus primórdios, a crítica (assim como a realização cinematográfica) esteve mantida nas mãos de homens, sendo um ambiente muitas vezes machista e hostil às intervenções de mulheres. A partir desse panorama, nos propomos a investigar a recente experiência das Elviras (Coletivo de Mulheres Críticas de Cinema), grupo fundado no Brasil em 2016 que busca uma maior representatividade feminina no amplo espaço da crítica, da curadoria de mostras e festivais aos diversos veículos de comunicação.

### Palavras-chave:

crítica cinematográfica; feminismo; Elviras.

### Abstract:

From its beginnings, film criticism (as well as filmmaking in general) has been a men's world, an often sexist and hostile environment for women. With that in mind, we propose to investigate the recent case of the Elviras (a collective of women film critics), a group founded in Brazil in 2016 that seeks a wider representation of women in the field of film criticism, as curators of film festivals and exhibitions and as writers in all film-related magazines, newspapers and websites.

### Keywords:

film criticism; feminism; Elviras.

Desde a época dos Jovens Turcos da *Cahiers du Cinéma*, passando pelos grandes nomes das críticas norte e latino-americanas, vemos uma miríade de homens, em geral brancos, que clama para si o domínio do saber do cinema. Ao longo das décadas, esse ambiente crítico se construiu de forma a espelhar o machismo e a falta de representatividade feminina que são lugar-comum nos sets de filmagens, e só

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão 5 do ST Cinema Queer e Feminista.

2 - Formada em Cinema (UFF), Doutora em Literatura Comparada (UFRJ), com pesquisa sobre as inter-relações entre o cinema e a literatura. Em 2015, lançou *Olhar o mar – Woody Allen e Philip Roth: a exigência da morte*.

3 - Samantha Brasil é graduada em Ciências Sociais pela UFRJ e em Direito pela Universidade Estácio de Sá, Mestre em Sociologia e Antropologia pela UFRJ. Curadora do *Cineclube Delas*, crítica de cinema e cofundadora das Elviras.

começaram a ser duramente questionados recentemente. Adentrando esse grande “clube do Bolinha”, as mulheres que se dedicam a tal ofício em geral têm suas presenças questionadas e postas à prova constantemente, sendo alvo de diversas retaliações e cotidianas agressões, que muitas vezes as impedem de alçar postos de destaque, como aponta o diminuto número de mulheres membros das grandes associações de crítica do país (Cf. figura 1). Além disso, mesmo no contexto internacional algumas das pioneiras acabam relegadas ao esquecimento, num difícil quadro, em que apenas uns poucos nomes, como Susan Sontag, Laura Mulvey, Sylvie Pierre e Pauline Kael, conservam pronunciado destaque.

Num ano em que o Encontro da Socine se propõe a pensar o estado da crítica (e o faz, é preciso pontuar, lançando uma chamada em que constam apenas nomes de homens), é preciso problematizar o espaço feminino no panorama crítico nacional. Para isso, trazemos alguns números compilados nos primeiros meses de 2017. Começamos com o número de mulheres associadas às principais associações brasileiras de profissionais da crítica cinematográfica:

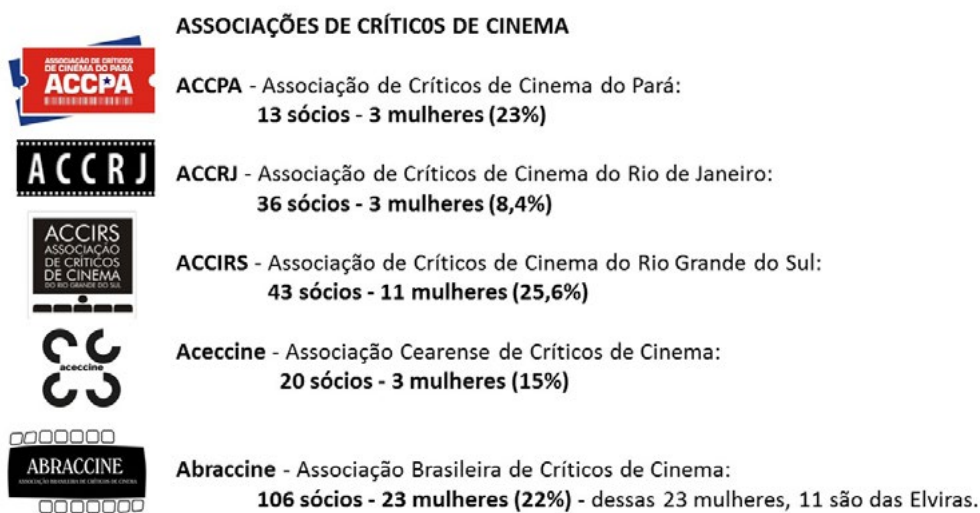


Figura 1: Número de mulheres nas principais associações de profissionais de crítica no país

Obviamente, esses números mostram que estamos muito distantes de uma representação igualitária nessas organizações. O problema parece especialmente grave no caso carioca, instituição bastante estabelecida, mas que apresenta entre todas a menor porcentagem de mulheres, não atingindo os meros 10%. Curiosamente, esta é uma das mais antigas associações do país, criada informalmente em 1982 e oficialmente registrada em 1984. Talvez por esse exato motivo seja a associação mais resistente em modificar seu quadro de associados. A maior representatividade é percebida na ACCIRS, mesmo que ainda distante do ideal, sendo em parte fruto do trabalho incansável de Ivonete Pinto, uma das fundadoras da associação, que luta constantemente pela inclusão de mais mulheres em seu quadro.

A partir desses percentuais alarmantes, decidimos investigar os veículos de comunicação mais relevantes da atualidade que continuamente se dedicam a publicar críticas de cinema, a fim de mapear a quantidade de mulheres que atuam nesses espaços. Eis os dados:

### Porcentagem de mulheres em alguns dos principais veículos de crítica de cinema do país

	<b>6 críticos – 1 mulher (16,7%)</b> Taiani Mendes, Lucas Salgado, Francisco Russo, Bruno Carmelo, Renato Hermsdorff, Rodrigo Torres .
	<b>11 críticos – 2 mulheres (18%)</b> Susana Schild, Simone Zucolloto, Marcelo Janot, Andre Miranda, Carlos Heli de Almeida, Mário Abbade, Hey Azeredo, Daniel Schenker, Sérgio Rizzo, Alessandro Giannini, Ruy Gardner.
	<b>35 críticos/jornalistas – 9 mulheres (25%)</b> Luciana Coelho, Fernanda Mena, Marina Galeano, Eleonora de Lucena, Luiza Wolf, Sylvia Colombo, Teté Ribeiro, Bárbara Gancia, Ana Ribeiro, Sérgio Alpendre, Chico Felitti, Cássio Starling Carlos, Thales de Menezes, Naief Haddad, Ricardo Calil, Inácio Araújo, Alexandre Agabiti Fernandez, Silas Martí, Alcino Leite Neto, Pedro Butcher, Fernando Masini, André Barcinski, Fábio Cypriano, Douglas Lambert, Sérgio Dávila, Diogo Bercito, Marcelo Gleiser, Otávio Frias Filho, Nelson de Sá, Rodrigo Salem, Carlos Carvalho, Pasquale Cipro Neto, Luiz Fernando Vianna, Bruno Ghetti , Chico Fireman.
	<b>4 críticos – todos homens</b> Luiz Carlos Merten, Luiz Zanin Oricchio, Rodrigo Fonseca, Pedro Antunes .
	<b>15 críticos – 1 mulher (6,6%)</b> Andrea Ormond, Arthur Tuoto, Eduardo Valente, Fábio Andrade, Juliano Gomes, Luiz Soares Júnior, Marcelo Miranda, Pablo Gonçalo, Pedro Henrique Ferreira, Raul Arthuso, Victor Guimarães, Elie Aufseesser, Fabian Cantieri, Paulo Santos Lima, Thiago Brito.
	<b>10 críticos – 1 mulher (10%)</b> Susana Schild, Carlos Alberto Mattos, Marcelo Janot, Luiz Fernando Gallego, Daniel Schenker, Octavio Caruso, João de Oliveira, Leonardo Luiz Ferreira, Hamilton Rosa Jr., Ely Azeredo.
	<b>7 editores/redatores – todos homens</b> Editor geral: Sérgio Alpendre; Editores: Sérgio Alpendre e Bruno Cursini; Redatores: Calac Nogueira, Gilberto Silva Junior, Guilherme Savioli, Heitor Augusto e Wellington Sari.





Figuras 2 a 4: Números e nomes dos críticos cinematográficos em alguns dos principais veículos do país.

Os números compilados mostram a extensão do problema. A *Folha de S. Paulo* não conta com críticos fixos, de forma que reunimos os autores de todas as matérias incluídas na rubrica “Crítica” ao longo de um ano. A *Contracampo*, que encerrou suas atividades há alguns anos, foi incluída por ser uma revista de grande influência e impacto no meio. A presença feminina em quase todos os veículos é comparativamente muito pequena (ou até – pasme-se! – inexistente), à exceção do site *Omelete*, que apresenta um quadro mais animador, ainda que não igualitário.

Essa falta de representatividade claramente se reflete no conteúdo das críticas, que repetidas vezes expressam um ponto de vista machista, ou no fato de filmes dirigidos por mulheres ou que apresentam uma temática feminista receberem menos atenção dos veículos especializados, ou serem atacados justamente por sua postura de enfrentamento da desigualdade de gênero (no cinema e fora dele).

Nesse contexto, a breve trajetória das Elviras, coletivo de mulheres que se dedicam a pensar o cinema, é digna de nota. Criado em setembro de 2016 por Samantha Brasil e Cecilia Barroso, o grupo já conta com mais de cem mulheres, espalhadas pelas cinco regiões do país, e paulatinamente impulsiona debates e ações correlatas, rumo à edificação de uma maior equidade de gênero e raça/etnia no meio da crítica. Indo mais além, as Elviras também procuram estabelecer trocas bastante férteis com as realizadoras, que podem atestar, elas mesmas, o lugar ainda subalterno da mulher no ambiente da realização cinematográfica, em que o número de diretoras e mulheres em funções ditas técnicas (como fotografia ou som) permanece bastante reduzido. Os principais objetivos do grupo são os seguintes:

I) Indicar críticas para a composição de júris e produção de textos sobre cinema (em catálogos de mostras, festivais e etc.);



2) Sugerir novos nomes para a composição de associações regionais e da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine);

3) Impulsionar o olhar feminino na crítica cinematográfica brasileira, hoje dominada pelos homens;

4) Estabelecer intercâmbios com realizadoras e outras profissionais do universo cinematográfico, fomentando o trabalho das mulheres no meio audiovisual.

Cabe ressaltar que o nome do coletivo é uma homenagem a Elvira Gama, que foi a primeira mulher no Brasil a escrever sobre a imagem em movimento, entre 1894 e 1895, em uma coluna chamada “Kinetoscópio”, no *Jornal do Brasil*. Ela não falou sobre o cinema propriamente dito, porém a homenagem a essa pioneira faz parte de um movimento importante em prol da visibilização das mulheres que pensam e escrevem sobre o audiovisual no Brasil (no passado e hoje). A falta de notoriedade de Elvira, que já refletia sobre imagens em movimento antes mesmo do estabelecimento do cinema narrativo, é um indicativo interessante e um ponto de partida para refletirmos sobre um constante e sistemático apagamento e desestímulo direcionado às mulheres que se lançam a atravessar essa fronteira aparentemente intransponível e impenetrável que é a crítica de cinema.

Apresentaremos agora alguns dados das Elviras, compilados e sistematizados por Mila Ramos (integrante do Coletivo), a fim de conhecermos melhor essas mulheres e suas experiências. Estes dados são informados quando a crítica ingressa no Coletivo através do preenchimento de um formulário, já que um dos objetivos das Elviras é justamente mapear as mulheres críticas de cinema do país, numa tentativa de minimizar a falta de visibilidade das profissionais nesta área. Como visto nos gráficos acima, que ilustram a composição por gênero dos principais veículos de crítica de cinema brasileiros, há uma sub-representação de mulheres.

Dessa forma, não cabe alternativa a não ser criar espaços contra hegemônicos como blogs, vlogs e sites colaborativos para que essas mulheres se dediquem à escrita e à reflexão crítica sobre cinema. A primeira figura (5) representa uma divisão das integrantes por estado, mostrando uma concentração bastante grande na região Sudeste, em especial no eixo Rio-São Paulo, que sozinho corresponde quase à metade das participantes. Esses números refletem os perfis da crítica e da produção cinematográfica nacionais, que ainda têm essas duas capitais como grandes polos, e apontam a necessidade de maiores estímulos para a formação de críticas fora dessas zonas e para que as mulheres que pensam cinema nessas outras regiões se unam ao coletivo.

## Dados sobre as Elviras

### Integrantes divididas por estado



Figura 5: Integrantes do coletivo divididas por estado

Em seguida, na figura 6 temos o perfil racial das integrantes, com as brancas constituindo ampla maioria. O coletivo, no entanto, tem o compromisso de estimular a participação das mulheres negras e dar-lhes espaço para que apresentem suas demandas específicas. Ainda não há pessoas trans e mulheres indígenas integrando o coletivo, demonstrando que há a necessidade de maior investimento em mecanismos que as aproximem e as estimulem para a prática da reflexão crítica cinematográfica.

### Perfil racial

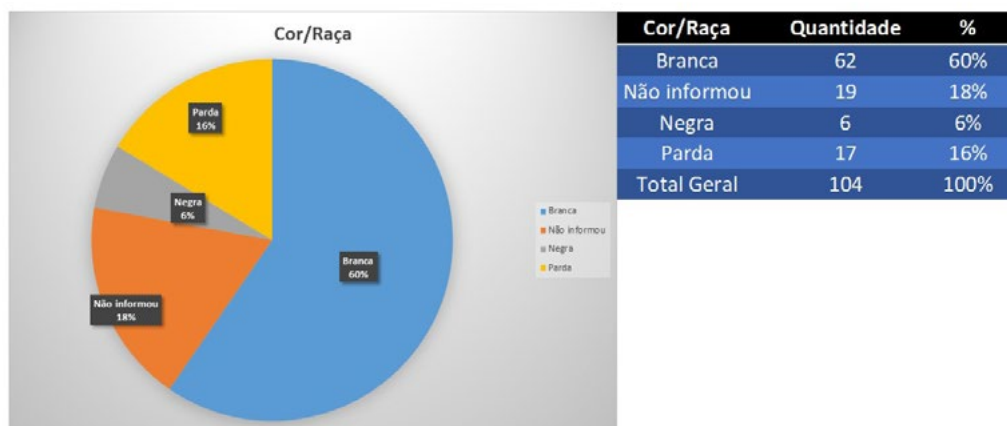


Figura 6: Perfil racial das integrantes

A figura 7 mostra a distribuição das profissionais por faixa etária, revelando que o coletivo tem um perfil bastante jovem, com 45% de mulheres com 30 anos ou menos.

### Faixa etária das integrantes

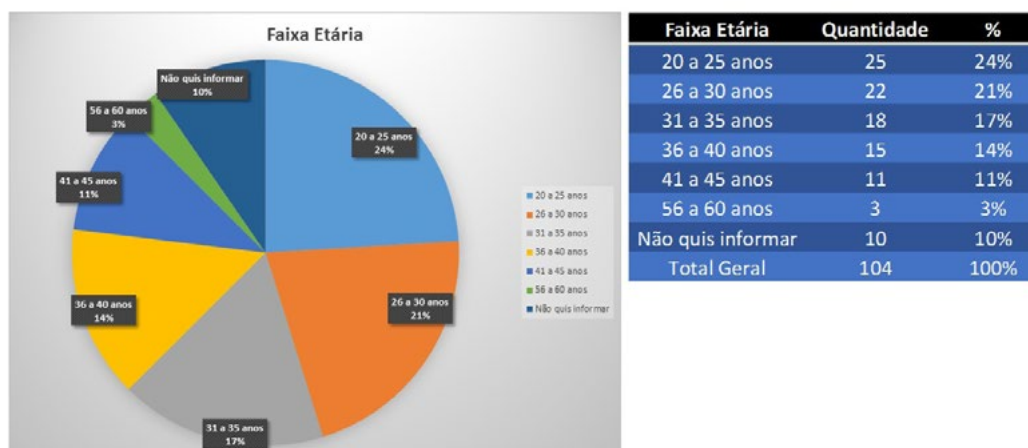


Figura 7: Integrantes divididas por faixas etárias

A figura 8 parece refletir esse perfil jovem, mostrando que a grande maioria das participantes trabalha na área há cinco anos ou menos, sendo que 26% têm até dois anos de experiência.

### Tempo de crítica das integrantes



Figura 8: Integrantes divididas por tempo de atividade profissional de crítica

Por fim, na figura 9 pode-se observar que a imensa maioria das mulheres do coletivo não recebe qualquer remuneração pela atividade de crítica. Sabemos que tal atividade é em geral sub-remunerada no país, mas tal situação parece se agravar no caso das mulheres, já que notoriamente essas ocupam menos espaço nos principais veículos pagantes (principalmente jornais e canais de televisão). Além disso, entre as mulheres que são remuneradas a maior parte se encontra no estado de São Paulo e trabalha na área há pelo menos seis anos.

## Remuneração pela atividade de crítica

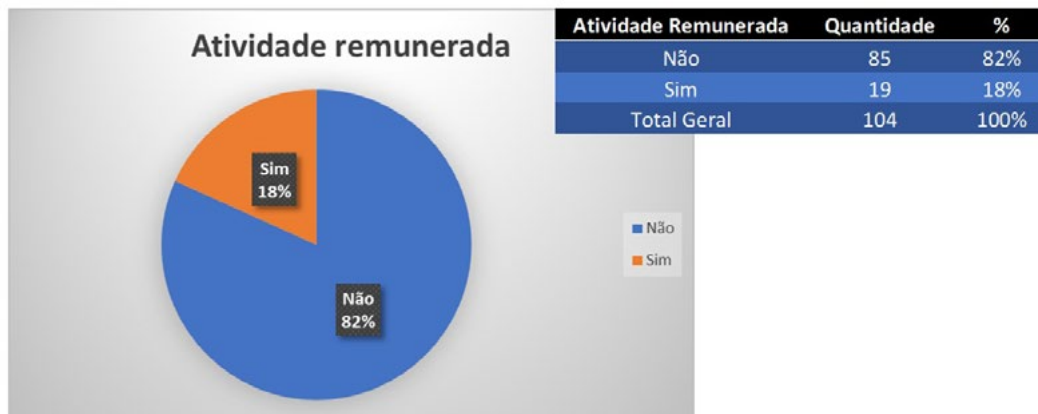


Figura 9: Porcentagem de mulheres do coletivo que exercem atividade crítica remunerada

Em seu curto tempo de vida, o coletivo já conseguiu marcar seu espaço em diversos festivais e mostras de cinema, com ações como a proposição de mesas de debate destinadas a discutir o lugar da mulher na crítica. Em 2017, ocorreram mesas semelhantes nos seguintes eventos: 20ª Mostra de Cinema de Tiradentes, em Minas Gerais; Cinema da Vela, em São Paulo, 22º Festival Internacional de Documentários É Tudo Verdade; 6º Olhar de Cinema, em Curitiba; 50º Festival de Brasília de Cinema Brasileiro. Em todas essas ocasiões, a discussão se revela urgente e necessária, com participação intensa do público e muito interesse pelo coletivo. Todos os debates realizados nesses eventos foram filmados e o registro pode ser visto no canal do youtube do coletivo. Além disso, as Elviras compuseram dois júris especiais para a 9ª Semana – Festival de Cinema e o 12º Femina – Festival Internacional de Cinema Feminino, ambos no Rio de Janeiro. Tais ações vão aos poucos ampliando o escopo do coletivo, cuja rápida consolidação parece sublinhar a importância da empreitada diante do machismo arraigado do meio.

### Referências

ALMEIDA, Carol. “Contra a velha cinefilia: uma perspectiva feminista de filiação ao cinema”. Texto acima foi lido durante o debate das Elviras – Coletivo de Mulheres Críticas de Cinema, durante o 50º Festival de Brasília, publicado no site *Fora de quadro* em 19 set. 2017. Disponível em: <https://foradequadro.com/2017/09/19/contra-a-velha-cinefilia-uma-perspectiva-feminista-de-filiacao-ao-cinema/> Acesso em: 27 de set. 2017.

CARVALHO, Danielle Crepaldi. *Luz e sombra no écran : realidade, cinema e rua nas crônicas cariocas de 1894 a 1922*. Campinas, SP: [s.n.], 2014.

KAPLAN, E, Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

MENDONÇA, Luís. *Sylvie Pierre: "Pensar no feminino não era elogio"*. Disponível em: <http://www.apaladewalsh.com/2016/12/sylvie-pierre-pensar-no-feminino-nao-era-elogio/>. Acesso em: 28 mar. 2017.

# Representação de raça, masculinidades e feminilidades no cinema: “O amuleto de Ogum”<sup>1</sup>

## Representation of race, masculinities and femininities in Cinema: “The amulet of Ogum”

**Maria Neli Costa Neves<sup>2</sup>**  
(Doutoranda - UNICAMP)

### **Resumo:**

A partir de formulações de Teresa de Lauretis, Judith Butler e Robert Stam, esse artigo procura pensar pontos que atravessam o filme “O amuleto de Ogum” (1974), de Nelson Pereira dos Santos, em especial as formas de masculinidade e feminilidade vividas por seu personagens, e a religiosidade “popular”, que se mostra imbricada à representação de raça, tornando-se ato de afirmação e resistência.

### **Palavras-chave:**

Cinema, raça, religiosidade, masculinidade, Umbanda.

### **Abstract:**

Based on Teresa de Lauretis, Judith Butler and Robert Stam formulations, this article attempts to address themes underlying the movie “The Amulet of Ogum” (1974), by Nelson Pereira dos Santos, particularly the forms of masculinity and femininity expressed by its characters, and the “popular” religiosity woven into the race representation, itself an act of affirmation and resistance.

### **Keywords:**

Cinema, race, religiosity, masculinity, Umbanda.

O filme *O Amuleto de Ogum*, de 1974, dirigido por Nelson Pereira dos Santos, conta a história de Gabriel, nascido em ambiente brutal no nordeste do país, sua introdução, na infância, aos rituais da Umbanda pela qual tem o “corpo fechado” e protegido, e mais tarde, sua mudança para Duque de Caxias, no estado do Rio de Janeiro, lugar “conhecido pela violência dos justiceiros, seus bicheiros e sua vibrante cultura popular” (STAM, 2007, p.373). Ali, o rapaz se envolve com a bandidagem e matança à serviço da

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Gênero e raça.

2 - Doutoranda em Multimeios-UNICAMP, mestre em Ciência da Arte-UFF, bacharel em Comunicação Social (cinema, jornalismo)- UFF. Curta-metragista, montadora/editora cinematográfica, assistente de direção e continuísta, com vários trabalhos no cinema e na televisão.

contravenção, vive toda a sorte de peripécias criminosas até ser, por fim, acolhido por umbandistas e conseguir no seio da religião, se fortalecer internamente e se afastar do banditismo.

Logo nas primeiras cenas, pai e irmão de Gabriel são assassinados. No cemitério, a mãe e ele, ainda menino, são perseguidos e coagidos por homens do interior de um *jeep*, dos quais ouvimos apenas as vozes e os risos zombeteiros.

Dez anos depois, quando o protagonista chega a Caxias, na Baixada Fluminense, e se apresenta ao chefão local, este, antes de ver o rapaz, lê uma carta de recomendação enviada pelo seu compadre de Alagoas, e pergunta a um de seus capangas: "Ele é branco?" Com a afirmativa, o figurão se tranquiliza: "Ainda bem".

No momento seguinte, num pátio aberto o jovem joga bola com vários membros da quadrilha. É interrompido pelo pistoleiro Chico.

- "Você precisa treinar. O chefe quer fazer de você um *homem de verdade!* [...] Vou fazer uma *prova de macho* com você, tá legal?"

O capanga grita para os outros colegas, a fim de se exibir dando tiros de revolver no cigarro preso à boca de Gabriel:

- "Olha aí, pessoal, vem assistir uma *prova de macho!!!!*"

Numa outra ocasião, Gabriel se distrai usando um estilingue para matar passarinhos. Chico reclama:

- "Parece criança [...] Tem que *ser homem de verdade!* Pega uma arma! Vamos atirar!"

O jovem obedece empunhando uma pistola e atira à esmo, sendo acompanhado pelo bandido que o cumprimenta:

- É isso aí! É isso aí! Você *tem que ser macho*, rapaz!

A indicação aqui de alguns diálogos desse filme tem o intuito de demonstrar que no espaço-tempo que se desenrola a narrativa cinematográfica, questões como as de raça, das relações do submundo na Baixada Fluminense dos anos 70, da religiosidade popular... ganham destaque, assim como a da masculinidade perpetrada por vários dos personagens que povoam a história.

No artigo *A tecnologia do gênero*, Teresa de Lauretis afirma que o termo "gênero é a representação de uma relação" de pertencimento a "uma classe, um grupo, uma categoria". O "gênero" retrata "não

o indivíduo e sim uma [...] relação social” e é classificado “de acordo com valores e hierarquias sociais” (LAURETIS, 1987, passim, p. 210-211). Por esse viés, pode-se considerar que quando Chico, o pistoleiro, intima Gabriel a *ser homem* e a passar por uma *prova de macho*, ele ao mesmo tempo que impõe ao jovem iniciante os padrões e comportamentos admissíveis dentro da hierarquia social do seu grupo, se reafirma a si próprio como agente de um ideário de masculinidade.

Segundo Mark Millington, mencionado pela pesquisadora Lucia Villares, os “machos” procuram se mostrar na “esfera pública”, como “autoritários e agressivos”, pois “o machismo não é nada se não há espetáculo” (MILLINGTON apud VILLARES, 2011, p. 106). Citando Judith Butler, Villares frisa que “identidades de gênero têm de ser constantemente performatizadas” (VILLARES, 2011, p.107), isto é, ao serem praticadas, elas são reafirmadas, reatualizadas: “[...] O discurso produz o efeito que nomeia”. (BUTLER apud VILLARES, 2011, p. 107).

Na submissão de Gabriel às barbaridades da criminalidade, na sua aparente indiferença ao próprio destino, na insensibilidade dos bandidos às agressões e mortes que eles acarretam no decorrer da fita, são praticadas formas de masculinidade que comportam os conceitos e o imaginário violento dos homens daquele mundo. Ali parece haver poucas opções posturais: não sinalizar medo de morrer ou de matar, ter gosto pela prática da tortura, não se acovardar na guerra de armas e demonstrar desejo de sair com as mulheres prostitutas, isto é, objetos sexuais. Embora esses homens joguem futebol e cartas juntos ou almoçem dividindo a mesma mesa, eles igualmente estão aptos a se trucidar uns aos outros, e com semelhante impassibilidade. Nas imagens que retratam o bando, não se vislumbra espaço para o afeto, e as relações todas aparentam se fundamentar em moeda de troca.

No artigo sobre o livro *Angústia*, do escritor nordestino Graciliano Ramos, Lucia Villares infere que há um “estereótipo tradicional de identidade masculina, típica no Nordeste brasileiro, com suas visíveis identificações com a violência, com o sentido de honra [...]” (VILLARES, 2011, p. 100), além do “abuso de poder e [...] [do] autoritarismo”. (KARPA-WILSON, apud VILLARES, 2011, p.101).

No decorrer do filme, Gabriel constrói sua identidade na prática da criminalidade e de assassinatos, seu machismo exacerba, ele destrata as mulheres: “Desafaste, sua galinha!, o dono do bordel: “Sai prá lá, sua bicha!”, se comporta como proprietário da amante e a insulta aos gritos de: “Você não passa de uma puta sem vergonha!”

A filósofa Judith Butler argumenta que a “imitação está no centro do projeto heterossexual e que a heterossexualidade hegemônica é ela mesma um constante e repetido esforço para imitar suas próprias idealizações”<sup>3</sup> (BUTLER, 1993, p.125). Conforme a filósofa, na reincidência dessa imitação que estabelece

---

3 - Tradução livre, feita por mim: *Bodies that matter*. Judith Buttlar, 1993, p. 25.



"práticas patologizantes e ciências normalizadoras", a

performatividade heterossexual é cercada por uma ansiedade que nunca é superada completamente, que seu esforço por se tornar suas próprias idealizações nunca consegue ser finalmente ou totalmente alcançado, e que é [...] assombrada por [...] uma possibilidade sexual que tem de ser excluída pelo gênero heterossexualizado a fim de [que ele possa] se produzir a si próprio.<sup>4</sup> (BUTLER, 1993, p. 125).

Vale ressaltar que a partir do resgate de Gabriel pelos Umbandistas para o terreiro do pai Erley, como que desaparece a insistência na masculinidade como determinante comportamental, ainda que sejam notadas separações e diferenças entre as atividades relacionadas com o masculino e com o feminino. Entidades masculinas como *Exu* e *Preto Velho* são incorporadas num transe por Severiano e pelo *babalaô*<sup>5</sup> Erley respectivamente; a *Pombagira*, de essência feminina, estaria encarnada em Eneida quando na sua relação com o chefão Severiano, com Gabriel e com os bandidos da trama.

## Representação dos negros, mestiços, dos marginais

Em *O amuleto de Ogum*, os "planos abertos" escancaram visões panorâmicas das ruas de Duque de Caxias, dos interiores das casas e das indumentárias coloridas que adornam várias de suas figuras, além dos espaços dos terreiros de Umbanda, onde devotos dançam e cantam nos seus rituais.

Com uma história apoiada em personagens negros, brancos, indígenas e mestiços, se afastando do padrão hegemônico de beleza, no que Robert Stam denomina como "descolonização da representação", o filme que tem estrutura dramática, com início, meio e fim, faz de sua câmera uma "cúmplice" (SANTOS In SADLIER, 2003, p.135) e se posiciona junto aos "sub-representados e os marginalizados" (STAM, 2014, p. 298). Eles são os criminosos de Duque de Caxias, ligados à contravenção, as famílias nordestinas que festejam suas tradições em São Paulo, ou aqueles que buscam refúgio na Umbanda, a qual, consoante Stam, pode ser pensada como "a religião brasileira, por incorporar elementos culturais dos principais grupos constitutivos do Brasil": do catolicismo, do espiritismo kardecista, da cultura africana, e da "simbologia indígena" (ibid, p. 372). Esse teórico assume que "cinema é mimese e representação", mas também "enunciado" e que cabe ao espectador questionar a construção artística em suas "ideologias e discursos", pois "a arte é uma representação não tanto em um sentido mimético quanto político, de delegação de voz" (ibid, p. 305).

Nesse sentido, pode-se compreender que *O amuleto de Ogum*, ao encenar na ficção e no

4 - Tradução livre, feita por mim: *Bodies that matter*. Judith Butler, 1993, p. 125.

5 - Babalaô- segundo o dicionário Michaelis, ba.ba.la.ô sm (ioruba babaláwo) Folc: Sacerdote do culto iorubano, graduado em feitiçaria negra; é o pai de santo, a quem se atribui o dom de predizer o futuro, governador espiritual de um terreiro de candomblé. Var: ababaloalô, babalaó, babaloxá. [http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/definicao/babalao%20\\_912866.html](http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/definicao/babalao%20_912866.html)

documentário as manifestações de segmentos populares brasileiros, procura delegar voz a um núcleo que pode ser visto como desvalido, periférico, e no qual, o “ser qualquer” (AGAMBEN, 1990, p. 11) aparece com todas suas nuances e dessemelhanças.

A apresentação dos personagens, sejam eles da família de Gabriel, fruto de relação inter-racial: mãe negra e pai branco; ou dos outros que vivem a história do filme, reforça a ideia de miscigenação brasileira, recorrente no cinema de Nelson Pereira dos Santos. Segundo o cineasta, existe uma “classe branca brasileira que ostenta o poder [...], [grupos] que separam a si próprios da realidade e inventam uma [...] [existência] imaginária, como se fossem americanos ou europeus” (SANTOS In SADLER, 2003, p.144), mas o que há no Brasil é resultado de “uma combinação, uma mistura de raças” (ibid, p, 144).

Quando ainda no início do filme, Severiano se alegra em saber da “brancura” de Gabriel, pode-se inferir que já nesta cena ele se coloca como integrante de uma elite dominante e poderosa com regras determinadas. Com a pergunta: “Ele é branco?” e a exclamação de assentimento: “Ainda bem!”, há uma recusa a possível ascendência negra ou mestiça e uma reiteração de sua postura de mandante.

## **Feminilidades**

Duas mulheres se sobressaem na narrativa cinematográfica: Maria, a mãe do protagonista, e Eneida, a amante, primeiramente de Severiano e depois de Gabriel. A mãe é aquela que no nordeste chora os assassinatos do marido e de um dos filhos e que leva o então pequeno Gabriel para o terreiro umbandista a fim de salvaguardar o menino da morte e do “mal”; também é ela que após dez anos, vai se transportar para o distrito de Caxias para socorrer o filho, ao sentir que a vida dele está em perigo.

Eneida vive com o chefe Severiano porém, logo no primeiro encontro com Gabriel já se insinua para o rapaz: senta-se cruzando as pernas provocativamente, joga o tronco para trás numa posição contorcida e fixa-lhe os olhos sedutores. Segundo o diretor do filme, ela ali seria a incorporação da *Pombagira*, ou seja, “o espírito de uma mulher [...] que em vida teria sido uma prostituta ou cortesã, mulher de baixos princípios morais, capaz de dominar os homens por suas proezas sexuais, amante do luxo, do dinheiro, e de toda sorte de prazeres” (PRANDI, 1996, p. 2). O personagem de Eneida é dúbio: se movimenta desembaraçadamente como mulher livre, fala de forma audaciosa, mas se sujeita ao domínio de Severiano; compactua com grupos criminosos e leva Gabriel a se aliar a eles; diz amar o rapaz, mas vende seus segredos, embora consciente que isso pode levá-lo à morte.

Os dois seres fílmicos: Eneida e a mãe de Gabriel parecem atuar dentro de papéis sociais que lhe são outorgados, assunto este de que falam os pesquisadores Nascimento, Souza e Trindade, num artigo

sobre *Exu e Pombagira*. De acordo com eles, para se entender a base "das relações entre o masculino e feminino no Brasil, deve-se considerar a tradição patriarcal historicamente dominante nos sistemas social, econômico e cultural", pois ela designa diferenciações "entre homens e mulheres" constituídas "por polos *atividade-passividade, dominância-submissão, força-fragilidade*"<sup>6</sup> (NASCIMENTO et al, 2001, p. 7).

Apesar de no final da história Eneida bradar que está cheia de homens machistas, que vai voltar para a casa da família, e que não "transa" armas, ela age de forma impiedosa e corrompida. Nessa perspectiva, é apenas a mãe de Gabriel aquela a demonstrar empenho na busca por saídas dignas: ela não sucumbe diante do assassinato do esposo e de um dos filhos mas, vivendo numa sociedade preconceituosa, racista e violenta, procura fortalecimento para si e para o menino onde eles têm validade e há conexão com suas bases populares, com suas raízes negras, indígenas e brancas: na religião Umbandista.

## Considerações finais

Numa entrevista de 1995 a Gerald O'Grady, Nelson Pereira argumenta que na visão dele, a alienação de um homem acontece quando ainda não tem uma identidade para si mesmo: "quando [...] encontrar uma identidade, ele encontrará suas raízes, que considera pobres, feias, frágeis" (SANTOS In SADLER, 2012, p. 143).

No filme estudado, onde guerras e violência se perpetuam, sem heróis, mas vividos por "sujeitos" (STAM, 2007) entende-se que, parafraseando Robert Stam, são conferidos "poderes aos que deles se encontram destituídos" (STAM, 2013, p. 299) e são festejadas "as chamadas comunidades minoritárias" que mostram seu lado de atuantes dinâmicos e geradores de arte "no próprio centro de uma história compartilhada e conflituosa" (ibid, p. 298). Na fita, da mesma forma que ganham corpo grupos de seres marginalizados que internalizam estereótipos e se digladiam em torno deles, há também outros que se mostram resistentes, lutam por seus valores mais profundos e por constituir/ reconstituir uma identidade, e isso se torna evidente nas atitudes de *pai* Erley, nas da mãe de Gabriel e nas celebrações ritualísticas dos terreiros da Umbanda.

## Referências

AGAMBEN, G. *A comunidade que vem*. Barcarena: Editorial Presença, 1990.

BUTLER, J. P. *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"*. New York: Routledge, 1993.

GATTI, J; PENTEADO, F. M. (Org). *Masculinidades: Teorias, crítica e artes*. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora.

---

6 - Grifo meu.

LAURENTIS, T. "A tecnologia do gênero". Disponível em: <[https://www.academia.edu/4810591/\\_A-Tecnologia-do-Genero-Teresa-de-Lauretis](https://www.academia.edu/4810591/_A-Tecnologia-do-Genero-Teresa-de-Lauretis)>. Acesso em maio-junho, 2017.

NASCIMENTO, A. R. A; SOUZA, L; TRINDADE, Z.A. Exus e Pombas-Giras: O masculino e o feminino nos pontos cantados da Umbanda. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 6, n. 2, p. 107-113, jul./dez. 2001. Disponível em: <[https://www.academia.edu/13535272/EXUS\\_E\\_POMBAS-GIRAS\\_O\\_MASCULINO\\_E\\_O\\_FEMININO\\_NOS\\_PONTOS\\_CANTADOS\\_DA\\_UMBANDA1](https://www.academia.edu/13535272/EXUS_E_POMBAS-GIRAS_O_MASCULINO_E_O_FEMININO_NOS_PONTOS_CANTADOS_DA_UMBANDA1)>

Acesso em 12/06/17.

PRANDI, R. "Pombagira e as faces inconfessas do Brasil". Disponível em:

<<http://www.institutocaminhosorientado.com/Livros/Pombagira.pdf>>. Acesso em 11/06/17.

SADLER, D. J. *Nelson Pereira dos Santos*. Campinas: Papirus Editora, 2012.

SANTOS, N. P. Entrevista a Gerald O'Grady (1995) In SADLER, D. J. *Nelson Pereira dos Santos*. Campinas: Papirus Editora, 2012.

STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus Editora, 2014.

\_\_\_\_\_. *Multiculturalismo Tropical*. São Paulo: EDUSP, 2008.

\_\_\_\_\_, SHOHAT, E. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: Editora Cosac Naify. 2006.

# Crônica de um desaparecimento: espaços para um povo em exílio<sup>1</sup>

## Chronicle of a disappearance: spaces for a people in exile

Maria Ines Dieuzeide Santos Souza<sup>2</sup>  
(Doutoranda - PPGCOM-UFMG)

### Resumo:

A partir da análise da construção espacial do filme *Crônica de um desaparecimento* (Elia Suleiman, 1996), nosso trabalho busca compreender as distâncias formais elaboradas no quadro e os modos de ocupar o espaço, articulando-os à discussão do exílio, tanto externo quanto interno – considerando especialmente a disputa territorial e a política de expulsão e despossessão imposta pelo Estado de Israel na Palestina.

### Palavras-chave:

Espaço, enquadramento, exílio, cinema palestino, Elia Suleiman.

### Abstract:

From the analysis of the spatial construction of the film *Chronicle of a Disappearance* (Elia Suleiman, 1996), our work seeks to understand the formal distances elaborated in the frame and the ways of occupying the space, articulating them to the discussion of exile, both external and internal – especially considering the territorial dispute and the policy of expulsion and dispossession imposed by the State of Israel in Palestine.

### Keywords:

Space, framework, exile, Palestinian cinema, Elia Suleiman.

Este trabalho analisa a construção espacial de *Crônica de um desaparecimento* (1996), o primeiro filme da trilogia palestina de Elia Suleiman. Neste filme, acompanhamos o retorno de E.S. (personagem interpretado pelo próprio diretor) do exílio para a casa dos pais, mostrado por meio de fragmentos do cotidiano que constituem uma espécie de diário dividido em duas partes, intituladas *Nazaré - diário pessoal* e *Jerusalém - diário político*, encerrado pelo epílogo *A terra prometida*. Inspirada pelos títulos de cada parte, que apontam para uma estruturação do filme que obedece a uma lógica espacial, interessa-me investigar os modos como o filme apresenta esses lugares e os povoa.

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão 3 do Seminário Temático O COMUM E O CINEMA.

2 - Doutoranda no PPGCOM-UFMG, com bolsa da FAPEMIG. Mestre pelo PPGIS-UFSCar, e graduada em Comunicação pela UFES. Faz parte do grupo de pesquisa Poéticas da Experiência, da UFMG.

Trato de perceber as relações entre o espaço narrativo (a casa paterna ou as cidades percorridas) e o espaço visual do quadro, compreendendo como o enquadramento, a delimitação dos espaços dentro e fora de campo e a distância da cena podem dizer da ocupação territorial, trazendo, a partir da construção do olhar do exilado que retorna, uma elaboração formal da paradoxal condição palestina. Se Suleiman experimentou o exílio auto-imposto em outro continente, a experiência em sua terra natal, Nazaré, é outra: aquela vivida cotidianamente pelos palestinos que, ainda que permaneçam no mesmo território, sofrem o apagamento da história e a negação da plena cidadania, exilados assim em sua própria terra.

As cidades, nesse filme, têm uma importância fundamental. Nazaré é a cidade natal, o familiar; concentra uma maioria de árabes, cujos direitos civis são cerceados pela lei israelense. A segunda parte do filme se desenrola em Jerusalém, cidade partida, disputada politicamente por israelenses e palestinos, ambos reivindicando-a como capital do Estado.

Mas, se as cidades estão demarcadas na estrutura do filme, elas são problematizadas e ressignificadas pela ocupação dos espaços internos e externos em cada parte. Interessa-nos analisar como o filme, a partir de um “ponto de vista exilado”, constrói espaços para o cotidiano de um povo que teve seu território suprimido. Para pensar como as estratégias de composição e montagem dos planos dialogam com, ou figuram, as distâncias provocadas pela condição do exílio e a complexidade do retorno paradoxal a uma experiência de exílio interno, discuto três construções formais identificadas no filme: a fragmentação das cidades, o confinamento e bloqueio dos quadros e a janela como marco da separação e permeabilidade entre os espaços.

## **Fragmentação**

Os planos externos, que nos apresentam a vida fora das casas, são descontínuos, com poucas informações do entorno ou horizontes. Em Nazaré, vemos recorrentemente a fachada da loja *The Holyland*, onde acompanhamos E.S. e o amigo observando a pouca movimentação da cidade. A composição sempre frontal do plano quase impede a profundidade de campo: a rua corta o quadro numa diagonal suave, com a fachada da loja logo atrás; a movimentação dos personagens se dá de uma lateral à outra, numa vista estática e sem horizonte (fig. 1).



Figura 1: *Frame de Crônica de um desaparecimento*

O enquadramento de outros espaços externos segue o mesmo princípio de recorte e desconexão com o entorno. O próprio enredo nos dá poucas pistas para a delimitação geográfica do filme: sabemos que não há mar em Nazaré e, no entanto, há uma sequência de pesca, sem informações sobre onde os personagens estão, ou o deslocamento até o local.

Na segunda parte, Jerusalém, os planos externos também são fragmentados em planos fixos e descontínuos, mas atravessados pelo aparato militar ostensivo. A construção deliberada de uma cidade aos pedaços é evidenciada pela confusão provocada por Adan, uma mulher misteriosa que cruza o caminho de E.S.: de posse de um rádio comunicador da polícia, ela se apropria da língua hebraica (tomando, ao mesmo tempo, a língua e o aparato da repressão) e coordena o deslocamento aleatório das viaturas israelenses, até amontoá-las nos muros da cidade. Enquanto Adan rege essa missão absurda, ela aparece em diferentes lugares, mas nunca num deslocamento contínuo: uma ubiquidade quase mágica que faz com que sua imagem se desloque tal como sua voz, que reverbera pelo rádio sem limites geográficos. Por fim, ela ordena a retirada da cidade, afirma a não unificação de Jerusalém e entoia, suavemente, o hino de Israel. A letra, que fala da esperança de ser um povo livre em suas terras, ganha outros sentidos na voz da mulher.

Ainda que *Crônica de um desaparecimento* esteja dividido nessas duas partes, marcadas pelo nome das cidades, os planos externos evitam as totalizações e as demarcações unívocas de cada localidade, priorizando a descontinuidade dos espaços dentro da mesma cidade e entre elas. Essa descontinuidade parece problematizar a divisão estanque tanto entre os universos geográficos – algum limite fronteiriço bem resolvido – quanto entre aqueles vivenciais – a separação entre uma existência doméstica e uma de atuação política.

Ao identificar essa característica visual, dialogo com a pesquisadora Helga Tawil-Souri (2014), que ressalta como as questões de espaço e território são centrais para o cinema palestino. A autora argumenta que os filmes contemporâneos dão novas formas ao problema dos territórios, mais ambíguas e complexas, respondendo à impossibilidade de uma solução justa pela via da divisão territorial tal como ela se apresenta atualmente. Esses filmes reverberam o imbricamento entre a problemática da territorialidade e a luta para reinventar e reescrever a própria história, marcada pelos contrapontos entre o exílio externo e o interno, entre a mobilidade forçada (a expulsão dos palestinos de suas próprias terras) e a imobilidade – tanto a imposta (a proibição do retorno ou circulação) quanto a resistente (a permanência nas zonas ocupadas). O espaço, tal como experimentado pelos palestinos, é uma negociação constante; isso implica uma figuração dos espaços que complexifica a dicotomia do dentro *ou* fora, Israel *ou* Palestina, separados por fronteiras e territórios demarcados. Ao contrário, a reflexão sobre os espaços chama por fragmentos, disputas e imbricamentos.

Em *Crônica de um desaparecimento*, a fragmentação e a não unidade das cidades, constituídas nos enquadramentos, é complementada pela imobilidade dos personagens: os árabes quase não se deslocam. Em um dos poucos planos em movimento, a chegada a Jerusalém é interrompida por um camelo que bloqueia a estrada, o que me leva para o próximo item.

## **Bloqueio**

Uma das características mais marcantes do cinema de Suleiman é a fixidez da câmera, compondo planos quase sempre frontais, abertos e obstaculizados por elementos cênicos, impondo pequenas barreiras ao espectador. Essa estratégia rege toda a construção dos espaços internos de *Crônica de um desaparecimento*. Vejamos a casa dos pais de E.S., cenário frequente dos episódios transcorridos na primeira parte.

A composição dos planos prioriza a centralidade e a simetria, mas os móveis ou os batentes das portas impõem uma separação entre os sujeitos filmados e a câmera, como podemos ver nos primeiros planos da primeira parte do filme (fig. 2).





Figura 2 - Frames de *Crônica de um desaparecimento*

Esses obstáculos que instauram uma distância entre o corpo filmado e a câmera não só emolduram, mas muitas vezes impedem a visão da ação ou do espaço. São frequentes os quadros em que só podemos ver partes do corpo do pai ou da mãe. Os enquadramentos estabelecem recortes na continuidade espacial, aprisionando os personagens em seu interior, com suas atividades cotidianas. Ainda que vejamos portas e janelas abertas, elas não permitem que os ambientes se comuniquem, obstruídas por cortinas ou pela luz estourada.

A insistência nas molduras, nos quadros dentro do quadro, parece reforçar o próprio limite da tela, que nos encerra tanto pelas grades construídas com os obstáculos e separações, quanto por nos negar o fora de campo – ele não é revelado pelo movimento de câmera ou pela montagem, e nem enfatizado pelo som, que é bastante rarefeito, isolando a casa do resto da cidade.

Em Jerusalém, a casa alugada pelo personagem é mostrada por meio de planos abertos, mas está quase sempre recortada: assim como na casa dos pais, aqui os cômodos também são vistos aos fragmentos, por meio de uma câmera que valoriza as interposições frontais de cantos de paredes ou móveis. Mas a vida doméstica apartada do exterior é impedida pelo som, que invade o recinto violentamente com sirenes ou vozes policiais. Suleiman se vale do potencial do desenho sonoro para acrescentar informações que ampliam as dimensões do espaço enquadrado, mas essa “ampliação”, que traz para o quadro as incidências do mundo que está fora de campo, paradoxalmente aumenta a sensação de confinamento vivida pelos personagens, uma vez que o som predominante em Jerusalém é o da repressão.

O bloqueio visual aos espaços internos parece reforçar uma espécie de interdição imposta ao personagem a sua própria casa – numa duplicação visual do estranhamento ao familiar para aquele que retorna do exílio. Mas a interdição do personagem aos espaços habitados é exposta ao lado de uma profusão de objetos que afirmam o pertencimento. Parece persistir o embate entre o pertencimento e a expulsão, o cuidado com os espaços internos afirmando a existência palestina, mas os procedimentos

fílmicos explicitando um impedimento, um bloqueio, a rigidez do plano contraposta a uma almejada fluidez do cotidiano.

Não se trata apenas de interdição, mas de encontrar forma para uma permanência. Os moradores resistem: a presença cotidiana é mantida, ainda que as barreiras se interponham, que os acessos sejam negados. É o paradoxo do exílio interno: a familiaridade e a estranheiridade da existência em um espaço reconhecido e reivindicado como o lugar de origem, mas ocupado e controlado por outros discursos que negam aos palestinos sua história.

## Janelas

Por fim, na análise da construção dos espaços de *Crônica de um desaparecimento*, gostaria de chamar atenção para o papel formal da janela, que joga com a dinâmica de pertencimento e distanciamento, e se coloca como um tipo específico de barreira, mais permeável: é ao mesmo tempo interdição e abertura, reforçando a paradoxal distância e proximidade entre o exilado e o que lhe era familiar. A relação com a mãe é ainda mais obstaculizada quando ela acrescenta à janela um lençol pendurado no varal (fig. 3). Por outro lado, a única troca de olhares entre E.S. e Adan é de viés, por meio da porta aberta do escritório do agente do estado (fig. 4).



Figura 3 - Frame de *Crônica de um desaparecimento*



Figura 4 - Frame de *Crônica de um desaparecimento*

Parece-nos importante marcar a liminaridade dos espaços ocupados, tão bem figurada pela barreira da janela. O bloqueio permeável dos vidros e das grades dá mais uma forma à distância que se impõe entre E.S., o exilado que retorna, e uma vida que transcorre sem ele. A permeabilidade da janela é uma figura adequada para essa presença que participa de viés daquilo que lhe era mais íntimo. Esse lugar de observação ocupado pelo corpo silencioso parece ser o lugar possível de uma elaboração dessa paradoxal condição de retorno. E.S. assiste ao desenrolar da atualidade e a elabora nos filmes, como que sobrepondo os papéis de observador do cotidiano e narrador fílmico, interpondo a própria mediação cinematográfica como tomada de distância do cenário testemunhado.

E.S. desenvolve uma relação quase furtiva com as janelas, aproveitando-as para ver sem ser visto. O filme parece, assim, figurar o personagem apartado do cotidiano, como uma espécie de observador-testemunha que recolhe episódios. E essa “caracterização” do personagem não pode deixar de remeter ao próprio dispositivo do cinema e à relação de espectadorialidade que ele postula. Na casa de Jerusalém, por várias vezes vemos E.S. observando o exterior. A única movimentação externa é a de um mímico que faz algumas acrobacias. O que se ressaltam, no plano e no contraplano, são as barras da grade, que aparecem como uma interdição ao espaço e reforçam o aprisionamento do personagem. Ao mesmo tempo, o mímico parece dialogar com a presença burlesca do próprio E.S., num comentário que, por contraste, ressalta sua passividade: vemos como o mímico transita e se apropria do espaço, ocupando-o com suas acrobacias, enquanto E.S. permanece imóvel. No fim, o estranho zomba da atividade de E.S. (a escrita no computador, que se resume à expressão “no dia seguinte”), reforçando a construção narrativa que, paradoxalmente, articula elementos que problematizam o trabalho do personagem: o próprio ato de narrar. Esse procedimento marcado da janela como liminaridade (entre espaços diegéticos – interiores e exteriores – ou entre o quadro e seus espectadores) acentua a própria atividade do olhar. Vemos

alguém que vê, o olhar é sublinhado pelos filmes e se duplica em nossa própria atividade. Aproveitando a formulação do pesquisador Luiz Carlos de Oliveira Jr, o “ato de olhar” se torna operador da ficção: “o olhar produz a ficção” (OLIVEIRA JR, 2015, p. 13). Não há contemplação despreziosa: a visão reconfigura, enquadra, altera os espaços e propõe formas de transfigurar o cotidiano mirado.

\*\*\*

O epílogo, “a terra prometida”, nos leva de volta a Nazaré. O filme termina com um plano dos pais dormindo em frente à televisão, alheios à bandeira e ao hino de Israel veiculados. Mais uma vez, somos testemunhas da resistência contida dos personagens que permanecem às margens. Esses corpos carregam a história e a geografia do lugar. Ao lado dos quadros fixos e precisamente compostos do cotidiano estranhado, o primeiro plano do filme se destaca: um plano muito aproximado, escuro, indefinido no início. A câmera faz um lento movimento circular, e aos poucos vamos desvendando um rosto idoso – o próprio pai de Suleiman – que dormita. A proximidade da lente destaca todas as marcas desse rosto: suas rugas e sulcos. O analista Haim Bresheeth (2002) sugere uma analogia entre essa paisagem facial e a paisagem geográfica: o corpo como continuidade do espaço. *Crônica de um desaparecimento* começa e termina com o pai dormindo: à imobilidade imposta, a passividade, resignada ou resistente.

O filme termina com a dedicatória: “aos meus pais, a última pátria”. Nesta elaboração narrativa do desaparecimento, os corpos negociam a permanência. A atuação dos personagens, rígida e contida, herdeira de uma tradição burlesca que engendra sua comicidade na automatização dos gestos e na relação com o espaço, ressalta o paradoxal exílio interno dos personagens presentes no quadro: a movimentação é sempre mínima e coreografada, e os gestos rotineiros são, ao mesmo tempo, pouco naturais. As atividades se mantêm, as pessoas persistem em seus lugares, mas há uma rigidez no filme que desnaturaliza essa permanência.

### **Referências**

BRESHEETH, Haim. “A symphony of absence: borders and liminality in Elia Suleiman’s *Chronicle of a disappearance*”. *Framework: the journal of cinema and media*, vol. 43, n. 2, p. 71-84, 2002.

OLIVEIRA JR., 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.

TAWIL-SOURI, Helga. “Cinema as the space to transgress Palestine’s territorial trap”. *Middle East journal of culture and communication*, vol. 7, p. 169-189, 2014.

# Vida e morte em “Meu corpo, minha vida” (2017) de Helena Solberg.<sup>1</sup>

## Helena Solberg: Life and death in “Meu corpo, minha vida (2017) by Helena Solberg.

**Mariana Ribeiro S. Tavares<sup>2</sup>**  
(Pós-Doutoranda em Artes-UFMG)

### **Resumo:**

Neste artigo pretendo analisar o mais recente filme da cineasta brasileira Helena Solberg, *Meu corpo, minha vida*, lançado em 2017, tendo como referência a filmografia da cineasta, tentando identificar, em que medida, ela retoma no filme, procedimentos formais e temáticos de suas fases anteriores. E sobretudo, reitera as personagens de sua predileção: as mulheres e questões relacionadas ao seu corpo, à sua liberdade de expressão e posicionamento, no caso desse filme, frente a um tema tabu na sociedade brasileira: o aborto. São elementos presentes em seus primeiros filmes integrantes da *Trilogia da Mulher* articulados à 3ª onda feminista, numa espécie de síntese de sua própria trajetória.

### **Palavras-chave:**

Aborto, documentário, Helena Solberg, cinema feminista, cinema político.

### **Abstract:**

In this article I intend to analyze the latest film by the Brazilian filmmaker Helena Solberg, *Meu corpo, minha vida* released in 2017, trying to identify, to what extent, it resumes formal procedures from her previous phases. And above all, she reiterates the characters and themes of her predilection: women and issues related to their body, freedom of expression and positioning, in the case of this film, against a taboo subject in Brazilian society: abortion. The filmmaker takes elements present in her first films - *Trilogy of Women* - articulated to the 3rd feminist wave, in a kind of synthesis of her own trajectory.

### **Keywords:**

Abortion, documentary, Helena Solberg, feminist cinema, political cinema

O mais recente filme da cineasta brasileira Helena Solberg, o documentário *Meu corpo, minha vida* (2017) reconstitui, num primeiro momento, a trajetória de Jandyra Magdalena dos Santos, de 27 anos, moradora de Campo Grande na zona oeste da cidade do Rio de Janeiro. Em parceria com a montadora Idê Lacrete – que também editou *O aborto dos outros*<sup>3</sup>, Solberg percorre o arquivo familiar de Jandyra e insere

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no Seminário Temático: Cinema Queer e Feminista.

2 - 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

3 - Dirigido por Carla Gallo e lançado em 2008.

na primeira parte do filme, fotografias e imagens de vídeo caseiras de festas em família e celebrações religiosas articuladas aos depoimentos de parentes (mãe e irmã de Jandyra), de amigos e de colegas de trabalho. A personagem é apresentada e construída através destas falas que narram em vivo e parte em *off*, momentos de sua vida: os primeiros namorados; o vestido para a festa de 15 anos; a gravidez precoce; o primeiro casamento; a frequência aos cultos evangélicos. Não por acaso, a montagem evita transparecer se presenciamos o presente ou o passado da personagem.

Essa articulação remete à outras produções anteriores de Helena Solberg: Em *Nicarágua Hoje* de 1982, a história dos Chavarrías, família nicaraguense que conduz o documentário sobre a reconstrução da Nicarágua após a Revolução Sandinista de 1979, que interrompeu 45 anos de ditadura da família Somoza, é também apresentada em imagens caseiras: são fotografias de antigos álbuns de família, conduzidas pelos relatos de José e Clara Chavarría, pais de uma família de 4 filhos.

Também observamos o uso dessas imagens na primeira parte de *Carmen Miranda, Bananas Is My Business* de 1994, em que o nascimento, infância e juventude da cantora luso-brasileira são narrados por Aurora Miranda sua irmã, por Mário Cunha, seu primeiro namorado e por mais 14 pessoas que conviveram com Carmen Miranda. A narração é também pontuada pela voz *off* reflexiva da própria diretora que não se identifica e, num tom confessional, estabelece uma relação de afeto com a personagem, explicitando os desafios na construção fílmica. Mas nesse caso, todos falam no passado.

Em *Meu corpo, minha vida*, a estratégia da montagem em não evidenciar qual tempo presenciamos – se o passado ou presente da personagem – contribui para o suspense que num crescendo, nos incita a acompanhar a história.

Como tantas jovens de classe média em Campo Grande, Jandyra vive os rituais da adolescência marcada pela festa de 15 anos (com direito à valsa, vestido branco talhado para a ocasião, salão de festas etc). pelos namoros e amizades.

Através dos depoimentos não só da família mas também, do pastor da Igreja Assembléia de Deus, Gilberto Maia e de uma amiga, evidenciamos a tensão entre a personagem e o universo que a cerca: a família, a Igreja, e também, o primeiro marido – Leandro - com quem se casa com apenas 15 anos de idade, após o diagnóstico de sua primeira gravidez precoce. A apresentação da personagem ocupa cerca de 20 minutos na primeira parte do documentário, a ponto de nos perguntarmos: Será um filme sobre a vida de Jandyra?

O casamento não dá certo e ela retorna à casa de sua mãe, agora com a filha, Camille. Segue-se nova gravidez e mais uma filha: Caroline. A estruturação do filme alicerçado nos depoimentos, abre

espaço para outras vozes (de médicos, psicólogos, outros pastores e fiéis da Igreja) que discutem subtemas como a gravidez na adolescência no Brasil e os cultos da Igreja Evangélica.

É quando nossa personagem começa a se reconstruir: a pulsão de vida se manifesta na realização profissional quando ela se destaca em um novo emprego. Mas o processo é interrompido pela terceira gravidez indesejada, agora com um novo namorado. Ao procurar apoio em casa, expressando o desejo em não permanecer grávida, obtém de sua mãe uma resposta clara, imperativa: ‘Você vai ficar’. Segundo Freud, a história do homem (como indivíduo) é a história da sua repressão. A cultura coage tanto a sua existência social quanto biológica (MARCUSE, 1966, p. 33). Jandyra é reprimida pelas instituições que a cercam – a Igreja evangélica e a família – e não encontra refúgio neste sistema fechado.

A solidão e o desamparo se transformam em *desesperança* no sentido apontado pelo filósofo existencialista Kierkegaard, a *desesperança* como “a doença mortal”, a doença própria da personalidade humana e que a torna incapaz de realizar-se. (ABBAGNANO, 2007, p 242).

O desespero faz com que ela procure ajuda numa clínica clandestina em Campo Grande que lhe cobra R\$4.500 para a interromper a gravidez. Ela entra num carro que a conduz para um condomínio residencial onde funciona a clínica com enfermeiros e um falso-médico. Ela morre durante o procedimento. No dia seguinte, é encontrado um corpo carbonizado dentro de um veículo em Guaratiba, também na zona oeste do Rio. Após 30 dias, exames de DNA comprovam: o corpo era mesmo de Jandyra.

O caso ganha repercussão nas mídias nacional e internacional. Seu nome vira palavra de ordem nas vozes de ativistas pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro. A equipe de *Meu corpo, minha vida* busca outras vozes e dizeres para compreender as implicações do caso.

Assim como os filmes de Solberg realizados para o Sistema Público de Televisão norte-americano PBS na década de 1980, em *Meu corpo, minha vida* a cineasta abre o debate para ouvir as opiniões de representantes de vários segmentos: são juízes, delegados, escritores, ativistas, religiosos, pastores, médicos e também duas jovens brancas de classe-média que relatam suas experiências bem-sucedidas com o aborto. Portanto, acompanhamos a discussão do ponto de vista jurídico, religioso, ético, moral, médico e também, na perspectiva das duas jovens. Nas imagens que resgatam grupos de mulheres em manifestações nas ruas do Rio de Janeiro, um cartaz estampa: Ricas abortam, pobres morrem. Em artigo assinado para a Carta Capital, a ativista feminista negra Joice Berth, acrescenta: “Mulheres pobres morrem, pois não tem recursos para bancar uma das cerca de 1.500 clínicas de aborto seguras e confortáveis que existem clandestinamente em São Paulo. Mulheres pobres são majoritariamente negras.” (BERTH, 2016). E prossegue no mesmo artigo: “Segundo a Organização Mundial da Saúde, a cada dois dias, uma mulher morre no Brasil, vítima de aborto clandestino” Essas informações são inseridas, inclusive, na



parte superior do cartaz do filme.

Sem o amparo do Estado e da família, Jandyra entra para essas estatísticas no ano de 2014. Três anos depois é sua história que dará uma face humana à narrativa de Solberg - dispositivo inclusive recorrente em sua filmografia: humanizar questões inseridas em contextos amplos que tenham implicações sociais, políticas e econômicas nas Américas<sup>4</sup>. Este dispositivo é também recorrente no jornalismo, o que colabora para a identificação do público com os personagens e fatos noticiados.

A primeira parte do documentário, como dito, se concentra em compor o retrato da personagem. Anunciada a tragédia, o retrato é desfeito. Para não restar provas, com o imprevisto da morte, seu corpo é queimado, carbonizado. Os membros cortados, a arcada dentária retirada etc. Os depoimentos de sua mãe e irmã narram com detalhes, essa mutilação *post mortem* sem poupar a audiência de todos os detalhes aos quais tiveram acesso, após um mês das investigações policiais em consequência inclusive, da repercussão do caso na mídia da época (2014). O drama é reforçado na montagem, pela exposição das imagens de arquivo de televisão e jornais impressos que cobriram o caso. O tom grave da trilha sonora reforça a tragédia. A morte é reiterada, reconstruída em detalhes. O drama reitera a impossibilidade dessa morte ser compreendida como o início de um ciclo de vida.

Alguns depoimentos reiteram a necessidade de discriminalizar o aborto para que não sejam mais necessárias as clínicas clandestinas no Brasil. Mas ao construir um discurso contra as clínicas clandestinas reforçando a idéia de morte como o fim de um ciclo de vida, sem a possibilidade de qualquer recomeço, de transformação, este discurso não poderia colocar em risco a própria idéia de legalização do aborto? E aqui recorro mais uma vez, às colocações da ativista Joice Berth: "(...) legalizar é diferente de discriminalizar, ou seja, essa segunda medida ainda nem é a mais adequada porque tira a prática da criminalidade mas não garante o direito ao procedimento." (BERTH, 2016).

Para além desta dúvida com relação ao discurso fílmico, o documentário apresenta uma espécie de revisão de elementos caros à cineasta: o ideal do casamento romântico (também presente no documentário *Simplesmente Jenny*, 1977); o vestido branco da noiva como símbolo da pureza feminina (também identificado no primeiro filme da cineasta, o curta documental *A Entrevista*, 1966) sendo que em *Meu corpo minha vida* ele aparece como o vestido branco para a valsa na festa de 15 anos. E ainda, a revisão do papel da Igreja na conformação da moral, (como em *A Terra proibida*, 1990 e *Carmen Miranda, bananas Is My Business* de 1994, sendo que aqui a Igreja Católica é substituída pela Evangélica. E também a análise de como as pessoas se organizam e manifestam frente à questões políticas e sociais como nos documentários da série política latino-americana, realizada na década de 1980 com apoio e veiculada

---

4 - A esse respeito ver Helena Solberg: militância feminista e política nas Américas. In: *Feminino e plural*, mulheres no cinema brasileiro (2017).



pela PBS – Sistema público de telerrádiodifusão norte-americano. No filme sobre o aborto as ativistas se manifestam com relação ao caso Jandyra e pelo procedimento legal, seguro e gratuito.

O filme lança o debate num momento em que se presencia retrocessos na política brasileira, com o crescimento da extrema-direita e da base evangélica na Câmara dos Deputados Federais que aprova em novembro de 2017, proposta de emenda à Constituição Federal, proibindo o aborto em todas as circunstâncias (incluindo em casos de estupro e de comprovação de má formação fetal). Mais uma vez, o cinema de Solberg aponta para temas polêmicos com assuntos da ordem do dia, visando a reflexão dos atores diretamente envolvidos assim como daqueles que de alguma forma, possam ser afetados pelos temas.

### **Referências**

ABBAGNANO, N. (2007). *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

BERTH, J. "Mortes por aborto no Brasil: a legitimação da nossa ignorância. Precisamos falar de aborto." Carta Capital, 2016. Disponível em : <http://justificando.cartacapital.com.br/2016/09/28/mortes-por-aborto-no-brasil-legitimacao-da-nossa-ignorancia/> Acesso em: 14 out. 2017

OLIVEIRA, L.G. "Eros e Thanatos: a pulsão de vida no conceito freudiano e o homo consumericus." Revista Labirinto; São Paulo, nº14. Disponível em: <http://www.periodicos.unir.br/index.php/LABIRINTO/article/view/935/918>. Acesso em: 4 out. 2017

PINTO, C.R.J. "Feminismo, história e poder." Revista de Sociologia e Política; Curitiba, Universidade Federal do Paraná, V.18, n 36, jun 15-23. 2010.

SOLBERG, H. "Meu corpo, minha vida, o filme: seguiremos cúmplices silenciosos de uma chacina?" Agoraéquesãoelas; São Paulo, 2017. Disponível em: [blogfolha.uol.com.br](http://blogfolha.uol.com.br). Acesso em: 2 abr. 2017.

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

Tavares, M. *Helena Solberg: do cinema novo ao documentário contemporâneo*. São Paulo: Imprensa Oficial SP, 2014.

\_\_\_\_\_. *Helena Solberg: militância feminista e política nas Américas*. In: HOLANDA, K. e TEDESCO, M. C. *Feminino e Plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papirus, 2017.

# ***Pasolini, um Pasolini*<sup>1</sup>**

## ***Pasolini, a Pasolini***

**Mariarosaria Fabris<sup>2</sup>**

(pós-doutora - Universidade de São Paulo)

### **Resumo:**

Os últimos momentos de Pier Paolo Pasolini segundo Abel Ferrara.

### **Palavras-chave:**

cinema norte-americano, Ferrara, Pasolini.

### **Abstract:**

The last moments of Pier Paolo Pasolini according to Abel Ferrara.

### **Keywords:**

American cinema, Ferrara, Pasolini.

Willem Dafoe declarou, numa entrevista, ter representado “não ‘o’ Pasolini mas ‘um’ Pasolini” (MOURINHA, 2014, p. 7), ao interpretar nas telas o papel do escritor e cineasta italiano, colocando assim em evidência a questão das várias leituras possíveis de um personagem público. A afirmação do ator está em consonância com as intenções do realizador de *Pasolini* (2014) ao recriar os últimos dias do polêmico intelectual. Uma recriação colada nos acontecimentos dos momentos finais de Pier Paolo Pasolini, mas também baseada em licenças poéticas, uma vez que Abel Ferrara tentou ainda dar conta de dois projetos inacabados de seu biografado, que não o ocuparam necessariamente naqueles dias: *Petrolio* e *Porno-Teo-Kolossal*.

O filme começa com a entrevista que o cineasta concedeu à Antenne 2, no dia 31 de outubro de 1975, durante a qual são exibidas sequências de *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (*Saló ou os 120 dias de Sodoma*), a ser lançado na França. No avião que o traz de volta para casa, depois da viagem a Estocolmo e da pausa parisiense, Pasolini está desenhando uma tomada cinematográfica, e, sobre as imagens dele num carro percorrendo as ruas de Roma, ergue-se sua voz recitando uma carta escrita ao “querido Alberto” [Moravia], em que lhe explica o último romance que está escrevendo, pedindo conselhos e salientando que o protagonista o repugna, apesar das “analogias de sua história com a minha”. Isso desencadeia uma sequência aparentemente solta da diegese, em que um homem, à noite,

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual, na sessão Pasolini em três tempos.

2 - Docente aposentada da FFLCH/USP.

num lugar degradado, aborda um grupo de meninos da vida para ter relações com um, depois com outro e assim por diante. É com a condensação da “Anotação 55 – O grande gramado da Casilina” que o diretor norte-americano começa a visualizar para o público alguns trechos do livro *Petrolio*, publicado póstumo (PASOLINI, 1992, p. 544-545, 201-229).

O tom soturno dessa sequência é substituído pela luminosidade de três tomadas do EUR, bairro em que o cineasta morava. Assiste-se, em seguida, ao despertar e ao desjejum do intelectual, ao bate-papo com a prima Graziella, que lhe passa recados e presta contas das tarefas executadas, à leitura de vários jornais nos quais se destacam manchetes que falam de violência e morte, assuntos dos quais se ocupou enquanto polemista.

O ruído da máquina de escrever introduz uma sequência sobre Carlo (que tem o mesmo semblante do sodomita dos meninos da vida), o qual, ao andar por entre os convidados de uma festa luxuosa, vai captando trechos de conversas sobre assuntos candentes. Depois de uma rápida sequência em que Pasolini define o livro como parábola, torna a ser focalizado Carlo, o qual, agora, se junta a um grupo mais seletivo para ouvir um intelectual narrar uma história que termina sob o signo da morte, depois de afirmar que a narrativa morreu, ecoando a mesma frase expressa pouco antes pelo próprio escritor. O espectador, mais uma vez, está diante da encenação de trechos de *Petrolio*, que o autor começou a esboçar em 1972. Mais do que um romance, *Petrolio* deveria ser uma mistura de elementos gráficos, figurativos, fotográficos etc., embora só a parte narrativa tenha chegado até o público.

Voltando à diegese, durante o almoço com a mãe e os primos fala-se das entrevistas a serem dadas sobre *Salò* e do poeta Sandro Penna, a quem deveria ter sido atribuído o prêmio Nobel. A chegada de Laura Betti, de regresso de filmagens na Iugoslávia, vem animar o tranquilo convívio familiar. Uma fusão marca a passagem para uma cancha periférica, onde Pasolini está jogando futebol com um bando de garotos. A sequência parece antes uma lembrança do que um dos acontecimentos do dia 1º de novembro. É um dos vários momentos do filme em que a realidade perde seus contornos em virtude da linguagem onírica adotada por Ferrara, embora isso esteja mais evidente em outras sequências: a primeira sobre *Petrolio*, a das incursões noturnas e a da morte.

No meio da tarde, Fulvio Colombo chega para aquela que será a última entrevista de Pasolini (COLOMBO, 1975b), na qual este torna a falar da violência e de sua ojeriza pelas instituições. A conversa entre os dois é muito engessada, quando, na realidade, foi mais informal, como registrou o próprio jornalista (COLOMBO, 1975a) em outro artigo, no qual relembra que, ao recebê-lo, o escritor estava segurando o recém-lançado *La scomparsa di Majorana (Majorana desapareceu)*. O comentário deste sobre o livro de Leonardo Sciascia – que no filme é citado no bate-papo matutino com a prima, sendo focalizado

em seguida perto da máquina de escrever enquanto Pasolini redige *Petrolio* – parece uma antecipação dos acontecimentos que se seguirão daí a seis horas e trinta e cinco minutos em diante:

*É bonito, é bonito o Majorana* de Sciascia. É bonito porque ele viu o mistério, mas não conta para a gente, você entendeu? Há um motivo para aquele desaparecimento. Mas ele sabe que nesses casos uma investigação nunca revela algo. É um livro bonito logo porque não é uma investigação, mas a contemplação de algo que nunca poderá ser esclarecido.

A frase final dessa apreciação do escritor bolonhês leva a pensar também na complexa elaboração de seu último romance, se for aceita a interpretação de Enzo Siciliano (1978, p. 352-353): “O leitor, ao percorrer aquelas páginas, tem a sensação de penetrar um segredo que não quer ser desvendado”.

Terminada a entrevista, Pasolini sai para encontrar-se com Ninetto Davoli numa cantina e, no caminho vai observando, do seu carro, os rapazes que se prostituem na região central da cidade, ao som de *I'll take you there*, um soul que fala da busca do paraíso. Conversa com o dono do local sobre a violência que assola as ruas e decreta que Roma acabou<sup>3</sup>. Observa o desenho que fez no avião e uma das cantatas da *Missa Luba* introduz um globo terrestre visto do espaço, sobre o qual se eleva a leitura da carta a Eduardo De Filippo ao enviar-lhe o argumento de *Porno-Teo-Kolossal*. Isso motiva a inserção da primeira sequência inspirada nesse filme não realizado pelo cineasta italiano. Há uma cena da vida familiar de Epifanio, após a qual este se dirige ao mercado com seu criado Nunzio, onde toma conhecimento do nascimento do Messias e vê a Estrela-Guia, que o levará a deixar sua cidade.

Depois de um *flash* com a chegada de Ninetto, esposa e filho no restaurante, sempre ao som da *Missa Luba*, assistimos à chegada de trem dos dois andarilhos numa cidade em que homens se deitam com homens e mulheres com mulheres, a não ser num único dia do ano. É a Festa da Fecundação, para a qual Epifanio e Nunzio são levados por um conterrâneo que se adaptou às leis da cidade. Durante o bacanal, homens e mulheres se acasalam a fim de permitir a perpetuação da espécie, entre gritos, fogos de artifício e música tribal, na frente de todos.

A música da missa congolesa traz de volta o globo terrestre e com ele a voz de Pasolini que termina de ler seu argumento e exprime seu desejo de começar a filmar logo, antes de despedir-se dos amigos. Depois de mais uma incursão pela região da estação central, quando observa vários rapazes, acaba convidando um deles e o leva para jantar em outro restaurante. Deixam o local e o som de *Il canto delle lavandaie del Vomero* acompanha a viagem de carro até a praia de Óstia, onde, Pasolini será atacado por dois homens que o xingam por sua orientação sexual e o enchem de pancadas. O garoto, no fim,

---

3 - Embora Pasolini comece a distanciar-se da capital italiana já no início dos anos 1960, quando a cidade passa por transformações urbanas e sociais, provavelmente a afirmação de que Roma acabou tenha sido inspirada por sua entrevista a Gideon Bachmann e Donata Gallo (2001, p. 3027), a qual consta dos créditos do filme, quando declarou que “o poder destruiu Roma, não existem mais os romanos, um jovem romano é o cadáver de si mesmo, que ainda vive biologicamente e está num estado de imponderabilidade entre os antigos valores de sua cultura popular romana e os novos valores pequeno-burgueses que lhe foram impostos”.

também participa da surra e acaba passando como carro por cima do corpo inerte da vítima.

O trágico destino de Pasolini é associado à morte e ressurreição de Epifanio, uma vez que o espectador torna a deparar-se com a parte final de *Porno-Teo-Kolossal*, praticamente a mesma lida para Ninetto no restaurante. E a obra cinematográfica continua para apresentar o achamento do cadáver na areia, de novo as três tomadas do EUR, Laura que vai dar a notícia a Susanna, e termina focalizando a mesa de trabalho e a agenda aberta nos dias 6-7 de novembro, com os compromissos assumidos.

Entre acertos e soluções dúbias, Ferrara talvez tenha realizado não “um filme sobre Pasolini, mas um filme para Pasolini”, como arrisca Vasco Câmara (2014, p. 9), para demonstrar sua admiração. A escolha de Willem Dafoe como protagonista foi acertada, pois este conseguiu ficar fisicamente parecido com seu personagem real. O ator, no entanto, é norte-americano e isso leva a alguns deslizes, além da alternância, não só por parte dele, entre inglês e italiano, o que causa estranhamento e alguns momentos de uma indesejada hilaridade.

O repertório musical é bastante adequado, a não ser talvez pela inserção de duas canções norte-americanas, que pertencem antes ao universo de Ferrara que ao de Pasolini: *I'll take you there* e *Polk salad Annie*. Quanto às outras músicas, estão presentes a mesma *Paixão segundo São Mateus*, que serviu de leitmotiv às andanças do protagonista em *Accattone* (*Desajuste social*, 1961); o mesmo *Il canto delle lavandaie del Vomero* utilizado em alguns trechos de *Il Decameron* (*Decamerão*, 1971); a *Missa Luba*, cujo “Glória” ouviu-se em *Il vangelo secondo Matteo* (*O evangelho segundo São Mateus*, 1964) e que, junto com a canção folclórica croata *Kako sto a taa casa* vêm lembrar as músicas étnicas pelas quais o cineasta se interessou, inserindo-as na trilha sonora de seus filmes; além da ária “Una voce poco fa”, de *Il Barbiere di Siviglia*, de Gioacchino Rossini, na voz de Maria Callas, que encarnou a Medeia pasoliniana.

Não é só pelas músicas que Ferrara tenta recupera o universo de seu biografado, mas também através de alguns amigos e atores. Do círculo de amizades, além de Moravia, Penna e Sciascia, é citado o escritor e pintor Carlo Levi, autor do cartaz de *Accattone*. Dentre os intérpretes, Adriana Asti, presente já em *Accattone*, quando deu vida a Amore, agora no papel de Susanna Pasolini, e Ninetto Davoli, que, desde *Il vangelo secondo Matteo*, participou de várias realizações pasolinianas, encarregado de substituir Eduardo De Filippo como Epifanio e sendo substituído por Riccardo Scamarcio no papel de Nunzio. Se Scamarcio não tem a espontaneidade e aquela malícia pícara que caracterizou Ninetto em *Uccellacci e uccellini* (*Gaviões e passarinhos*, 1966), do qual *Porno-Teo-Kolossal* é uma espécie de retomada, Davoli não possui os dotes interpretativos nem a verve artística do famoso ator e dramaturgo napolitano. Citar Eduardo, Ninetto e Scamarcio significa debruçar-se sobre um dos pontos mais ousados de *Pasolini*: as sequências em que Ferrara tentou “substituir” o cineasta italiano na direção de um filme que este não

pôde levar adiante.

As primeiras notícias sobre *Porno-Teo-Kolossal* remontam a 1966 e Pasolini começa a referir-se a uma realização sobre os Reis Magos no prólogo de “*Che cosa sono le nuvole?*” (“O que são as nuvens?”), terceiro episódio do filme *Capriccio all’italiana* (*Capricho à italiana*, 1967), ao focalizar os cartazes das quatro partes que deveriam ter composto o projeto *Che cos’è il cinema?*. Pasolini retoma o projeto em 1973, tendo elaborado um argumento de 75 laudas intitulado *Il cinema*, que conclui em 1975, quando escreve uma carta a Eduardo De Filippo, enviando-lhe um esboço do roteiro e esperando que o ator não só aceite interpretar Epifanio como o ajude na improvisação dos diálogos.

Retomando o tom fabuloso, apologético e picaresco de *Uccellacci e uccellini* e acrescentando-lhe grandes pitadas de erotismo, Pasolini torna a pôr em cena dois andarilhos que, dessa vez, perseguem uma Estrela-Guia, metáfora da Ideologia, numa longa viagem por três emblemáticas cidades ocidentais – Sodoma, Gomorra e Numância – e uma cidade oriental, Ur, onde “o Messias nasceu, mas passou muito tempo, e está morto e esquecido” (PASOLINI, 2001, p. 2751), descoberta que corresponde ao fim de toda e qualquer utopia. A viagem começa numa Nápoles mítica, com ares de presépio, em cujo mercado Epifanio toma conhecimento do nascimento do Messias. Seguindo o cometa, parte, em companhia de seu criado Nunzio, em direção ao Norte para alcançar Sodoma, que nada mais é do que a Roma dos anos 1950 (ainda paleoindustrial), onde homens frequentam homens e mulheres circulam com mulheres; Gomorra, que corresponde à Milão dos anos 1960-1970 (portanto, neocapitalista), e cujos habitantes “não toleram nenhuma diversidade, nenhuma minoria, nenhuma exceção” (PASOLINI, 2001, p. 2724), e Numância, ou Paris, cidade socialista sitiada por um exército fascista, o que, de alguma forma, remete aos anos 1940 (sociedade tecnocrática).

No *Porno-Teo-Kolossal* de Ferrara, das três cidades europeias, só aparece uma, Roma, embora não seja nomeada, nem como Sodoma. Isso causa confusão num espectador que conheça um pouco a capital italiana, uma vez que, depois de sair de um lugar em que tudo lembra a cidade eterna e não Nápoles, no qual as pessoas falam em dialeto romano e não em napolitano, Epifanio e Nunzio chegam a uma cidade da qual se vislumbra em primeiro lugar a Pirâmide de Céstio, perto da estação de trem Roma Ostiense, onde desembarcaram. Além desse estranhamento, a troca de uma localidade pela outra é problemática, pois trai as intenções pasolinianas. A partir do início dos anos 1970, o cineasta, que vinha se desiludindo com a cidade adotiva que o havia deslumbrado quando de sua chegada, se encantou com Nápoles, na qual rodou uma parte de *Il Decameron*. Nela tornou a buscar uma “espontaneidade” de viver que não correspondia necessariamente à realidade.

Outro ponto problemático do *Porno-Teo-Kolossal* ferrariano é a representação da Festa da

Fecundação, que o cineasta norte-americano transforma numa grande orgia, enquanto no argumento pasoliniano o coito é organizado, como num prostíbulo para militares: cada casal entra num cubículo, não copula na frente dos outros, embora escute os gritos de incitação dos companheiros. É um sexo programático, com um objetivo específico, não gozoso, pois o gozo entre um homem e uma mulher está proibido e é severamente punido, o que remete a como o sexo foi abordado em *Salò*: um ato praticado em corpos reificados.

Esse bacanal, os trechos do último filme, a primeira sequência extraída de *Petrolio*, o tom lúbrico com que Laura Betti fala do filme rodado na Croácia, a reiteração das incursões noturnas, a versão unívoca do assassinato de Pasolini por sua homossexualidade, se, de um lado, remetem a um dos aspectos centrais da obra do autor bolonhês – o clamor pelo escândalo –, de outro, embaçam o lado menos “profano” e o mais intelectual de seu incansável labor, embora o filme não se furte a focalizá-los. O resultado foi um “filme de fã” (CÂMARA, 2014, p. 3), destinado a outros fãs, porque carregado de indícios decifráveis plenamente apenas por quem conhece a vida e a obra do biografado, em seus múltiplos aspectos; um “filme de fã”, que não conseguiu furtar-se à hagiografia em relação à figura de Pasolini, bastante comum depois de sua morte, uma obra apesar de tudo sem “escândalo”, no sentido de que tudo já é sabido, previsível, uma obra sem polêmica nem contradições, uma realização que, nesse sentido, acabou sendo pouco pasoliniana.

### Referências

- BACHMANN, G.; GALLO, D. “[Intervista rilasciata a Gideon Bachmann e Donata Gallo]”. In: PASOLINI, P. P. “Per il cinema”, Milão: Mondadori, 2001, p. 3023-3031.
- CÂMARA, V. “A cabeça de Dafoe, o corpo de Depardieu”; “O Pasolini de Abel Ferrara não tem escândalo”. Ípsilon, Lisboa, dez. 2014, p. 3, 8-9.
- COLOMBO, F. “Oggi sono in molti a credere che c'è bisogno di uccidere”. *Stampa Sera*, Turim, 3 nov. 1975a
- COLOMBO, F. Pasolini: “Siamo tutti in pericolo”. *Tuttolibri*, Turim, ano 1, n. 2, 8 nov. 1975b.
- MOURINHA, J. “Um actor em busca do factor humano: Willem Dafoe”. Ípsilon”, Lisboa, dez. 2014, p. 4-7.
- PASOLINI, P. P. “Porno-Teo-Kolossal”. In: *Per il cinema*. Milão: Mondadori, 2001, p. 2695-2753.
- PASOLINI, P. P. “Appunto 55 – Il pratone della Casilina; [Lettera ad Alberto Moravia]”. In: *Petrolio*. Turim: Einaudi, 1992, p. 201-229, 544-545.
- SICILIANO, E. *Vita di Pasolini*. Milão: Rizzoli, 1978.

# Woody Allen e sua relação com a crítica e a autocrítica

## Woody Allen and his relation to the critics and self-criticism

Myriam Pessoa Nogueira

### Resumo:

A comunicação mostra a conturbada recepção do filme de Woody Allen *Memórias* pela crítica norte-americana e como ele deve sua gênese a outros cineastas. Allen faria autocríticas em seus filmes, na metáfora do diretor cego e do escritor sem foco e do bloqueio criativo de escritores em crise? Falamos das críticas ao fato de Allen tratar as mulheres mais jovens como ninfetas que devem ser moldadas por um mestre. E de críticas positivas, como a de *Você vai conhecer o homem de seus sonhos*.

### Palavras-chave:

Cinema, crítica, intertextualidade, literatura, autor.

### Abstract:

The communication shows the hard reception of Woody Allen's *Stardust Memories* by the North-American critics and how it owns its genesis to other filmmakers. Would Allen be making self-criticism in his films, in the metaphor of the blind director and the writer with no focus and the writer's block? We talk about the criticism to the fact that Allen treats younger women as bimbos that should be molded by a master. And about positive criticism, as the one on *You're gonna meet a tall, dark stranger*.

### Keywords:

Cinema, criticism, intertextuality, literature, author

No início de sua carreira como diretor, a crítica Pauline Kael elogiou Woody Allen, tendo participado inclusive de programas de TV com ele. Diane Jacobs (1982) escreveu o livro *But we need the eggs*, indicado pelo próprio Allen como uma boa análise de sua obra. Porém, nem sempre a crítica norte-americana esteve a seu lado.

Se em *Sonhos de um sedutor* (1972, ROSS), Woody é um adorável crítico de cinema apaixonado por *Casablanca* (CURTIZ, 1943) e *Relíquia Macabra* (HUSTON, 1941) e sonhando em ser sedutor como Humphrey Bogart, em *Memórias* (Allen, 1980) Allen se escala como Sandy Bates, um diretor célebre de comédias que comparece relutantemente a uma retrospectiva em sua homenagem, onde ele tem de escutar os elogios dos fãs e a censura dos críticos. Um antigo conto judaico fala de um filho pródigo e



inteligente que não suportava elogios – o que nos remete ao próprio Allen. Há também um conto de Allen que pode ter dado origem a outro episódio de *Memórias*: a hostilidade de um homem chamado Phil Feldman escapa dele e sai por aí atacando pessoas, como seus pais, seu psiquiatra, etc. É a esse conto que Stam se refere, quando diz que “o nome Bates sugere talvez uma familiar semelhança a outro Bates fílmico que ‘deixou sua hostilidade escapar’” (STAM, 1992, p. 158) – referindo-se aqui ao personagem Norman Bates, de *Psicose* (1960, HITCHCOCK).

No auge da fama como diretor, dois anos após ganhar o Oscar e um após o fiasco de público e crítica de *Interiores* (1978) – seu filme em que tenta seguir os passos de Bergman – Allen faz uma irônica versão da realidade de um comediógrafo que quer fazer um filme sério, como uma referência (não-assumida) a Preston Sturges, em *Contrastes humanos* (1941). Stam disse que em *Memórias* Allen está em dívida para com o filme de Sturges, pois este “escala Joel McCrea para viver o papel de um diretor não diferente de si mesmo”. (STAM, 1992, p. 130) Em *Memórias*, há uma frase dita por uma pessoa do público, um senhor judeu, sobre a atitude de Sandy de abandonar a comédia, algo como: “Ele não vê que é um dom fazer comédia”? (ALLEN, 1980) Esse mesmo tipo de comentário virá ao fim de *Contrastes humanos*, quando o próprio Sullivan admite que “fazer as pessoas rirem é um dom”. Interessante lembrar aqui que Woody Allen afirma não ter visto este filme de Sturges antes de lançar *Memórias*.

Como nos revela Robert Stam (1992, p. 157), as críticas a *Memórias* foram tão ácidas como as que Sandy Bates recebera: “Woody não rima com Federico” (Andrew Sarris), “Inferiores: Woody Allen se esconde atrás de Fellini” (Schiff), “Os Erros do 8 ½ de Woody” (Shalit) e “A Carta com Caneta Envenenada de Woody” (Denby). O filme, que é um “auto-sarcástico exercício de intertextualidade”, segundo Stam (2006, p. 188), foi tomado pelos críticos como um ataque endereçado a eles pelo diretor. Condenaram o filme, sem analisá-lo esteticamente, levando tudo ao pé-da-letra, para o lado pessoal. Tudo o que era elogiado por eles nos contos de Allen publicados em *The New Yorker*, era considerado insuportável no filme.

Sendo uma característica dos escritores judeus uma ironia ferina com seu próprio talento, ele destila farpas para a crítica, mesmo tendo sido incensado por Pauline Kael, por exemplo, como um diretor-autor que finalmente desponta para o sucesso crítico após *Noivo neurótico, noiva nervosa* (1977). Após essa celeuma com *Memórias*, e mesmo após o incidente em sua vida pessoal, em 1992, que rendeu biografias oportunistas e muita exposição midiática negativa, logo após *Zelig* (1984), Allen já era reconhecido pelos críticos europeus como um cineasta *cult*.

Allen tem um processo de autotextualidade – expressão cunhada por Affonso Romano de Santana – ao adaptar contos seus para seus filmes e citar filmes anteriores. Os filmes *Desconstruindo Harry* (1997),

*Dirigindo no escuro* (2002), *Celebridade* (1998), numa paródia como homenagem, como dizem Godard e Linda Hutcheon, a "8 1/2" (1963, FELLINI), tratam da temática do autor em crise.

*Desconstruindo Harry*, inclusive, tem cena tirada de uma versão anterior de *Noivo neurótico, noiva nervosa*, quando ainda se chamava *Annedonia*. A cena tem Harry descendo o elevador aos vários círculos do inferno de Dante, onde um deles é dedicado a críticos e à mídia. Harry chega ao inferno numa sequência visualmente felliniana, com cenários de Santo Loquasto e musicada com "Sing, Sing, Sing", de Benny Goodman, descendo o elevador até o sétimo círculo (citando também Soljenitsen, em seu livro *O Sétimo Círculo*, sobre a imprensa). Meade diz que em *Noivo neurótico, noiva nervosa* há um tour guiado pelas nove camadas do Inferno com o Diabo (Nível cinco: crime organizado, ditadores fascistas, e pessoas que desaprovam o sexo oral), uma ideia que ressurgiria vinte anos depois em *Desconstruindo Harry*" (MEADE, 2000, p. 110). Bailey (2001, p. 40) descreve a cena em que Alvy, Rob e Annie vão para o inferno, passando por seus vários círculos enquanto descem. Seria a foto que aparece na contracapa da última biografia-entrevista, *Conversas com Woody Allen* (LAX, 2009), com os três atores saindo de um alçapão na rua: ele, Diane Keaton e Tony Roberts. Esta sequência inteira foi descartada de *Noivo neurótico, noiva nervosa*.

A autotextualidade refere-se à sua peça *Bloqueio Criativo* – publicada nos EUA após o filme, mas escrita antes – onde os personagens, à moda de Luigi Pirandello, conversam com o autor. No filme, eles aplaudem Allen ao final, mas por todo o filme dialogam e aconselham o autor, inclusive o personagem alter-ego. Na peça, eles trazem o autor literalmente amarrado numa cadeira, enquanto se vingam dele por tê-los deixado esquecidos numa gaveta. O início de *Desconstruindo Harry* também é muito similar à peça *Old Saybrook* – um dos atos de *Bloqueio criativo*, e que, juntamente com *Central Park West* e *Riverside Drive*, compõe os três atos publicados no Brasil pela L&PM e encenados como *Adultérios* (2003). Assim como Pirandello, Allen também tem de lidar com os críticos que insistem em ver uma total identificação de seus personagens, ou sua 'persona' artística, com sua identidade real: "Nem os críticos são, nesse sentido, senhores; e, no entanto, chamei-os assim, devido a uma certa afetação polêmica, que, sem ofensa, creio que neste caso me pode ser consentida", disse Pirandello (1974, p. 116), em *Esta noite se improvisa*.

Utilizando metáforas como o escritor que perdeu o foco, ele trabalha questões estéticas da linguagem cinematográfica tomadas de empréstimo à narrativa literária. Essas metáforas visuais são formas de mostrar o problema psicológico vivido por alguns artistas, pois mais adiante na trama descobrimos que simboliza o próprio bloqueio criativo do autor Harry. Curioso é que Allen diz a Lax que nunca teve a "síndrome da página em branco", pois se fosse tão neurótico quanto sua persona, não teria tido tanto sucesso.

A perda de foco de Harry acontece justamente quando está em viagem para receber uma homenagem, diferentemente do protagonista de *Morangos Silvestres* (1957, Bergman), que tem um idílio com seu passado durante a viagem. Um outro “conto” do personagem Harry, narrado por ele no filme, é o do “ator fora de foco”. Robin Williams vive este personagem que vemos todo borrado, indefinido, também uma das mais interessantes metáforas visuais da obra de Allen.

Em *Celebridade*, o personagem de Kenneth Branagh, um jornalista que convive com celebridades, não consegue ser bem-sucedido como escritor, vivendo exatamente um bloqueio criativo. Uma garota com quem ele faz sexo diz que é roteirista, e que escreve roteiros com a facilidade de Tchecov, o que o deixa arrasado. O filme, que lembra *La Dolce Vita* (1960, FELLINI), pelo envolvimento desse crítico de cinema com o meio artístico da “*décadence avec elegance*”, e que tem até Donald Trump no elenco das celebridades, tem uma pontada irônica ao mostrar o esforço que faz Branagh ao tentar vender a ideia de um roteiro para o ator vivido por DiCaprio, enquanto sua ex-esposa vira de fato uma celebridade com conteúdo.

Para um diretor que critica e questiona a realidade – assim como Fellini – em *Hollywood Ending* – o título em português, *Dirigindo no escuro*, como sempre, mais metafórico – traz metáforas irônicas como “a visão do diretor”, “ele não está dirigindo às cegas”, sobre um diretor de cinema que está psicossomaticamente cego, e é considerado gênio pelos franceses.

A partir de filmes feitos na Europa neste milênio, passa a ocupar uma posição de um artista que a cada lançamento anual em festivais incensados como Cannes, cria uma expectativa nos críticos e em um público que o cultua ao redor do mundo. Agora, parece ter conquistado o público médio americano, seu maior objetivo ultimamente.

Allen parece ter encontrado um *happy ending* em sua relação com a crítica norte-americana. Porém, como diz Alan Stone, sobre o filme *Você vai conhecer o homem dos seus sonhos* (2010), não tem sido fácil:

Sem sua presença na tela é fácil perdoar os pecados de Allen, e se ele se mantiver fazendo filmes como *Você vai conhecer o homem de seus sonhos* talvez ele ganhe de volta alguns de seus velhos fãs que se sentiram traídos por ele. Isto não será fácil; a maioria dos críticos mais famosos rejeitaram *Você vai conhecer o homem de seus sonhos*, reclamando que o filme não tinha piadas, que a narrativa não ia a lugar algum, e que no projeto todo, com exceção do elenco maravilhoso, faltava ambição real. Talvez eles estejam medindo Allen por seus filmes clássicos do passado quando ele nos fazia rolar de rir e pensar ao mesmo tempo. Se é assim, os críticos estão perdendo uma mudança promissora. [...] Esse é um Allen que está compondo música de câmara mais do que sinfonias, uma dimensão de refinamento europeu que poderia-se supor antitética a sua criatividade cômica, mas empresta algo inesperado, um charme

sofisticado a seus filmes. [...] Se seus primeiros filmes pareciam escritos num divã de analista – e em *Desconstruindo Harry* a psicanalista se tonar sua inimiga – tinha-se a impressão de que ele desprezava seus personagens e estava tendo sua vingança. Em *Você vai conhecer o homem de seus sonhos* o ressentimento de Allen dissipou-se. Sente-se uma concepção mais aceitável da condição humana. [...] Talvez esse Allen compadecido possa renovar seu diálogo com o grande público que uma vez o valorizou. (STONE, 2010, p. 76).

Porém na crítica “*No city for old man*” (uma paráfrase do nome em inglês do filme estrelado por Javier Bardem, *Onde os fracos não têm vez*, 2007, COEN), sobre o filme *Vicky Cristina Barcelona* (2008), com o mesmo ator, Graham Fuller aponta que desde o escândalo na vida pessoal de Allen ele tem sido ridicularizado por suas escolhas de estrelas com idade para serem suas filhas ou netas. Mesmo em filmes em que ele não estrela, essa questão tem levantado fofocas: “Sua escolha de Evan Rachel Wood, 21, e Larry David, 61, para interpretarem um casal em *Tudo pode dar certo* (2009) daria o que falar.” Porém, em *Vicky Cristina Barcelona*,

Uma acusação familiar enfrenta Woody Allen é que em *Vicky Cristina Barcelona* ele segue uma obsessiva e contínua atração por mulheres mais jovens, mas esta crítica simplista não se encaixa no mais feminino de seus filmes. (FULLER, 2009)

O homem mais velho, culto, que “modela” a moça mais jovem, vai aparecer em *Noivo neurótico*, *noiva nervosa* e *Manhattan* (1979). No primeiro filme, só até certo ponto da história, pois, depois de um tempo de relacionamento, Annie se rebela contra a vontade de Alvy. São as heroínas dos anos 30 influenciando Allen em 70.

Em *Hannah e suas irmãs* (1986) a personagem de Barbara Hershey, Lee, é moldada tanto pelo seu primeiro mentor, Frederick (Max Von Sidow), quanto pelo segundo amante (Michael Caine), quanto pelo novo amante, seu professor.

Porém, em *Tiros na Broadway* (1994), temos uma inversão desse modelo, pois é a diva mais velha que tenta “moldar” o dramaturgo jovem, bem ao estilo de Norma Desmond com seu roteirista em *Sunset Boulevard* (1950, WILDER). Allen não pode, nesse caso, ser acusado de misoginia.

Para alguns críticos, como Sander Lee (2002), o filme *Poderosa Afrodite*, (1995) talvez seja uma paródia de todas as relações de Pigmalião-Galatéia que Allen desenvolveu em outros filmes. De acordo com Bailey,

*Pigmalião* é observável também no relacionamento entre Félix e Linda em *Sonhos de um sedutor*, na transformação que Alvy faz Annie passar até ser uma artista autoconfiante [em *Noivo neurótico noiva nervosa*], e na instrução que David dá a Tracy sobre a sofisticação da vida adulta em *Manhattan*. O tema

emerge novamente no relacionamento de Harry Block com Fay em *Desconstruindo Harry: "Era Henry Higgins e Eliza Dolittle,"* ela admite. (BAILEY, 2001, p. 304).<sup>1</sup>

A maior crítica que ainda persiste em relação a Allen é o crédito intelectual dado às mulheres mais jovens. Se em *Maridos e esposas* (1992) a aluna supera o mestre, este se esquivava em ter um relacionamento com ela. Em *Homem irracional* (2015), a aluna do professor de filosofia demonstra ser mais racional que o atraente professor que na verdade é um assassino. A imagem da ninfeta à la Nabokov, da Galateia de Pigmalião que perpassa vários filmes de Allen reafirma uma característica dele próprio, que em sua vida pessoal, documentada em *Um retrato de Woody Allen*, de Barbara Kopple (1997) diminui sua companheira Soon Yi Previn. Ele tem tentado se redimir disso nos últimos vinte anos, até delegando à esposa a ideia do filme *Blue Jasmine* (2013), por exemplo.

### Referências

- ALLEN, W. *Four films*. Annie Hall, Interiors, Manhattan, Stardust Memories. Random House: NY, 1982.
- ALLEN, W. *Adultérios*. L&PM: Porto Alegre, 2003.
- BAILEY, P. *The reluctant art of Woody Allen*. Kentucky University, 2001.
- FULLER, G. "No city for old man" in: *Sight & Sound*, February 2009. HUTCHEON, L. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. Wilfrid Laurier University, 1980. HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*. RJ. Edições 70, 1985.
- JACOBS, D. *But we need the eggs - the magic of Woody Allen*. New York: St. Martin's, 1982.
- KAPSIS, R. E.; COBLENTZ, K. *Woody Allen - interviews*. The University of Mississippi, 2006.
- LAX, E. *On being funny: Woody Allen and Comedy*. Manor Books, NY: 1977.
- LAX, E. *Conversas com Woody Allen*. SP: Cosac Naify, 2009 (2a. edição).
- LAX, E. *Woody Allen - uma biografia*. SP: Cia. das Letras, 1991.
- MACLEANS. "When Woody met Larry". No.22 January 15, 2009. Wilson Web.
- MEADE, M. *The unruly life of Woody Allen - a biography*. Scribner, NY, 2000.
- PIRANDELLO, L. *Esta noite se improvisa*. Editorial Estampa, Lisboa: 1974.
- ROMTREE, S. H. "Self-reflexivity in Woody Allen's films" in: KING, K. *Woody Allen - A casebook*. Routledge, NY: 2001.
- SANT'ANNA, A. R. *Paródia, paráfrase e cia*. Ática: SP, 1985.
- STAM, R. *Reflexivity in film and literature - From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Columbia University:

1 - (No original) "... the Pygmalion theme observable in Allan Felix's relationship with Linda in *Play it Again, Sam*, in Alvy Singer's transformation of Annie Hall into a self-confident performer, and in Isaac Davis's coaching of Tracy in the ways of sophisticated adulthood in *Manhattan*. The theme emerges again in Harry Block's relationship with Fay in *Deconstructing Harry: 'It was Henry Higgins and Eliza Doolittle', she admits*". Tradução da autora.

New York, 1992.

STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Papirus: Campinas, 2006.

STONE, A. "Forgiving Woody" in: *bostonreview.net* jan/fev 2011, pp. 76-78.

# Na nuca do cinema, cinemas tantos<sup>1</sup>

## At the nape of the cinema, multifarious cinemas

Nataska Conrado Veiga Braga<sup>2</sup>  
(Mestranda - UFC)

### Resumo:

Ziguezaguear entre cinemas, bailar entre desejos de ver, entre potências inventivas das distrações, como quem descobre ao contar histórias, que verdades e realidades são produzidas; como quem encontra resistência e poesia nos movimentos dos corpos nas penumbras que cercam as telas; como quem se percebe caminhante dos mundos pelas imagens postas a caminhar numa superfície qualquer; como quem se vê a aprender com a pele que recebe o toque luminoso do projetor, algo sobre tempo, dobras e afetos.

### Palavras-chave:

Modos de ver cinema, situações cinema, cineclubes.

### Abstract:

Zigzagging between cinemas, dancing between desires to see, between inventive puissances of distractions, as one who finds out, by telling stories, that truths and realities are yielded; as one who finds resistance and poetry in the movements of the bodies in the penumbras that envelop the screens; as one who perceives oneself walking about the worlds guided by the images set on any surface; as one who perceives oneself in learning from the skin that receives the luminous touch of the projector, something about time, folds and affections.

### Keywords:

Ways of seeing cinema, cinema situations, cine-clubs.

*Situação cinema um.* Pessoas caminham pelas ruas na direção da praia. Pisam na areia. Demoram-se diante de um pequeno barco a vela estacionado e iluminado por uma luz que sai de uma caixinha que está logo à frente da embarcação. As pessoas trazem consigo cadeiras, banquinhos, panos, que assim como troncos de coqueiro, montinhos de areia e pedaços de arrecife, são objetos para sentar. Por trás do barco, outros barcos, o mar, o rio, a lagoa, o mato, algumas casinhas, cachorros, pessoas e o que mais fizer daquele lugar um lugar. Curiosos tocam a luz que caminha até a vela e transpassa o pano, que agora

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão 1 do Seminário Temático EXIBIÇÃO CINEMATOGRAFICA, ESPECTATORIALIDADES E ARTES DA PROJEÇÃO NO BRASIL.

2 - Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará (UFC), com estudos financiados pela FUNCAP. Faz parte do Laboratório Artes e Micropolíticas Urbanas (LAMUR).

tem um avesso luminoso. Por causa disso, inclusive, algumas pessoas escolhem sentar do lado oposto àquele onde a luz se projeta. O vento infla a vela de pano, dando a ela uma forma abaulada, a mesma forma do teto – o céu. Ar em movimento que refresca é suporte para a tela crua. Sons saem de algumas caixas pretas. E imagens movimentam a embarcação parada – mais filmes curtos e médios que filmes longos; filmes daqui, dali e de acolá.

*Situação cinema dois.* Um lençol pendurado num varal é a tela para alguns curtas-metragens nacionais. Está fixado num espaço que parece abrigar durante o dia alguma banca de frutas, verduras e outros alimentos. Na frente e atrás da tela, pessoas assistem aos filmes em cadeiras plásticas, em bancos de madeira, nos degraus de um mercadinho, em batentes de casas, em bicicletas e em pé. Um garoto, percebendo que eu fazia parte do grupo de pessoas que organizava aquela sessão no meio da rua, reclama comigo: “Passa filmes melhores, tia... Filmes de ação! Não esses filmes chatos”. Digo: “São filmes diferentes do que a gente está acostumado a ver”. Escuto: “Oxe, tia, mas é que não acontece nada. Por que vocês não passam aquele filme do Chucky? Aquele, do Brinquedo Assassino. Eu tenho em casa, posso trazer para passar aqui?”. E um papo divertido sobre filmes e linguagem cinematográfica acontece na calçada da comunidade Novo Horizonte, em Maceió (AL).

*Situação cinema três.* Uma mulher cede o muro da sua casa para sustentar a tela do cineclube numa das ruas do Titanzinho, em Fortaleza (CE). Depois de poucos minutos de *Vida de Cachorro* (1918), de Charles Chaplin, a mulher se apressa para dentro de casa e volta com seu cão. Em pé, segura-o nos braços e fica girando o corpo, tentando que o bichinho também perceba o filme. Os dois e mais um tanto, cada um a sua forma, divertem-se numa noite de afetos e amizades.

*Situação cinema quatro.* No pátio semiaberto de um centro educacional numa cidade do interior de Alagoas, crianças e adultos que assistem a *Vinil Verde* (2004), curta de Kleber Mendonça Filho, correm no sentido contrário à projeção quando as cenas finais do filme acontecem na tela. Uma professora, que abordamos para nos desculpar pelo cenário inusitado que causamos, ri e chora ao mesmo tempo. Enquanto tentamos dar conta do que acontece, percebemos o retorno dos espantados, voltando aos poucos ao ambiente onde realizamos a sessão, entre palmas e gritos de “de novo!” repetidas vezes em coro. Depois de conversarmos sobre o que se passou, o curta preenche a tela novamente em meio a uma animação geral.

*Situação cinema cinco.* Um pescador costumaz do rio São Francisco nos aluga um tanto contrariado sua embarcação para uma sessão de cinema. Depois de ver filmes exibidos na vela de seu barco, todos relacionados ao Velho Chico, não aceita pagamento algum pelo uso de seu pedaço amadeirado de continente. Com os olhos molhados de um certo mar nos diz: “Não quero dinheiro. Essa é uma das coisas



mais bonitas que já vi. Transformaram meu barco em obra de arte”.

A situação faz cinema e o cinema faz situação.<sup>3</sup> Cinema como multiplicidade que se dá no encontro de um cinema com o outro. Cinema como “multidão de coisas” (RANCIÈRE, 2012a, p. 14), como desejo, movimento-força de invenção sem fim que torna ainda mais complexas as linhas de fluxo do que convencionalmente dizemos cinema e o que com ele fazemos ver. Cinema não só aquele que acontece numa sala escura acolchoada, mas tantos outros, pouco ou muito diferentes daquele: cinemas com praias, barcos, com o céu e o vento; com árvores, prédios, muros e outras estruturas; com ruas, praças, bairros, cidades; com as mais diversas tecnologias. Cinemas com pessoas, mares e cata-ventos; com as potências dos encontros entre amigos e desconhecidos e das parcerias com outros cinemas. Cinemas com as vontades das comunidades. Cinemas que engendram políticas sensíveis.

Uma rede no alto de uma ingazeira e um mergulho numa porção de água: modos para vermos filmes. Uma vela de um barco ou um farol que vira tela e uma tela num cinema de um centro comercial qualquer que vira farol ou vela: tecidos para sentirmos as peles que são os filmes. Cinema pelos corpos. Cinema por suas formas de materialização, engajamento, criação de públicos – estes imprevisíveis e vistos não como massa uniforme, mas como agenciamento tal qual o cinema é *assemblage* de diferentes linguagens e coisas, multidão.

Um cinema sempre cinemas, assim como mar sempre mares, como qualquer coisa uma sempre também diversidade dessa coisa qualquer, pois sempre com ela nós, nossas experiências e formas de perceber e produzir corporeidades, resistências, modulações. Muitas vezes ao dizemos mar de Iracema, dizemos uma Iracema de um mar. Subtraímos de tantas Iracemas uma; dos tantos mares, um; ainda que uma porção de água que carreguemos conosco contenha todas as águas, bem como o que não as seriam. Saber-mo-nos sabendo dessa operação, parece lançar horizontes (os nossos e dos signos que criamos, entre eles palavras e imagens) para depois de contornos que nos seriam previamente dados. Assim, ao dizermos cinema dizendo sempre cinemas, vemos, manobramos, inventamos outros limiares que talvez mais nitidamente fazem com que nos percebamos compositores de todo e qualquer cinema.

Somos aqueles e aquelas que demoram o olhar, que partilham olhares e demoras. Somos animais que vão ao cinema (AGAMBEN, 1998); somos estes e estas que olham imagens e as conhecem como tais. Não tão dados, certos e evidentes, como comumente somos planejados quando tratamos da complexa rede que o cinema engendra. Incompletamente no claro e no escuro, nós completamente como corpos nas iminências de imagens, palavras nas iminências de outras, telas nas iminências de projeções, pulsões

3 - *Situação um e cinco*: em sessões do Acenda uma Vela (2005-2013), ação cineclubista idealizada por Hermano Figueiredo e realizada em Alagoas pela Ideário Comunicação, Cultura e Educação Popular. *Situação dois*: em sessão organizada pelo Ponto de Cultura Ideário, em 2009. *Situação três*: na sessão Afeto e Amizade do Cine Ser Ver Luz, em 2016. *Situação quatro*: em sessão integrada a oficina de cineclubismo realizada por mim e Lis Paim como ação do Tela Tudo Clube de Cinema no SESC Ler de Teotônio Vilela (AL), integrando a programação do Mês do Cinema no SESC (2008).

e escrituras do que desejamos ver e ser, muitas vezes do que desejamos ser e ver juntos.

Ver que tem a ver com explorar e refletir sobre o mundo sensível a partir do próprio corpo e de experiências com o toque (MONDZAIN, 2015, p. 18); com maneiras de conhecer (MATURANA, 1999), isto é, de distinguir, descrever, pesquisar, perguntar, compreender, aceitar, elaborar, observar; com o *logos* visto como “uma relação do sujeito com uma exterioridade ou a aplicação de uma relação entre o sujeito que vê e o que diz aquilo que vê” (MONDZAIN, 2015, p. 20). Ver tem a ver comigo, contigo, mas tem mais a ver conosco e com nós. Ver envolve sempre um com.

Atentos, vejamo-nos juntos, vejamo-nos a vermos juntos (aos outros e com outros), a

perceber que o mundo não está somente diante dos nossos olhos, mas também atrás da nossa nuca; [e que] por isso é preciso contar tanto com o que o outro vê (e que nós não vemos), quanto com aquilo que ele também não vê, igualmente (GUIMARÃES, 2015, p. 50).

Olhemo-nos também a estar na nuca do cinema, das telas para fora, dos nossos corpos a *espectar* para fora. No que emerge do encontro de um cinema com outro: cinema da tela com o da sala com o que *es[x]pectamos* com... Cinemas que acontecem com nossas performatividades ao vermos nossos corpos a verem e fazerem ver, a afetarem e serem afetados; ao nos juntarmos para fruirmos filmes, ao nos juntarmos para estarmos juntos.

Múltiplos da multiplicidade que os cinemas são, percebamo-nos mais próximos daqueles construídos coletivamente pelo público organizado, pelos encontros de espectadores, de pessoas que partilham gostos por estarem juntas a outras compartilhando gestos de ver e conversando cinemas. Aproximemo-nos, pois, de coletivos de cinema. Coletivos porque, como nos ajuda Cezar Migliorin, quando um, ainda que um, mais que um; um que é aberto, poroso; que é composto por irradiações de intensidades; um que condensa; agrega, “em constantes aproximações, distanciamentos, adesões e desgarramentos” (MIGLIORIN, 2012, p. 2). Coletivos singulares de encontros, partilhas e convivência com o cinema, com experiências que ele instiga, com suas diversidades e desdobramentos, em que negociações e invenções de modos de ver acontecem. Coletivos de coletivos, todos estes aqui cineclubes, que por suas variáveis formas de constituição e relação com o cinema estão propensos a escapar dos enrijecimentos de um único modo de vermos filmes juntos, um que seria caracterizado pela separação entre o espectador e o mundo fora da sala escura – uma única *situação* possível – para um tal cinema acontecer, um que talvez esteja no senso comum do que seria abrigo para uma experiência ideal com os filmes.

É a ela que Hugo Mauerhofer se refere ao usar a expressão *situação cinema* para designar um estado típico do espectador caracterizado pelo seu “isolamento mais completo possível do mundo exterior e de suas fontes de perturbação visual e auditiva” (MAUERHOFER, 1949, p. 375), no interior das salas de projeção, para que se dedique exclusivamente aos filmes – situação ainda tida como ideal na contemporaneidade e

base para quase totalidade das reflexões realizadas pelos estudos de espectralidade cinematográfica (ao menos os mais difundidos no Ocidente). O isolamento do espectador na sala escura é também seu isolamento em grande parte dos estudos de cinema. Tão presentes em relatos e estudos dos primeiros cinemas junto a suas experiências afetivas e sociais, o espectador é descolado desses estudos quando estes passam a se ater mais à história comercial e industrial do cinema ou mesmo à história das narrativas, do filme e de seus aparatos técnicos que as outras histórias possíveis, dentre as quais, as que percebem cinema como invenção coletiva, social.

A *situação cinema* apontada por Mauerhofer (1949) acontece na conjuntura do *dispositivo cinema* descrito por Jean-Louis Baudry (2003) – dispositivo<sup>4</sup> que se configura para uma espécie de performance ideal dos filmes: num retângulo branco posicionado a nossa frente, “rodeado de preto como um cartão de pêsames” (BAUDRY, 2003, p. 395), passeiam imagens lançadas por um projetor ocultado atrás de nós, que nos fazem grudar na tela, entre nuças e topos de cabeças mergulhadas em poltronas enfileiradas; ao nosso redor, caixas sonoras camufladas no espaço para que delas só notemos os sons que emitem; e o que resta precisa ser silêncio e breu para que nossos corpos se isolem do mundo exterior. Mas quando o cinema sai do dispositivo que consagramos, parece desviar das circunstâncias observadas por Mauerhofer (1949). Não haveria uma *situação cinema*, mas inúmeras possíveis, vários modos de estarmos com o cinema, singulares, temporários – modos que se dão conosco, com o que desejamos, com estados de pertencimento na figura de uma existência sempre fugaz que desterritorializa os filmes, deslocando-os do centro da *situação cinema* clássica, linear, rígida, posta, abrindo-lhes ao movimento, ao plano do plural, à (dis)ritmia geográfica; reterritorializando-os como (mas não apenas) agenciadores de partilhas de sensíveis.

Diferentes entre si e de qualquer outro modo de cinema, cineclubes são lugares onde diversidades dessas *situações* acontecem, onde colapsamos e produzimos ambiências, condições e intervenções para estarmos juntos e com os filmes, onde compomos explicitamente as sessões. Cinemas que evocam o cinema como espetáculo em praça pública, ao ar livre, antes que os irmãos Lumière, no fim de 1895, convidassem o caprichoso e volátil público das feiras a céu aberto a se assentar na sombra de uma sala (COMOLLI, 2008, p. 136). Cinemas, que nos aventuramos dizer, estão bem próximos do teatro na tônica dada por Jacques Rancière – teatro visto como uma forma comunitária exemplar, vinculado a “uma ideia da comunidade como presença em si, oposta à distância da representação” (RANCIÈRE, 2012b, p. 11) e que se distingue das incursões individuais aos espaços de exposição de arte e do somatório de entradas no cinema estandardizado.

---

4 - O conceito de *dispositivo cinema* é também desenvolvido nos anos 1970 por Christian Metz e Thierry Kuntzel “para definir a disposição particular que caracteriza a condição do espectador de cinema, próximo do estado do sonho e da alucinação” (PARENTE, 2007, p. 06).

Cineclubes são como comunidades de ziguezaguear entre cinemas tantos, de bailar entre desejos de ver, entre as potências inventivas das distrações, como quem descobre ao contar uma história, que as verdades e as realidades são produzidas; como quem encontra resistência e poesia nos movimentos dos corpos nas penumbras que cercam as telas; como quem se percebe caminhante das ruas e das sertanias que nos habitam pelas imagens que são postas a caminhar numa superfície qualquer; como quem se vê a aprender com a pele que recebe o toque luminoso do projetor, algo sobre o tempo, as dobras e os afetos.

## Referências

- AGAMBEN, G. Le cinéma de Guy Debord. In: \_\_\_\_\_. *Image et mémoire*. França: Editions Hoëbeke, 1998.
- BAUDRY, J-L. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasil, 2003.
- COMOLLI, J-L. Retrospectiva do espectador. In: \_\_\_\_\_. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- GUIMARÃES, C. O que é uma comunidade de cinema? *Revista ECO-Pós: Dossiê Arte, Tecnologia e Mediação*. Rio de Janeiro, v.18, n.1, 2015.
- MACHADO, A. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. 5.ed. Campinas: Papirus, 2008.
- MATURANA, H. O que é ver? In: \_\_\_\_\_. *A ontologia da realidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- MAUERHOFER, H. A psicologia da experiência cinematográfica. In: XAVIER, I. (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal: Embrasil, 1983.
- MIGLIORIN, C. Teia: 10 anos | O que é um coletivo?. *Instituto Moreira Salles*, 2012, pp. 2-9. Disponível em: [http://www.teia.art.br/a/up/files/IMS\\_12\\_2012.pdf](http://www.teia.art.br/a/up/files/IMS_12_2012.pdf). Acesso em: 25 mar. 2017.
- MONDZAIN, M-J. *Homo spectator: ver fazer ver*. Lisboa: Orfeu Negro, 2015.
- PARENTE, A. Cinema em trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo. In: PENAFRIA, Manuela; MARTINS, Índia Mara (Org.). *Estéticas do digital: cinema e tecnologia*. Portugal: Labcom, 2007.
- RANCIÈRE, J. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.
- \_\_\_\_\_. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012b.

# Dançando no escuro: panóptico e biopolítica no musical<sup>1</sup>

## Dancer in the dark: panopticon and biopolitics in the musical

Nicholas Andueza<sup>2</sup>  
(Mestre - PUC-Rio)

### Resumo:

Em *Dançando no Escuro* (2000), Lars von Trier usa a função metalinguística típica dos musicais para atacar esse mesmo gênero e, com ele, o próprio cinema, desnudando aproximações de ambos (o gênero musical e o cinema) com dispositivos de controle, especificamente controle dos corpos. O artigo analisa procedimentos de imagem que concretizam formalmente esse desnudamento de uma biopolítica ao se distanciarem da estética comumente vista nos musicais.

### Palavras-chave:

Dançando no escuro, Lars von Trier, biopolítica, panóptico, musical.

### Abstract:

In *Dancer in the dark* (2000), Lars von Trier uses the typical metalinguistic function of musicals to attack this very genre and, with it, cinema itself, revealing similarities between those two (musical genre and cinema) and control devices, specifically body control. The paper analyses formal image procedures that materialize such revealing of a biopolitics by taking a distance from the aesthetics commonly seen in the musicals.

### Keywords:

Dancer in the dark, Lars von Trier, biopolitics, panopticon, musical.

## Introdução

*Dançando no escuro* (2000), de Lars von Trier, traz procedimentos de imagem que fazem ecoar embates históricos entre a imagem cinematográfica e o corpo humano. O filme é um musical, mas um que não tem o tom otimista comumente atrelado ao gênero. Pelo contrário, *Dançando no escuro* se apresenta como um anti-musical, usando a metalinguagem para lançar críticas potentes tanto a esse gênero, como ao próprio cinema – principalmente por meio da interação entre a imagem e o corpo da protagonista Selma. No percurso de análise, pretendo focar em dois números musicais do filme de von

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Sexualidade, corpo e política.

2 - Mestre em Comunicação Social – Cinema pela PUC-Rio, é professor de cinema em cursos de curta duração e também montador audiovisual. Email: nicholasandueza@gmail.com.

Trier: “Cvalda” e “I’ve seen it all”. Observo como fica evidenciada, tanto no conteúdo como na forma, uma relação biopolítica entre imagem e corpo, relação que se conecta (por vezes explicitamente) a um funcionamento intrínseco ao gênero musical e à imagem cinematográfica.

## **Selma e seus musicais**

A protagonista do filme, Selma (interpretada por Björk), é uma imigrante pobre, em vias de se tornar cega, que vai aos Estados Unidos para conseguir uma operação de vista para seu filho. Gene tem a mesma deficiência visual que a mãe, uma complicação hereditária e degenerativa que só poderia ser resolvida nos EUA. Por isso, Selma vai às últimas consequências. Além das condições precárias de uma vida de trabalho na fábrica, ela é roubada por Bill, um amigo que é policial, e essa traição de confiança se estende ao sistema penal americano ao longo de um julgamento injusto e de uma condenação à morte. Ela troca a própria vida pela operação do filho: entre pagar a própria defesa e a cirurgia de Gene, ela não hesita – era esse o seu propósito fundamental.

A motivação da operação do filho para a migração da protagonista se mistura a um encanto profundo que Selma tem com as promessas da América como terra das oportunidades, encanto que toma forma no amor que a personagem cultiva pelos filmes musicais americanos. Uma cinefilia tão intensa que é ao musical que ela recorre quando se vê em situações estressantes ou deprimentes: ela devaneia e se imagina dançando e cantando em grandes coreografias com outros personagens. Selma converte a alienação associada ao tom otimista dos musicais em uma ferramenta vital para suportar as condições precárias de vida e trabalho e se manter no caminho árduo de conquistar o dinheiro para a operação do filho – uma reencenação do sonho americano às avessas, por evidenciar a falência desse sonho (precariedade da vida de Selma) sem no entanto renunciá-lo estruturalmente (trabalhar para conquistar a operação).

É nessa lógica do devaneio que começa o número “Cvalda”, em que a protagonista tenta convencer sua amiga Kathy a sorrir e dançar. O cenário é a fábrica em que ambas trabalham: Selma, exausta, começa a sonhar com a música e com a coreografia a partir de ruídos ritmados, produzidos pelas máquinas e por seus operadores – sons que permanecem presentes ao longo de todo o número. Repentinamente as cores ficam mais saturadas e a montagem fica muito mais ativa, tanto pela quantidade de cortes, quanto pelo ritmo mais marcado, que acompanha os movimentos musicais. Os ângulos ficam na maior parte fixos e, em muitos casos, abertos e em contraplongée. Transmutação estética: antes do número começar, assistíamos a uma câmera na mão próxima dos corpos, jump cuts, cores dessaturadas e uma ausência de música – um estilo “documentário” que já não vemos enquanto há música. A disparidade

formal denota que adentramos um outro mundo.

Nesse mundo, Selma canta e dança sorridente, em sincronia com os outros operários. A interação entre os corpos é natural e fluida, tudo e todos estão incluídos na diegese musical. Não há problemas à vista. Por fim, a própria Kathy se convence a sorrir e dançar, como desejava Selma. No entanto, apesar de uma transformação estética e de um outro regime de interação dos corpos (coreográfico, musicado, fluido) é importante notar que não há um afastamento completo do ambiente fabril: a fábrica continua a mesma (apenas filmada e ocupada de modo diferente) e, em alguns enquadramentos, máquinas e objetos de trabalho tomam o primeiro plano, deslocando e descentralizando a ação principal (Selma e sua dança). Ou seja, o rompimento com o espaço-tempo não é completo, dado que há uma forte reminiscência do cotidiano fabril, que continua não só presente, mas *materialmente* presente – e relativamente inalterado. O rompimento soa dúbio, como a busca de Selma pelo (falido) sonho americano.

A mesma estratégia audiovisual é posta em prática nos outros números musicais ao longo do filme, entre eles, “I’ve seen it all”. Este último se passa na ponte de um trem. Jeff, um homem apaixonado pela protagonista, que apesar de tímido está sempre tentando ajudá-la com uma carona depois do trabalho, finalmente descobre que Selma é praticamente cega. Frente a esse momento de tensão, a protagonista se lança em mais uma de suas músicas. Talvez uma das músicas de maior peso cinematográfico e metafórico com relação ao cerne do filme (o cinema, o sonho americano, a realidade injusta e a dialética entre visão e cegueira), em “I’ve seen it all” Selma inverte o sinal da cegueira: o que há para ver?; já vi de tudo; por que ver se na imaginação é melhor? Assim que a música começa vemos novamente as cores saturadas, os ângulos múltiplos e fixos, a montagem rítmica, a música extradiegética, as coreografias.

É certo que a protagonista se coloca em defensiva ante à realidade de sua cegueira, que além de lhe ter custado o emprego e, por conta disso, ter ameaçado a operação do filho, é acima de tudo a causa fundamental da cegueira desse filho. Mas seria leviano reduzir “I’ve seen it all” a uma defensiva. O que ocorre é uma complexificação da cegueira, que a conecta à espectadorialidade: não vejo mais, porque não preciso mais ver. A cegueira de Selma passa a estar mais próxima daquela descrita por Saramago – a cegueira branca, provocada pelo excesso de imagens. Nesse aspecto, a música atravessa uma série de visões que a protagonista não tem mais como alcançar: a Muralha da China, o Peru, o homem com quem ela irá se casar – clichês visuais, imagens exauridas pelo próprio excesso de imagens. São imagens que, nos termos de Cezar Migliorin, “param de trabalhar”: ou quando elas possuem uma hipertransparência e parecem dizer o todo em relação a um evento, ou quando elas não se ligam mais com nada, quando são apenas “uma aparição que perdeu o evento” (MIGLIORIN, 2010, p.23 e 24). Assim, a absoluta espectadorialidade, que já viu de tudo, vem como irmã da cegueira, e não como seu contrário.

## Os musicais panópticos

Para filmar os números musicais de *Dançando no escuro* (incluindo “Cvalda” e “I’ve seen it all”), Lars von Trier desenvolveu uma técnica especial de filmar ao distribuir pelo cenário uma grande quantidade de câmeras – por volta de cem (Wohl, 2016, p.172). Esse aparato estabelecido por von Trier, enquanto um todo multi-olhos, reproduz uma lógica panóptica (*ibid.*, p.176): uma ubiquidade da visão que tenta capturar o corpo de Selma, onde quer que ele esteja, numa montagem ativa que sintetiza fragmentariamente esse excesso de pontos de vista. Além de um multiperspectivismo, há também a própria natureza dos enquadramentos: dada a recorrência de ângulos fixos, em plongée e abertos, a qualidade dessa imagética se assemelha àquela feita por câmeras de vigilância. É interessante notar, portanto, a relação dessa estética com um sinal de internalização do enredo (“agora estamos na mente de Selma”). Victoria Wohl comenta essa intenção de Lars von Trier:

Essas múltiplas perspectivas nos colocam dentro da ação, que parece se desdobrar à nossa volta, e também nos liberta dos limites físicos do olho humano, criando uma qualidade onírica. A técnica foi concebida, diz von Trier, para nos fazer sentir como se estivéssemos na cabeça da personagem, assistindo às suas visões íntimas e internas” (*ibid.*, p.172)

Ao mesmo tempo que a disparidade formal entre os momentos com e sem música sinalizam um discernimento entre “realidade” e “imaginação”, é relevante apontar que esse discernimento não é propriamente uma separação. Wohl (*ibid.*, p.171) sinaliza que a estética “documentária” de von Trier durante as partes “não musicais” do filme produz uma dialética entre o objetivo e o subjetivo: de um lado, um estilo *cinéma vérité* que confere objetividade ao que se filma, do outro, uma câmera sempre muito próxima, muito intimista, baseada no close up, trazendo a subjetividade da protagonista. A autora também sugere uma qualidade háptica que ganham os closes extensos de Selma, por conta da proximidade (*ibid.*, p.180): tais planos “transformam sua face em uma tela, uma superfície cinemática além da qual nós não podemos ir” (*idem*). Além da cinefilia e da cegueira de Selma como recurso metalinguístico, o próprio rosto da protagonista como filme dentro do filme.

E se há uma ponte entre objetivo e subjetivo nos momentos de “realidade”, ela também existe nos momentos de “imaginação”. Basta lembrar a persistência da materialidade da fábrica no devaneio de Selma em “Cvalda”: o espaço fabril continua presente e definidor dos corpos (coreografias e ritmos são em parte baseadas nas ações dos operários – varrer chão, pisar com botas de trabalho, operar máquinas, bater ferramentas). Mas podemos ir além disso e notar a própria estrutura multiperspectivista criada para filmar as sequências musicais (em “Cvalda”, “I’ve seen it all”, e outros tantos): a ubiquidade de visão resultante, que tenta apreender todos os corpos em cena com ângulos que se assemelham aos de câmeras de vigilância, é na verdade uma reencenação desse controle vigilante – porque as músicas



surgem no filme como sonhos e devaneios de Selma. Ela parece ter internalizado o panóptico, e esse gesto, como descrito por Foucault (2013, p.191), faz parte do próprio funcionamento panóptico: não apenas que os corpos sejam observados, mas que esses corpos se saibam observados para regulam por si mesmos os seus gestos.

## Dançarinas e operárias

Por dois momentos vemos Selma e sua amiga Kathy assistindo ao filme *42nd Street* (1933), dirigido por Lloyd Bacon e coreografado pelo paradigmático Busby Berkeley. Com essas duas pequenas cenas se reforça uma metalinguagem já presente no discurso da protagonista enquanto elogia os musicais americanos. Destaco o primeiro momento de referência a *42nd Street*, que traz uma cena contundente: no filme de Bacon e Berkeley, uma das bailarinas se mostra tão exausta que desmaia durante ensaios coreográficos. A inserção deste trecho sinaliza de modo bastante literal a problemática do corpo nos musicais. A exatidão das performances é fundada numa estética de transparência que visa esconder o imensa coerção corporal necessária para executar os números musicais, fazendo com que estes pareçam o mais naturais possíveis. Um caso clássico dessa tensão entre corpo e musical é a célebre cena de *Cantando na chuva* (1952) em que Gene Kelly executa o número que dá nome ao filme num estúdio tomado pela chuva: neste dia, Kelly estava doente, com febre alta, e no entanto teve que executar o número da forma mais natural possível.

Mas os musicais coreografados por Busby Berkeley diferem radicalmente daqueles dançados e cantados por Gene Kelly: a estética de Berkeley é fundada nas *tillergirls*, dançarinas de alta precisão com coreografias concebidas por John Tiller pouco antes do aparecimento do cinematógrafo Lumière. Em *42nd street*, não se trata do corpo de um único dançarino, como em *Cantando na chuva*, mas sim de vários corpos que, quando coreografados, perdem sua integridade ao serem assimilados num todo maior e massificado, formado por linhas, ilusões de ótica e efeitos cinéticos – um todo que Siegfried Kracauer chamou de “ornamento da massa” (Kracauer, 2009, p.92). Segundo o autor, a estrutura desse ornamento reflete a estrutura de produção capitalista, cuja artificialidade tem a tendência de destruir organismos naturais, como o corpo humano (*ibid.*, p.94). Assim as *tillergirls*, bem como as dançarinas de Berkeley, entram no esquema da linha de montagem, não se distanciando tanto assim da vida tão menos glamourizada da proletária imigrante Selma. Como sugere Kracauer: “na fábrica, as pernas das *tillergirls* correspondem às mãos [dos operários]” (*ibid.*, 95).

Assim, não é por acaso que o espaço da fábrica seja tão relevante para o filme de Lars von Trier. A partir da fábrica em que Selma e Kathy trabalham, inclusive, acrescenta-se outra referência

cinematográfica elementar: a saída dos operários (feita repetidas vezes no filme de von Trier), remetendo aos primeiros filmes dos irmãos Lumière – e aqui é possível citar também o número “I’ve seen it all”, que se passa numa linha de trem. Harum Farocki já nos mostrou em *A saída dos operários da fábrica* (1995) o quanto essa movimentação dos corpos fabris se relacionam a uma biopolítica que se instala no cinema desde os primeiros filmes. Nessa esteira, quando Thomas Y. Levin (2009, p.179) discute a relação entre vigilância e cinema, ele aponta que se trata de uma relação “longa” e “complicada”:

Pode-se afirmar que a vigilância no trabalho desempenha papel fundamental logo no nascimento dessa mídia [o cinema], já que *La sortie des usines Lumière* (1895), de Louis Lumière, independentemente do que possa ser além disso, é também o olhar do patrão/proprietário a observar seus trabalhadores, enquanto eles deixam a fábrica (*idem*).

Assim, quando Selma cita a sua paixão pelos musicais, quando analisa-os formalmente ao dizer que na última música a câmera sempre sobe tanto que “atravessa o teto”, quando os utiliza em favor de sua sobrevivência (para conseguir aguentar suas condições de vida), o que fica posto não é somente a questão ideológica do *american way of life* e suas falsas promessas, mas também a questão formal de uma imagética de coerção dos corpos – imagética estruturada e portanto espelhada no próprio dispositivo que a possibilita, o cinema.

## Referências

- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. 41ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- LEVIN, Thomas Y. Retórica do índice temporal: narração vigilante e o cinema de “tempo real”. In: MACIEL, Katia. *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009. p.175-192.
- MIGLIORIN, Cezar (org.). *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.
- WOHL, Victoria. Blind spots and double vision: national and individual fantasy in *Dancer in the dark*. In: HONIG, Bonnie; MARSO, Lori J. (ed.). *Politics, Theory, and Film: Critical Encounters with Lars Von Trier*. Oxford: Oxford Press University, 2016.

# Odilon Lopez, um pioneiro do cinema negro brasileiro

## Odilon Lopez, a pioneer of Brazilian black cinema

Noel dos Santos Carvalho  
(Unicamp)

### Resumo:

Este artigo investiga a trajetória do cineasta Odilon Lopez. Inicialmente faz uma breve contextualização sobre a centralidade do afro-brasileiro no cinema brasileiro com a eclosão do Cinema Novo e o despontar dos primeiros realizadores negros. Em seguida descreve o percurso cinematográfico de Odilon Lopez desde os primeiros anos de atividade na televisão até a realização do seu filme *Um é pouco, dois é bom* em 1970.

### Palavras-chave:

Negro, Cinema, Cultura.

### Abstract:

This article investigates the trajectory of filmmaker Odilon Lopez. Initially makes a brief contextualization on the centrality of Afro-Brazilian in Brazilian cinema with the outbreak of Cinema Novo and the emergence of the first black filmmakers. He then describes the film career of Odilon Lopez from the first years of television activity to the making of his film *One is Little, Two is Good* in 1970.

### Keywords:

Black, Cinema, Culture.

## O negro no cinema novo

Nos anos 1960, o negro foi colocado no centro da cena pelos jovens realizadores do Cinema Novo. O movimento, no que ele teve de mais original - a construção de uma linguagem, expressão do nacionalismo, que colocou o cinema brasileiro em fase com o cinema moderno -, construiu imagens em que o negro esteve à frente na representação do país. Provocando uma ruptura com o período anterior, o Cinema Novo, através de uma poderosa crítica intelectual, montou uma tradição e uma história para o cinema brasileiro.

Nessa empresa, construiu e consolidou para parte da crítica um esquema de percepção dos filmes anteriores que, ainda hoje, influencia críticos e cineastas. O texto de David Neves que apresentamos no

decorrer desse trabalho é exemplar dessa nova postura. Texto, aliás, que invoca o epíteto Negro para o movimento.

Em 1965, durante a V Resenha do Cinema Latino-Americano realizado em Genova o cineasta David Neves apresentou a comunicação, O Cinema de Assunto e Autor Negros no Brasil, na qual escreveu: "(...) no panorama cinematográfico brasileiro, emergiram cinco filmes que serão, no método indutivo que proponho adotar aqui, as bases de uma modesta fenomenologia do cinema negro no Brasil." (NEVES, 1968, p. 75). Ou seja, nos termos de Neves, o Cinema Novo colocou as bases de um cinema negro brasileiro.

No mesmo ano a Revista Civilização Brasileira publicou um debate com os diretores Gustavo Dahl, Carlos Diegues, David Neves, Paulo César Saraceni e Alex Viany para avaliar a participação do Brasil no encontro. Segundo Dahl a possibilidade de um cinema negro esteve alinhada ao cinema africano, mas protagonizada no Brasil pelos realizadores do Cinema Novo (VIANY, 1965, p. 231)

O movimento foi fundamental por permitir o surgimento de alguns realizadores negros no seu interior. Na década de 70 os atores Antonio Pitanga, Waldir Onofre e Zózimo Bulbul dirigiram filmes. A relação com o movimento foi intrínseca: Nelson Pereira dos Santos produziu o filme de Waldir Onofre, As aventuras amorosas de um padeiro, em 1976; Carlos Diegues foi autor do argumento do filme de Antonio Pitanga, Na boca do mundo, de 1979.

## **A trajetória de Odilon Lopez**

Odilon Albertinence Lopez nasceu em 1941 no Estado de Minas Gerais, no bucólico município de Raul Soares, localizado entre os rios Matipó e Santana, Zona da Mata. Órfão de pai e mãe, foi criado pelos avós em Belo Horizonte. Muito cedo apaixonou-se pelo cinema assistindo aos filmes de Carlitos. Com a morte do avô foi morar como interno em um abrigo para menores na cidade do Rio de Janeiro.

Na capital fluminense fez um pouco de tudo, foi engraxate, auxiliar de sapateiro e cobrador de ônibus. Começou a trabalhar no cinema em duas importantes produtoras cariocas da época: a Flama Filmes, fundada por Moacyr Fenelon e Rubens Berardo, e a Brasil Vita Filmes da atriz e produtora Carmen Santos. Nesta fase estudou atuação na escola de preparação de intérpretes fundada por Sérgio Sckera e Gilda Mattia, dois atores italianos que desembarcaram na cidade em 1956.

Em 1958, com apenas 17 anos, iniciou os primeiros trabalhos profissionais. Fez assistência de câmera e cinegrafia para o diretor de fotografia argentino Mário Pagés no filme Aguenta o rojão (Watson Macedo, 1958). Atuou e fez assistência de câmera para Juan Carlos Landini no filme No mundo da lua

(Roberto Farias, 1958). Em seguida trabalhou com o fotógrafo Afrodísio de Castro em *O batedor de Carteiras* (Aluizio T. de Carvalho, 1958) e *Traficantes do crime* (Mario Latini, 1958).

Em 1959 viajou para o Rio Grande do Sul para trabalhar como cinegrafista na empresa Brás Filme. Como ele, muitos técnicos e artistas chegavam à Porto Alegre para trabalhar no então aquecido mercado de televisão gaúcho. Procurou então o diretor da rádio Farroupilha, Nelson Silva, para trabalhar como locutor. Este aconselhou o rapaz: "Aqui não é o seu lugar. Você gosta de estudar e tem cultura muito acima da média. Menino, vai para a televisão!" (CAUDURO, 2000, p. 138). Conselho que o menino, e depois o adulto, seguiram à risca.

Em 1961 ingressou como ator e Repórter Cinematográfico na TV Piratini. Odilon foi um dos pioneiros no jornalismo televisivo, a atividade não existia até sua regulamentação pelo Decreto-Lei 972 de 1969. Em 1961 Odilon cobriu a Campanha da Legalidade no Rio Grande do Sul quando setores militares tentaram impedir a posse de João Goulart após a renúncia de Jânio Quadros. Capitaneados pelo então governador do Estado Leonel Brizola, os legalistas montaram a Rede Nacional da Legalidade. Utilizaram a Rádio Guaíba, cujos transmissores foram transferidos para o subsolo do Palácio Piratini, sede do governo do Estado. Através dela políticos, artistas e ativistas passavam suas mensagens, o governador Brizola falava com a população e proclamava os seus inflamados discursos de resistência.

Além de documentar os eventos principais, Lopez atuou politicamente na organização da resistência à tentativa de golpe. Participou da criação do Comitê de Artistas e Intelectuais pela Legalidade. Na rádio lia telegramas em inglês, francês, espanhol e italiano, difundindo o movimento para o mundo. Durante o dia fazia plantão no aeroporto Salgado Filho para registrar entradas e saídas de políticos e lideranças. Registrou em filme a chegada dos soldados da brigada militar, a montagem das metralhadoras na torre da igreja da matriz e a movimentação da multidão na Praça Marechal Deodoro (Praça da Matriz).

Odilon trabalhou também como ator fazendo pontas, primeiro na TV Piratini, depois na TV Gaúcha. Ainda em 1961 integrou ao lado de Ítala Nandi, Paulo José, Paulo Cesar Pereio, Fernando Peixoto, Ivete Brandalise e Milton Mattos a peça *O despacho*. O texto, escrito por Mário de Almeida, entrou em cartaz em julho de 1961 e era uma sátira musical sobre a situação política do Brasil no período. Curiosamente, foi escrita antes da renúncia do presidente Jânio Quadros e tematizava um golpe de Estado. Criticava os pendoros golpistas de Carlos Lacerda e da União Democrática Nacional (UDN). Seu teor político chamou a atenção da população e do então governador Leonel Brizola, que financiou a apresentação do espetáculo em São Paulo, Brasília e Rio de Janeiro.

Em 1962 Odilon se transferiu para a recém fundada TV Gaúcha, atual RBS. Na nova emissora filmou os eventos finais do Golpe Militar de 1964 em Porto Alegre. Em meio à crise política, no dia 2 de abril,

Jango voou de Brasília para a capital gaúcha para se reunir com os seus aliados políticos. Ao chegar ao aeroporto Salgado Filho, de madrugada, foi escoltado até a residência do general do III Exército, Ladário Telles, onde se reuniu com Brizola. Poucas horas depois deixou a capital e partiu para o exílio. Repórter experiente, Odilon fincou o pé e fez campana na saída da residência do general. O esforço valeu-lhe o único e último registro de João Goulart partindo do Brasil. O presidente que se exilou no Uruguai e morreria tempos depois.

Nos anos 1960 Odilon especializou-se em reportagens e documentários para a televisão, alguns deles premiados pela Associação Riograndense de Imprensa (ARI). Fez cursos na Europa, primeiramente em Glasgow e depois na Alemanha. Em 1967 viajou para a Bolívia, acompanhado do também jornalista Carlos Alberto Kolecza, para uma série de reportagens sobre a guerrilha no país. A dupla fez a cobertura do julgamento do guerrilheiro Regis Debray que havia lutado ao lado de Che Guevara.

Paralelamente à carreira de jornalista trabalhou como ator em peças e filmes. Atuou no filme *Coração de Luto* (Eduardo Llorente, 1967), *A palavra cão não morde* (Sergio Amon e Roberto Henkin, 1982) e *O velho do saco* (Milton do Prado e Amabile Rocha, 1999). Nos anos 1960 dirigiu seu primeiro filme, o curta-metragem *Um dia de chuva*. Em 1982 realizou *Jamboree*, apresentado no Festival de Gramado do mesmo ano (MERTEN, 2002, p. 58; BECKER, 1986, p. 34).

## **Um é pouco, dois é bom**

Em 1970 Odilon Lopez fundou a produtora Super Filmes e iniciou os preparos para a produção do seu único filme ficcional de longa-metragem *Um é pouco, dois é bom*. Escreveu o argumento e convidou o escritor Luiz Fernando Veríssimo para fazer os diálogos.

O título do filme é uma referência aos dois episódios que formam o longa-metragem intitulado: *Com um pouquinho de sorte* e *Vida nova por acaso*. O primeiro episódio narra as agruras cotidianas de um jovem casal de classe média baixa em dificuldades financeiras: Jorge (Carlos Carvalho) e Maria (Araci Esteves). Ele trabalha como motorista de ônibus, ela como comerciária. Apesar do intenso labor a vida segue tranquila até que Jorge perde o emprego, Maria engravida e a prestação da casa própria não para de chegar.

Em *Vida nova por acaso* temos as peripécias de dois malandros, Crioulo (Odilon Lopez) e Magrão (Francisco Silva), que saem da cadeia e sonham com uma vida nova. Reincidem no que sabem fazer melhor, roubar a carteira dos transeuntes.

*Um é pouco, dois é bom* foi realizado em um contexto favorável à produção cinematográfica

riograndense. Os letrados agradecem ao governador Walter Perachi de Barcellos, ao prefeito de Porto Alegre Telmo Thompson Flores, ao Dr. Willy Victor Sanvitto do Banco do Estado do Rio Grande do Sul, aos cônsules da Alemanha e Grã-Bretanha, entre outros.

Diferente dos primeiros tempos como repórter cinematográfico, aos 29 anos Odilon dominava o ofício de cineasta. Parte do aprendizado viera da experiência adquirida nos anos 1950, quando trabalhou nos estúdios no Rio de Janeiro. Ele aplicou os conhecimentos aprendidos: “Para o levantamento da produção, foram de extrema valia os anos vividos durante a crise dos anos 50, que me ensinaram a insistir apesar dos desencontros ocasionais.” (LOPEZ, 1982, p. 18).

Por conseguinte, a prática adquirida na realização de reportagens e documentários para a televisão deu-lhe agilidade de produção e o controle da direção em locações externas, predominantes no filme. No final da década de 1960 Odilon era reconhecidamente um homem de cinema e televisão.

As filmagens foram concluídas em setembro de 1970. Em novembro do mesmo ano estreou comercialmente em uma das principais salas de Porto Alegre, o Cinema Victória e circuito. Segundo Odilon a recepção do público foi satisfatória: “A acolhida foi muito boa. A crítica em geral não somente foi favorável ao filme em si, como ao novo rumo proposto ao cinema gaúcho.” (LOPEZ, 1982, p. 18).

## **O passado no presente**

A trajetória artística de Odilon é semelhante à dos atores e cineastas negros da sua geração. Quando investigamos sua vida, nos raros documentos publicados, encontramos pouquíssimas referências sobre a família paterna e materna. Sabemos que ficou órfão muito cedo, passou parte da infância em Belo Horizonte com o avô e em um abrigo para menores no Rio de Janeiro. Não encontramos tampouco referências sobre sua educação escolar.

Iniciou cedo no trabalho e teve diversas ocupações. Estudou atuação e ingressou no cinema ainda adolescente. Esta experiência carioca certamente facultou-lhe a ida à Porto Alegre para trabalhar na recém implantada televisão gaúcha. O novo ambiente de trabalho era favorável para quem tivesse experiência na área de comunicação. Nele Odilon desempenhou várias funções: ator, cinegrafista, repórter, documentarista e diretor de ficções. Autodidata, aprendeu a falar e a ler inglês e, patrocinado pela televisão, fez cursos no exterior que lhe qualificaram profissionalmente.

Odilon tampouco identifica qualquer preconceito vivido na realização do filme: “Não acredito que o fator cor tenha influído negativamente, antes pelo contrário. Embora o Rio Grande do Sul seja um estado de formação étnica preponderantemente européia, não tive também dificuldades com o elenco.”

(LOPEZ, 1984, p. 18).

*Um é pouco, dois é bom* não agradou aos críticos. Nem mesmo aos ansiosos por um cinema urbano e que haviam festejado sua produção antes da estréia. De fato quando assistimos aos dois episódios vemos que a cidade mostrada, e até certo ponto celebrada, não é vista como símbolo da modernidade. Ao contrário ela é o espaço da alienação. Os personagens vivem dificuldades originadas pelo meio urbano, como o desemprego, a pobreza, a falta de moradia etc. Eles tampouco são refinados, cosmopolitas ou identificados com os requintes da vida moderna. Ao contrário, seu modo de vida e linguajar lembram os migrantes das zonas rurais, trabalhadores pobres, pouco escolarizados, habitantes das periferias e marginais sociais. O que evidentemente frustrou os anseios de parte da intelectualidade ansiosa pelos sinais ostentatórios da urbanidade.

Não é exagero afirmar que Odilon registra a cidade ao lado dos seus personagens marginais. Não há nele a distância crítica dos filmes do Cinema Novo que, através dos personagens de classe média, fazem a mediação entre o cineasta e o povo.

*Um é pouco, dois é bom* biografava a trajetória do seu realizador de duas perspectivas: do ponto de vista da sua trajetória migrante e da sua experiência profissional. A identificação com Carlitos e o filme *Luzes da Cidade* refazem a liga.

Finalmente vale destacar o protagonismo de Odilon Lopez. Ele foi o primeiro diretor negro a ter o controle quase total sobre a sua obra. Ocupou as posições que definem o sentido da história. Escolheu a dedo os colaboradores além de conceber, produzir, dirigir e atuar. Antes dele apenas Cajado Filho e Haroldo Costa haviam dirigido filmes nos anos 1950. No entanto, nenhum deles assumiu as principais funções para a construção do sentido. Trabalharam quase sempre sob encomenda de produtores.

Poucos anos depois outro diretor negro, Zózimo Bulbul, iniciou seu primeiro filme, o curta-metragem *Alma no olho* (Zózimo Bulbul, 1973), mas essa já é outra história.

## **Referências**

BECKER, T. *O cinema Gaúcho – uma breve história*. Porto Alegre, Ed. Movimento, 1986.

BECKER, T. (Org.). *Cadernos de cinema de P.F. Gastal*. Porto Alegre: Ed. Unidade, 1996.

CAUDURO, M. *Palavras do tempo*. Porto Alegre: AGE Editora, 2000.

LOPEZ, O. A. Odilon Lopez: depoimento. (agosto/outubro de 1982). Rio de Janeiro, Revista Filme Cultura. Entrevista concedida a João Carlos Rodrigues.

\_\_\_\_\_. "Movidos pelo carisma de um revolucionário." In: CHEUICHE, A. (Org.). *Nós e a legalidade, depoimentos*. Porto Alegre, Editora AGE, 1991.



NEVES, David. O cinema de assunto e autor negros no Brasil. In: Cadernos Brasileiros: 80 anos de abolição. Rio de Janeiro, Editora Cadernos Brasileiros, ano 10, n. 47, p. 75-81, 1968.

PEREIRA, M. O Columbianum e o cinema brasileiro. Alceu, Rio de Janeiro, v.8, n.15, p. 127 a 142, jul./dez. 2007.

VIANY, A. Vitória do Cinema Novo: Gênova. In: Revista Civilização Brasileira, ano I, n. 2, p. 227-48, 1965.

# “Lei di Tabanca”: cultura popular, filme amador e novas tecnologias<sup>1</sup>

## “Lei di Tabanca”: popular culture, amateur film and new technologies

**Paulo Cunha<sup>2</sup>**

*(Doutor - Universidade da Beira Interior, Portugal)*

### **Resumo:**

A partir do caso de estudo “Lei di Tabanca” (2015, Bigna Tona Ndiba), o objectivo deste texto é conhecer a produção de cinema com meios não convencionais e recorrendo a novas tecnologias na Guiné-Bissau e reflectir a forma como este fenómeno está a reconfigurar a experiência cinematográfica entre as camadas juvenis urbanas daquele país da África Ocidental.

### **Palavras-chave:**

Guiné-Bissau, Filme Amador, Internet, Cultura Popular.

### **Abstract:**

From the case study “Lei di Tabanca” (2015, Bigna Tona Ndiba), the objective of this text is to know the production of cinema with unconventional means and using new technologies in Guinea-Bissau and to reflect how this phenomenon is reconfiguring the cinematic experience among the urban youth strata of that West African country.

### **Keywords:**

Guinea-Bissau, Amateur Film, Internet, Popular Culture.

“Lei di Tabanca” é um filme amador que alcançou recentemente enorme popularidade na Guiné-Bissau, realizado por Bigna Tona Ndiba, um fotógrafo de Bissau, e interpretado por jovens oriundos dos bairros periféricos e pobres da capital Bissau. Como actualmente a Guiné-Bissau é um país praticamente sem estruturas formais ou convencionais de produção, distribuição ou exibição cinematográficas, os jovens Bissau-guineenses que concretizaram este filme utilizaram tecnologia e meios não-profissionais para construir uma narrativa que expõe as tensões entre a autoridade pública urbana e as tradicionais tabancas rurais, sublinhando o confronto entre as estruturas formais ocidentalizadas e a maioria da população rural. No fundo, o filme acaba por reflectir uma tensão entre os modos de produção

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Seminário Temático CINEMAS EM PORTUGUÊS: APROXIMAÇÕES - RELAÇÕES.

2 - Doutor em Estudos Contemporâneos pela Universidade de Coimbra, diretor do Mestrado em Cinema na Universidade da Beira Interior, investigador integrado no CEIS20 da Universidade de Coimbra.

cinematográficos formais e um desejo de filmar que procura meios alternativos, reflectindo processos e práticas vigentes noutros países africanos vizinhos em contextos técnicos e económicos semelhantes (nomeadamente Nollywood).

Ambientado numa tabanca (aldeamento) no interior rural da Guiné-Bissau, o filme de Ndiba baseia-se num caso de violência doméstica entre um casal de balantas (uma das principais etnias da Guiné-Bissau) que ganhou particular mediatismo na sociedade Bissau-guineense em 2008/2009. Sem equipamento profissional, o filme foi gravado com uma câmara comum, uma Sony MiniDisc, com jovens do Bairro Militar, em Bissau, e filmado na zona do Biombo. Segundo o realizador, o filme foi gravado em seis horas, tendo tido ensaios durante dois dias.

Para além das formas mais convencionais, nos últimos anos tem-se verificado um surto de produção cinematográfica e audiovisual proveniente de núcleos amadores e semiprofissionais que tem aumentado exponencialmente. Trata-se de produções de baixíssimo orçamento, com técnicos e atores amadores ou não profissionais, com recurso a meios técnicos mais acessíveis aos potenciais realizadores ou meros curiosos. Naturalmente, este é o tipo de produção audiovisual possível na Guiné-Bissau, onde limitações de vários recursos não permitem que haja um modo de produção regular ou significativo nos moldes como se convencionou no mundo ocidental. Em vários países africanos, com os mesmos problemas estruturais e conjunturais, o modo de produção DIY (do-it-yourself) e de baixo custo (low-cost) foram a resposta a uma série de obstáculos que impossibilitavam a produção convencional de cinema.

Nollywood demonstrou ser possível constituir uma verdadeira alternativa ao mercado convencional de distribuição e exibição, que se estabeleceu como o modelo piramidal onde assenta a economia mundial dos média, ao permitir a existência de uma indústria que privilegia a relação quase directa entre o produtor e o consumidor, produzindo filmes que se destinam à exibição caseira (“straight-to-video”). A distribuição dos filmes é garantida por um conjunto de pequenos empresários, comerciantes (“marketers”) e “piratas” que garantem uma circulação eficaz junto do consumidor local (LOBATO, 2012, p. 56). Sem canais de distribuição e exibição convencionais, o filme circulou sobretudo em circuito directo, gravado em CD ou em Pen Drives, e vendido de mão em mão nas ruas de Bissau. Não é fácil mapear esse tipo de produções porque têm uma circulação local. Com outros filmes, nomeadamente cinema de acção norte-americano ou “filmes de amor indianos”, os filmes produzidos atualmente na Guiné-Bissau só podem ser comprados no popular mercado do Bandim (o mais concorrido da cidade de Bissau) ou nas ruas de Bissau ou das principais cidades guineenses, onde muitos jovens vendem filmes e músicas em CD ou Pen Drives gravados de forma artesanal. Essa é a forma mais frequente de distribuição de filmes em Bissau e um pouco por toda a Guiné-Bissau.

Além das questões técnicas e financeiras, Françoise Balogun (2007, p. 197) sublinha que este fenômeno nigeriano também foi potenciado por uma “enorme necessidade de imagens que refletissem a identidade nacional”. Ao contrário da África francófona, onde a indústria de cinema foi muito subsidiada pelo Ministério da Cooperação francês, o cinema nigeriano desenvolveu-se de forma totalmente independente, abordando temas com maior interesse para as comunidades locais. No caso concreto da Guiné-Bissau, um território onde a cultura cinematográfica mais canónica é praticamente inexistente (nem os filmes do próprio Flora Gomes são conhecidos pela generalidade da população), os jovens autodidatas inscrevem-se numa cultura visual muito pautada pela estética e narrativa da televisão, dos vídeos musicais e dos videojogos, conteúdos bem mais acessíveis à generalidade da população. Produzidos fora de qualquer forma institucionalizada, esses filmes são geralmente falados em dialetos autóctones e refletem questões atuais e muito pertinentes para as comunidades locais, o que lhes confere um forte cunho identitário.

Mais recentemente, e graças ao recente recurso à internet, é possível identificar alguns produtores mais bem-sucedidos através de algumas redes sociais. Após o fim do ciclo comercial do filme, os filmes passam a estar disponíveis gratuitamente no YouTube, o que facilita sobretudo a circulação dos filmes pela diáspora Bissau-guineense espalhada sobretudo pela Europa. A apropriação da tecnologia da imagem, que num primeiro momento foi monopolizada pelos estados africanos recém-independentes, deu lugar à sua disseminação democrática pelas populações, mesmo em estados periféricos ou em vias de desenvolvimento, que lhe permite criar os seus conteúdos cinemáticos próprios que tanto podem valer como “produtos culturais” ou como meros “bens de consumo”. Mas, se esta democratização no acesso à tecnologia permitiu o surgimento de um espaço alternativo de produção, que seguramente “resulta de uma problemática de afirmação cultural e de identidade”, também significou a falência do fenômeno cinematográfico convencional, desde a produção até à exibição em sala. (BAMBA, 2007, p. 17-19).

Tal como a produção, o setor da exibição também se tornou progressivamente informal e não profissional. Apesar de não existir nenhuma sala de cinema comercial licenciada em todo o território guineense, além de algumas salas com programação cinematográfica não comercial pontual, como alguns centros culturais, estima-se que existam, só na cidade de Bissau (cerca de 350 mil habitantes), cerca de 150 salões de cinema, com lotação entre os 50-80 lugares. Esses espaços informais destinados à exibição de filmes através de DVD em ecrã de televisão exibem, sobretudo, títulos norte-americanos e produções locais. Mesmo sem as condições formais necessárias, esse circuito de salões mantém o setor de distribuição bastante ativo e consolidado, promovendo uma cultura cinematográfica muito particular.

O CD que adquiri de um vendedor de rua, no posto de combustíveis junto ao porto de Bissau,

continha três ficheiros AVI (Audio Video Interleaved, um formato de vídeo e som da Microsoft para os computadores pessoais) com diferentes partes do filme: o primeiro com 19 minutos e 52 segundos; o segundo com 19 minutos e 46 segundos; o terceiro com 19 minutos e 49 segundos. A particularidade é que esse CD, apesar de conter quase uma hora de filme, não continha a totalidade do filme, faltando precisamente a parte final. Esta circunstância faz-me acreditar que adquiri uma cópia falsa que não foi produzida pelos detentores dos direitos do filme, como deixa prever o “aviso” que antecede o filme. Ou seja, muito provavelmente, estes filmes Bissau-guineenses de maior procura popular são reproduzidos sem autorização dos detentores dos direitos de autor da mesma forma que se reproduzem cópias ilegais para venda na rua dos filmes de acção norte-americanos e dos filmes indianos.

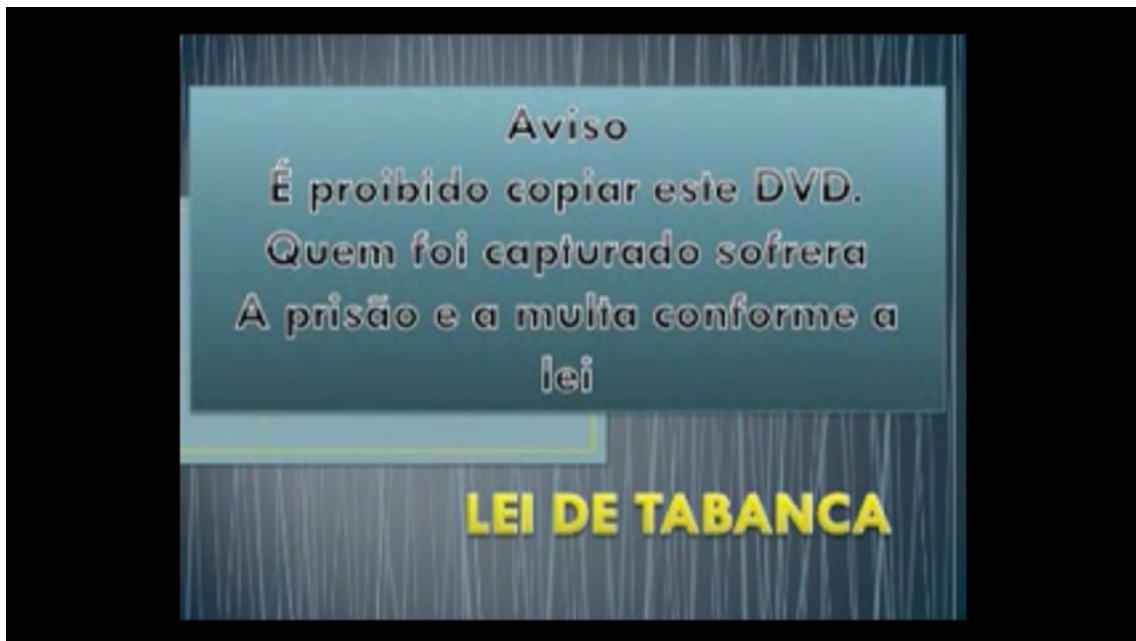


Imagem 1 – Imagem da primeira versão do filme “Lei di Tabanca”. Fonte: CD.

A edição oficial foi feita em suporte DVD, com capa a cores, e foram produzidos na China por intermédio de um comerciante da vizinha Guiné-Conacry. A edição de 2 mil exemplares esgotou rapidamente. Após o sucesso popular, o filme “Lei di Tabanca” seria refilmado a pedido do Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema (INAC) para participar como representante da Guiné-Bissau na edição de 2015 do festival internacional de cinema Clap d’Ivoire, que se realizaria entre 1 e 6 de setembro em Abidjan, capital da Costa do Marfim. Transformado em curta-metragem agora apenas com 14 minutos e 15 segundos, e legendado em francês, a segunda versão apresenta melhor resolução de imagem (e um formato 16:9) e já se encontra disponibilizada, desde 30 de agosto de 2015, no Youtube através de uma conta do próprio Ndiba com o título traduzido para francês: “La Loi du Village”.



Imagem 2 – Imagem da primeira versão do filme “Lei di Tabanca”. Fonte: CD.



Imagem 3 – Imagem da segunda versão do filme “Lei di Tabanca”. Fonte: Youtube.

No entanto, segundo informação do próprio realizador, a queda do governo de Domingos Simões Pereira (20 de agosto de 2015) bloqueou o processo e o filme acabaria por não participar no certame marfinense. De resto, nesse ano, o INAC não apresentou qualquer filme a concurso. Ainda assim, o filme acabaria por ser exibido no único canal de televisão do país, a TGB (Televisão da Guiné Bissau). Actualmente, Bigna Tona Ndiba está a concluir mais uma curta-metragem de 25 minutos intitulada “Amadú, a sombra da apatridia”, encomendada pelo representante do Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados (ACNUR) na Guiné-Bissau. O seu objectivo confesso é conseguir vencer um edital da CPLP Audiovisual, promovido pela Comunidade de Países de Língua Portuguesa, ao qual

já concorreu em 2016 mas sem conseguir o subsídio financeiro. A cada são apoiados projectos de documentário e ficção concorrentes dos 9 países membros da organização (Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné Bissau, Guiné Equatorial, Moçambique, Portugal, São Tomé e Príncipe e Timor Leste), que depois tem a sua circulação garantida nos canais de televisão pública desses países parceiros. Os realizadores e produtores executivos dos projetos selecionados participam também de uma Oficina de Desenho Criativo de Produção, uma acção de formação de 80 horas para discussão de suas estratégias de realização junto a tutores artísticos e técnicos<sup>3</sup>.

Por várias razões, o filme “Lei di Tabanca” foi o fenómeno mais mediático do cinema da Guiné-Bissau durante o ano de 2015, conquistando toda a atenção apenas com uma circulação no espaço alternativo ao convencional, nomeadamente em venda nas ruas e em sessões nos salões de cinema alternativos. Este fenómeno é o melhor exemplo de uma mudança de paradigma na produção e exibição de cinema que se tem vindo a verificar em diversos países africanos com poucos recursos técnicos, financeiros e humanos para a prática de cinema como se convencionou no mundo ocidental. Aproveitando as novas tecnologias e a banalização no acesso aos meios de produção, uma nova geração de jovens realizadores tem surgido aos olhos da população local como mais próximos, visto que produzem narrativas que abordam os problemas do quotidiano e questões sociais que marcam as vidas das populações anónimas, sobretudo no mundo rural como nas periferias urbanas.

### Referências

BALOGUN, Françoise. “A explosão da videoeconomia: o caso da Nigéria”. In: MELEIRO, Alessandra. *Cinema no Mundo: indústria, política e mercado. África*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, pp. 191-204.

BAMBA, Mahomed. “Introdução”. In: MELEIRO, Alessandra. *Cinema no Mundo: indústria, política e mercado. África*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007. p. 17-24.

CUNHA, Paulo. “Transmedialidade no ‘cinema de bordas’: os casos de Cabo Verde e Guiné Bissau”. In: *Transescritura, transmedialidad y transficcionalidad*. Salamanca: USAL, 2017.

CUNHA, Paulo; LARANJEIRO, Catarina. “Guiné-Bissau: do cinema de Estado ao cinema fora do Estado”. *Rebeca*, vol. 5, 2; 2016.

DIAWARA, Manthia. *Cinema africano: Novas formas estéticas e políticas*. Lisboa: Sextante Editora, 2011.

LOBATO, Ramon. *Shadow Economies of Cinema: Mapping Informal Film Distribution*. Londres: BFI, 2012.

---

3 - Na última edição, em Janeiro de 2016, participaram como tutores os brasileiros Ruy Guerra, Eduardo Escorel, Raquel Zangrandi, Zita Carvalhosa e Luis Bolognesi; os portugueses Luís Correia, Artur Ribeiro e Maria João Mayer; e a angolana Patrícia Faria.



# A Questão Brecht: Ôshima e os signos de teatralidade<sup>1</sup>

## The Question Brecht: Oshima and the signs of theatricality

Pedro de Araujo Nogueira Tinen<sup>2</sup>  
(Mestrando - UNICAMP)

### Resumo:

Misturando estratégias Brechtianas com elementos do teatro japonês, *O Enforcamento* (*koshikei*, 1968) evidencia a teatralidade da justiça ao mesmo tempo em que questiona a possibilidade de identificação através da representação. O filme de Nagisa Ôshima expõe o problema teórico acerca dos modos de representação no cinema japonês. Esta comunicação propõe uma revisão do conceito de *modo apresentacional*, de Noel Burch.

### Palavras-chave:

Cinema japonês, reflexividade, Nagisa Oshima, Brecht.

### Abstract:

By mixing brechtian strategies with techniques from classical Japanese theater, *Death by Hanging* (*koshikei*, 1968) manifests the theatricality of the justice system at the same time it ponders on the possibility of identification through representation. The film, directed by Nagisa Oshima exposes the theoretical problem of the modes of representation in Japanese cinema. This communication proposes a revision around Noel Burch's concept of 'presentational mode.

### Keywords:

Japanese cinema, reflexivity, Nagisa Oshima, Brecht.

Quando Nagisa Oshima vai pela primeira vez para Europa em 1968, pelo lançamento de seu filme *O Enforcamento* (*koshikei*), ainda era um diretor desconhecido fora do Japão, apesar de já ter realizado mais de dez filmes até então. De fato, a estreia do filme – previsto para ser exibido fora da competição no festival de Cannes daquele ano, mas impedido em decorrência da interrupção do evento pelas revoltas de Maio (NAGIB, 2011, p. 163) – marca o descobrimento da crítica europeia sobre Oshima, assim como sinaliza o início da carreira internacional do cineasta, que se torna progressivamente mais engajado nas possibilidades internacionais de distribuição e produção. Apesar das ocorrências do Festival de Cannes

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Registros do Jogo Atoral

2 - Mestrando no programa de pós-graduação em Multimeios na Unicamp sob orientação do Prof. Dr. Gilberto Alexandre Sobrinho.



de 68, *O Enforcamento* tem um ciclo proveitoso de exposições paralelas e é adquirido para distribuição pelo produtor Anatole Dauman (OSHIMA, 1992, p. 259) – que, futuramente, seria responsável pela encomenda da produção de *O Império dos Sentidos (ai no corrida, 1976)*.

Oshima, ao idealizar a realização de *O Enforcamento*, toca em uma das questões sociais mais agudas do Japão na época: a opressão dos *zainichi*<sup>3</sup> pelos japoneses. O filme é inspirado nos crimes cometidos por Ri Chin'û, um jovem coreano. Em 1962, Chin'û é condenado à morte por enforcamento pelo assassinato de duas mulheres japonesas e executado no mesmo ano, no ano seguinte, Oshima escreve a primeira versão do roteiro do filme (OSHIMA, 1992, p. 166). O caso havia ficado famoso devido às comunicações entre Ri Chin'û e a imprensa japonesa, para quem ele descrevia em detalhes seus crimes, e pelas correspondências entre Ri e Bok Junan – uma jornalista pró-Coréia do Norte – que foram publicadas no livro *Crime, Morte e Amor* (TURIM, 1998, p. 65).

O filme, apesar de inspirado em eventos reais, é considerado como sendo o mais brechtiano<sup>4</sup> do diretor, isso porque a narrativa não se empenha sobre factualidade dos acontecimentos, mas sobre as estruturas ideológicas e sociais que fundamentam a sua encenação. Oshima transforma Ri Chin'û em R, um coreano condenado à morte, cujo nome é apenas uma letra do alfabeto, assim, o filme se descola da especificidade e espetacularidade dos eventos reais que o inspiraram. R transcende a individualidade de Ri Chin'û, os crimes de Ri não estão mais em julgamento e o que é posto em litígio é o próprio processo que condena R. Oshima realiza um filme cujo componente fundacional é a absurdidade: um coreano identificado apenas por uma letra é condenado à morte pelo estupro e assassinato de duas mulheres japonesas, no dia da aplicação da pena, seu corpo resiste à execução e R perde totalmente a sua memória. Ali se deflagra o conflito entre os carrascos presentes: qual é o sentido de punir apenas o corpo? Seria possível executar um homem que não tem conhecimento de seus crimes? A resposta (burocrática) dada pelo oficial de justiça é negativa, a solução encontrada pelos carrascos é de que a história de R deveria ser reencenada, da sua infância a seus crimes, para que ele retome a sua consciência de si e que seja dado continuidade à punição física.

A criminalidade é um tema recorrente nos filmes de Oshima, mas não é articulada para ter um efeito moralizante, Adam Knee observa que criminalidade para Oshima é uma decorrência do ostracismo social e da busca pela liberdade (KNEE, 1987, p. 48), em outras palavras, criminalidade é também uma possibilidade de ação política. Nesse sentido, o fascínio do diretor pelos crimes de Ri Chin'û remonta menos às questões particulares do crime e mais às possibilidades de transgredir a opressão japonesa sobre a população coreana, um tema sobre o qual Oshima já havia se debruçado em pelo menos três

3 - População coreana residente no Japão (KO, 2010: 11).

4 - As relações entre a obra de Brecht e o filme são destacadas nas críticas de Lúcia Nagib (1995), Maureen Turim (1998) e Noel Burch (1979).

obras anteriores. O filme faz uso do épico como ferramenta para produzir uma reflexividade crítica que denuncia a arbitrariedade da justiça japonesa ao condenar um coreano.

O emprego da reflexividade em *O Enforcamento* opera através de um anti-ilusionismo que é fundamentado em dois eixos, o da enunciação e o da encenação. A noção de reflexividade aqui age como uma preocupação em se produzir um distanciamento crítico através do desvelamento das diferentes camadas de encenação atuadas, revelando-as como procedimentos intelectuais e ideológicos. Contudo, a reflexividade, para Oshima, não era somente um modo de (des)construção narrativa, mas também um era um meio de inscrição autoral. O diretor, em seu texto *Situation et Sujet du Cinéma Japonais* (1972), defende o emprego da reflexividade como meio de articular uma relação dialética entre a subjetividade do autor e a consciência do público (OSHIMA, 1972, p. 47), ou seja, defende a reflexividade também como uma ferramenta de enunciação.

A enunciação é manifestada através dos textos dos intertítulos e da narração em voz-over do próprio Oshima, ambos produzem uma interlocução entre o diretor e o espectador que, a princípio, é diegéticamente justificada pela codificação do documentário. O filme, que é iniciado como um falso documentário sobre a aprovação da pena de morte no Japão, começa com letreiros que descrevem a reprovação da abolição pena capital pelos japoneses, ainda que esse texto emule uma ilusória objetividade de caráter documental, a repetição incisiva das frases funciona tanto quanto provocação, quanto estranhamento sobre o escrito. A narração de Oshima também gera um tipo similar de estranhamento, pois, além de fazer uso da repetição das frases, possui uma assepsia irônica que a distancia da sistematização reconhecível de um documentário informativo. O narrador expõe a aparente banalidade arquitetural da câmara de execução: “*se parece com a casa de alguém*”, diz ao descrever as imagens aéreas da prisão, “*pintado de creme claro*”, diz ao descrever a imagem em preto e branco.

A câmera adentra o espaço da execução, e a narração de Oshima, juntamente com as imagens descritivas, explora a funcionalidade dos cômodos, expondo a maneira com que toda sua arquitetura fora concebida para causar a morte de forma fria e impessoal, a morte que ali é produzida é resultante de um acontecimento da lei e não da vida. Entretanto, esse espaço não é apenas projetado para produzir morte, mas também é planejado para que ela seja vista testemunhada. Sob a tutela do documentário, o filme finge apresentar um espaço que na verdade ele constrói. Esse palco cinematográfico, dimensionado para satisfazer o voyeurismo tétrico de seus espectadores.

Da exposição espacial dessa arquitetura da morte, o falso documentário segue para a descrição processual do ritual jurídico da pena capital e os sujeitos nele implicados. São apresentadas as personagens presentes no processo, cada uma com uma função legal particular, os oficiais da prisão

que devem aplicar a pena, os oficiais de justiça que deve testemunhar o evento, o capelão da prisão que deve dar apoio espiritual e o condenado, que deve morrer. A aproximação do momento da execução gera uma atmosfera crescente de tensão, intensificada pelo contraste pungente da frieza da narração com as imagens de desespero de R que está prestes a ser morto. O ponto de ruptura da enunciação documental é o momento da tentativa da execução, intensificado pela repetição da cena, operada pela montagem: o corpo cai do alçapão duas vezes e ainda assim sobrevive, o condenado se rebela contra a sua função. A abertura do filme, amparada pelo aparente registro documental, inicia um processo de provocação sobre a nossa crença na veracidade das imagens. Para Stephen Heath, *O Enforcamento* é um filme político porque está preocupado com as políticas de realidade, o que justifica a ruptura inicial: “[ela] almeja precisamente a realidade como ‘realidade’, é diretamente sobre representação, identidade e subjetividade: por isso a sua teatralidade.” (HEATH, 1976, p. 56-57).

Se *O Enforcamento* é considerado como o filme mais brechtiano do diretor, é porque a representação é construída para inferir e expor a natureza teatral do processo judicial, assim como expõe a própria condição artificiosa da encenação e da representação cinematográfica. A encenação, componente fundamental da reflexividade do filme, tem a função diegética de constituir a memória de R, de substituir o real e produzir consciência, mas os carrascos, na função de atores, falham repetidamente, produzindo uma pantomima patética que revela mais sobre seu próprio racismo e a xenofobia do que sobre o evento ali encenado. A produção de alteridade constituída no processo da representação do outro se torna uma ferramenta para revelar a si próprio. Alteridade e identidade aqui operam em dois níveis, de um lado, sobre a individualidade do sujeito – os oficiais procuram reencenar a infância de R para que ele retome a consciência de suas motivações e seus impulsos criminosos – de outro, sobre o sentimento de pertencimento a determinado grupo e a consequente produção de diferença – os oficiais buscam mimetizar o que imaginam ser a gestualidade coreana. *O Enforcamento* produz um metacomentário sobre a impossibilidade da representação realista em se tornar uma ferramenta politicamente efetiva de produzir consciência e subjetividade.

Porém, por mais pertinentes que sejam as leituras que comparam o filme com a obra ‘brechtiana’, essa comparação não está alheia às contradições que carregam em si o problema teórico que é estruturante para a historiografia do cinema japonês: as influências formativas das artes tradicionais japonesas, especialmente das artes teatrais, sobre o cinema produzido nesse país. Maureen Turim, por exemplo, ao mesmo tempo em que descreve as influências brechtianas do filme, atenta para como essa categorização tem o potencial de mascarar uma rede de influências transculturais (TURIM, 1998, p. 43-46).

A questão das aderências das influências do teatro clássico japonês sobre o cinema japonês é

um tema fundamental para o desenvolvimento de um pensamento sobre a história do cinema desse país, compondo o argumento central de Noel Burch, em *To the Distant Observer* (1979). Burch constrói sua hipótese principalmente em cima de dois trabalhos: *O Império dos Signos* de Roland Barthes e *The Kabuki Theater* de Earl Ernst. É de Ernst que Burch extrai os conceitos de modos representacionais e apresentacionais. Ernst utiliza essas expressões em sua análise sobre as diferenças entre o teatro naturalista ocidental de André Antoine e David Belasco e os teatros clássicos japoneses como o Kabuki, No e Bunraku (apud BURCH, 1979, p. 69-70), para ele, a representação e a apresentação se distinguem pela ambição ilusionista da encenação. São termos relativamente vagos, sem precisão histórica, que descrevem formas teatrais antitéticas e, essencial à suas concepções, está a relação estabelecida entre espectadores e obra.

Desse modo, Burch afirma que a verdadeira era de ouro do cinema japonês não seria os anos 1950, mas sim os anos 1930 e começo dos 1940 (BURCH, 1979, p. 16), esse período seria marcado por filmes que atingiram o ápice da sua singularidade apresentacional. Só que, ao destacar o cinema dos anos 30, Burch exalta um conjunto de filmes pelo efeito de distanciamento e alienação que produzem, nomeando Brecht (1979, p. 73) para valorizar seus aspectos reflexivos. Então, faz-se evidente certa contradição, pois, ao mesmo tempo em que ele traça a hereditariedade do anti-ilusionismo clássico no cinema japonês, essas são características celebradas não por sua singularidade histórica e cultural, mas por sua semelhança com os efeitos de alienação brechtianos. De tal forma, Burch transforma o cinema japonês em um outro ideal, cuja valoração depende da sua capacidade de se contrapor ao cinema narrativo, e no caso, ao cinema narrativo ocidental.

Quanto a Oshima, Burch defende que, ao contrário de seus contemporâneos, o realizador não importava nem emulava modelos ocidentais, chegando a propor que *O Enforcamento* seria o primeiro filme japonês a articular as afinidades entre tendências históricas do cinema japonês com o conceito marxista da representação crítica e reflexiva (BURCH, 1979, p. 333-334). O filme de fato faz uso de diferentes estratégias para produzir um distanciamento crítico, só que, independentemente da possível genealogia dessas estratégias, elas são empregadas de acordo com uma finalidade política particular. A noção de 'anti-ilusionismo' como sinônimo de 'brechtiano' é problemática, se o cinema produzido por Oshima nos anos 1960 é atravessado pelo seu momento histórico, a análise de Burch também é. Equiparar toda arte anti-ilusionista pelos efeitos que produzem, sem levar em conta a dimensão ideológica de seu emprego, é ignorar a politização da forma.

No trecho final, a voz de Oshima retorna ao filme, dessa vez não como uma voz que narra acontecimentos ou procedimentos, mas como uma voz que se dirige ao espectador: "*obrigado por terem participado dessa execução*". Oshima produz, em *O Enforcamento*, uma obra anti-ilusionista que é,

também, um produto de seu tempo. Unida às conturbações políticas e culturais dos anos 60, ela propõe uma indagação sobre os modos de representação e as possibilidades de produção de subjetividade no cinema, revelando que o sujeito do filme não era R, mas sim o próprio espectador.

### **Referências**

BURCH, N. *To the distant observer: form and meaning in the Japanese cinema*. Berkeley: University of California Press, 1979.

GEROW, A. *Visions of Japanese Modernity: articulations of cinema, nation and spectatorship, 1895-1925*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 2010.

KNEE, A. *Criminality, Eroticism and Oshima*. In: *Wide Angle*, v. 9, n. 2, 1987, p. 47-59.

KO, M. *Japanese Cinema and Otherness: Nationalism, multiculturalism and the problem of Japaneseness*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 2010.

NAGIB, L. *Nascido das cinzas: autor e sujeito nos filmes de Oshima*. São Paulo: EDUSP, 1995.

\_\_\_\_\_. *World Cinema and the Ethics of Realism*. Nova Iorque: Continuum, 2011.

OSHIMA, N. "Situation et Sujet du Cinéma Japonais". *Positif*, Paris, n. 143, 1972: 29-47.

\_\_\_\_\_. *Cinema, censorship, and the state: the writings of Nagisa Oshima, 1956-1978*. Edição e introdução de Annette Michaelson. Cambridge: MIT, 1992.

TURIM, M. *The Films of Nagisa Oshima: images of a Japanese iconoclast*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1998.

# Uma Análise dos Escritos de Quatro Grandes Teóricos do Cinema sobre o S3D<sup>1</sup>

## An Analysis of the Writings of Five Great Cinema Theorists on S3D

**Priscilla Barbosa Durand<sup>2</sup>**  
(Mestranda do PPGCOM UFPE)

### **Resumo:**

O trabalho pretende compreender a posição do 3D no cinema bem como o papel do cinema na prática estereoscópica, através da metodologia da análise de conteúdo para quatro ensaios escritos por quatro grandes teóricos do cinema em épocas distintas. A história do cinema 3D estereoscópico (S3D) divide-se em quatro períodos de acordo com a progressão da sua história, técnica e estética. Nas origens destacam-se os ensaios de Eisenstein e Bazin e, para o período mais atual, os de Bordwell e Elsaesser.

### **Palavras-chave:**

Estereoscopia, Análise de Conteúdo, Cinema, 3D.

### **Abstract:**

The work intends to understand the position of 3D in the cinema as well as the role of cinema in stereoscopic practice, through the methodology of content analysis for four essays written by four great cinema theorists at different times. The history of stereoscopic 3D cinema (S3D) is divided into four periods according to the progression of its history, technique and aesthetics. In the origins the essays of Eisenstein and Bazin and, for the most current period, those of Bordwell and Elsaesser.

### **Keywords:**

Stereoscopic, Content analysis, Movies. 3D.

## **Noções básicas sobre a História, Técnica e Estética do Cinema 3D Estereoscópico**

Sucintamente, estereoscopia é a capacidade de enxergar o que nos circunda em três dimensões. A sua origem é mais antiga do que o próprio cinema, de certo modo ela já surgiu com a humanidade, pois enxergar em três dimensões é um processo fisiológico natural do cérebro humano chamado *estereópsie*.

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Tecnologias e Convergências.

2 - Graduada em Comunicação Social pela UFPB, mestranda do PPGCOM UFPE com mobilidade discente para o grupo Gene da UFSCar, pesquisadora/bolsista da Facepe e do LISIM UFPE.

O primeiro dispositivo de projeção estereoscópico apresentado à sociedade foi o estereoscópico, de Charles Wheatstone, em 1838, que projetava fotografias em 3D a partir de duas imagens iguais colocadas sobre perspectivas diferentes uma ao lado da outra. Essa estrutura pode ser chamada de par estéreo – de modo que ao serem exibidas transformavam-se em imagens tridimensionais.

Outro cientista da mesma época, David Brewster, adaptou o dispositivo de Wheatstone criando uma caixa com dois obturados fixos lado a lado para visualizar as imagens 3D. Assim, ele determinou que a distância entre os obturados carece ser da mesma distância interocular (DI) dos olhos humanos; cerca de 6,5cm (ZONE, 2007).

Essa distância garante a união do par estéreo sem falhas, proporcionando uma maior estabilidade visual do efeito 3D. Logo, essa medida tornou-se padrão nas câmeras estereoscópicas tanto fotográficas, quanto de filmagem da época, até os dias atuais. Desta forma, Ray Zone (2007) destaca como período de novidade o intervalo entre 1838 a 1952. Durante este tempo, os suportes de projeção e captura estavam sendo testados e lançados, bem como pequenos curtas da história do cinema 3D estereoscópico (S3D).

Assim, os dois princípios iniciais e fundamentais que permitem a compreensão de como a imagem estéreo é capturada e projetada foram apresentados; que são os conceitos de par-estéreo e DI. Há ainda um terceiro princípio, que corresponde ao uso de óculos especiais 3D para visualizar os filmes.

Desse modo, no período de novidade, havia um cabo de guerra entre técnica e estética, e os filmes davam ênfase à tecnologia 3D como um *truque* da imagem fora da tela que eram nítidos em curtas como *Plastigrams* (Jacob Leventhal, 1922). Além disso, eram exibidos no método de visualização com óculos anaglífico. O anaglífico utilizava um sistema de cores vermelho/ciano para projetar e visualizar em S3D (ZONE, 2007).

Após o cinema S3D se firmar na indústria, em 1952 é lançado o filme *Bwana Devil* (Arch Oboler, 1952). Após o recorde de bilheteria do filme, todos os grandes estúdios de Hollywood queriam investir na tecnologia 3D. Assim, começa-se a era de ouro do cinema S3D, bem como o período convergente, com a explosão de mais de 50 longas de gêneros distintos. Zone (2007, 2012) delimita o período entre 1952 a 1985, como convergente, porque as produtoras estavam se convergindo para inovações da tecnologia 3D, bem como outros investimentos em telas largas para o cinema, como o cinerama e o cinemascope.

Dentre as novidades do S3D, houve uma melhora do sistema de projeção e visualização do anaglífico para o método polarizado; este último preservando as cores originais do filme – diferentemente do anaglífico – trazendo mais conforto e qualidade estética para o espectador. Além disso, também havia sido lançado o sistema de câmera 3D pioneira chamada: *NaturalVision*. Este sistema permitia um controle

tanto do foco quanto do efeito 3D. O manuseio do efeito 3D criava uma estética diferenciada neste grupo de filmes, permitindo que os cineastas utilizassem práticas estilísticas divergentes do cinema 2D.

Dessa maneira, Zone (2012) menciona que existem três tipos de efeitos 3D que manipulam a profundidade do cinema estereoscópico; são eles, a paralaxe negativa, a paralaxe positiva e ainda a paralaxe zero. A paralaxe negativa refere-se ao efeito 3D que está localizado entre o espaço do auditório e a tela de cinema; da mesma forma há a paralaxe positiva que está localizada entre a tela de cinema e o campo diegético do filme. E, por último, quando não há efeito 3D *saindo* nem *entrando* na tela, ela está na paralaxe zero, que simboliza a linha da tela de cinema. A composição dessas três zonas chama-se composição em eixo Z; ou composição diagonal.

Alfred Hitchcock, por exemplo, utilizou bem os mecanismos da paralaxe negativa na década de 50, no filme *Dial M For Murder* (1954), a fim de pontuar suspense em algumas cenas e não utilizar o efeito 3D como um truque, ou seja, *jogando as coisas na cara da plateia* como era comum no período de novidade. Assim, na cena da tentativa de assassinato em que a personagem de Grace Kelly (Margot Wendice) estende sua mão em direção à plateia pedindo socorro, Hitchcock apresenta o braço de Margot em paralaxe negativa trazendo imersão e realismo.

A breve onda de filmes estereoscópicos na década de 50 chegaria ao fim, alguns motivos são o próprio cansaço do público em ver filmes 3D, bem como a pobre qualidade de projeção analógica e falta de filmes com narrativas consistentes. Assim, no final da década de 80, alguns filmes ainda foram lançados como o *Comin 'at Ya* (Ferdinando Baldi, 1981) e continuando até o verão de 1983 com *Jaws 3-D* (Joe Alves, 1983).

Atualmente, vivencia-se dois períodos; o período imersivo que começou em 1986 com o lançamento das salas IMAX; e o período digital do cinema 3D, iniciado em 2005 com o lançamento de 84 salas digitais em todo o mundo. O filme que marcou esse alastramento foi *Chicken Little* (Mark Dindal, 2005).

A chegada das salas IMAX de largura 15/70, com telas mais côncavas e de resolução 10.000 por 7.000 pixels proporcionou detalhes mais ricos e mais imersão. O espectador estaria completamente imerso na imagem. Além disso, as salas IMAX possuem uma trilha sonora separada dos filmes, assim o efeito surround na sala se mantém. Contudo, adicionavam-se algumas caixas de som para aumentar a potência e explorar melhor o tamanho da tela. Todos esses mecanismos proporcionavam ainda mais imersão, por causa disso o tamanho da tela encorajava o cineasta a utilizar todas as zonas das cenas em foco, como no filme *Beowulf* (Robert Zemeckis, 2007).

Outra novidade com a chegada do digital, e que agora as DI não dos obturadores da câmera 3D,



mas das lentes, podiam ser manipuladas. Dessa forma, o volume da imagem podia ser alterado. Se a DI fosse maior que a DI dos olhos humanos, causava o efeito de miniaturismo, deixando um elemento imensamente grande como o sol, por exemplo, pequeno; e, se o inverso acontecer, a DI for menor que a DI dos olhos humanos é causado o efeito de gigantismo, deixando um elemento, naturalmente pequeno, grande como um inseto, por exemplo. Ambos podem ser utilizados como estratégias estilísticas do diretor a fim de se contar uma história.

Por fim, o propósito deste item foi apresentar questões básicas acerca do desenvolvimento histórico, técnico e estético do cinema S3D, compreendendo também suas divisões históricas. Dessa forma, do ponto de vista de teóricos importantes do cinema mundial, como o 3D é visto? O que foi dito pelos teóricos? Há padrões de continuidade ou mudança na postura dos teóricos oriundos de diferentes disciplinas do S3D?

O próximo item se preocupa em aplicar a metodologia da análise de conteúdo em quatro textos escolhidos: dois do período convergente e dois do período digital. Dessa forma iniciaremos pelo último ensaio de Sergei Eisenstein de 1948 *Stereoscopic Films*. á na década de 50, Bazin escreveu que a estereoscopia poderia gerar “um novo ciclo de erosão estética”. E, para fazer o contraponto com a atualidade, abordaremos mais dois ensaios, o de Bordwell (2014) e Elsaesser (2013). Assim, através dos olhares desses autores nestes ensaios, tentaremos compreender os debates em torno do lugar do 3D no cinema e o lugar do cinema na prática estereoscópica.

## **O Lugar do S3D no Cinema e o Lugar do Cinema na prática Estereoscópica**

De acordo com Moraes (1999), a análise de conteúdo é utilizada para descrever e interpretar qualquer conteúdo de um documento, ajudando a reinterpretar o texto, atingindo uma compressão que vai além de uma leitura usual. Qualquer material de comunicação verbal ou não verbal pode usufruir dessa metodologia captando seu sentido simbólico que pode ser variado de acordo com cada pesquisador. Moraes expõe que “de certo modo a análise de conteúdo é uma interpretação pessoal por parte do pesquisador com relação à percepção que tem dos dados. Não é possível uma leitura neutra. Toda leitura se constitui numa interpretação” (MORAES, 199, p.9).

Dessa forma, a metodologia da pesquisa dividiu-se em cinco etapas: levantamento das informações, transformação do conteúdo em unidades, classificação das unidades em categorias, descrição e interpretação. Assim foram selecionados dois textos oriundos de períodos distintos da história do cinema S3D, com o fito de compreender seus aspectos técnicos, estéticos e tecnológicos.

Nesse sentido, os primeiros escritos remontam para a década de 50 com Eisenstein e Bazin. Bazin, logo após a explosão de filmes 3D na década de 50, escreveu que este cinema poderia trazer um *Novo ciclo de erosão estética* no seu ensaio *Em Defesa do Cinema Total*, logo em seguida em *O Mito do Cinema Total*, Bazin sugere que não foi a fotografia, mas sim a estereoscopia, que abriu os olhos dos pesquisadores para o cinema. Ele revelou que não houve um único inventor que não tentou combinar som e estereoscopia com animação da imagem. A inspiração de Bazin para escrever sobre o cinema 3D surgiu após a exibição do filme *3D Around Is Around* (Evelyn Lambart, Norman McLaren, 1951) durante o festival de Paris. Com isso ele analisou a geometria da ilusão estereoscópica envolvendo o eixo de convergência das duas lentes da câmera e o plano focal da imagem, anunciando que “[...] o cineasta agora tem tanto controle criativo sobre a terceira dimensão quanto suas várias lentes que lhe dão mais enquadramento e estilo visual” (CHRISTEI, 2014, p. 47, tradução nossa). Para Bazin, isso trouxe o mesmo estilo de profundidade de campo que ele admirava nos filmes dos cineastas Welles e Wyler.

Ainda no final de 1947 e início de 1948, o teórico russo Eisenstein escreveu um ensaio sobre o cinema estéreo sendo considerado o último após sua morte. Existem duas versões do ensaio; uma que omite vinte páginas da versão original Russa, e, outra com tradução completa. A versão completa pode ser encontrada no livro *Penguin Film Review* nº8, publicada em janeiro de 1949.

Eisenstein relatou que o cinema estereoscópico contemplava, “supostamente”, uma composição de primeiro plano colocando objetos próximos à câmera para pôr profundidade, um estilo que Eisenstein já utilizava nos seus próprios filmes, como *Ivan* (1944) com o Tsar em um perfil de *close-up* no qual há uma coluna, e seus súditos vão se afastando dela. Ou em *Viva México* (1979), quando é apresentado um rosto de uma mulher em *close-up* ao longo da diagonal de uma pirâmide. Ele admitiu que esses exemplos estilísticos fossem mais presentes no cinema plano, entretanto, através de uma abordagem fenomenológica, ele expõe que é no cinema estereoscópico que impõe a sensação real desses dois aspectos: a de *sugar* o espectador para dentro da tela (paralaxe positiva) e a de *descarregar* sobre ele o que permanecia achatado no espelho da sua superfície (paralaxe negativa) (EISENSTEIN, 2004).

Após adentrar no período digital, Elseasser e Bordwell deram suas contribuições. Ainda sobre o norte estilístico, Bordwell traz à tona o conceito de *efeito coulisse*. O fato é que devido ao uso de lentes telefoto no cinema digital os elementos da zona de fundo no cinema estéreo tendem a parecer como recortes de papelão, ficando achatados no plano da imagem. Bordwell expõe que:

Nosso mundo visual comum não tem apenas planos (primeiro plano, meio e fundo), mas volumes: as coisas têm solidez e peso. Mas, em um filme 3D, como nos brinquedos View-Master, ou os estereoscópios antigos, os planos que vemos parecem como recortes de papelão ou as falsas seções de conjuntos de teatro que chamamos de flats ou asas (coulisses). Eles não têm volume e parecem ser planos bidimensionais empilhados e

sobrepostos (BORDWELL, 2014, tradução nossa).

Bordwell (2014) ainda acrescenta que gostaria de poder analisar a técnica 3D do filme mais exatamente, mas o próprio autor não sabe o suficiente sobre o cinema estereoscópico; contudo, ele aponta que o 3D é uma fronteira criativa legítima. Já Elsaesser em *The "Return" Of 3-D: On Some of the Logics and Genealogies of the Image in the Twenty-First Century* (2013) apresenta um percurso histórico sobre o uso do S3D no cinema criando uma tese a partir de quatro níveis que ele chama de contra narrativas.

Para o autor o S3D, e parte de uma cultura mais ampla, e se dividiria nas seguintes contra narrativas: migração do S3D para consoles, TV 3D, jogos, realidade virtual, e o 3D voltado para os espaços sonoros e auditivos como os sistemas de som surround e Dolby Digital, proporcionando um realismo tridimensional sonoro. Já de uma perspectiva histórica, pode-se argumentar que o 3D realmente precedeu as imagens 2D, e por último; do ponto de vista estético, o 3D aspira a se tornar nos filmes um efeito especial invisível (ELSEASSER, 2013). Ou seja, muito do esforço de diretores, designers e desenhistas trabalhando no 3D vai para naturalizar esse tipo de visão espacial produzida tecnicamente, tornando cada vez mais indiscernível ou uma *poética da invisibilidade*. Dessa forma ele expõe que:

Minha tese geral, tirada dessas quatro narrativas, é que o 3D é apenas um elemento que reúne a nossa ideia do que é uma imagem e, neste processo, ele muda nosso senso de orientação espacial e temporal e nossa relação encarnada com ambientes simulados ricos em dados" (ELSEASSER, 2013, p.221).

Assim, em relação ao período imersivo e digital, o retorno do S3D seria então parte de uma cultura mais ampla de sinestesia tecnicamente induzida ou substituição sensorial.

## Referências

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

BAZIN, A. *André Bazin's New Media*. Oakland: University Of California Press, 2014.

BORDWELL, D. *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.

DE LA ROCHE, C. *Peguin Film Review n° 8*. Baxter: Penguin, 1949.

ELSAESSER, T. *The Return Of 3-D: On Some of the Logics and Genealogies Of the Image in the Twenty-First Century*. Chicago, v.39, 2013.

EISENSTEIN, S. *Problems Of Film Direction*. Hawaii: University Press of the Pacific, 2004.

MORAES, Roque. *Análise de conteúdo*. Porto Alegre, v. 22, n. 37, 1999.

OEVER, A; CHRISTIE, I. *Technè/Technology: Researching Cinema and Media Technologies – Their Development, Use, and Impact*. Amsterdam: Amsterdam University Press,

ZONE, R. *Stereoscopic Cinema & the Origins of 3D Film*. Lexington: University Press of Kentucky, 2007.

ZONE, R. *3D Revolution. The History of Modern Stereoscopic Cinema*. Lexington: University Press of Kentucky, 2012.

# Resistência e memória: A política e a recepção da crítica a Aquarius<sup>1</sup>

## Resistance and memory: The politic and the criticism reception of Aquarius

Regina Lucia Gomes Souza e Silva<sup>2</sup> / Wanderley de Mattos Teixeira Neto<sup>3</sup>

(Doutora em Ciências da Comunicação - Universidade Federal da Bahia) / (Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas - Universidade Federal da Bahia)

### Resumo:

Através de uma análise das críticas brasileiras e internacionais ao filme *Aquarius*, de Kleber Mendonça Filho, atrelada à compreensão do seu contexto de recepção, pretendemos entender como a obra cinematográfica foi significada socialmente na época em que fora lançada nos cinemas. Ao final, conseguimos perceber que a compreensão do grupo de recepção sobre o filme dialoga com eventos, posicionamentos e discursos sobre o Brasil da sua própria obra.

### Palavras-chave:

Crítica; Kleber Mendonça Filho; Aquarius; cinema brasileiro.

### Abstract:

Through an analysis of the brazilian and international movie reviews of *Aquarius*, directed by Kleber Mendonça Filho, linked to the understand of its reception context, we intend to understand how the cinematographic work was socially signified at the time it was released in movie theaters. At the end, we can realise that the understand of the reception group about the movie dialogues with events, positions and speeches about Brazil of its time.

### Keywords:

Criticism; Kleber Mendonça Filho; Aquarius; brazilian cinema.

Através da análise, procuramos compreender a recepção da crítica de cinema a *Aquarius*, filme de 2016 do diretor pernambucano Kleber Mendonça Filho. A estreia do longa foi marcada pelo peculiar cenário político do país, notório em sua época pela retirada de Dilma Rousseff da presidência com o diretor e a equipe de *Aquarius* como figuras emblemáticas desse momento dadas às suas manifestações públicas, sobretudo durante a passagem do filme pelo tapete vermelho do Festival de Cannes.

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão Cinema em Pernambuco II.

2 - Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa, professora no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia.

3 - Mestre e Doutorando em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia na linha de pesquisa Análise de produtos e linguagens da cultura mediática.

Diante desse contexto e mobilizados pela curiosidade de entender como a crítica nacional e internacional recepcionou uma obra cujo lançamento fora marcado por discursos e posicionamentos do seu diretor sobre a sociedade brasileira, procuramos aqui compreender as questões mais palpitantes nas leituras do filme. O intuito é entender como esta instância de recepção, determinante no processo de significação social dos filmes, se debruçou sobre o longa à luz de todas as questões contextuais que pareciam encontrar eco na trajetória da protagonista Clara, interpretada por Sônia Braga.

## **A definição do objeto**

A escolha de *Aquarius* como objeto da análise de recepção foi determinante pelo trânsito de Kleber Mendonça Filho no Brasil e fora do país, nos abrindo a possibilidade de contemplar uma análise de críticas nacionais e internacionais. De um lado, dialogando com a percepção de Jean-Claude Bernardet (2011), a crítica brasileira a um filme nacional costuma ser um texto inevitavelmente marcado por implicações locais. Do outro, a percepção estrangeira sobre a obra. Além disso, o debate público causado pelo longa, no período em que fora lançado também se firmou como um critério. Para Janet Staiger (2000), filmes polêmicos trazem consigo um conjunto de resíduos de experiências, facilitando o trabalho do analista que irá dispor de um rico material para examinar a recepção da obra.

A escolha das críticas que compuseram o *corpus* de análise adotou como parâmetro o alcance e reconhecimento público daquilo que Mattias Frey (2015) compreende como a autoridade, ou seja, a capacidade de ser reconhecido socialmente como um relato legítimo e de valor sobre as obras em circulação. Assim, chegamos aos textos da *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo*, *O Globo*, *Cinética e Veja* no Brasil e internacionalmente às críticas da *Variety*, *The Hollywood Reporter*, *New York Times*, *The Guardian*, *L.A. Times* e *El País*. Todos em suas versões *online*.

## **Tópicos que norteiam a análise**

Por salientarmos a importância do olhar para o contexto histórico na recepção da crítica a *Aquarius*, utilizamos o sistema teórico-conceitual detalhado por autores como Janet Staiger (1992; 2000; 2005) e David Bordwell (1991). Ambos entendem que os diferentes modos de recepção possuem relação com condições históricas específicas. No caso de *Aquarius*, todos os debates que giraram em torno da Presidência da República, aliado ao posicionamento da equipe do filme sobre a questão repercutido nos meios de comunicação, inevitavelmente, emergem nas eventuais leituras da obra feita por críticos tendo em vista a concomitância dos eventos políticos e o lançamento do título em questão entre maio e setembro de 2016.

Ao mesmo tempo, buscamos um diálogo com a perspectiva de José Luiz Braga (2006) para a crítica de cinema, compreendendo-a como uma resposta social e coletiva. Através do autor, compreendemos que as críticas compõem um tecido narrativo de uma coletividade que entre tensões e consensos nos revelam os meandros de um dado pensamento social sobre coisas e ideias em circulação.

## As críticas

A partir da análise das críticas brasileiras e internacionais a *Aquarius* nos deparamos com uma leitura da obra que procura entendê-la como um filme de proposição política e sociológica, seguindo, ainda que de modo mais clássico, o longa anterior do diretor, *O Som ao Redor*. Com efeito, as críticas apontam a narrativa como um “retrato social do Brasil” (MIRANDA, 2016) ou “palco de uma realidade crua” (CARNEIRO, 2016). Desse modo, nos parece certo um consenso redacional a propósito do grande mérito que o filme carrega: a tese da representação de um Brasil moderno, recheado de embates políticos e sociais intencionalmente provocados por seu autor. Aborda-se o longa de Mendonça Filho como uma obra que trata criticamente sobre a especulação imobiliária das grandes cidades e a luta da protagonista contra esse sistema num esforço de impor respeito à sua história através da preservação do condomínio *Aquarius* onde morava.

Há também uma percepção de *Aquarius* como um estudo de personagem, trazendo críticas que se debruçam mais na construção narrativa do que em aspectos técnicos do filme. Dentro e fora do país, os críticos esmiuçaram a personalidade de Clara, compreendendo sua trajetória no longa como uma metáfora da resistência e da importância da memória, temáticas recorrentes nos textos analisados. O dilema de Clara em *Aquarius* é considerado pelos críticos como um retrato fiel do mundo que era contemporâneo à obra em discussão trazendo à tona questões como o abuso de poder e a urgência da inspiração do comportamento da sua protagonista, ainda que críticos como Andréa Ormond da *Cinética* reconhecessem as contradições da mesma no filme, entendendo-a como alguém que lutava contra poderosos, mas que era, antes de mais nada, uma patrimonialista (ORMOND, 2016).

Pistas como o apreço de Clara pela preservação da sua casa frente às investidas da construtora, o carinho que a personagem nutria pelas recordações do seu álbum de família ou o comprimento do seu cabelo após ter vencido um câncer, reforçavam a ideia de que a trajetória da protagonista de *Aquarius* nos direcionava para um filme que tratava da urgência de uma resistência frente a investidas contra uma história, símbolo da identidade da personagem. Nesse sentido, Inácio Araújo na *Folha de S. Paulo* e A. O. Scott do *New York Times* possuem semelhante linha argumentativa em seus textos:

*Aquarius* é um maravilhoso e surpreendente encontro com uma mulher singular e

complexa. [...] No entanto, há mais coisas por trás dele do que a experiência da sua contemporânea protagonista. As particularidades de Clara é o que a transformam numa figura ressonante e representativa pois seu espírito idiossincrático está ameaçado pela esterilidade e ganância representada por seus antagonistas mercenários.<sup>4</sup> (SCOTT, 2016)

Abrir um álbum de fotos é abrir-se tanto ao passado quanto ao futuro. E Clara gosta de abri-los. Eles representam um, digamos, dever de memória. [...] A questão do cabelo não é nada secundária. Ela designa o tempo, o câncer, a memória. E a memória engendra, por sua vez, o dever de resistência (e, portanto, dever de cidadania [...]) Existe, claro, um antagonista: a construtora. Ou a especulação imobiliária que representa. Ou o capitalismo selvagem que a situação representa. Ou o poder que a selvageria representa. [...] Poder que se manifesta nos danos que pode causar à proprietária de um apartamento, mas mais do que isso, danos civilizatórios. [...] É a isso que Clara se oporá com a coragem do pistoleiro que num banguê-banguê enfrenta o bando de poderosos apenas com sua arma. (ARAÚJO, 2016)

Os textos possuem um enfoque acentuado na ambiência dos signos, procurando desvendar como determinadas representações da narrativa estavam à serviço de proposições que a mesma convocava. O crítico A.O. Scott do *New York Times* entendia que a partir de uma personagem como Clara, *Aquarius* se revelava, inevitavelmente, um filme político, um longa que possuía um discurso incisivo sobre as questões que lhe eram caras e que era reflexo de um cineasta que vinha se posicionando de maneira semelhante em seus filmes anteriores, como *O Som ao Redor*, mas também fora do terreno da ficção, como evidenciavam suas ações na promoção de *Aquarius* em Cannes, por exemplo (SCOTT, 2016). São traçados paralelos entre as ações do seu diretor e da protagonista do filme quando os críticos citam o posicionamento de Kleber no tapete vermelho do festival segurando cartazes que diziam: “Um golpe de Estado está acontecendo no Brasil”.

Nos textos sobre o filme, vinham à tona a percepção de que Mendonça Filho tornava público um posicionamento sobre a realidade brasileira com tanta veemência quanto Clara em *Aquarius*. Tal leitura reforçava a ideia de que, na tradição de um cinema de autor, *Aquarius* era um reflexo da percepção que seu cineasta tinha do mundo. Tais articulações são percebidas na crítica quando Justin Chang escreve no *L.A. Times* que “Mendonça Filho tem o mesmo ímpeto de Clara”<sup>5</sup> (CHANG, 2016) ou quando Luiz Zanin Oricchio afirma no *Estadão* que o longa adquiriu significado político após Cannes:

A princípio, *Aquarius* vivia no remanso das boas expectativas. [...] Foi lá, na Riviera Francesa, que as águas começaram a ficar mais turbulentas quando a equipe do longa resolveu fazer um protesto contra o impeachment no Brasil. Nesse momento, as águas se dividiram. Quem contestava o governo provisório e o processo de impeachment alinhou-se automaticamente ao longa. Quem sonhava ver a petista destituída, cerrou fileiras

---

4 - Tradução nossa para: “*Aquarius*’ is a marvelous and surprising act of portraiture, a long, unhurried encounter with a single, complicated person. [...] But there is also, as I’ve suggested, more going on than the everyday experiences of a modern matriarch. Clara’s particularity is precisely what makes her such a resonant and representative figure, because it’s her idiosyncratic spirit that is threatened by the sterility and greed represented by her mercenary antagonists.” (SCOTT, 2016).

5 - Tradução nossa para: “[...] Mendonça Filho shares some of Clara’s dismay [...]” (CHANG, 2016).



contra o filme e, em muitos casos, contra a classe artística. Para resumir: o filme entrou no buraco negro da fratura ideológica brasileira, no qual nuances são abolidas, argumentos não são ouvidos e a inteligência despenca a níveis abissais. (ORICCHIO, 2016)

Alguns críticos, no entanto, reiteradamente, salientam o fato de que por ser a jornada de uma personagem existe a possibilidade do espectador apreciar a obra independente de compartilhar o ponto de vista do seu realizador sobre os acontecimentos do país. Por ser mais narrativo que o longa anterior de Mendonça Filho, críticos como Raquel Carneiro na *Veja* atestam que *Aquarius* pode ser apreciado por diferentes públicos e plateias diversificadas, não reduzindo o filme às polêmicas suscitadas no contexto do seu lançamento:

Para além do falatório político, *Aquarius* é um bom filme, com qualidades e defeitos que fazem dele não uma obra-prima do cinema nacional, mas um título marcante, que será lembrado por sua boa participação em festivais e também pela polêmica prévia ao lançamento. Uma pena. *Aquarius* deveria ser memorável por sua boa técnica de filmagem e por dar novamente à Sônia Braga o lugar que lhe pertence: o centro dos holofotes. (CARNEIRO, 2016)

## Considerações finais

A análise da recepção da crítica a *Aquarius* nos põe em contato com uma leitura da obra que tem como norte a ideia de um filme com proposições políticas e sociológicas, fundada no consenso de uma tese realista de representações que expõe o momento atual brasileiro como resultado de um processo sócio-histórico continuado. Curiosamente, essas proposições eram recorrentes tanto no discurso da crítica nacional como nos textos internacionais, ancorados pelas falas de Kleber Mendonça Filho, considerado desde *O Som ao redor* como “a nova voz do cinema brasileiro”<sup>6</sup> (WEISSBERG, 2016).

A análise que fizemos também nos colocou em contato com rotinas da própria instância, a crítica de cinema. Predomina uma visão da narrativa como um estudo de personagem ao esmiuçar a trajetória da sua protagonista, além do esforço de desvendar os signos deixados por seu cineasta. Ao mesmo tempo, por intermédio de outra prática comum, o exame das marcas de autoria, percebemos como o contexto de promoção do longa ajudaram os críticos a compreender *Aquarius* como um filme com um discurso politicamente comprometido. As críticas, de maneira geral, entendiam que a protagonista do filme representava aspectos-chaves das colocações do seu diretor como cidadão político. *Aquarius* foi compreendido como um longa que buscava, metaforicamente, dar conta de uma sociedade brasileira e o tom do seu discurso era uma consequência da assinatura da própria obra.

---

6 - Tradução nossa para: “[...] a major new voice in brazilian cinema [...]” (Weissberg, 2016)

## Referências

- ARAÚJO, I. "Sonia Braga está espetacular em filme construído meticulosamente". Folha de S. Paulo: São Paulo, 30 ago. 2016. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/08/1808138-sonia-braga-esta-espetacular-em-filme-construido-meticulosamente.shtml> Acesso em: 27 mar. 2017.
- BERNARDET, J. C. *Trajetória crítica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BORDWELL, D. *Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Harvard University Press, 1991
- BRAGA, J. L. *A sociedade enfrenta sua mídia: dispositivos sociais de crítica midiática*. São Paulo: Paulus, 2006
- CARNEIRO, R. "Sônia Braga dá beleza à realidade crua de 'Aquarius'". Veja: 01 set. 2016. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/entretenimento/sonia-braga-da-beleza-a-realidade-crua-de-aquarius/> . Acesso em : 27 mar. 2017.
- CHANG, J. "Sonia Braga shines in the absorbing brazilian drama 'Aquarius'. L.A.Times: 13 out. 2016. Disponível em: <http://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-aquarius-review-20161008-snap-story.html>. Acesso em: 27 mar. 2017
- FREY, M. *The permanent crisis of film criticism: the anxiety of authority*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015.
- MIRANDA, A. "Aquarius". O Globo: 07 set. 2016 Disponível em: <http://rioshow.oglobo.globo.com/cinema/eventos/criticas-profissionais/aquarius-16394.aspx>. Acesso em: 27 mar. 2017.
- ORICCHIO, L. Z. "Brilhante e polêmico, 'Aquarius' é um elogio à resistência". Estadão: 01 set. 2016. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,brilhante-e-polemico-aquarius-e-um-elogio-a-resistencia,10000073225>. Acesso em: 27 mar. 2017.
- ORMOND, A. "O país do cinismo". Cinética: 19 set. 2016. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/o-pais-do-cinismo/> Acesso em: 27 mar. 2017.
- SCOTT, A.O. "Review: in 'Aquarius', a widow fights to keep her home". New York Times: 13 out. 2016. Disponível em: [https://www.nytimes.com/2016/10/14/movies/aquarius-review.html?\\_r=0](https://www.nytimes.com/2016/10/14/movies/aquarius-review.html?_r=0)Acesso em: 27 mar. 2017.
- STAIGER, J. *Interpreting films: studies in the historical reception of american cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Perverse spectators: the practices of film reception*. Nova York: New York University Press, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Media reception studies*. Nova York: New York University Press, 2005
- WEISSBERG, J. "Film review: 'Aquarius'". Variety: 17 mai. 2016. Disponível em: <http://variety.com/2016/film/reviews/aquarius-review-1201776731/> Acesso em 27 mar. 2017.

# ***Madame Satã* e o vislumbre de novas formas de vida**

**Ricardo José Gonçalves Duarte Filho**

## **Resumo:**

O presente artigo almeja discutir o filme brasileiro *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002) sob o signo do artifício e do camp a partir da hipótese que essa sensibilidade é empregada de maneira a permitir vislumbres de novas formas de vida. Partindo dessa hipótese central, argumento que as cenas do filme aqui analisadas, através da performance e do espetáculo, possuem potencial de criação de novas estéticas e afetos propiciados por uma relação direta e ativa com corpos desviantes e socialmente estigmatizados. Essa discussão também busca localizar *Madame Satã* dentro de uma recente discussão acadêmica brasileira sobre o “retorno do artifício” nos filmes nacionais produzidos na última década. Ao tentar trazer à luz a enriquecedora discussão propiciada pelo filme sobre alguns dos conceitos caros à essa produção mais recente, o artigo também almeja mostrar esse possível diálogo.

## **Palavras-chave:**

artifício; camp; cinema brasileiro contemporâneo; queer

## **Abstract:**

This essay aims to discuss the Brazilian film *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002) by employing the artifice and camp as key conceptual guides. The main hypothesis is that the camp sensibility is used in the film as a way of enabling the possibility of new ways of life. Therefore, the scenes here discussed are seen as means to create new aesthetics and affects between queer and socially excluded bodies by means of performance and spectacle. This discussion also aims to locate *Madame Satã* in a recent Brazilian academic field of studies about the “return of the artifice” in contemporary national cinema. By bringing to the light this enriching discussion brought by the movie, this article also intends to show the connection between *Madame Satã* and Brazilian movies produced in the last decade.

## **Keywords:**

artifice; Brazilian contemporary cinema; camp; queer

Um homem negro, completamente ornamentado apresenta-se para uma plateia em um bar. Ele recita, dança e requebra, cheio de trejeitos, criando novas possíveis subjetividades para si através dessa apresentação performativa. Não é mais aquele homem que se apresenta, mas a Mulata do Balacochê. A câmera acompanha sua performance: cola-se à sua pele, a seus ornamentos e a seus gestos em planos detalhes e de movimentação solta. A força disruptiva dessa performance e da cena é marcante, atravessando a tessitura fílmica através da performance daquele personagem, endereçada não apenas para a audiência presente no bar, mas também a nós, espectador.

Essa cena de performance do protagonista no filme brasileiro *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002) dá-se perto do final de sua narrativa, podendo ser vista como seu clímax. Assim, a força que essa apresentação assume provém também de toda a construção narrativa e estética efetuada até então. É a partir da força dessa cena e de sua importância dentro de uma possível cartografia queer do cinema brasileiro, que me lanço às questões que movem o presente artigo.

O que busco defender é a hipótese filme de Karim assume essa importância não apenas por questões de representação de um personagem não-normativo, marcado por questões raciais, sexuais e de classe, embora esse ponto também seja salutar; mas por lançar mão de escolhas estéticas que entrem em consonância com o caráter desviante de seu protagonista. Se em grande parte de sua duração o longa-metragem assume um realismo predominante no cinema brasileiro contemporâneo, nas cenas de apresentação de *Madame Satã* parece haver uma ruptura brusca com a câmera fria e naturalista que domina a película. Essas apresentações buscariam então implodir a própria natureza predominantemente realista do filme através do artifício, do ornamento e da alegria comunal suscitada por esses momentos.

Vejo, portanto, *Madame Satã* como um filme que entra em ressonância com certa produção brasileira que podemos crescer na última década. Como suscitado em pesquisas e artigos recentes de Angela Prysthon (2015), André Antônio Barbosa (2015) e Denilson Lopes (2016), acredito que exista uma nova produção crescente de filmes brasileiros recentes que vêm se diferenciando de um certo realismo preponderante no cinema brasileiro recente. Poderíamos citar aqui como exemplos desse “retorno do artifício” (Lopes, 2016) filmes como: *Doce Amianto* (Guto Parente, Uirá dos Reis 2013), *Batguano* (Tavinho Teixeira, 2014), *Hiperselva* (Helena Lessa, Jorge Polo, Lucas Andrade, Pedro Lessa, 2014), *A Seita* (André Antônio, 2015) e *Com o terceiro olho na terra da profanação* (Gabriela Rizo, 2016). O que esse conjunto de filmes parece suscitar é a busca de novas possibilidades de expressões estéticas dentro do cenário cinematográfico nacional. Embora cada uma dessas obras possua suas particularidades estéticas, esse conjunto revela também encontros e diálogos, sendo uma certa preponderância de uma estética artificial, teatralizante, a mais recorrente. O artifício como possível estratégia para criticar e dilacerar o real, como argutamente proposto por Angela Prysthon (2015, p.68).

Julgo que dentre todos os diálogos e ligações possíveis entre *Madame Satã* e os filmes mais recentes desse retorno do artifício, podemos ver uma maior aproximação através da chave do queer e de uma sensibilidade *camp* como possíveis ferramentas estéticas. Uma certa aposta na vitalidade estética de um cinema busque essas novas formas estéticas de expressar assuntos e corpos muitas vezes também excluídos da filmografia nacional sem cair apenas em uma questão de representatividade.

Creio que esses dois conceitos funcionem como ferramentas para possibilitar leituras comparadas entre essas obras e, portanto, serão as chaves de leituras que pretendo empregar como ferramentas teóricas para tal. E embora não seja uma regra que todos os filmes que poderíamos discutir dentro desse “retorno do artifício” sejam dirigidos por realizadores *queers* ou lidem com essas questões, julgo salutar que grande parte das obras que comumente aparecem nas discussões acerca desse cenário contemporâneo sejam obras *queers*, como ressaltado por André Antônio Barbosa (2015, p. 146-147), também lembrando que “há filmes brasileiros queer que, como *Tatuagem* ou *Praia do Futuro*, confirmam uma atitude perante a imagem cinematográfica que tem sido institucionalmente legitimada nos últimos anos: séria, revelatória, claramente politizada (...) e moralmente grave.”. Portanto, como lembrado por Barbosa, não entram nessa constelação de filmes artificiais brasileiro todos os filmes que lidem com temáticas *queer*, mas aqueles que buscam transplantar as subversões de gênero, prazeres e sexualidades promovidos pelo *queer* para o campo da estética, ao tentar buscar novas formas possíveis. Trazer o *queer* à superfície, à tessitura fílmica. Por isso, novamente, a importância de uma discussão da inserção de Madame Satã dentro desse escopo, para além da de discussões que liguem o filme apenas à sua importância de representar corpos socialmente estigmatizados.

Na sensibilidade *camp* há constantemente a inversão de valores através do artifício e do exagero. Para Susan Sontag, o *camp* é “uma maneira de ver o mundo como um fenômeno estético. Essa maneira, a maneira do *camp*, não se refere à beleza, mas ao grau de artifício, de estilização”(Sontag, 1964: 02). A autora vê no elogio da artificialidade e do exagero a sua definição mais forte e afirma que a sua essência seria justamente a sua predileção pelo não-natural, como a adoração do artifício e do exagerado, do *over-the-top*. Outro elemento bastante caro à sua argumentação é o emprego do *camp* como uma forma de produzir novos significados a partir de um mesmo significante através do artifício. Semelhante às ideias de Muñoz (1999) sobre a desidentificação, Sontag afirma que a sensibilidade *camp* estaria sempre interessada no duplo sentido: através de uma ideia ou “coisa” original, o *camp* propiciaria uma miríade de outras leituras. Por isso seu interesse em filmes fadados ao fracasso crítico e público por serem vistos como exagerados e/ou cafonas. Uma sensibilidade *camp* viria nesse exagero outras formas de leitura e, portanto, outra apreciação estética.

Portanto, o que essas subjetividades *queer* trazem à questão artística são as respostas táticas empreendidas e também pela resignificação de produtos culturais por uma óptica *queer*. Ideias claramente influenciadas pelas discussões empreendidas por Foucault sobre a possibilidade da criação da vida como obra de arte e também do “discurso reverso” como exposto em *A história da sexualidade*. Embora Michel Foucault já falecera quando houve a reapropriação do termo *queer* pela militância, suas ideias e discussões acerca da homossexualidade e também sua preocupação com a questão da

construção estética de si muito se assemelham com os escritos da teoria *queer*, sendo também uma grande referência a esse nascente campo de estudos. Ao ressaltar a ideia do caráter construído, não-natural, da ideia do homossexual, Foucault argumenta que esse próprio caráter artificial poderia posicionar esses sujeitos desviantes de maneira tal que eles também poderiam criar novas possibilidades de vida e relações. Podemos ver essa leitura quando Foucault questiona “Quais relações podem ser estabelecidas, inventadas, multiplicadas, moduladas através da homossexualidade?” (Foucault, 1981, p.38), ou ainda ao propor a possibilidade de linhas de fuga provenientes justamente da relação oblíqua, *queer*, que esses corpos têm com o mundo social.

Assim, as performances de Madame Satã parecem criar, mesmo que brevemente, bolsões artificiais dentro daquele filme. Uma espécie de “espaço queer” (Halberstam, 2005), onde dentro do limitado espaço contido naquele bar onde o protagonista se apresenta, rompe-se momentaneamente as amarras rígidas e imobilizantes das regras e preceitos sociais que sufocam esse mesmo protagonista em outros momentos do longa-metragem, fato realçado pela própria mudança estética presente nessas cenas. Essa criação de pequenos espaços de resistência através de performances ou espetáculos artísticos é de longa data dentro da cultura queer. Através da sua exclusão e vergonha, os sujeitos queers poderiam formar novas redes de afeto, novas comunidades à margem.

Portanto, se investirmos na ideia foucaultiana que uma das principais forças da homossexualidade seria esse processo criativo e o de “formação de novas alianças e a união de linhas de forças previamente não imaginadas” (Foucault, 1997, p.136), o *camp* pode ser visto como uma possibilidade estética dessas novas alianças.

Mesmo que em intervalos curtos que possibilitem essa criação, tão efêmeros quanto um show de uma diva do cinema, vemos que esses breves rasgões no tecido da ordem social podem propiciar vislumbres dessas novas formas de vida. Possíveis, mesmo que efêmeras. Portanto, como colocado por Jack Halberstam, aqui emprego a ideia de uma “forma de vida queer como práticas subculturais, métodos alternativos de aliança (...) e formas de representação dedicadas a capturar essas formas de ser deliberadamente excêntricas” (Halberstam, 2005, p.1). Portanto, vejo o *camp* como uma dessas ferramentas que propicia novas relações e alianças. O *camp*, portanto, permitiria vislumbres de novas formas de vida queer.

Madame Satã (João Francisco dos Santos), símbolo da boêmia carioca no início do século XX, era homossexual, negro e pobre, ou seja: um corpo localizado em posições sociais à margem de uma pretensa sociedade hegemônica, portanto extremamente silenciado. O filme de Aïnouz volta-se então para a vida de João antes da criação da persona que o marcaria historicamente. A película recusa-se a

entrar em uma política de representatividade homossexual positiva ao ter mostrar um protagonista que não é exemplar de comportamentos assimilacionistas: violento e instável, João Francisco é um personagem fragmentado e instável. Mesmo com essas dimensões políticas claras e latentes, julgo que é através de suas escolhas estéticas que o filme acaba por melhor estabelecer seu discurso ao possibilitar ferramentas de subversão ao seu personagem através do artifício, do *camp* de suas performances.

Esses elementos tornam-se potências de mudança, pois impulsionam a transformação do próprio personagem: suas relações com o palco, suas performances de cross-dresser e sua inspiração das divas americanas são o que o leva a transformar-se em algo para além de sua realidade subalterna, o transformam no personagem-mito que dá título ao filme. João Francisco cria não apenas novas formas de vida, mas também novos sujeitos para essas novas vidas possíveis. Como escreveu Denilson Lopes: “A força de seu personagem está em querer ser livre, homem, mulher, Madame e Satã. Assumir o nome num desfile de Carnaval, no fim do filme, é um gesto de afirmação de uma identidade pela máscara, pelo jogo constante na vida e no palco” (Lopes, 2015, p.127). Embora o filme tenha uma estética predominantemente realista, que apenas dá espaço à afetação nas cenas onde o protagonista performa seus espetáculos, coberto de ornamentos, roupas coloridas e maquiagem carregada. É nessas cenas que vemos o uso do *camp* como agente que pode romper a realidade e o realismo não só da vida do personagem, mas também da própria tessitura fílmica, que nessas cenas assume uma postura estética divergente do resto da obra. Aqui, essas cenas não apenas propõem narrativamente o personagem através da criação de uma nova forma de vida possível para ele, mas também é força motriz da própria potência estética fílmica, ao rasgar a tessitura fílmica e propor também novas estéticas para um cinema *queer*.

Portanto julgo que no filme o *camp* e o artifício são empregados como ferramentas para criação de novas possibilidades. Não em um sentido utópico futurista, mas de constante construção e labor: faz-se necessário construir essas possibilidades outras através de modificações efetuadas no presente: criar novas possibilidades de formas de vida e estéticas *queer* através do artifício e do *camp*. Madame Satã certamente ainda irá encontrar muitos obstáculos legais e sociais em seu caminho, mas através de suas apresentações possibilita pequenos intervalos de criação e resistência. Não apenas para si, mas para todos que a presenciam. Talvez aquele espaço durante aquelas explosões artificiais das apresentações, mesmo que geográfica e temporalmente extremamente limitado, tenha permitido àqueles lá presentes momentos de liberdade e um sentimento de comunidade. Em tempos que nossos corpos desviantes continuam sendo mortos e violentados diariamente, essa possibilidade de novas formas de vida não parece nada escapista, mas essencial.

## Referências

BARBOSA, André Antônio. Um gosto pela superfície no cinema brasileiro queer contemporâneo. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (Orgs.). *New Queer Cinema: Cinema, Sexualidade e Política*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015.

\_\_\_\_\_. *Constelação da frivolidade no cinema brasileiro contemporâneo*. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

DYER, Richard. *The culture of queers*. London: Routledge, 2002.

\_\_\_\_\_. Judy Garland and gay men. In: *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. Londres/Nova York: Routledge, 1986.

FOUCAULT, Michel. *The Essential Works of Michel Foucault, Volume One: Ethics: Subjectivity and Truth*. New York: The New Press, 1997.

GREEN, James. *Além do carnaval: homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Fundação editora da Unesp. 1999.

Halberstam, Jack. In *a Queer Time and Place: Transgender Bodies and Subcultural Lives*. New York: NYU Press, 2005.

HALPERIN, David M. *How to be gay*. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 2012.

\_\_\_\_\_. *Saint Foucault: Toward a Gay Hagiography*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

MUÑOZ, Jose Esteban. *Disidentification: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

SONTAG, Susan. *Notas sobre o "Camp"*. 1964. Disponível em: [https://perspectivasqueeremdebate.files.wordpress.com/2014/06/susan-sontag\\_notas-sobre-camp.pdf](https://perspectivasqueeremdebate.files.wordpress.com/2014/06/susan-sontag_notas-sobre-camp.pdf). Acesso em: 29/07/2016



# Análises sobre o uso do *sound effect* como leitmotiv no cinema<sup>1</sup>

## Analysis on the use of the sound effect as leitmotiv in the cinema

**Roberta Ambrozio de Azeredo Coutinho<sup>2</sup>**  
(Doutoranda - UFPE)

### Resumo:

O artigo pretende problematizar a produção de sentido operada pelo *sound effect* quando tal elemento é explorado enquanto leitmotiv. Sob a óptica do conceito de “objeto sonoro não identificado”, e por meio da análise fílmica, propomos um estudo desta composição peculiar nos filmes *A mulher sem cabeça* e *Ensaio sobre a cegueira*. Parte-se da hipótese de que estas produções, ao apostarem na inovação dos formatos clássicos do leitmotiv, conferem a este recurso uma intensa potencialidade imersiva.

### Palavras-chave:

Estudos do som, *sound effect*, leitmotiv, análise fílmica.

### Abstract:

The article intends to problematize the production of meaning operated by the sound effect when this element is explored as leitmotiv. From the perspective of the concept of “unidentified sound object”, and through film analysis, we propose a study of this peculiar composition in the films “The Headless Woman” and “Blindness”. It is based on the hypothesis that these productions, by betting on the innovation of the classic leitmotiv formats, give this resource an intense immersive potentiality.

### Keywords:

Studies of sound, sound effect, leitmotiv, film analysis.

## Reinventando o *leitmotiv*

A sedimentada familiaridade do público com os códigos musicais fez com que desde os primórdios do cinema sonoro os realizadores explorassem a música não só enquanto condutor emocional da dramaticidade das cenas, mas também como um elemento estruturante dos enredos. Nesse sentido, o *leitmotiv*<sup>3</sup> operístico, ao aglutinar esta dupla funcionalidade musical requerida pelos filmes, foi

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão 2 do Seminário Temático de Teoria e Estética do Som no Audiovisual

2 - Especialista em Estudos Cinematográficos pela UNICAP-PE, Mestre e Doutoranda em Comunicação pela UFPE com pesquisas no campo do Cinema. Seu interesse científico se concentra nos estudos do som fílmico

3 - Recurso musicológico conceituado no final do século XIX nos escritos analíticos sobre as óperas de um expoente da escola da música Romântica, o maestro Carl Maria von Weber, e aprimorado e popularizado por outro nome emblemático desta escola, o compositor Richard Wagner.

incorporado, com as devidas adaptações, pelo cinema.

No contexto da ópera pode ser definido conceitualmente como um recurso narrativo-estilístico explorado no estabelecimento de associações alusivas, caracterizadoras, ilustrativas e integradoras entre temas musicais, curtas sequências instrumentais ou melodias, e elementos do enredo, tanto concretos quanto abstratos, como personagens, objetos, situações dramáticas, lugares, atmosferas sensoriais, etc. (BAPTISTA, 2007, p.137).

O arranjo originário deste recurso na ópera *Wagneriana* (vide nota de rodapé 3), o qual é baseado no tripé descrito acima - *tema musical > função associativa > elementos do enredo* -, no contexto cinematográfico assume um formato básico tradicional, qual seja, aquele onde uma música, primordialmente nos moldes clássicos da escola Romântica, faz alusão a um personagem, sobretudo, heróis, mocinhas e vilões, de um modo tão intenso que parece encarnar a presença dessas figuras, como os casos emblemáticos dos temas musicais de *Superman* (Richard Donner, 1978) e *Tubarão* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975) (CONSTANTINI, 2001). Embora tal ferramenta criativa, seguindo a tradição operística, assuma primordialmente um formato musical no contexto fílmico, os efeitos - som ambiente, foleys e *sound effects* - (OPOLSKI, 2013) também são elementos sonoros que servem à composição do leitmotiv (CARREIRO, 2011).

No entanto, esta modalidade parece atípica no contexto contemporâneo, com exceção das produções do horror, onde tal uso do leitmotiv consiste em uma ferramenta substancial, sobretudo, quando assume a função de se associar à instância monstruosa, sugerindo sua presença mesmo quando não a vemos. Dessa maneira, tal recurso funciona como um instrumento basilar no alcance da resposta afetiva precisa perseguida por este gênero e suas ramificações "(...) de ampliar a tensão e a inquietude da plateia." (CARREIRO, 2011, p.48). Ademais, em grande parte destas produções, tal composição padrão do leitmotiv a partir de efeitos opera com eventos sonoros diegéticos e referenciais (CONSTANTINI, 2001).

Os filmes *A mulher sem cabeça* (*La mujer sin cabeza*, Lucrecia Martel, 2001) e *Ensaio sobre a cegueira* (*Blindness*, Fernando Meirelles, 2008), destoando deste quadro de aparente homogeneidade que marca o contexto contemporâneo, promovem uma inovação dos formatos clássicos do *leitmotiv*, onde tal inventividade é alcançada, sobretudo, pela opção estilística de compor a base acústica deste recurso a partir de *sound effects*, componentes da trilha de áudio cuja criação se dá a partir de duas formas: "1. por processamento e manipulação de sons naturais com o intuito de modificar as características físicas dos mesmos, descaracterizando-os e dificultando a escuta causal. 2. por manipulação e criação de ondas sonoras provenientes de fontes eletrônicas ou digitais" (OPOLSKI, 2013, p.48\49).

Nesse sentido, em termos de estruturação sônica, os *sound effects* são elementos que se afastam das polaridades que caracterizam o leitmotiv convencional - a música clássica Romântica e os ruídos

naturalistas - figurativos – e se aproximam de uma proposta de concepção sonora de ordem mais experimental, como a da música eletrônica a qual promove um hibridismo entre compostos musicais e ruidosos (FERREIRA, 2012). Os filmes que apostam nesta remodelagem da base acústica padrão deste recurso, se tornam mais aptos a expandir o leque das funções diegéticas do leitmotiv para além de seus papéis convencionais, como veremos no tópico da Análise.

Dentro desta perspectiva, propomos nesta pesquisa a investigação da produção de sentido suscitada pelo *sound effect* enquanto *leitmotiv*, a partir da noção conceitual de *objeto sonoro não identificado* ou *USO* (*unidentified sound object*), uma sigla da versão inglesa deste termo (FLÜCKIGER, 2008). “Os *USO* são sons utilizados com uma enorme abertura para associações de sensações e que trabalham mais no sentido musical ou num nível sonoro abstrato, como significantes de alguma coisa, sem a compulsão de ter que significar algo objetivo no filme” (FLORES, 2013, p. 129). Segundo Fluckiger (2008) a potência sensorial do *USO* advém de sua natureza extra-diegética a qual impõe a indeterminação de sua fonte e conseqüentemente desestabiliza a escuta causal do espectador que, assim, fica mais vulnerável as evocações sensoriais da diegese, além de ter seu campo frutivo expandido ante a ausência de informações narrativas concretas sobre aquela sonoridade.

No entanto, quando o *USO* é operado mais próximo de um “sentido musical” ele, convencionalmente, incorpora a estrutura da música instrumental Romântica, como o exemplo trazido por Fluckiger (2008) das 4 notas graves extra-diegéticas que no filme *Tubarão* encarnam a presença da criatura-vilã. Neste formato, o *USO* acaba se confundido com a tradicional entrada de temas musicais nas cenas, algo que enfraquece sua natureza indeterminada, já que o espectador pode interpretá-lo como um código narrativo sonoro não referencial com o qual está bastante familiarizado.

Nesse sentido, quando o *USO* é concebido a partir de *sound effects* seu caráter “não identificado” é potencializado, já que ainda que esses elementos possam ser desenhados dentro de uma lógica musical eles operam em “um nível sonoro abstrato”, pois a criação, nesses casos, se dá não a partir de arranjos musicais clássicos, mas sim de experimentos com a música, sobretudo, eletrônica que explora” (...) a inclusão de timbres estranhos e exóticos, harmonias com dissonâncias radicais (...)” (FERREIRA, 2012), se aproximando da sonoridade dos ruídos, e assim formando um composto estruturalmente dúbio.

Diante desta natureza híbrida dos *sound effects*, sua exploração narrativa enquanto *objeto sonoro não identificado* é capaz de ser intensamente sensorial e subjetiva, pois o espectador, ante a ausência de um contrato de leitura definido e unívoco, é colocado diante de um espaço vazio no texto fílmico o qual ele vai ter que preencher a partir de um processo de fruição mais autônomo do que guiado. (FLORES, 2013)

## A análise

Nos filmes analisados a seguir, os *USO* 'S compostos a partir de *sound effects* são explorados de uma maneira distinta de seu uso hegemônico utilitário no contexto contemporâneo de compor efeitos visuais, sublinhar títulos e créditos finais, reforçar o impacto acústico de efeitos referenciais e figurativos (OPOLSKI, 2013), ou prepararem a atmosfera fílmica para a introdução de criaturas misteriosas e objetos virtuais, recurso estilístico bastante recorrente em determinados gêneros como os filmes de ficção científica, ação e o horror (FLÜCKIGER, 2008). Nestas produções, ao serem operados enquanto *leitmotiv*, assumem uma função potencialmente sensória na construção diegética.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, uma sonoridade complexa e de arranjo variável, composta a partir da composição de uma série de frequências agudas captadas e/ou criadas a partir de fontes distintas, é ouvida sempre que o evento da cegueira branca é enfatizado em uma sequência, sobretudo, nas ações em que os personagens são contaminados por tal doença (Figura I). Embora tal *USO* geralmente seja colocado em conjunto com o efeito visual "leitoso" que busca expressar visualmente o branco da cegueira, ele não se limita a compô-lo ou reforça-lo já que possui a função autônoma de traduzir a percepção sonora daqueles que sofrem desse mal. Segundo Opolski (2013) a equipe de *sound effects* se baseou tanto na pergunta "Como os cegos ouvem os sons?", quanto na descrição visual do que seria a doença, feita logo no início do filme pelo primeiro personagem contagiado, para criar uma "movimentação sonora" que expressasse acusticamente tal enfermidade.

Dessa maneira, esse *USO* opera enquanto *leitmotiv* que, transgredindo as funções-padrão deste recurso, se associa não a elementos concretos do enredo, como personagens e objetos, ou a obviedade de situações dramáticas padronizadas, mas sim a sensação da cegueira branca, instância diegética fundamental para a imersão do espectador. Tal contrato de leitura espectral é reforçado pela natureza híbrida desses eventos acústicos criados pela equipe de *sound effects*, primordialmente, a partir de experimentos com instrumentos musicais pouco convencionais, como instrumentos de meditação do extremo oriente (Opolski, 2013). Esta composição tenciona ao extremo as fronteiras entre efeitos e música no desenho de som fílmico, criando uma fissura na percepção do espectador que diante de um objeto sonoro não só não identificável como intensamente ambíguo em termos de composição, fica ainda mais vulnerável às provocações sensoriais e intangíveis da diegese.



Figura I: Primeira inserção do “som do branco”, quando o primeiro personagem fica cego.

Fonte: frame do filme

O leitmotiv do “som do branco” (Opolski, 2013) é bastante recorrente ao longo do filme, sempre evocando no espectador o compartilhamento da sensação da cegueira branca que atormenta os personagens. Para tal fim, a opção pela preponderância de frequências altas na composição desse intrincado evento acústico composto por nove sonoridades (Opolski, 2013) parece ideal, tendo em vista que fisicamente os tons agudos se caracterizam por serem direcionais, atingindo com precisão o tímpano e dominando de pronto nossa atenção auditiva, podendo causar assim um forte desconforto no ouvinte. Ao sermos confrontado com o leitmotiv da cegueira, somos convidados instantaneamente a sentir a agonia que acomete os contaminados da instância ficcional, e assim a imergir naquele universo.

No caso de *A Mulher sem Cabeça*, logo no início do filme, após atropelar algo na estrada e sofrer uma pancada na cabeça com o impacto da batida, a protagonista, Vero, entra em um estado mental confuso marcado pela culpa de possivelmente ter matado alguém. A personagem é atormentada pela dúvida durante toda a narrativa porque no instante do acidente ela estava com a cabeça baixa atendendo o celular e depois, já confusa com a lesão sofrida, decide não descer do carro para amparar a vítima que ela se quer sabe a natureza. Nós também não temos certeza já que a ação ocorre fora de campo e só temos acesso a sua sonoridade que não deixa claro em que Vero bateu. A partir deste fato pontual, as ações parecem seguir o fluxo desconexo da mente dela, e seu abalo psíquico se torna o centro da narrativa.

Nesta ação-chave, no momento em que a protagonista já bastante desorientada desce do carro e

começa a andar sem rumo pela estrada (Figura II), ouvimos um *USO* intensamente agudo e moderado em termos de potência que se destaca em meio ao som ambiente, como uma espécie de silvo estridente e inconstante, que opera a favor do engendramento de um clima enigmático à cena, não apenas pela dificuldade de associarmos sua emissão a algum elemento material da *mise-én-scène*, mas, sobretudo, por suas características físicas. Trata-se de um evento composto por uma frequência intensamente alta, que sofre modulações no seu timbre durante a emissão. Esta agudeza inconstante parece perfurar nossos ouvidos, nos deixando alarmados, sobretudo, porque embala a caminhada desorientada de Vero, como um sinal acústico de que o impacto deste acidente irá reverberar em sua mente confusa.

Este *USO* já é perceptível nos créditos de abertura, logo em seguida, ele reaparece na primeira cena, embalando a corrida de uns garotos e de um cachorro na beira da estrada onde instantes depois vai ocorrer o atropelamento, o que nos leva a crer que a vítima de Vero possivelmente está neste grupo. Após a sequência do acidente, voltamos a ouvir este *USO* em momentos onde Vero parece reviver seu trauma, tanto ao passar pela estrada onde tudo aconteceu ou ao escutar sonoridades que a remetam ao estrondo da batida.

A associação entre tal evento sonoro e a sequência de acontecimentos que antecedem, transpassam e sucedem o atropelamento perturbadoramente invisível, faz com que ele opere enquanto *leitmotiv* do trauma de Vero. Quando acessamos esta sonoridade em distintos planos ao longo da narrativa, somos incitados a nos conectar ao transtorno psíquico vivido por Vero. Nesse sentido, observamos uma ruptura do papel convencional do leitmotiv que aqui não se associa a simples presença de Vero nas cenas, mas sim a intangibilidade de seu trauma.



Figura II: Caminhada sem rumo de Vero pela estrada embalada pelo *leitmotiv*

Fonte: frame do filme

Diferente o do “som do branco”, este leitmotiv não é conjugado com nenhum efeito visual, o que

intensifica seu caráter ambíguo, já que nada parece justificar sua irrupção nas cenas. Isto somado a sua natureza não-litera, e a sua tonalidade sinistra dentro de um enredo ordinário e banal, faz com sua audição suscite puramente sensações no espectador, em detrimento da evocação de imagens mentais. O que esta exploração do *sound effect* narrativamente codificado como um *USO* e operado enquanto leitmotiv propõe é o compartilhamento da subjetividade de Vero com o espectador. Ao oferecer provocações sensoriais, ao invés de informações lógicas, tal arranjo sônico nos convida a imergir na perturbação da mulher sem cabeça.

### Referências

BAPTISTA, A. *Funções da música no cinema: contribuições para a elaboração de estratégias composicionais*. Dissertação (Mestrado em Música e Tecnologia) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

CARREIRO, R. “Sobre o som no cinema de horror: padrões recorrentes de estilo”. *Ciberlegenda*, Rio de Janeiro, v.1, n. 24, jan.-jul. 2011.

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

CONSTANTINI, G. Publicação de artigos científicos. “Leitmotif revisited”. 2001. Disponível em <<http://filmsound.org/gustavo/leitmotif-revisited.htm>>. Acesso em: 06. Fev.2017.

FERREIRA, M. “Música expandida, paisagens sonoras e radiolas – uma análise da instalação sonora octeto de radiolas do duo o grivo”. In: II SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA: o contexto brasileiro e a pesquisa em música, 2012, Rio de Janeiro. Anais eletrônicos: Rio de Janeiro: ISSN, 2012. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/issue/view/99/showToc>> . Acesso em: 10 set 2017.

FLORES, V. *Além dos limites do quadro: o som a partir do cinema moderno*. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes da Unicamp, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

FLÜCKIGER, B. Publicação de artigos científicos. “The unidentified sound object”. 2001. Disponível em <[http://www.zauberklang.ch/uso\\_flueckiger.pdf](http://www.zauberklang.ch/uso_flueckiger.pdf)>. Acesso em: 15 jan 2017.

OPOLSKI, D. *Introdução ao desenho de som: uma sistematização aplicada na análise do longa-metragem ensaio sobre a cegueira*. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2013.



# O som do vento em *Sob a Sombra*<sup>1</sup>

## The sound of the Wind in *Under the Shadows*

Rodrigo Carreiro<sup>2</sup>

(Doutor – Universidade Federal de Pernambuco)

### Resumo:

Nesta comunicação, analisamos os usos do som do vento na produção anglo-jordaniana-qatariana “Sob a Sombra” (2016), de Babak Anvari. O vento costuma ser presença indesejada em filmes, mas a obra estudada constitui uma exceção, na qual os ruídos incorporam um personagem sobrenatural e são tratados de forma criativa, através de um desenho de som tecnicamente simples e conceitualmente sofisticado, para conduzir o espectador em direção a uma experiência afetiva de tensão e medo.

### Palavras-chave:

Sound design; vento; cinema de horror; cinema iraniano; Babak Anvari.

### Abstract:

In this paper, we analyze the expressive uses of sound for the wind in the Anglo-Jordanian-Qatari feature film “Under the Shadow” (2016), made by Babak Anvari. In the vast majority of feature films, wind is an unwanted presence, but this title is an exception, in which wind noises incorporate a supernatural character and are treated in a creative way, through a sound design at the same time technically simple and conceptually sophisticated, to lead the viewer towards an affective experience of tension and fear.

### Keywords:

Sound design; wind; horror film; Iranian cinema; Babak Anvari.

O som do vento costuma ser um dos elementos sonoros mais indesejados na produção de um filme (ABBATTE, 2015, p. 35). Na fase da captação de som direto, trata-se de um verdadeiro tormento para os profissionais envolvidos. Capítulos inteiros de manuais e livros-texto sobre o tema demonstram técnicas capazes de reduzir a presença desse objeto sonoro (FIELDEN, 2010; VIERS, 2012) nas gravações em locação, pois o vento atrapalha fortemente a legibilidade das vozes dos atores.

De fato, o vento é uma presença tão indesejada quanto inevitável. Por isso, existem equipamentos projetados para evitar os ruídos produzidos por esse elemento da natureza, como o zepelim e a “peluda”, ou “priscila” (espécie de capa de pelos que amplia o poder de isolamento do zepelim). Na pós-produção sonora, editores utilizam plugins específicos para filtrar o som do vento dos arquivos sonoros brutos,

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual, no seminário temático Teoria e Estética do Som no Audiovisual.

2 - Rodrigo Carreiro é professor do programa de pós-graduação da Universidade Federal de Pernambuco, com mestrado e doutorado obtidos na mesma instituição. Foi Conselheiro da SOCINE entre 2011 e 2015.



sem reduzir a qualidade da textura vocal dos atores, e tornar o material gravado em sets de filmagem mais legível.

Por outro lado, quando usado de forma cuidadosa e expressiva, o som do vento pode se tornar um poderoso aliado de *sound designers* para a produção de atmosferas, sensações e afetos. Desde que não interfira de maneira brusca ou intensa na legibilidade dos diálogos, o vento pode alterar significativamente a expressividade emocional de uma cena, injetando tensão, monotonia e outras sensações táteis e afetivas. Como consequência, o uso desse elemento sonoro tem recebido, especialmente desde os anos 1960 (época em que os recursos de gravação, edição, reprodução e mixagem sonoras atingiram um patamar técnico capaz de liberar o potencial completo da trilha sonora para o uso expressivo de praticamente qualquer tipo de evento acústico), cuidado e atenção especiais nas fases de produção e pós-produção.

Nesta comunicação, pretendemos analisar o uso criativo do sopro do vento na produção anglo-jordaniana-qatariana *Sob a Sombra* (2016), do diretor iraniano Babak Anvari. O filme, vinculado ao gênero horror, narra os ataques de uma entidade sobrenatural que “vive” no ar (e, conseqüentemente, se locomove através do vento) contra uma família constituída por mãe e filha pequena, que se encontram isoladas do marido/pai e demais parentes. Aproveitando uma circunstância narrativa incomum – o vento constitui morada e meio de transporte do antagonista –, o cineasta e sua equipe foram capazes de bolar um desenho de som criativo, a fim de garantir que a presença do vento, indesejada em outras obras, pudesse conduzir o espectador em direção a uma experiência afetiva de tensão, desconforto, angústia e medo crescentes.

Antes de abordar o filme, gostaria de lembrar rapidamente de como se situam, na hierarquia de organização e mixagem sonora da indústria cinematográfica, os ruídos (ou efeitos sonoros). Como se sabe, os primeiros filmes com som sincrônico inscrito na película de 35mm foram lançados em 1927. Desde então, o predomínio hierárquico da voz sobre a música, e desta sobre ruídos e efeitos sonoros, constituíram umas das principais convenções de uso do som adotadas e consolidadas ao redor do mundo (BUHLER et al, 2010, p. 315).

Esse sistema acabou por constituir um conjunto de convenções de estilo que relega os ruídos, ainda hoje, a uma posição menor na hierarquia sonora dos filmes (SERGI, 2006). Dentro desse cenário, a presença inevitável do vento constituiu um empecilho para que produtores fizessem filmagens em locações externas. É correto afirmar que o vento só ganhou espaço nos filmes a partir do furacão (com o perdão do trocadilho) que significou, na virada entre os anos 1950 e 1960, o aparecimento dos primeiros gravadores Nagra III – um avanço tecnológico que finalmente liberou os cineastas para filmar em locação

com frequência.

Este contexto explica porque os primeiros filmes a utilizar de forma criativa o potencial expressivo dos sons do vento surgiram nesse período. Outro avanço tecnológico que permitiu a utilização mais detalhada de sons ambientes e ruídos naturais foi o surgimento do sistema de reprodução sonora Dolby Stereo, em 1975 (SERGI, 2006). O Dolby Stereo permitiu que os filmes fossem mixados em até quatro canais, abrindo espaço para os sons ambientes, que começaram a roubar da música algumas de suas funções expressivas.

Filmes como os westerns de Sergio Leone, *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) e *Um Tiro na Noite* (*Blow Out*, Brian De Palma, 1981) se beneficiaram desse sistema para utilizar os sons de vento com maior destaque. Entre os brasileiros, *A Ostra e o Vento* (Walter Lima Jr, 1997) e *Casa de Areia* (Andrucha Waddington, 2005) são títulos nos quais o ruído do vento exerce papel narrativo importante (CÂMARA, 2016). Não por coincidência, ambos foram objeto de edição e som e mixagem cuidadosas, em que os arquivos sonoros que captavam os sons do vento foram submetidos a um tratamento acústico especial, a fim de modular frequências (graves e agudos), amplitude (volume) e espacialização, de forma a criar dinâmicas mais variadas e dotar os ruídos naturais de diferentes “humores”, ao longo das narrativas.

De modo geral, todos esses filmes ajudaram a consolidar uma convenção narrativa importante, com relação ao barulho do vento: seu significado expressivo costuma ser vinculado a sentimentos de tensão, medo, desconforto, angústia e, em alguns casos, monotonia. Filmes como *O Orfanato* (*El Orfanato*, Juan Antonio Bayona, 2008) e *A Mulher de Preto* (*The Woman in Black*, James Watkins, 2012) utilizam o vento como elemento de destaque em cenas que usam ruídos naturais para manter o espectador com os nervos à flor da pele.

Em produções mais energéticas, o sopro do vento ganha presença de forma mais espetacular, quando possui algum valor expressivo importante. O vento ganha mais peso, presença e volume. Em termos de espacialização, muitas vezes é retirado das caixas acústicas traseiras (onde os mixadores tradicionalmente colocam sons ambientes que não têm função expressiva, estando ali para envolver o espectador em um ambiente mais imersivo) e colocado nas caixas dianteiras laterais, sendo por isso percebido com mais facilidade pelo público.

Em paralelo, cineastas mais intimistas desenvolveram maneiras diferentes de tratar o som do vento, fazendo surgir uma vertente alternativa. Nessa linhagem a presença do vento nos filmes costuma ser mais discreta e sutil. A sonoridade do vento sequer pode ser associada com clareza a algum afeto ou sensação específica, estando mais ligada a uma dimensão imaterial, percebida mais pelos sentidos do que pelo intelecto; o equivalente cinematográfico àquilo que Hans Ulrich Gumbrecht chama de

Stimmung: “nuances que desafiam nosso poder de discernimento e de descrição, bem como o poder da linguagem para as captar” (GUMBRECHT, 2014, p. 12).

Nesse tipo de filme, o sopro do vento surge sempre mais diáfano. Ele pode ter conexões com lendas, simbolismos fantásticos ou elementos oriundos de uma dimensão espiritual ou metafísica. Alguns legítimos representantes dessa tendência são filmes como o tunisiano *Andarilhos do Deserto* (*El-Haimoune*, Nacer Khemir, 1984); *Através das Oliveiras* (*Zire Darakhatan Zeyton*, Abbas Kiarostami, 1994); ou *Tio Boonmee, que Pode Recordar suas Vidas Passadas* (*Loong Boonmee Taleuk Chat*, Apichatpong Weeresethakul, 2011).

De um ponto de vista técnico, é preciso observar que o vento continua a ser, mesmo com as inovações tecnológicas, um elemento sonoro de utilização complexa. Isso acontece porque os sons produzidos pelo vento, além de banal e ininterrupto, é um ruído acusmático (CHION, 2011, p. 61): o espectador quase nunca não pode ver a fonte que o origina, pois o ar é invisível e possui uma qualidade omnidirecional.

Um dos exemplos mais claros dessa complexidade pode ser encontrado no filme *Wind – A Força dos Ventos* (Carroll Ballard, 1992). Como o próprio nome indica, o ar em movimento exerce um papel narrativo de destaque, sendo tratado como uma espécie de protagonista oculto. O enredo se passa no universo dos velejadores, e por isso o vento é tratado como uma força da natureza imprevisível, que pode trazer alegria ou destruição. No entanto, mesmo contando com um desenhista de som de alto nível (Alan Splet), o filme utiliza poucos os sons de vento; por causa da dificuldade técnica de modular as frequências sonoras, a fim de tornar o vento ora amigável, ora ameaçador, Splet preferiu confiar essa função narrativa à música, seguindo o padrão convencional de hierarquia dos componentes da banda sonora, e portanto reduzindo ou eliminando o vento da paleta de opções criativas.

Esse filme compartilha com *Sob a Sombra*, nosso objeto de análise, uma singularidade rara no uso dos sons produzido pelo vento: o ruído ambiente transcende a categoria de som fundamental, para usar a terminologia sugerida por Murray Schafer. Em *Sob a Sombra*, os ventos transitam do segundo para o primeiro plano e vice-versa, assumindo por vezes o papel de sinal (quando injeta tensão e angústia no espectador, preenchendo uma função narrativa de maior destaque, e sendo por isso percebido com mais atenção).

A ação de *Sob a Sombra* ocorre na cidade de Teerã, durante o ano de 1988, já perto do final da guerra que envolveu os países vizinhos Irã e Iraque. A protagonista é a jovem Shideh (Narges Rashidi), ex-estudante que se envolveu politicamente no conflito e, por causa disso, foi expulsa da universidade. Ela mora em um prédio antigo, em área constantemente bombardeada por mísseis iraquianos. Shideh

cuida da filha Dorsa (Avin Manshadi) praticamente sozinha, pois o marido (Bobby Naderi) acaba de ser transferido para trabalhar em outra cidade. Depois que a boneca preferida da criança desaparece, ela diz à mãe acreditar que o objeto foi roubado por um *djinn* (entidade sobrenatural do folclore islâmico, que vive no ar e pode assumir qualquer forma). A princípio, alheia aos sofrimentos da criança, a mulher trata a versão com desdém. Depois que o prédio é atingido por um míssil e outros fatos estranhos e inexplicáveis começam a ocorrer, Shideh passa a desconfiar que a presença sobrenatural pode ser real.

O *sound design*, assinado pelo inglês Alex Joseph, parece extrair boa parte dos momentos de tensão e medo, característicos do gênero horror que o filme explora, dos sons ambientes. Os rangidos soturnos e ameaçadores emitidos pela estrutura danificada do prédio onde moram as personagens principais são responsáveis por vários momentos de angústia compartilhados pelos moradores do prédio ficcional e por espectadores.

A banda sonora explora brusca e agressivamente os extremos da escala de amplitude e volume, construindo cenas que começam quietas e silenciosas e passam subitamente ao caos barulhento, para gerar susto e surpresa – a dinâmica sonora radical é um traço importante da estética da continuidade intensificada (BORDWELL, 2006; SMITH, 2013), que marca a maior parte dos filmes contemporâneos e procura engajar os espectadores na trama não apenas afetivamente, mas despertando-os de modo sensório, ao acionar outros sentidos corpóreos para além da visão e da audição.

A narrativa, relativamente simples, dedica-se a acompanhar mãe e filha reagindo progressivamente a acontecimentos cada vez mais assustadores e violentos. Adotando o ponto de vista narrativo de Shideh, *Sob a Sombra* cria uma progressão narrativa que vai do desdém até a crença aterrorizada de que *djinn*s existem mesmo. Como o filme acompanha o despertar progressivo da crença da mulher (bem como o desenvolvimento de medos e angústias como consequência disso), o *sound design* cria, a partir dos ruídos produzidos pelo vento, uma progressão sonora que espelha as mudanças emocionais vividas pela protagonista, ao longo dos três atos. Essa progressão faz a representação sonora dos sons do vento evoluir, pouco a pouco, ao longo do filme.

Então, grosso modo, temos no primeiro ato uma presença tímida e ocasional do vento, soturno mas inofensivo; ele só surge, inclusive, depois que o *djinn* é mencionado pela primeira vez. A partir do segundo ato, o vento marca presença em praticamente todas as cenas, inclusive e especialmente naquelas ambientadas em interiores, mostrando-se cada vez mais violento e ameaçador – e, curiosamente, desaparece sempre que a família sai do apartamento, inclusive nas cenas externas, onde em teoria o vento deveria soar com muito mais amplitude. No terceiro ato, o vento deixa de ser um som fundamental, torna-se um “sinal” (claramente mixado, inclusive, com sons de animais, uivos e rugidos ameaçadores

que denotam sua transformação em uma ameaça física às personagens da mãe e da filha) e ocupa o primeiro plano narrativo.

Assim, podemos concluir que a estratégia sonora do filme consiste em usar o ponto de vista de Shideh para explicar como a descrença inicial da personagem vai sendo posta em cheque, pouco a pouco, e por fim se transforma em um choque de realidade que a obriga a fugir do sobrenatural de forma aterrorizada. Para garantir a progressão dramática da mudança experimentada pela personagem, a equipe criativa do filme criou uma estratégia estilística na qual o vento vai se tornando, em cada um dos três atos, mais soturno, agressivo e ameaçador, de forma mais ou menos sincrônica com a tomada de consciência de Shideh: as texturas mais suaves e delicadas dão lugar, progressivamente, a ruídos mais ameaçadores, cujo peso e presença aumentam em sincronia com o medo da personagem.

O fato de o vento constituir parte importante da narrativa, já que serve de morada e meio de transporte para a criatura sobrenatural que ameaça a família de Shideh, proporciona liberdade para que o ruído natural, normalmente tratado como som fora de quadro passivo, se transforme em parte ativa do processo narrativo, sinalizando a oscilação dos humores do *djinn*, e o grau de ameaça representado por ele em cada cena, com grande precisão.

## Referências

ABBATTE, Carlos. *Como Fazer o Som de um Filme*. Buenos Aires: Libreria, 2015.

BORDWELL, David. *The Way Hollywood Tells it: Story and Style in Modern Movies*. Los Angeles: University of California Press, 2006.

BUHLER, James; NEUMEYER, David; DEEMER, Rob. *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History*. New York: Oxford University Press, 2010.

CÂMARA, Márcio. *Som Direto no Cinema Brasileiro: Fragmentos de uma História*. Rio de Janeiro: Márcio Câmara, 2016.

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

FIELDEN, John. *Roll Sound: A Practical Guide for Location Audio*. Honolulu: My Planet Press, 2010.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, Ambiência, Stimmung: Sobre um Potencial Oculto da Literatura*. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2014.

SCHAFER, R. Murray. *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Unesp, 2001.

SERGI, Gianluca. *In Defense of Vulgarity*. *Scope*, v. 5, n. 1. Nottingham, junho de 2006. Disponível em <http://www.scope.nottingham.ac.uk/article.php?id=129&issue=5>. Acesso em 26 de maio de 2017.

SMITH, Jeff. "The Sound of Intensified Continuity". In: *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics* (orgs. John Richardson, Claudia Gorbman e Carol Vernallis). New York: Oxford University Press, p. 331-

356, 2013.

VIERS, Ric. *The Location Sound Bible: How to Record Professional Dialog for Film and TV*. San Francisco: Michael Wiese Books, 2012.

# Entre meios e médiuns: espectros em Séances, de Guy Maddin

## Between media and *médiuns*: specters in Séances by Guy Maddin

Rodrigo Faustini dos Santos  
(Mestrando - USP)

### Resumo:

Discutirei *Séances* (2016), obra baseada em projetos não realizados de cineastas do passado, apresentados como “assombrações” em sessões online únicas. O resgate da fantasmagoria pela obra será cruzado com o uso de Gunning (2007) do *phantasm* como emblema para a ontologia fotográfica, entre o material e imaterial. Aproximo-me então da arqueologia de mídias discutida por Parikka (2013), que privilegia histórias alternativas e hipotéticas na história do meio – elementos estruturais em *Séances*.

### Palavras-chave:

fantasmagoria, multimídia, cinema, arqueologia de mídias, Guy Maddin.

### Abstract:

I will discuss *Séances* (2016), a work based on unrealised projects from filmmakers of the past, presented as “hauntings” in unique online streams. This callback to phantasmagoria will be crossed with the use made by Gunning (2007) of the *phantasm* as an emblem for the ontology of the photographic. The discussion leads on to the media archeology put forth by Parikka (2013), that privileges alternative and hypothetical within the history of the medium - structural elements in *Séances*.

### Keywords:

phantasmagoria, multimedia, cinema, media archeology, Guy Maddin.

*Séances* (2016) é a mais recente obra realizada pelo cineasta canadense Guy Maddin, apresentado como um site que, alimentado por um banco de imagens filmadas pelo próprio cineasta, utiliza um algoritmo para recombinar esse material, gerando um curta-metragem diferente a cada visita à página, disponibilizado como um streaming único para o visitante. Ao fim da exibição, o espectador é redirecionado para um diretório no qual o título do filme assistido (gerado aleatoriamente) é catalogado e adicionado à contagem crescente de “filmes perdidos” pelo projeto.

Entre a sessão de cinema e a sessão mediúnica, que Maddin resgata ao utilizar o termo francês *Séance*, que designa ambos, o site, sua divulgação e mesmo o modelo de produção de Maddin investem

num imaginário no qual esses filmes seriam conjurados como espíritos e no qual essas sessões seriam como assombrações<sup>1</sup>, comunicações com um universo fílmico sobrenatural. Essas metáforas inspiram-se no fato de que os roteiros de *Séances* foram baseados em obras catalogadas e perdidas na história das primeiras décadas do cinema, ou planejadas, porém nunca realizadas por seus diretores.

O engajamento com as formas visuais do cinema silencioso e as narrativas fantásticas que marcavam o período não são novidade na filmografia de Maddin que, ao longo do tempo, passou a se dedicar cada vez mais às questões de memória, nostalgia e à impossibilidade de retorno do passado - porém *Séances* vem modificar e transformar seu projeto artístico ao propor revisitar diretamente a história do cinema, recriando projetos de Murnau, Jean Vigo e outros, e ao cruzar seu cinema com a arte digital e inclusive a performance, ao considerarmos que as filmagens de *Séances* tomaram a forma de *happenings*, performances abertas ao público (também transmitidas via streaming, sem som) nos museus Pompidou/França e no Phi Center/Canadá. Nelas, elenco e equipe seriam 'possuídos' por esses textos fílmicos esquecidos.

Se o site apresenta remixagens de um material já filmado, os roteiros da obra já são, em si, amálgamas de sinopses de filmes antigos, encontradas em catálogos - processo de colagem não tão estranho aos amálgamas de crenças e fábulas que médiuns de sessões espiritualistas do final do século XIX apresentavam em seus discursos, próximo também do charlatanismo das sobreposições de imagens que os fotógrafos de espírito da época utilizavam para criarem seus "espectros". Como Maddin aponta ao discutir o projeto, o visual do filme se inspirou na textura desses espíritos e ectoplasmas da "fotografia paranormal de espíritos", atribuindo-lhes movimento<sup>2</sup>.

As cenas que incorporam *Séances* são frequentemente sonhos, devaneios, memórias e tempos paralelos vividos por seus personagens, e diversas das histórias fazem referência a fantasmas, assombrações, amnésias, hipnoses e premonições - temáticas não incomuns às narrativas desse cinema dos primeiros tempos que ainda refletiam sobre a passagem de um mundo de crenças para o racionalismo da ciência e indústria, como apontam pesquisadores como Tom Gunning (2007), que indica os espetáculos de fantasmagoria como uma origem possível dessa dinâmica entre espetáculo, magia e técnica. A imagem óptica, projetada, já carregaria portanto a tradição de um imaginário fantasmagórico, que Maddin exacerba em *Séances* ao estabelecer um vínculo direto entre a sessão de cinema e a sessão espírita, de acesso paranormal ao oculto: o elenco incluía parentes diretos do cinema mudo, como a filha de Jean Vigo e de Chaplin, para que evocassem seus entes para o set, segundo Maddin.

Ao apropriar-se do imaginário das fotografias de espírito, *Séances* estende suas analogias para

---

1 - Sob o título de *Hauntings*, projetos paralelos à produção de *Séances* foram apresentados em diversos locais, como a 30ª Bienal.

2 - Palestra disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=0rFX7lCFGEE>. Último acesso 13/12/2017.



além da sessão espiritualista, abrangendo o imaginário óptico da fantasmagoria, caracterizado por suas “conotações de evanescência, de artifício e ilusão, mas também de poder fascinante e de metamorfose poética do real” (MILLNER, 1984, p.255, tradução nossa) que os meios, como mecanismos de ilusão, fornecem acesso. Como Oliver Grau comenta “A recorrente esperança que é atribuída às mídias, de ‘trazer de volta o que está ausente’, encontra sua mais impressionante expressão na tentativa de se comunicar com os mortos” (GRAU, 2007, p.142, tradução nossa), apontando para a íntima conexão entre memória, mediatização e fantasmagoria que aqui encontramos.

O cinema mudo, intimamente ligado a uma idéia de gênese do cinema, é evocado por Maddin enquanto um fantasma, num movimento que propõe como sua existência adquiriu, com o tempo, o aspecto visual e cultural de uma assombração. Os espectros de Séances fascina menos pela representação explícita de espíritos, mas sim por sua apropriação do fantasmagórico como metáfora para a própria ontologia do cinema e como comentário sobre a passagem dessa herança visual para o mundo digital, no qual “o espectral”, enquanto instrumento alegórico, “representa uma atemporalidade fundamental, um retorno ao passado não na forma de memória ou de história, mas numa contraditória experiência de presença, contida, como Derrida nos coloca, no termo assombração [*haunting*]” (GUNNING, 2007, p.117, tradução nossa). O projeto de Séances encontra-se imerso nessa forma de assombração, que replica tanto em seu conteúdo quanto em sua forma, resgatando o imaginário do espectro como um instrumento crítico e elemento formal para refletir sobre a história e ontologia do cinema.

Ecos de períodos brutais de transição e desaparecimento de práticas, que compõem o recorte temporal das referências de Maddin, incluem também a passagem do cinema silencioso para o sonoro, multiplicando os espectros intermediais alegorizados em Séances. A memória do cinema, através desses fantasmas (que nessa pós-vida ganham cores e vozes), é evocada justamente no momento de intensa metamorfose que é o da passagem da imagem analógica para a digital e da própria sessão de cinema que se desloca para o *streaming* nas plataformas digitais. Não é à toa que esses personagens são afligidos em seus próprios aparatos de memória e de imaginação e que a própria imagem de Séances é trêmula, fragmentada e incompleta, como dados em processos de transmissão (e esquecimento) - diversas vezes sua imagem é interrompida por *glitches* digitais que confundem os filmes com vídeos publicitários e de *vloggers* da internet, ou é afetada por *morphs* e variações de filtros de cor, como se estivesse sendo restaurada sob a mão de um arquivista amnésico - que no caso, é um algoritmo, um autômato.

Essa persistência espectral de um imaginário cinematográfico repercute, então, nas próprias texturas dos filmes que emergem em Séances, que oscilam entre o pixel digital e o simulacro da imagem fotoquímica, assombrando a imagem ao obstruírem sua visibilidade nessas narrativas já fragmentadas, encenando a passagem analógico-digital como um atrito de formas visuais e como um atrito entre

esquecimento e restauro, instabilidade de visão: simulando a imagem da película no ambiente digital, de maneira impura, a imagem de Séances se decompõe tanto como um filme velho de nitrato borrar sua emulsão ao mesmo tempo em que se desfragmenta como um arquivo digital transmitido numa conexão ruim - o dispositivo já confunde a memória do universo analógico, simulando suas formas, com as novas materialidades visuais da imagem pixelada.

Parafraseando Gauldreault e Marion (2016), o cinema persiste na era digital enquanto presença espectral em dissolução pelos novos meios, numa pós-vida na qual apenas um eco, uma imagem ou fantasma de si ressoa: o que denominam como seu *efeito cinematográfico*, dissociada de seu dispositivo - ou corpo - padrão. Ao mesmo tempo, essa presença multiforme reflete sua existência híbrida e impura nas primeiras décadas do cinema, no qual esse corpo também era instável, variável e em processo de formação, apontando como esse retorno fabulado por Maddin habilita a observação da diversidade da prática cinematográfica e sua base tecnológica ao longo da história, remetendo o cinema à sua sombra de “hipermídia que não se reconhece como tal” (MARION; GAUDREULT, 2016, p.132), interstícios nos quais os fantasmas de *Séances* emergem.

Essa transmutação ontológica que o cinema vive atualmente, nos retoma novamente à figura do fantasma. Voltando ao termo *phantasm*, Tom Gunning expressa sua rica analogia com a imagem cinematográfica:

“Embora seja um conceito desacreditado e intempestivo tanto na filosofia quanto na ciência, o *phantasm* fornece uma ferramenta para que se pense a mídia moderna e as novas mídias. [...] o termo fantasmático denota imagens que oscilam entre visibilidade e invisibilidade, presença e ausência, materialidade e imaterialidade, muitas vezes usando de transparência ou outra forma de manipulação da aparência visual para expressar esse estado ontológico paradoxal. Além do sentido literal de vida após a morte, espíritos, enquanto fantasmas que revelam presunções sobre a natureza visual da imagem, ainda assombam nossa paisagem moderna de mídias” (GUNNING, 2007, p.99, tradução nossa).

Em *Séances*, a película ressurgue desmaterializada, simulada como filtro ectoplasmático que intervém nas imagens voláteis dessa conjuração mediúnica do passado - aqui outra potência do espectro é ativada, no que se refere a sua existência híbrida, que transita entre diferentes realidades ontológicas e nelas toma diferentes formas, de maneira análoga às impurezas das imagens de *Séances* que oscilam entre a simulação do filme de película (desejando um corpo já perdido) e os claros índices de sua realidade virtual - transferindo a idéia do fantasma enquanto paradoxo de visão para um paradoxo da própria imagem do cinema enquanto impura e ontologicamente incerta, distante de seus referentes.

Pensar *Seances* sob esses termos é observá-lo sob o pano de fundo da “arqueologia de mídias” discutida por autores como Elsaesser (2004), Parikka e Huhtamo (2013) que buscam “construir histórias

alternativas das mídias suprimidas, negligenciadas e esquecidas” visto que “Becos sem saída, perdedores e invenções que nunca se concretizaram num produto material têm histórias importantes a contar.” (HUHTAMO; PARIKKA; 2013, p.3, tradução nossa) - processos que são reativados artisticamente por Maddin. O interesse de *Séances* por narrativas alternativas e hipotéticas, recorrências e divergências de práticas da arte-mídia compartilha, portanto, dessa metodologia. Como Oliver Grau coloca, investigar as origens das mídias audiovisuais, como diversas pesquisas e obras artísticas contemporâneas se propõem, é lidar com “o fantasma da história midiática” (GRAU, 2007, p.141), por ser essa uma história de origens flutuantes e incertas.

Conviver com os espectros de *Séances* é conviver com as histórias esquecidas, apagadas ou perdidas do cinema - amnésia que não cessa de expandir. E como o final de todo acesso ao site pontua, apresentando sua lista de filmes perdidos, o espectro maior que assombra *Séances* é o espectro do *arquivo*, aquele conjunto que é sempre assombrado por aquilo que não inclui, como Derrida (2001) já descreve ao falar da pulsão anarquivística nos arquivos. Tal como a imagem cinematográfica, o arquivo se define por suas presenças e ausências, continuidades e rupturas.

Com o retorno ao esquecimento que Maddin encena, o projeto não só possibilita um luto para esses projetos abortados, ao exibí-los ao menos a um espectador antes que sumam novamente, como também se apresenta como um *memento mori* para a cultura digital e seus excessos de imagens, associando-se, assim, a uma longa linha de projetos multimídia que utilizam de uma estética de base de dados. Num momento em que se discute uma condição pós-mídia e uma era pós-cinemática, Maddin apresenta a pós-vida de um cinema esquecido, a persistência, enquanto espectro, da cultura material e imaterial que compreende a imagem em movimento.

Assim, brevemente, podemos observar *Séances* sob a luz de outras obras reflexivas sobre o cinema, mas realizadas em multimídia por cineastas, que já surgiam nos CD-ROMs dos anos 1990, na *database art*. Timothy Murray analisa como essas obras, de artistas como Chris Marker (*Immemory*, 1997) e Zoe Bellof (*Beyond*, 1997), igualmente se preocupavam com questões de memória cultural do cinema na era digital, observando que

“A estética digital, nesse contexto, é, antes de tudo, um intervalo do ser. Abre assim os espectadores a um espaço amebiano, fração do tempo contínuo do ser: um que envolve o passado, presente e futuro; um intervalo que enfatiza os enigmas criativos das várias tensões que moviam a ideologia fantasiada pelo modernismo: ser e não ser, semelhança e simulação, corpo e espírito, matéria e simulacro” (MURRAY, 2008, p.29, tradução nossa)

- se o cinema já fora pensado como maquinário mnemônico do século XX, esses “cinemas de base de dados” refletem a transposição desse atributo para a máquina virtual.

A Web herda essas assombrações da história do cinema e se apresenta igualmente como um meio efêmero que transborda história. No jogo de memória e esquecimento levantado por *Séances*, somos confrontados, ainda, com uma crise atual do arquivo e da memória no ambiente online, espaço caótico de “re-escrita dinâmica permanente”, no qual, por conta da falta de padronização e instituição de uma arquivologia que encare sua dimensão massiva “O mais sério obstáculo a longo prazo é de que muita da informação da internet é engavetado de forma peculiar, transitória e caótica - levando a fantasmas arquivais de desordem” (ERNST, 2013, p.139, tradução nossa).

Esses filmes abandonados são a materialização que Maddin apresenta dessas lacunas da história, das lacunas do arquivo e da memória cinematográfica - materialização de uma natureza efêmera operada justamente sob o dispositivo digital, numa forma de arqueologia de mídias que estabelece um encontro entre a fantasmagoria contemporânea da imagem virtualizada com a fantasmagoria da imagem fotoquímica do século XX, como arquivos, memórias, fabulações.

Como um projeto multimídia endereçado virtualmente, *Séances* explora, portanto, a crise dos arquivos audiovisuais contemporâneos, que explora a partir de sua metáfora fantasmagórica. Em *Séances*, o meio é também um médium para com o passado - e, não mais apagado dessa história - é co-autor desses filmes, dessas histórias e, declaradamente amnésico e auto-destrutivo, é também co-autor desses apagamentos. Ou como o *trailer* para o projeto anuncia, *Séances* é uma “máquina infatigável que faz filmes inéditos... para nunca serem vistos novamente” (SÉANCES, 2017, tradução nossa).

## Referências

- DERRIDA, J. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Editora Relume Ltda, 2001.
- ELSAESSER, T. “The new film history as media archeology”. *Cinémas, Canadá*, v.14, nº 2-3, pp. 75-117, primavera 2004.
- ERNST, W. *Digital memory and the archive*. EUA: University of Minnesota Press, 2013.
- GRAU, O. *MediaArtHistories*. Inglaterra: The MIT Press, 2007.
- GUNNING, T. “To scan a ghost: the ontology of mediated vision”. *Grey Room*, EUA, v.39, nº 26, pp.94-127, inverno 2007.
- HUHTAMO, E.; PARIKKA, J. (ed.). *Media Archeology: Approaches, applications and implications*. EUA: University of California Press, 2013.
- MARION, P.; GAUDREAU, A. *O fim do cinema? Uma mídia em crise na era digital*. São Paulo: Papyrus, 2016.
- MURRAY, T. *Digital Baroque: new media art and cinematic folds*. EUA: University of Minnesota Press, 2008.
- SÉANCES. Disponível em < <http://seances.nfb.ca/>>. Acesso: 12/12/2017

# Direção de fotografia e pintura: da analogia à deformação<sup>1</sup>

## Cinematography and painting: from analogy to deformation

**Rogério Luiz Silva de Oliveira<sup>2</sup>**

*(Doutor - Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia)*

### **Resumo:**

Partindo do princípio da analogia, preconizado nos estudos sobre a imagem fotográfica estática, e chegando às ideias de transcrição – apresentado por E.H. Gombrich -, e deformação – utilizado por Jacques Aumont -, procuraremos evidenciar um entendimento possível sobre a presença dos traços pictóricos na direção de fotografia, a partir da análise de pinturas e planos cinematográficos paralelamente.

### **Palavras-chave:**

Cinematografia, Pintura, Analogia, Transcrição, Deformação.

### **Abstract:**

Based on the principle of analogy, as recommended in the studies on the photography, and arriving at the ideas of transcription - presented by EH Gombrich - and deformation - used by Jacques Aumont -, we will try to evidence a possible understanding about the presence of the pictorial traces in the cinematography, from the analysis of paintings and cinematographic plans in parallel.

### **Keywords:**

Cinematography, Painting, Analogy, Transcription, Deformation.

## **Introdução**

A imersão na literatura dedicada à relação entre fotografia e pintura sugere incontáveis caminhos reflexivos. Ora como análogas, ora apresentadas como coisas distintas, ainda assim a justaposição dos elementos que as constituem acaba por revelar uma inegável troca estética. Nesse sentido, nos interessa tratar de um aspecto muito presente no pensamento fotográfico no cinema, ou seja, a contribuição da exploração pictórica como forma de expressão da criatividade do diretor de fotografia. Muito naturalmente, na pesquisa ou na prática fotográfica, em algum momento a direção de fotografia converge com a pintura. O exercício aqui proposto não necessariamente trata de relações declaradas

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: CINEMA E PINTURA.

2 - Professor de Direção de Fotografia do Curso de Cinema e Audiovisual, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB. Concluiu mestrado e doutorado com estudos dedicados à imagem fotográfica.

entre as duas formas expressivas, ou seja, a análise proposta tem a ver com a possibilidade de leitura das imagens da fotografia no cinema, tomando a pintura como base. O objetivo do texto é organizar ideias que contribuam para o estudo e prática da direção de fotografia a partir de uma sistematização da análise da composição da luz.

O que nos instiga diante desse quadro que se desenha é a possibilidade de uma leitura de determinadas obras teóricas, a fim de revelar, rigorosamente, uma forma de lançar o olhar sobre a relação tão praticada ao longo da história do cinema. Ao nosso ver, um esboço teórico compatível com o par fotografia-pintura pode ser estruturado segundo uma composição tripartite: analogia, transcrição e deformação. O objetivo aqui proposto é muito mais o de sugerir os possíveis diálogos entre cinematografia e pintura, a partir das construções teóricas, do que identificar precisamente o modo com um determinado diretor de fotografia se apropriou de um específico modo de pintar.

Se partimos da ideia de analogia entre direção de fotografia e pintura, será muito natural, tal como pensara Laura González Flores (2011), indagar se tratam-se, de fato, de dois meios diferentes. O que nos une à referida autora é a tentativa de procurar entender o sentido dessa possível analogia, tão frequente nas abordagens a respeito da constituição plástica das imagens produzidas pela direção de fotografia. E para tanto, o caminho exegético de cada um dos meios parece indicar uma boa medida. Poderemos começar pensando a questão da analogia, por exemplo, a partir da diferença que está na técnica.

Mais que isso, consideramos que, mediante o domínio da técnica, pintores e fotógrafos têm ao alcance da mão a condição do exercício do impalpável, do devaneio, do imaginário. Apesar de certo distanciamento técnico, estão unidos pela utilização da luz, um dos elementos possibilitadores das investidas criativas que darão a eles a capacidade de promover uma transcrição, para usar o termo adotado por E.H. Gombrich (1986). A direção de fotografia, deste modo, bebe na fonte da pintura apreendendo modelos possíveis de iluminação, composição, etc., fazendo deslocamentos estéticos desencadeadores de um pensamento fotográfico. A leitura de Gombrich apontará, portanto, para uma análise da reprodução da luz por fotógrafos e pintores, complementando aquilo que indica uma abordagem analógica e ainda construindo uma ponte para o que retiraremos da obra de Jacques Aumont (2004): a ideia da deformação.

Em nossa reflexão, este último conceito arremata a tese de que a direção de fotografia se aproxima da pintura, faz apropriações pictóricas devidas e, por meio dos defeitos aos quais as imagens técnicas estão submetidas, promove transgressões que, sob a condição deformada – se comparada à pintura –, faz surgir uma outra experiência plástica.

## O aspecto analógico

O embaralhamento conceitual repercute na análise de imagens da pintura e do cinema que, a partir de uma leitura minuciosa e justaposta, permite-nos identificar modelos de deformação nascidos da analogia. Tomamos como partida, portanto, a ideia mais fundamental quando se trata de direção de fotografia e pintura e que diz respeito aos possíveis pontos de contato estéticos a partir da similaridade. Utilizando as imagens 1 e 2 como referência pensaríamos nas trocas simbólicas entre o padrão pictórico e o cinematográfico. Diríamos, assim, que as duas imagens reservam elementos analógicos quanto ao modo como a luz incide sobre as figuras humanas. A aproximação formal é complementada também pela neutralidade dos fundos escuros e pelo contraste de luz e sombra alcançado por pintor e diretor de fotografia.



1. Davi com a cabeça de Golias (1610), Michelangelo Caravaggio



2. Frame do filme Lavoura Arcaica (2001). Direção: Luiz Fernando Carvalho. Direção de fotografia: Walter Carvalho

Se a aproximação entre pintura e fotografia, a partir das duas imagens supracitadas, por um lado, evidencia as semelhanças, por outro, coloca-nos na rota das diferenças, o que não necessariamente elimina a manifestação analógica. O fator diferencial está, por certo, na questão da técnica. Pintura é diferente, em seu fazer, de direção de fotografia, por lançarem mão de instrumentos distintos. Respeitando essas dessemelhanças ainda assim é possível manter a aproximação analógica, justamente por compreendê-la de uma outra maneira, tal como propunha Laura González Flores ao refletir sobre as trocas entre pintura e fotografia. Relembrando a postura conceitual escolástica, ela dirá que:

“(...) a analogia permite abordar um conceito a partir de sua relação de e/ou com outro conceito: a coisa é e não é, ao mesmo tempo, outra coisa (...) uma coisa é, mas ao mesmo tempo, em sua mesmidade, remete a outra coisa que amplia seu significado” (FLORES,

2011, p. 12)

Motivados pela síntese oferecida por Flores, seremos levados a pensar nas imagens registradas por Walter Carvalho, fotógrafo que tomamos como referência, como uma prática que remete ao modo caravaggiano, numa matriz imagética constituída de altos contrastes e fundos negros profundos. Essa conclusão preliminar encontra eco em outra passagem também proposta por Flores:

“A analogia é, em suma, uma ponte metafórica que permite ir de um significado a outro sem abandonar o primeiro. É um recurso que, ao permitir a alusão a uma segunda - ou terceira - realidade, altera nossa compreensão do primeiro significado. Referente e metáfora se confundem, ou melhor, cedem continuamente o lugar um para o outro, numa contínua transfertilização no ir e vir da interpretação.” (FLORES, 2011, p. 12)

O modelo proposto por Flores ajuda-nos a enfrentar, desse modo, uma questão bastante cara aos estudos da direção de fotografia. Se ao compreender que a diferença entre pintura e fotografia está no âmbito específico e não genérico (FLORES, 2011, p. 7), ela acaba por favorecer nosso entendimento de que cinematografia e pintura pertencem, em verdade, a um mesmo paradigma maior. Fazendo parte de um universo de traços e formas que as englobam, a analogia, em vez de limitar, permite avançar sempre uma em relação à outra, dentro de um jogo recíproco.

## **A dimensão transcrita**

Buscando compreender os caminhos construtivos da representação pictórica, Gombrich (1986) sugere ideias que ajudam a dar continuidade às contribuições deixadas até aqui a partir do conceito de analogia. Se entendemos analogia como algo que está para além da imitação, encontraremos em sua ideia de transcrição, um alicerce para pensar nos procedimentos de trabalho da direção de fotografia. Se entendemos a pintura, ao modo gombrichiano, como algo que investiga as leis da natureza, estabelecendo uma tradução para os meios utilizados em tal processo investigativo, estaremos numa atmosfera permissiva para se pensar o deslocamento que a própria direção de fotografia estabelece diante das leis da pintura. Consideremos, para tanto, o estudo das artes plásticas, por parte de diretores de fotografia, como procedimento comum e corriqueiro. Desse modo, encontramos maneira de, assim como propunha Gombrich (1986, p. 38), determinar a transcrição como mecanismo que aproxima cinematografia de pintura, sem que se perca diferença entre elas.

A escolha das figuras abaixo (de 3 a 7) objetiva identificar uma forma possível como a direção de fotografia promove a transcrição de elementos que podem vir da pintura. O contexto é conhecido na área da cinematografia. As duas primeiras imagens, respectivamente, foram pintadas por Edward Hopper e Johannes Vermeer. A investigação que fizeram em suas obras, e que culmina numa luz que entra pela



janela é objeto de relevância formal, constituem o vocabulário estético da direção de fotografia. Iluminar a cena como pintaram Hopper e Vermeer faz parte da dinâmica discursiva e prática de fotógrafos do cinema. Sem que tenhamos ouvido/lido Walter Carvalho dizer/escrever isso nesse caso específico, tomamos uma sequência iluminada por ele para pensar a forma como a transcrição é posta em prática. Pinturas ou sequência fílmica, em todas elas a direção da luz é a mesma: entra pelo lado esquerdo da imagem.



3. *Summer in the city* (1950), Edward Hopper



4. *Jovem lendo uma carta à janela* (1657-59), Johannes Vermeer



5, 6 e 7. Frames de sequência do filme *Lavoura Arcaica* (2001). Direção: Luiz Fernando Carvalho.

Direção de fotografia: Walter Carvalho

Aplica-se a transcrição, no caso que analisamos, justamente no deslocamento de princípios explorados pela pintura para a tela do cinema, com todas as especificidades que poderão ser notadas. O critério fundamental a ser determinado diz respeito à quantidade de quadros que uma sequência no cinema comporta. Desse modo, a direção de fotografia prolonga um mesmo esquema de iluminação possível na pintura, mediante a montagem de uma luz que atenda as demandas do espaço. Por isso, nossa comparação se dá na proporção de um para três, ou seja, uma pintura para três *frames* da

sequência fílmica. É como se uma pintura fosse dissecada e os princípios que compõem uma luz de janela levados para o interior do plano. Daí porque observarmos as diferentes perspectivas ilustradas nos *frames* extraídos do filme (5,6 e 7). Argumentando em torno do último destes, nitidamente há uma intervenção do fotógrafo que faz uso de refletor de iluminação que intensifica o alcance da luz da lua (figura 7). Dificilmente uma luz natural de noite criaria um nível de luminância tão alto quanto o que se observa na imagem obtida. O resultado dessa operação – traço fundamental do trabalho da direção de fotografia -, resultará na luz de janela que identificamos nos planos anteriores (5 e 6) e em toda a sequência, gerando relevos e texturas no interior do quarto onde os dois irmãos conversam.

Na experiência da direção de fotografia, é comum encontrarmos a referência às *janelas* de Vermeer e Hopper quando há a possibilidade do aproveitamento da luz natural que incide lateralmente no espaço por estas aberturas. Com o exemplo supracitado, podemos ir mais adiante, reforçando a própria ideia gombrichiana de que a transcrição está para além da imitação (GOMBRICH, 1986, p. 38). Além disso, ainda inspirados no referido autor, a direção de fotografia não pode apenas transcrever o que vê, de forma fidedigna, mas faz uma tradução para os meios que utiliza (GOMBRICH, 1986, p. 28).

Ao tomar as imagens do filme em questão como referência para pensar o modo como a luz da pintura também está presente no cinema, tendemos a pensar que em vez da preocupação com as causas, o que importa à direção de fotografia são os mecanismos, os efeitos, as resultantes da manipulação da técnica e seus artefatos.

## **A condição deformadora**

Ao tratarmos da deformação, conceito do qual nos valem para pensar um dos aspectos da relação entre pintura e direção de fotografia, estreitamos o diálogo com Jacques Aumont. Em *O Olho Interminável* (2004), o autor chama nossa atenção para o alcance da forma, nessa confluência de traços entre as duas maneiras de produção artística em questão. Compreende, num primeiro momento de nossa leitura da obra, que a forma “torna-se expressiva desde que ultrapasse o que é estritamente necessário à representação realista” (AUMONT, 2004, p. 207).

A definição amplia o caminho até aqui construído com as noções de analogia e transcrição. A exemplo da pintura, no cinema, com a contribuição fundamental da direção de fotografia e de arte, há a busca permanente por escapar do “acaso estúpido da química” (AUMONT, 2004, p. 210). A perseguição pelo controle formal não elimina, naturalmente, os acasos químicos e físicos, mas a atuação deliberada da direção de fotografia certamente dá o tom das atmosferas presumidas. As imagens ajudam a clarear o entendimento sobre a manifestação deformadora apreendida da experiência fotográfica no cinema

em relação à pintura.



8. *Anunciação* (1430), Fra Angelico



9. "Luz boa da infância". Frame do filme *Lavoura Arcaica* (2001), Direção: Luiz Fernando Carvalho.

Direção de fotografia: Walter Carvalho

Uma vez mais recorremos a um *frame* do filme *Lavoura Arcaica* (2001). Desta vez, encontramos um fragmento de trecho em que deliberadamente a direção de fotografia pretendeu criar uma atmosfera, plasmando na tela aquilo que o diretor do filme chama de *luz boa da infância*, presente na narrativa de Raduan Nassar, no livro *Lavoura Arcaica* (1975), que deu origem ao filme. Notaremos que a incidência do raio de luz é visível, seja na obra de Fra Angelico seja na imagem fílmica. Em ambos os casos, a presença marcante da luz está a serviço das narrativas, criando sentidos que ocupam centralidade na expressão. Na pintura, Fra Angelico dá ênfase a Maria, a destinatária da Boa Nova trazida pelo anjo Gabriel. O feixe de luz direciona nosso olhar para aquela que recebe, como relata o Novo Testamento bíblico, a tarefa de gerar Jesus. Já no fragmento fílmico, o personagem André ainda criança, segura uma pomba com as duas mãos, em contraluz, a exemplo da imagem de Fra Angelico, porém de forma mais superexposta, criando a objetivada luz da infância sugerida por meio de uma transgressão.

São duas maneiras distintas de explorar a forma luminescente. Tenderemos a pensar, portanto, que a direção de fotografia desmonta um esquema plástico presente na pintura, para criar seus próprios padrões de luz. Ou seja, o não comprometimento com a representação fidedigna dá à direção de fotografia a possibilidade de lidar com uma objetividade imaginária. A liberdade que aqui assumimos para estabelecer o diálogo entre as imagens em questão nos permite compreender a cinematografia como espaço de deslocamento de código distinto do que é praticado na pintura. No exemplo específico, enquanto Fra Angelico escolhe o caminho dos limites formais do feixe direcional, Walter Carvalho lava

a imagem com uma luz que espalha no ambiente, criando ruídos favoráveis à atmosfera desejada, por meio da incidência direta de luz na lente da câmera. A mesma luz, que serve de referência para a pintura ou direção de fotografia, ganha tratamento diferenciado de ambas, justamente pelo caminho técnico-expressivo assumido por cada uma. De um lado pincéis, telas, tintas e óleos; de outro, câmera, lentes, refletores de luz etc. A quase contiguidade que aproxima pintura e direção de fotografia, no que tange à presença da luz, encontra seu fator diferencial, portanto, nos meios de que se utilizam. Se de um lado, pertencem a duas diferentes natureza-de-tela por outro, constituem uma mesma história no terreno da representação (AUMONT, 2004, p. 212). O que significa concluir, por ora, que na busca pela imitação imperfeita, pintura ou cinematografia estabelecem um jogo de transforma e deformação, cada uma à sua maneira.

### **Referências**

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

FLORES, L. G. *Fotografia e pintura: dois meios diferentes?* São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. Coleção Arte&Fotografia.

GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

# **Cinéma beur: as primeiras impressões do movimento pela crítica francesa<sup>1</sup>**

## **Cinéma beur: the first impressions of the movement by the french critic**

**Ryan Brandão Barbosa Reinh de Assis<sup>2</sup>**  
(Doutorando - Universidade Federal Fluminense)

### **Resumo:**

Este artigo analisa as edições da *Cinématographe* (nº 112) e da *CinémAction* (nº 56), que utilizaram a expressão *cinéma beur* para indicar um conjunto de filmes produzidos na França. Assim, a partir de uma reflexão sobre o significado desta nomenclatura, avalia-se o conteúdo das publicações e a importância delas apresentarem, ao seu público, um movimento, até a-quele momento, pouco explorado pelas demais revistas especializadas em cinema do país europeu, mas que traz à tona questões relevantes.

### **Palavras-chave:**

*cinéma beur; Cinématographe, CinémAction, França.*

### **Abstract:**

This paper analyzes the issues of *Cinématographe* (nº 112) and *CinémAction* (nº 56), which used the expression *cinéma beur* to indicate a group of movies produced in France. Thus, based on a reflection on the meaning of this nomenclature, we evaluate the content of the magazines and the importance of presenting to the public a movement that has been little explored by the other specialized magazines in the country until that moment, but which, in turn, mention relevant issues.

### **Keywords:**

*cinéma beur; Cinématographe, CinémAction, France.*

## **Considerações iniciais**

A década de 1980 traz consigo uma modificação no modo como os norte-africanos são retratados nas produções cinematográficas francesas<sup>3</sup>, graças, sobretudo, à emergência de um conjunto de filmes que viriam, por sua vez, a fazer parte de um movimento conhecido como *cinéma beur*. Conforme assinala Sylvie Durmelat (1998), o termo *beur* se fortifica, em Paris, no final da década de 1970, como uma forma

1 - Trabalho apresentado na mesa Cartografias da Crítica do XXI Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017).

2 - Doutorando em Cinema e Audiovisual na Universidade Federal Fluminense. Mestre em Artes, Cultura e Linguagens (2016) e Bacharel em Comunicação Social (2013) pela Universidade Federal de Juiz de Fora.

3 - De acordo com Dina Sherzer (1996), até aquele momento, os personagens de origem magrebina apareciam, nas produções, como servos, traidores ou então eram explorados como parceiros sexuais em um ambiente colonial exótico.

positiva de autodesignação para a população de origem norte-africana que tinha nascido ou vivia, desde muito pequena, na nação europeia. Logo, conforme preceitua Alec Hargreaves (1995), ainda que a referida nomenclatura tenha, hoje, um amplo campo de utilização, o seu uso como marcador de um movimento político é o mais significativo – principalmente, após a imprensa apregoar, no ano de 1983, a Marcha pela Igualdade e contra o Racismo como Marcha Beur. Carrie Tarr (2005) e Will Higbee (2014) assinalam que a produção cinematográfica *beur* faz referências às narrativas [1] dirigidas por profissionais de ascendência magrebina, [2] com protagonistas jovens de mesma origem e [3] que são dominadas por temáticas como as da integração, identidade e pertencimento na sociedade francesa. O filme marco é *Le Thé au harém d'Archimède*, adaptação do romance autobiográfico do cineasta Mehdi Charef, sobre as experiências vividas por ele, imigrante argelino, nos subúrbios parisienses. Conforme assinala Will Higbee (2014), o longa obteve 171.221 espectadores, somente na capital francesa, e 516.487 em todo o território [550.000, de acordo com Abbas Fahdel (1990)], quando do seu lançamento nos cinemas. Possivelmente, as discussões críticas mais substanciais a respeito do movimento conhecido como *cinéma beur* podem ser encontradas nas edições especiais das revistas *Cinématographe* (1985) e *CinémAction* (1990), que foram em grande parte dedicadas a esse conjunto de filmes até então recém-identificados. Além de filmografias extensas e de entrevistas com cineastas de origem norte-africana, ambas ofereceram uma análise das temáticas e dos aspectos estéticos compartilhados pelas obras *beurs* que surgiram durante os anos 1980. O objetivo principal pareceu ser apresentar as produções desses diretores a um público mais amplo, consolidando, assim, a sua posição dentro da indústria cinematográfica francesa. Dessa forma, no presente trabalho, avaliaremos o papel desempenhado pelas publicações ao veicularem informações sobre esse movimento tão importante.

## **As revistas especializadas: espaço para as primeiras impressões**

Nas palavras de Alexandre Figueirôa (2004), constrictas a um espaço de impressão reduzido, bem como à heterogeneidade do seu público, que não apresenta, obrigatoriamente, um conhecimento profundo sobre a arte cinematográfica, a imprensa não-especializada em cinema acaba por não aprofundar os seus textos, apresentando, assim, as obras apenas como um objeto de consumo, que, conforme o caso, deveriam ser vistas ou não pelos espectadores. Daí, dificilmente as produções atreladas a novos movimentos – como, por exemplo, o *beur* – alcançariam um destaque nessas publicações, principalmente pelo fato de terem que “concorrer” com as comédias francesas, o gênero por excelência da nação, e os filmes hollywoodianos, que, ao longo dos anos, dominaram as salas de cinema e, em virtude disso, ditavam a ordem nesses veículos.

Nesse sentido, as revistas especializadas consideravam que faziam parte de um grupo particular

de difusores de informações. Trabalhan-do com um produto preciso – as produções cinematográficas –, des-tinado a uma audiência de perfil mais ou menos conhecido, elas apre-sentavam certas características que, formalmente, aproximavam-se da imprensa do grande público, mas, quanto ao conteúdo, estavam dele afastadas (FIGUEIRÔA, 2004, p.61).

Logo, nas palavras de René Prédal (*apud* HENEBELLE; GUY, 1993), os periódicos es-pecializados em cinema constituem, por si só, para a França, um polo significativo da vida cine-matográfica, não podendo, em momento algum, serem descartados. Afinal, eles se prendem a-os principais e, sobretudo, aos novos movimentos que surgem com o decorrer dos anos. Daí, “os grandes períodos da história contemporânea das revistas seguem de perto os eixos privile-giados daqueles do cinema” (PRÉDAL *apud* HENEBELLE; GUY, 1993, p.53). Complementando, segundo Claude Gauteur, Daniel Sauvaget e Jacques Zimmer (1980), publicações como, a títu-lo de exemplo, a *Cinématographe* e a *CinémAction* acabaram por alcançar uma parcela dos lei-tores que intencionavam, por sua vez, manter vivo o seu amor pelo cinema, mas que, ao mes-mo tempo, não se satisfazia com as produções oriundas do mercado cinematográfico tradicio-nal francês e nem com a pouca quantidade de informações divulgada pela imprensa diária do país. Dessa forma, a presença destas publicações permitiu esboçar as bases de um consumo cinéfilo, bem como as práticas individuais e coletivas que se estabelecem entre os seres huma-nos e as obras fílmicas.

## **Dossiê *Cinéma beur*: análise da *Cinématographe***

Fundado por Dennis Offroy e Jean-Pierre Royer, o periódico *Cinématographe*, que cir-culou, na França, entre 1973 e 1987, quando, em face da crise econômica que assolou, de ma-neira semelhante, outras publicações do país, chegou ao seu fim, após 130 números, dedicou 30 páginas da edição de nº 122, veiculada em julho de 1985, para abordar a produção cinema-tográfica *beur*. Dito isso, o dossiê produzido pela revista pode ser dividido, no que diz respeito aos gêneros jornalísticos empregados, do seguinte modo: editorial, artigos (3) e entrevistas (7).

Assinado por Olivier Dazat, o editorial aponta, primeiramente, para o fato de que essas produções [em especial, *Le Thé au harém d'Archimède*, *Le Thé à la menthé*, *Baton Rouge* e *Les Folles années du twist*] contribuíram para reabilitar uma “necessidade artística”, que, naquele momento, se encontrava escondida, na medida em que, de acordo com o crítico da publicação, o cinema francês havia se acostumado a uma rotina: contar histórias, apresentar personagens “coloridos”, revelar um jovem ator ou atriz. Apesar disso, Olivier Dazat assinala que, na época, a produção cinematográfica *beur* ainda se encontrava em um estágio embrionário, o que expu-nha a sua fragilidade enquanto movimento. Para ele, tais obras foram estimuladas, principal-mente, por uma conjuntura ideológica momentânea favorável – lembrando, aqui,



da Marcha pe-la Igualdade e contra o Racismo.

Adiante, no primeiro artigo, intitulado *Vu de l'extérieur: les Beurs filmés par les Franca-oui*, os críticos Olivier Dazat, Jacques Fieschi e Henri Lopez-Terrès relacionam algumas produções realizadas sobre a população norte-africana, entre os anos de 1974 e 1985, por franceses nativos, ou seja, que não possuíam ascendência magrebina. Em comum, no entanto, o fato de muitas delas associarem tais personagens à criminalidade e à delinquência [representação ne-gativa]. Apesar de, como o próprio artigo alude, ser uma visão externa, muitas vezes, as obras dirigidas por franceses nativos são consideradas também como parte do *cinéma beur* – e, pior, encontram o respaldo da própria crítica cinematográfica.

A *Cinématographe*, ao longo do dossiê *Cinéma Beur*, presenteia os seus leitores com sete entrevistas [os cineastas Abdelkrim Bahloul, Farida Belghoul, Mahmoud Zemmouri, Mehdi Charef e Youssef Chahine; os atores Abdellatif Kechiche e Souad Amidou]. Aqui, optei por co-mentar somente duas entrevistas – as de Abdellatif Kechiche e de Farida Belghoul. O ator de *Le Thé à la menthé* aproveita o espaço para apresentar duas pertinentes reclamações. A primeira delas diz respeito a uma incessante tentativa de compará-lo aos personagens que interpreta nos filmes, apenas por ele ser também um imigrante. Abdellatif Kechiche questiona esta atitude, pois, para além desta característica, o grupo se mostra extremamente heterogêneo e, da forma como o indagam, há um claro esforço em homogeneizar todos os norte-africanos que, para o país europeu, se dirigiram. Em um segundo momento, ele apresenta um problema que, na sua concepção, afeta, de maneira geral, na França, os atores / as atrizes de origem magrebina: a eles / a elas sempre são concedidos os mesmos papéis. Dessa maneira, segundo Abdellatif Kechiche, esse panorama precisa ser modificado urgentemente. Já a responsável por *C'est Madame France que tu préfères?* e *Départ du père* concede, dentre todas as entrevistas colacionadas no dossiê *Cinéma Beur*, a mais elucidativa, pois, para além de comentar a respeito do processo de produção de seus filmes, ela faz referência ao movimento *beur*, que, à época, se fortificava. Farida Belghoul distingue três ramos, a seu ver, distintos – e que, muitas vezes, são vistos como semelhantes. O primeiro deles engloba os autores de ascendência magrebina que nasceram ou então passaram a sua infância na França, que é o que, de fato, ela considera como *beur*. Como exemplos, ela cita Mehdi Charef e Akli Tadjer. O segundo deles engloba os diretores que chegaram, à França, já crescidos, como é o caso de Abdelkrim Bahloul e de Mahmoud Zemmouri. Por fim, a visão dos franceses nativos, ligados a uma produção *mainstream*, sobre a população de origem norte-africana. Ela afirma que são três pontos de vista completamente distintos, cada um deles com suas particularidades e não é possível agrupá-los todos dentro do movimento *beur*.

Além das entrevistas, a revista traz um artigo sobre a Maneci, agência de casting mul-tirracial. De acordo com um dos seus diretores, a agência procurava reunir, em seus quadros, todos aqueles que não encontravam espaço nos filmes, para encaminhá-los, posteriormente a trabalhos. Por fim, o artigo



*Touche mon pote*, escrito pelo diretor Cyril Collard. Neste, o cineasta relembra os problemas enfrentados durante o processo de produção de seu curta-metragem intitulado *Grand huit*, principalmente, pelo fato de reconstituir, na obra, a morte do jovem Abdel Kader por um policial, dois anos antes, e que, à época, obteve uma repercussão significativa.

## **Dossiê *Cinéma arabe? Cinéma beur? Cinéma français?: análise da CinémAction***

Fundada, em 1978, por Guy Hennebelle e Monique Martineau, a *CinémAction* é um periódico veiculado até os dias atuais [recentemente, foi publicado o seu nº 165, intitulado *Chris Marker: pionnier et novateur*]. Cada uma de suas edições é composta por um ou mais dossiês, que são coordenados por críticos convidados. *Cinéma métis: du Hollywood aux films beurs*, o nº 56, apresenta um dossiê dedicado à produção hegemônica norte-americana e outro dedicado ao *cinéma beur*. Em relação ao último, no que diz respeito aos gêneros jornalísticos utilizados, temos artigos (5) e entrevistas (9 – Abel Bennour, Aïssa Djabri e Farid Lahoussa, Idriss Karim, Mahmoud Zemmouri, Mohamed Benayat, Mohamed Charbagi, Mehdi Charef, Okacha Touita e, finalmente, Saad Salman).

No tocante aos artigos, a maior parte tenta responder a seguinte questão: o que deveria ser considerado como *cinéma beur*? Interessante apontar, aqui, que o crítico da *CinémAction* Christian Bosséno se vale da terminologia *cinéma de transition*, para localizar a referida produção entre o cinema árabe e o francês, o que, por si só, já levanta uma série de discussões. Pelas dimensões do presente artigo, optei por comentar, nesse momento, somente o artigo *Une esthétique beur?*, de Abbas Fahdel. Para ele, apesar dos longas de Abdelkrim Bahloul, Rachid Bouchareb, Mehdi Charef e Mahmoud Zemmouri, por exemplo, compartilharem determinadas características entre si, não existe nenhuma evidência visível em prol de uma estética *beur*. Pelo contrário, os realizadores aqui elencados ocupam, com suas obras, uma posição dentro dos parâmetros do discurso cinematográfico francês – sobretudo, em termos estéticos.

[...] is it possible to have films that are *beur*, not solely because they speak about and are directed by *beurs*, but also because they express through their aesthetic and their images, through their sequences or in the rhythm of their scenes a cultural specificity that can be identified as *beur*? Nothing is less apparent (FAHDEL, 1990, p.147)<sup>4</sup>.

Todavia, enquanto Abbas Fahdel rejeita a noção de uma estética *beur*, ele parece aceitar a existência de um *cinéma beur per se*, referindo-se continuamente, em seu artigo, que produções de diretores de ascendência norte-africana são exemplos de *cinéma beur*. Esta nomenclatura acaba, nesse momento, sendo empregada, de maneira coletiva [o que se difere da posição adotada, na *Cinématographe*, pela cineasta Farida Belghoul], para

4 - Tradução: É possível ter filmes que são *beur*, não apenas porque eles falam sobre e são dirigidos por *beurs*, mas também porque eles expressam através de sua estética e de suas imagens, através das suas sequências ou no ritmo de suas cenas uma especificidade cultural que pode ser identificado como *beur*? Nada é menos aparente. [A tradução foi realizada pelo autor do artigo].

convenientemente for-tificar a ideia de um movimento.

## Considerações finais

Conforme pontuamos anteriormente, ainda que destaquemos a importância das publicações especializadas conferirem espaço a um movimento como o *beur*, é preciso dizer que o número de filmes era muito restrito (e, até hoje, ainda é). Por isso, a crítica cinematográfica da época ampliou o *corpus* de produções atreladas ao movimento *beur*, que passou a incluir, além dos cineastas de ascendência norte-africana nascidos ou então criados, desde pequenos, na França, diretores que migraram para produzir, neste país europeu, já adultos, bem como as obras orquestradas por franceses que não possuem origem magrebina. Porém, isso se configura como problemático. Afinal, devido às distintas origens, cada um desses ramos faria uma abordagem diversa do grupo – no caso dos nativos, bastante questionável. Assim, incluir todas essas obras dentro de uma mesma categoria elimina, de modo eficaz, os pontos de vista que deveriam ser colocados em perspectiva.

## Referências

CINÉMATOGRAPHE (Cinéma Beur), nº 112, juillet, 1985.

CINÉMACTION (Cinéma métis: du Hollywood aux films beurs), nº 56, juillet, 1990.

DURMELAT, Sylvie. Petite histoire du mot beur: ou comment prendre la parole quand on vous la prête. In: *French Cultural Studies*. 9 ii (26), 1998, pp. 191-208.

FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema Novo: a onda do jovem cinema e a sua recepção na França*. Campinas: Editora Papirus, 2004.

HARGREAVES, Alec G. *Immigration, race and ethnicity in contemporary France*. London, Routledge, 1995.

HENEBELLE, Guy; GUY, Agnés (orgs.) Les revues de cinéma dans le monde. In: *CinémAction* (Les revues de cinéma dans le monde), nº 69, 4º trimestre, 1993.

HIGBEE, Will. *Post-beur cinema: North African Émigré and Maghrebi-French filmmaking in France since 2000*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.

SHERZER, Dina. *Cinema, Colonialism and Postcolonialism: perspectives from the French and Francophone worlds*. Austin, TX: University of Texas Press, 1996

TARR, Carrie. *Reframing difference: beur and banlieue filmmaking in France*. Manchester: Manchester University Press, 2005.

# Darwin, o imitador do belo sexo: dos palcos às telas<sup>1</sup>

## Darwin, the imitator of the beautiful sex: from stage to screen

**Sancler Ebert<sup>2</sup>**

(Mestre - UNICEP/UFSCar)

### **Resumo:**

Esta pesquisa tem como interesse recuperar a trajetória de Darwin, o imitador do belo sexo nos cineteatros do Rio de Janeiro entre as décadas de 1910 e 1930. Pesquisaremos quais eram os cineteatros em que ele se apresentava e como eram os seus espetáculos. Além disso, como a travestilidade era compreendida na época e como o sucesso de Darwin o levou a participar do filme “Augusto Annibal quer casar!” (1923) de Lulu de Barros.

### **Palavras-chave:**

Travestilidade, imitador do belo sexo, Darwin, atrações de palco, cineteatros cariocas.

### **Abstract:**

This research aims to recover the trajectory of Darwin, the imitator of beautiful sex in the cinetheaters of Rio de Janeiro between the 1910s and 1930s. We will investigate in which cinetheaters the artist presented himself and how his spectacles were. In addition, how travestility was understood at the time and how Darwin’s success led him to participate in the film “Augusto Annibal quer casar!” (1923) by Lulu de Barros.

### **Keywords:**

Travestility, imitator of beautiful sex, Darwin, stage attractions, cinetheatres cariocas.

Este trabalho investiga a trajetória do artista Darwin, famoso imitador do belo sexo, que entre as décadas de 1910 a 1930 obteve grande sucesso nos cineteatros cariocas. Interessa-nos nesta comunicação compreender como eram as apresentações de Darwin e como a travestilidade poderia ser compreendida na época. Para essa comunicação, realizamos pesquisas nos periódicos *Gazeta de Notícias* e *Correio da Manhã*, com o recorte temporal de 1900 a 1950, mas com registros encontrados entre 1914 e 1933, *A Scena Muda* do ano de 1923 e em *O Jornal*, de 1919 a 1922.

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Seminário Temático Exibição cinematográfica, espectadorialidades e artes da projeção no Brasil.

2 - Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos, professor do Centro Universitário Central Paulista – UNICEP.

A partir de notas, notícias e publicidades encontradas nesses periódicos, podemos afirmar que Darwin se apresentou ao longo dos anos, travestindo-se como mulher, em locais como o Cinema América, Cinema Americano, Cinema Atlantico, Cinema Centenário, Cinema Central, Cine Palais, Cine Smart, Cine-Theatro Brasil, Cine Theatro Modelo, Palace-Theatre, Pathé Cinema Music Hall, Republica, Rialto e Theatro Cassino. No jornal Correio da Manhã encontramos o primeiro registro de Darwin que data de 08 de agosto de 1914. Na publicidade das atrações do Palace Theatre na página 8, Darwin é apresentado como “O inimitável Darwin - Imitador de mulheres”. O nome do artista surge em meio à de tantos outros que estreavam naquele dia como as Hermanas Fernandes, bailarinas espanholas; “o célebre Carvil”, vendido como o primeiro cômico do mundo; Vivian Nett, cançonetista francesa; The Sisters Kaufmman, artistas americanas; entre outros. A primeira aparição do artista neste teatro pode ser confirmada por um texto da seção de perguntas do leitor do Gazeta de Notícias de 20 de junho de 1915, na página 04.

Recados e Lembretes - Mlee. Donguita. - Quem é Darwin? Eis o que esta folha já estampou sobre o imitador de mulheres: “Darwin é admirável. Darwin, quando estreou há tempos no Palace Theatre, onde surgiu duas ou três noites apenas, foi uma encantadora revelação (...).

Em seguida, o artista se apresentou no Cinema Velo, conforme o Gazeta de Notícias de 28 de agosto de 1914, p. 04. Quase dois meses após sua estreia, em 26 de outubro de 1914, no Correio da Manhã, página 4, Darwin retorna aos holofotes, agora nomeado como transformista. O texto revela sua nacionalidade espanhola e ainda informa que Darwin se apresentará conjuntamente com a revista *A toque de Caixa*. A nacionalidade do artista será lembrada novamente apenas em 09 de dezembro de 1933, também no Correio da Manhã, página 13, em nota que informa o retorno de Darwin ao Brasil pelo navio Conte Bianco Mano, que vinha de Barcelona, apontada como cidade natal do artista.

Por meio dos periódicos podemos inferir sobre os espetáculos de Darwin que misturavam a imitação de diferentes tipos de mulheres, assim como de cantoras de várias nacionalidades e a exibição de roupas femininas de luxo. No início de suas apresentações no Brasil, Darwin interpretava canções estrangeiras, travestindo-se como uma cantora francesa, espanhola e italiana:

Então, como num elegante “music-hal”, os typos passam... É a chanteuse parisiense com todo seu requinte de civilização e de chic; e a salerosa hespanhola, cantando irrequietas habaneras; é a cantora italiana com a mesma doçura na voz de canções embaladoras como ellas devem ser as noites enluaradas de Napoles... Darwin vive com uma infinita naturalidade, num conjunto de nuances, e uma variante de modalidades, todas essas silhuetas impressionantes. (Gazeta de Notícias, 01/11/1914, p. 2).

Depois de anos no país, o artista passa a interpretar sucessos nacionais, como *Maroca*, que obteve êxito em carnavais (Correio da Manhã de 19/04/1922, p. 6). As publicidades e notas informam uma renovação constante dos números do artista, que teria um “repertório inesgotável” (Correio da Manhã

de 05/04/1922, p. 12) e um “aplaudidíssimo repertório, variado, interessante, curiosíssimo sempre (...)” (Correio da Manhã de 18/04/1922, p. 12), “Todas as noites números novos”, promete o Gazeta de Notícias (10/08/1922, p. 8). Não é possível afirmar quantos números o artista fazia por espetáculo, apenas uma notícia sugere que seriam três canções:

Continua a ser o assunto do dia, nas rodas chics da Tijuca, o sucesso que está obtendo no Cine-Theatro Brasil o inimitável Darwin, nas suas criações de figuras femininas. Todas as noites se enche o luxuoso cinema do largo da Segunda-feira e Darwin, que pelo programa, tem de cantar três números, é instado para permanecer no palco e canta o dobro (...) (Correio da Manhã, 10/06/1922, p. 4)

Mas não podemos ter certeza se as apresentações em outros cineteatros e em outros períodos seguiam a mesma lógica. Podemos, no entanto, inferir pelos trechos já citados que Darwin apresentava diferentes tipos em seu espetáculo, como deixa claro a nota do Correio da Manhã de 29 de outubro de 1914, página 4, que considera Darwin “a última palavra no seu gênero artístico de muitas mulheres.”

Outro destaque do espetáculo eram as roupas apresentadas por Darwin, vendidas nas publicidades como “Vestuarios riquíssimos e de apurado gosto” (Correio da Manhã, 09/04/1922, p. 16); “Deslumbrantíssimas Toilettes dernier cri”, algo como *vestuários do último grito* em francês (Correio da Manhã, 05/04/1922, p. 12); “Luxuosíssimas toilettes, últimas novidades da moda! Scenários deslumbrantes! Uma fortuna empregada em scena! Elegancia! Arte! Belleza, Graça e Donaire” (Gazeta de Notícias, 08/08/1922, p. 8); “Deslumbrante encenação. Vestuarios riquíssimos e de apurado gosto – Sucesso em toda linha” (Correio da Manhã, 09/04/1922, p. 16); “(...) esplendor das 70 diferentes “toilettes” de luxo que exhibirá” (Correio da Manhã, 09/12/1932, p. 8); “com as suas luxuosíssimas toilettes, dos mais afamados costureiros de Paris (...)” (Correio da Manhã, 20/12/1932, p. 10).

No entanto, o sucesso de Darwin estava, na verdade, na sua perfeita imitação do sexo feminino. Tanto que o jornalista e político Costa Rego escreveu o artigo *O poder do artifício* no Correio da Manhã de 21 de abril de 1922 onde defendia que “o que desperta furor em Darwin não é propriamente ele: é a sua ilusão” (p. 2). No texto, Costa Rego destaca como o uso de sedas, peles e plumas somados ao uso de maquiagens tornava Darwin uma bela mulher.

Em primeiro lugar, veste-se a primor. Nas sedas, nos arminhos, nas pelles, nas plumas, está pode-se dizer, metade da mulher. Em seguida, recorre Darwin à chimica dos potes de creme, dos lápis e carvões, dos carmins e pós de arroz, dos postiços e dos grampos. Assimila ele, assim, a segunda metade.

No entanto, o jornalista acreditava que era a observação do artista sobre o corpo feminino que o tornava tão famoso:

(...) porque Darwin não seria perfeito se não houvesse estudado a maneira como a mulher

costuma apoiar-se sobre o pé direito, deixando ligeiramente suspenso o pé esquerdo; dos dotes pessoais, porque essa observação de nada lhe valeria se a natureza não houvesse dado um físico acessível ao esforço da adaptação.

Outros textos também vão elogiar o poder de transformação e imitação de Darwin, como o publicado no *Gazeta de Notícias* de 14 de agosto de 1923, página 14.

Imitador do belo sexo, que coisa difícil, santo Deus!

Primeiro é preciso ter uma plástica perfeita; depois é necessário conhecer a fundo a psicologia feminina para não perder um detalhe na exteriorização de sua alma pelos gestos e ademanes; ainda faz-se mister estar a par dessa coisa complicadíssima que se chama Moda; finalmente, pensar, agir, caminhar como uma mulher.

E quem negará que é difícil isso tudo?

Mas Darwin o consegue a tal ponto que o espectador, embora prevenido fica indeciso, quando o vê no palco, se está diante de um homem ou de uma mulher.

Se quereis tirar a prova, ide ve-lo no America até quarta-feira, dia em que faz a festa de despedida ou ao Rialto, onde vai estreiar quinta-feira, e vereis que dizemos a verdade.

Já o texto do *Correio da Manhã* de 21 de dezembro de 1923 pergunta: Homem ou mulher?

É a pergunta que a si mesmo fará o espectador depois de ver, em scena, o inimitável Darwin, o mais perfeito de todos os imitadores do belo sexo. E a indecisão tem a sua razão de ser. Possuidor de uma plástica admirável que causa inveja a muitas mulheres, senhor de uma bela voz de soprano dramático, vestindo-se como um apuro e uma elegância sem par, Darwin engana o olho mais exercitado, enfeitiça o mais sabido dos conquistadores. (...) (p. 5)

O poder de fascínio de Darwin será descrito novamente em seu retorno ao Rio de Janeiro na década de 1930 após alguns anos afastados da Capital:

Um imitador incedível de almas e atitudes femininas. O Rio assistirá, a partir de segunda-feira próxima, às exibições maravilhosas de Darwin, o transformista prodigioso, o homem que se metamorfoseia, e sempre com o mesmo êxito, em qualquer tipo de mulher. Darwin é, realmente, incedível nas imitações que faz. Quando ele se mostra em pleno trabalho artístico, ninguém adivinhará que se trata de um homem, tal a perfeição absoluta da simulação, não só as formas, os movimentos exteriores, visíveis da mulher, como também, ganha tudo o que há de impalpável, de fugitivo, nas filhas de Eva. (...) (*Correio da Manhã*, 09/12/1932, p. 8)

Em outra nota do *Correio da Manhã* após o retorno de Darwin ao Rio, pela primeira vez, é citado que o artista também se apresenta em sua forma masculina. Anteriormente, as notas apenas informavam que Darwin tirava a peruca para quebrar o encanto sobre a plateia.

(...) No seu gênero, Darwin é atualmente o maior artista do mundo. Nenhum existe que, como ele, saiba imitar o sexo frágil, já na apresentação de toilettes, já no canto, já nas maneiras. Dir-se-ia que ele possui duas almas, e delas se serve à vontade, quando aparece

em cena. Ora é uma linda mulher cujos vestidos feitos pelos melhores costureiros de Paris encantam principalmente as senhoras; ora é um rapaz simpático e insinuante que canta maravilhosamente tangos e rancheras. É esse artista incomparável que os frequentadores do Eldorado vêm admirar segunda-feira no palco do elegante cinema: e dele vão conhecer as mais recentes novidades da moda (20/12/1932, p.10)

Assim como o trecho acima, outros textos sobre as performances de Darwin vão marcar o seu trabalho como uma arte, a sua imitação como um dom, deixando claro o seu gênero como homem, o que nos ajuda a compreender a questão da travestilidade naquela época.

A sua linda figura em scena dominou logo a assistência. As mulheres levantavam-se nas frisas e nos camarotes para ovacionarem Darwin. E mordiam os lábios nervosamente... A exteriorização é perfeita. É perfeita pela verdade do gesto, pela leveza do caminhar, pelo encanto das poses. Engana maravilhosamente. Darwin, que é um rapagão formoso, em scena, dentro de um vestido decotado, onde o seu colo desabrocha, como uma flor muito branca e muito linda, é fascinada criatura, uma perfeita mulher com toda a perturbação do seu encanto dominador. (...) E a graça encantadora das mulheres fascinadoras, das mulheres que seduzem, está estampada na sua expressão do seu rosto, na doçura de seu sorriso, na meiguice daquele seu olhar rasgado e quente. Darwin então é mulher. Tira depois a cabeleira em scena e Darwin é o rapaz formoso que com uma arte toda sua e verdadeiramente admirável consegue dar-nos através de uma sensação boníssima, dentro de uma ilusão esplendente, todo esse encanto, tão misterioso, para nós, que só as mulheres possuem. Bendita seja a arte de Darwin, o formoso. (Gazeta de Notícias, 01/11/1914, p. 2).

O entendimento da travestilidade de Darwin como arte explica porque o artista fazia sucesso num período em que a travestilidade em público constituía uma violação do Código Penal (até 1940), levando a detenção (GREEN, 2000, p. 172). A travestilidade só poderia ser aceita como arte e não como forma de vida. Fora do palco e até mesmo nele, ao final do espetáculo, Darwin revela-se homem, reforçando que seu trabalho era criar a ilusão em seus espectadores.

As provas de que a travestilidade no palco era bem aceita são o sucesso de Darwin, suas apresentações em matinés infantis, como nas do Rialto (Gazeta de Notícias, 31/08/1923, p. 8) e sua participação em *Augusto Annibal quer casar!*, filme de Luiz de Barros de 1923. O sucesso do artista aparece em dezenas de notas e publicidades: “continuação do colossal sucesso que está obtendo no nosso palco um artista que passou a ser ultra-querido do público, Darwin (o imitador do belo sexo)” (Correio da Manhã, 18/04/1922, p. 5), “O êxito crescente e ruidosíssimo do mais perfeito e admirável imitador do belo sexo: Darwin, o sem rival” (Correio da Manhã, 06/05/1922, p. 12), “Darwin, o artista que tem recebido as mais calorosas manifestações do sexo feminino em todas as plateias” (Correio da Manhã, 27/08/1922, p. 5), “Darwin, a insistentes pedidos das senhoras e senhoritas do bairro” (Correio da Manhã, 11/04/1924, p. 6).

Vale destacar a participação de Darwin na comédia de Lulu de Barros. Assim como o comediante



Augusto Annibal emprestava seu nome a um personagem e ao título do filme, Darwin aparecia interpretando a si mesmo. As publicidades destacavam a participação do “assombroso imitador do belo sexo” (Correio da Manhã, 05/09/1923, p. 14), anunciavam “Darwin noiva de Augusto Annibal!” (Correio da Manhã, 07/09/1923, p. 14) e instigavam “Darwin, num papel feminino de entontecer os homens” (Correio da Manhã, 06/09/1923, p. 14). No filme, Darwin é contratado para passar-se por mulher e casar com Augusto Annibal. Com o casamento consumado, Darwin passa agir como homem fazendo o protagonista fugir pendurado em um avião (A Cena Muda, 13/09/1923, p.6-7,31).

Como bem explica a professora Luciana Côrrea de Araújo em seu artigo *Augusto Annibal quer casar!: teatro popular e Hollywood no cinema silencioso brasileiro*, o filme de Luiz de Barros se alimenta do teatro popular, Hollywood e dos concursos de beleza para construção do seu enredo e escolha dos intérpretes. Assim como Augusto Annibal, que estava no auge do sucesso no teatro de revista devido *Aguenta Felipe!*, “Nos palcos cariocas também são recrutadas outras duas grandes atrações de *Augusto Annibal quer casar!*: as girls da companhia francesa Ba-ta-clan e o imitador Darwin (ARAÚJO, 2015, p. 65).

A última notícia sobre Darwin data de 24 de dezembro de 1933 no jornal Correio da Manhã, página 20, com o anúncio do espetáculo do artista no Theatro Cassino, marcando a ida do artista dos palcos dos cineteatros aos dos cassinos.

### **Referências**

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. *Augusto Annibal quer casar!: teatro popular e Hollywood no cinema silencioso brasileiro*. Alceu, v.16, n.31, julho/dezembro 2015, p.62-73.

ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

BARROS, Luiz de. *Minhas memórias de cineasta*. Rio de Janeiro: Artenova, 1978.

GREEN, James. Além do Carnaval. *A homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o rebolado – Vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

### **Periódicos**

A *SCENA MUDA*. Disponível em <http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/>

*CORREIO DA MANHÃ*. Disponível em <http://hemerotecadigital.bn.br/correio-da-manh%C3%A3/089842>

*GAZETA DE NOTÍCIAS*. Disponível em <http://hemerotecadigital.bn.br/gazeta-de-noticias/103730>



*O JORNAL*. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1919-1974. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/jornal/110523>>

# A atuação experimental e o *gestus* da agressão em Júlio Bressane<sup>1</sup>

## Experimental acting and the *gestus* of aggression in Júlio Bressane

Sandro de Oliveira<sup>2</sup>  
(UEG/ UNICAMP)

### Resumo:

Este trabalho pretende analisar os primeiros filmes do cineasta Júlio Bressane sob a ótica de uma pesquisa do ator experimental e a presença de uma série de grupos de gestualidades, posturas e atitudes que Bertolt Brecht chamou de *gestus*. O ato-agressão toma nesses filmes conformações diferentes e promove também exposições de armas e dos órgãos do sentido como problematizadores do gesto escopofílico no cinema.

### Palavras-chave:

Ator, cinema, experimental, *gestus*.

### Abstract:

This work intends to analyze the first films of the filmmaker Júlio Bressane from the perspective of a research of the experimental actor and the presence of a series of gestural groups and attitudes that Bertolt Brecht named *gestus*. The aggression takes here different conformations and also promotes a display of arms and organs of the senses as problematizers of the scopophilic gesture in the cinema.

### Keywords:

Actor, cinema, experimental, *gestus*.

Nos primórdios de seu cinema, de *Cara a cara* (1967) até *Amor louco* (1971), Júlio Bressane produziu um cinema da agressão. Longe de ser exibida em algum fato narrado, a agressão no cinema de Bressane é gráfica, que encontra na sua própria exposição fato ético e estético relevante. Elas podem até ter causa e efeito numa débil trama romanesca, como em *Cara a cara*, por exemplo, mas a sua quase totalidade não encontra eco nas tramas nestes filmes. Elas surgem como que geradas por si próprias, criadas para se mostrar e efetivar a exposição de algo que este trabalho tem como hipótese: Bressane empreende nestes primeiros filmes uma profunda pesquisa de posturas, gestos e figurações, repetindo-os entre

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no Seminário Temático: Corpo, gesto, performance e mise en scène – Sessão 4 – Atores e personagens no cinema brasileiro.

2 - Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Mídias na Unicamp e professor de linguagens audiovisuais e história do cinema pela Universidade Estadual de Goiás.

filmes, variando ora o objeto expressivo (NAREMORE, 2008, p. 194) (faca, lâmina, machado, serrote, tesoura) ora a configuração (encenação) dos atores.

Estas agressões ocorrem majoritariamente no ambiente doméstico, mas erra quem pensa que o lar bressaneano é minimamente parecido com a ideia de lar exposta à exaustão pela publicidade, pelas telenovelas, pelo cinema (melodramático industrial ou pela literatura de fruição fácil. O lar neste primeiro cinema de Bressane é o ambiente das vinganças sanguinárias, dos amores proibidos, de famílias disfuncionais e violentamente desfeitas, de abusos e despezos.

É nesse lar (trans -/ a -) gressivo, onde há espaço pleno para a aversão, para os jorros de sangue, de carne exposta, para todo tipo de assassinato premeditado, necrofilia, abortos plasticamente torturantes, suicídios, castrações e mutilações, que objetos cortantes pululam como protagonistas de primeira grandeza, numa parada carnavalesca de armas brancas (ou não!), que mais parece um circo dos horrores do que um ambiente familiar.

Assim, entra em ação a vocação de Bressane para unir personagens inclinados à violência - achatados, próximos dos tipos eisensteinianos (RAMOS, 1995), absolutamente repelentes em relação à identificação, num universo de decadência visível -, com estes objetos que lhes parecem hipnotizar, saciar sua sede por hostilidade gráfica, pelo choque (XAVIER, 2006, p. 08) e gerar um cinema que pode ser chamado, nos seus primeiros filmes, do cinema da agressão. Há também um questionamento e, talvez mais do que isso, uma urgência grotesca de expor a carne viva da família tradicional "(...) em filmes nos quais as explosões de violência se associavam ao império do ressentimento, das revanches de bandidos ou de empregadas domésticas, do crime passional entre quatro paredes" (XAVIER, 2006, p. 15).

Abstraidamente, essas agressões são variações e estudos formais do "ato-agressão", tomam contornos catárticos, epifânicos, pois capitalizam na sua exposição gráfica os traumas e as tensões que são resultados destes lares aberrantes em Bressane. As agressões são, na hipótese deste trabalho, o *gestus* condensador das relações que são tecidas entre esses seres tão psicologicamente anômalos, uma "(...) maneira característica de usar o corpo, tomando, já, a conotação social de atitude para com o outro, conceito que Brecht retomará em sua teoria do *gestus*" (PAVIS, 2011, p. 187). Não é, necessariamente, um gesto individual, mas atitudes dos personagens entre si, sendo útil para o espectador tomar o gesto em contexto (BRECHT, 1992). O *gestus* se torna "(...) um gesto ou um grupo de gestos (mas nunca uma gesticulação) nos quais uma situação social completa pode ser lida<sup>3</sup>" (BARTHES, 1977, p. 73 - 74).

Uma das características destes filmes é uma hibridez dos módulos de atuação, tendo o aspecto mais claro o fato de haver uma ampla experimentalidade na sua fatura, traçando um percurso tortuoso

3 - "(...) a gesture or set of gestures (but never a gesticulation) in which a whole social situation can be read" (Trad. do autor).

entre materiais (arquivos, imagens *ad hoc*), gêneros (documental, ficcional) e procedimentos (realistas, experimentais). Portanto, se mencionamos aqui o *gestus*, longe de afirmarmos que a atuação em Bressane é marcadamente brechtiana, o que seria uma generalização grosseira. O “ato-agressão” do qual falamos aqui é uma série de momentos pregnantes, que tomam conformações gráficas várias e que marcam momentos de tensão e linhas de força do ator/ atriz. Longe de ser uma imitação naturalista das atitudes e gesticulações cotidianas, o *gestus* aqui tem um princípio que o domina e prepondera sobre o princípio da imitação (BRECHT, 1992, p. 86).

O assassinato de uma das patroas (Helena Ignez) por uma das domésticas vividas por Maria Gladys em *Cuidado, Madame!* e o golpe do suicídio de Isabel (Helena Ignez) em *Barão Olavo, o horrível* (1970) marcam um tipo de configuração gestual do “ato-agressão” que podemos classificar como resultado das pesquisas experimentais em Bressane. A semelhança de postura e encenação (de costas para a câmera), a exemplaridade do *gestus* do golpe da faca, com o braço esticado para o alto, dando uma amplidão não naturalista ao mesmo, expondo o excesso e o maneirismo do movimento (BARTHES, 1997, p. 73 – 74), é um exemplo de que Bressane estava neste momento de sua carreira profundamente interessado na plástica da ação, na experimentalidade da encenação do ator de costas para o dispositivo, repetindo-o entre filmes<sup>4</sup> (figs. 1 e 2). Carvalho (1989, p. 88) corrobora posição semelhante, o que nos leva ao binômio Brecht - Bressane:

Ao tentar descrever o que seria a *Nova técnica de representação* (1940), Brecht acrescenta que o ator deve indicar um *Gestus* para que fique claro que ele está mostrando algo, para que o espectador possa fazer comparações sobre o comportamento humano. O *gestus*, que substitui o princípio de imitação, estabelece sempre um objetivo social e reflete o *gestus* social do ator, com sua exemplaridade (figs. 1 e 2).



Figuras 1 e 2: A exemplaridade do golpe: amplidão da agressão

Fonte: *Cuidado, Madame!* (1970) e *Barão Olavo, o horrível* (1970)

De todos os ato-agressões analisados neste trabalho, somente um não é resultado de uma

4 - A encenação de costas está presente também em *A família do barulho*, provando que a repetição de procedimentos é uma prática normal em Bressane.

agressão a outra pessoa: o suicídio de Isabel em *Barão Olavo, o horrível* (fig. 2). No entanto, se olharmos mais de perto a trama deste filme, talvez o suicídio de Isabel (Helena Ignez) se dê como uma resposta aos atos bárbaros do Barão, sujeito inclinado a todo tipo de abuso físico e moral, que vive numa casa de campo cercado por jovens e belas mulheres a lhe servirem, próximo a um cemitério onde consegue cadáveres para prazeres nefastos. Assim, se tomado em contexto, o ato de Isabel não é uma ação de fuga e isolamento, mas uma atitude de resposta ao mundo que lhe é fornecido: ainda um *gestus*.

A exposição de *tableaux* dos objetos das agressões, as armas brancas (na maioria das vezes), é a prova de que Bressane queria marcar estes instrumentos como portadores de significações mais amplas nestes filmes: não são objetos banais, em ambientes domésticos comuns. Ao fixá-los nestes *tableaux*, o aspecto indicial do signo se fortalece com planos em escalas aproximadas, apontando forças e poderes além de sua materialidade. Estes planos (figs. 3 e 4) podem ser descritos como dêiticos, isto é, apontam, sinalizam, orientam o olhar do espectador para o centro de seu foco de atenção.

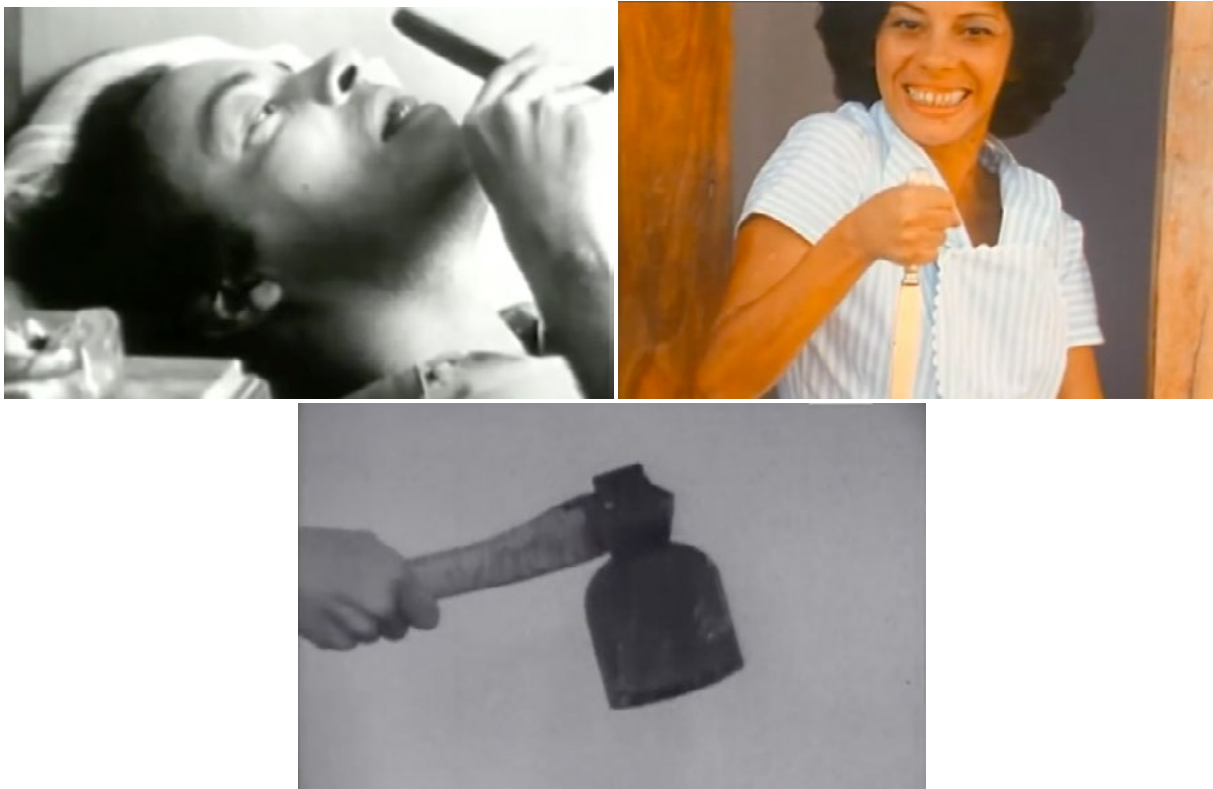


Figuras 3 e 4: *Tableaux* fixos das armas

Fonte: *Amor louco* (1971) e *Matou a família e foi ao cinema* (1968)

Não é a ação simplesmente que se torna o *gestus*, mas a sua relação com as hierarquias que se inscrevem nestas tramas; são as determinações sociais que envolvem estas personagens que as movem a atuar e tomar atitudes (PAVIS, 2011, p. 63). Assim, o próprio manusear de uma arma pode se tornar momentos pregnantes, pois inserem um sentido de reação, tomada de posição ou mesmo atitude causando rupturas no todo do filme. São os *gestus* que tensionam forças que agem sobre estas personagens, levando-as à atitude (figs. 5 a 7). É um dos princípios do efeito de distanciamento de Brecht o ato de mostrar, exhibir acintosamente a ação. O ator deve “(...) investir o que ele tem que mostrar com um *gestus* definitivo de exibição” (BRECHT, 1992, p. 136)<sup>5</sup>.

5 - “(...) invest what he has to show with a definite gest of showing”. (Trad. do autor)



Figuras 5 a 7: Exibição do gesto

Fonte: *Matou a família e foi ao cinema* (1968), *Cuidado, Madame* (1970) e *Amor louco* (1971)

O primeiro tipo de aparição de armas, uma faca, é graficamente suprimido nas cenas. Quando se diz suprimido, tenta-se afirmar que ela está lá, mas não é vista pelo espectador, dando ao gesto do golpe de faca no corpo das vítimas um aspecto de simulação, como se toda a ação fosse um ensaiar de uma peça teatral qualquer, resvalando na caricatura. Isto acontece algumas vezes em Bressane, duas em *Cara a cara* (as mortes da mãe e da moça amada – Helena Ignez) e a das mulheres na casa de praia, em *O anjo nasceu* (1969).

Se olharmos para estas cenas mais detidamente, revela-se uma relação do dispositivo cinematográfico com os planos, todos tomados a uma certa distância entre a câmera e os atores - planos médios e americanos -, revelando um certo descaso de Bressane para com estes assassinatos, um distanciamento físico que denota um da própria enunciação do filme. Outro aspecto a se notar é o fato do objeto da agressão – a faca - ser suprimido da nossa visão em razão da própria decisão da encenação dos atores, colocados entre a câmera e a faca: ora o assassino, ora a vítima. Isto acontece em todos estes casos, sugerindo uma decisão que é cara ao autor: suprimir o objeto da agressão para figurar o gesto (figura 8), sublinhando-o pela excessiva exposição, denotando uma experimentalidade que é o fio condutor deste trabalho e um vetor conector que liga todos esses filmes.



Figura 8: A agressão e o dispositivo cinematográfico

Fonte: Cara a cara (1967)

Outro aspecto a se ponderar nestas supressões do objeto da agressão é o fato de Bressane muitas vezes fazer em seu trabalho uma paródia aos filmes de ação da indústria do cinema, por meio de gestos que citam sua fonte abertamente, exatamente pelo descaso em que são executados, pela gratuidade do movimento da agressão, resvalando na inverossimilhança; gestos que citam sua derivação óbvia: o cinema industrial de gênero.

\* \* \*

O ato-agressão nestes primeiros filmes de Bressane não tomam somente conformações brechtianas, podendo ir além de reverberações sociais e familiares para se tornarem grandes teses sobre os sentidos que usamos para apreendermos a máquina-cinema, a imagem-filme. Podem ser lidas em camadas, pois fazem parte das “tramas” destes filmes, figurações das agressões expostas acima, mas também são comentários sobre os sentidos, metadiscursos sobre a própria materialidade do dispositivo: tato, visão, voz.

Dois planos são como aparentados aqui, pois citam a mão como protagonista das agressões em dois filmes onde elas trabalham sobremaneira: *Cuidado, Madame* e *Amor louco*. Há uma plethora de encenações, variações de agressões com armas, que a mão acaba se tornando a grande protagonista.

Em *Cuidado, madame* tem-se a impressão de que a eliminação da mão é, na verdade, um pretexto de autoconsciência fílmica para exhibir seu argumento central: será um filme sobre agressões físicas e a mão terá papel gráfico central nelas, uma espécie de premonição (figs. 9 e 10). Interessante notar que, enquanto na banda sonora ouve-se uma voz *over* (Guará) dizendo “A empregada matou a minha



mulher a facadas”, o braço que se vê, supostamente da “mulher morta a facadas”, é aparentemente de um homem, revelando um aspecto formal presente inúmeras vezes em Bressane: digressões, laconismo narrativo, insuficiência de dados para construção da fábula.



Figuras 9 e 10: O ato-agressão e o cinema dos sentidos

Fonte: *Cuidado, Madame!* (1970) e *Amor louco* (1971)

*Amor louco* é um filme sobre a hiperencenação, sobre os clichês dos filmes melosos de amor, sobre a plástica dos filmes de drama ou de ação, sobre amores não correspondidos, “(...) um gesto de construção e desestruturação de clichês, de um cinema enamorado pelas sínteses e pela possibilidade de desestruturá-las em novos sentidos” (BRAGANÇA, 2002). Esta desestruturação toma forma de mutilações de órgãos do corpo, língua e olho, para sermos exatos, numa tentativa de dizer que o material e o conteúdo parafilímico estão como que sob suspeição, sob litígio (figs. 11 e 12).



Figuras 11 e 12: O olho e a língua mutilados e a suspeição da enunciação fílmica

Fonte: *Amor louco* (1971)

É sintomático o fato de que em *Amor louco* surgem na tela todos os órgãos dos sentidos, focados em escala muito próxima (planos detalhes) que promovem um “(...) adensamento de sentido que se descola da narrativa e busca a imagem isolada desse sentimento”, puro comentário imagético sobre o próprio filme destituído de palavras que quer também desacreditar o que vemos. (BRAGANÇA, 2002)

Há ainda muitas sinapses possíveis unindo o *gestus* do ato-agressão na atuação experimental em



Bressane. Muitas vezes entre os próprios filmes e até numa relação interfílmica: o gesto da facada no personagem de um dos amantes desprezados em *Amor louco* é feito numa encenação e execução muito parecida com o golpe a facadas que Manoel (Geraldo Del Rey) dá no fazendeiro explorador em *Deus e o diabo na terra do sol* (Gláuber Rocha, 1964). Outro exemplo é a simulação dos golpes feitos por Antero de Oliveira em *Matou a família* que é repetida em *Carnaval na lama*, de Rogério Sganzerla. Os diálogos empreendidos pelo cinema de Bressane com outros autores, com momentos históricos do cinema brasileiro, reutilizando atores, clichês, figurações, é também algo a se analisar em possíveis trabalhos futuros.

## Referências

- BARTHES, Roland. *Image music text*. Londres: Fontana Press, 1977.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O vôo dos anjos: Bressane, Sganzerla*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BONFITTO, Matteo. *O ator compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BRAGANÇA, Felipe. *Amor louco/ Crazy love*. Revista Contracampo, 2002. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/cinemainocente2003/crazylove.htm>. Acesso em: 18/ 06/ 2016.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- . On the use of music in an Epic Theatre. In: WILLETT, John. (Ed.) *Brecht on theatre – The development of an aesthetic*. Nova York: Hill and Wang, 1992. p. 84 – 99.
- . Short description of a new technique of acting which produces an alienation process. In: WILLETT, John. (Ed.) *Brecht on theatre – The development of an aesthetic*. Nova York: Hill and Wang, 1992. p. 136 – 140.
- . *Teatro dialético: ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- CARVALHO, Ênio. *História e formação do ator*. São Paulo: Ática, 1989.
- NAREMORE, James. *Acting in the cinema*. Los Angeles: University of California Press, 1988.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. 3ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- . Mise au point sur le gestus. In: ----- . *Vers une théorie de la pratique théâtrale – Voix et images de la scène 3*. Villeneuve-d’Ascq (Nord): Presses Universitaires du Septentrion, 2000. p. 67 – 76.
- VOBOROW, Bernardo; ADRIANO, Carlos. *Júlio Bressane - Cinepoética*. São Paulo: Massao Ohno, 1995.
- XAVIER, Ismail. *Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética*. Rio de Janeiro, Revista Alceu, v. 06, n. 12, p. 5 – 26, jan. – jun. de 2006. Disponível em: [http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu\\_n12\\_Xavier.pdf](http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n12_Xavier.pdf). Acesso em: 19/11/2011.

# **A produção e a direção cinematográficas reveladas pelo pensamento e a prática de Alberto Cavalcanti no Brasil<sup>1</sup>**

## **The film production and direction revealed by the thinking and practice of Alberto Cavalcanti in Brazil**

**Tania Arrais de Campos<sup>2</sup>**  
(Mestranda – UNICAMP)

### **Resumo:**

O artigo aborda o trabalho de Alberto Cavalcanti no cinema brasileiro como produtor e diretor de cinema. Delineamos um breve panorama de sua formação cinematográfica na Europa e em seguida apresentamos o seu pensamento de caráter industrial a respeito dos ofícios do produtor e do diretor, cotejando-os com a prática de Cavalcanti nestas funções em suas experiências no cinema no Brasil.

### **Palavras-chave:**

Alberto Cavalcanti, cinema brasileiro, Vera Cruz, direção, produção.

### **Abstract:**

The article discusses the work of Alberto Cavalcanti in Brazilian cinema as a producer and film director. We outlined a brief overview of his career in Europe and then presented his thinking, with an industrial character, in regard of the work of the producer and the director, comparing them with the practice of Cavalcanti in this roles during his experiences with cinema in Brazil.

### **Keywords:**

Alberto Cavalcanti, Brazilian cinema, Vera Cruz, film direction, film production.

## **Introdução**

Ao pensar sobre a figura de Alberto Cavalcanti, deparamo-nos com a imagem de um homem que dedicou sua vida integralmente ao cinema. Cavalcanti atuou como cenarista, montador e editor de som, contudo, foi por seus trabalhos enquanto diretor e produtor de cinema que acabou sendo realmente reconhecido, cargos que requerem conhecimentos e experiências singulares porém complementares.

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Cinema e história – Coordenação: Pedro Vaz Peres

2 - Tania Arrais de Campos é formada em Comunicação Social – Cinema pela FAAP e mestranda em Multimeios no Instituto de Artes da UNICAMP, produziu e montou o curta-metragem documental (2017).

Buscaremos então apresentar de forma breve a formação de Alberto Cavalcanti enquanto diretor e produtor de cinema, através da qual consolidou uma carreira de sucesso na Europa, dando também motivos para os convites de trabalho no Brasil. Entre eles, ressaltamos o pedido para ministrar uma série de conferências sobre cinema no MASP e outro que se deu em seguida, para assumir o cargo de Produtor-Geral da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, ambos em 1949.

Deste modo, após termos visualizado a sua trajetória, iremos de encontro ao que Cavalcanti propriamente teria definido, de acordo com suas concepções e ideias particulares expostas em seu livro *Filme e Realidade*, no qual dedica um capítulo aos “Postos-chaves no filme de ficção”, como as funções do diretor e do produtor. Nesses escritos ele define as atribuições de cada um dentro da indústria de cinema a partir de exemplos de sucesso e outros de fracasso ocorridos tanto nas indústrias hollywoodiana e europeias quanto na sua experiência na indústria brasileira, dado que “os capítulos deste livro foram vividos, antes de serem escritos” (CAVALCANTI, 1953, p. 15). Além disso, utilizaremos como fontes depoimentos e entrevistas de Cavalcanti sobre o período, nas quais é possível verificar as semelhanças e as divergências entre o pensamento cinematográfico de Cavalcanti e a sua prática no cinema industrial experimentada no período em que esteve no Brasil.

## **A formação cinematográfica de Cavalcanti**

Cavalcanti iniciou sua trajetória no cinema em 1921 na França contando com a sua formação em arquitetura para trabalhar como cenógrafo em alguns filmes. Passado algum tempo, ele começou a atuar no cargo de direção, oportunidade explorada tanto na realização de filmes mais experimentais, quanto de outros mais realistas, sendo alguns constituintes do movimento conhecido como a Primeira Vanguarda Francesa e outros feitos à serviço da *Paramount* francesa em um sistema de estúdios. A formação de Cavalcanti no cinema se deu, então, na prática da produção fílmica, nos sets de cinema, passando de cargos com os quais tinha familiaridade em decorrência de sua formação acadêmica para outros com os quais se familiarizou durante as produções que participava.

Já bastante experiente, partiu para a Inglaterra, onde contribuiu com o desenvolvimento do cinema documentário britânico, sobretudo com a articulação da nova tecnologia agregada à imagem, o som. Muito mais tarde, em entrevista, Cavalcanti afirma que a sua decisão em mudar de país era a sua “maneira de continuar a História do cinema, história com H maiúsculo” (PELLIZZARI; VALENTINETTI, 1995, p. 293). Na *General Post Office Film Unit*, encabeçada por John Grierson, o cineasta brasileiro começou atuando no departamento de som e de edição, e depois passou a dirigir alguns filmes. Assim, vemos que durante a sua trajetória e formação no cinema, Cavalcanti acompanhou a formação da própria

linguagem cinematográfica e o desenvolvimento de suas tecnologias. É importante notar também, a sua passagem por quase todos os departamentos que compõem uma equipe de cinema. Com tal bagagem ele acabou por assumir, inclusive, o antigo cargo de Grierson, chefe de produção. Assim, ele inicia a sua carreira como produtor, primeiro na *GPO* e depois na *Ealing Studios*.

Essa trajetória revela o percurso de um homem que não apenas esteve presente em importantes momentos da história da linguagem cinematográfica como a compreendemos atualmente, mas que também contribuiu ativamente no processo de consolidação do cinema como um campo autônomo. Ao falar sobre a sua geração de cineastas vanguardistas da França, Cavalcanti ressalta o que havia de mais importante e comum entre eles, que “o cinema não devia ser uma coisa da forma como era feita, quer dizer, improvisando, sem tema verdadeiro, muito literário e muito teatral. Pensávamos que se podia inventar uma linguagem cinematográfica.” (PELLIZZARI; VALENTINETTI, 1995, p. 289). Logo, a arte cinematográfica e a atividade que se tornava industrial se aliavam, criando condições de produção consistentes e contínuas, possibilitando então, esta formação de Cavalcanti que é, acima de tudo, técnica. Delineamos este breve percurso na intenção de compreender como, no momento do retorno ao Brasil, Cavalcanti já se destacava como um grande nome do cinema, com os títulos de produtor e diretor.

## **A produção cinematográfica**

Em *Filme e Realidade*, Cavalcanti discorre sobre a produção de cinema dentro de um esquema industrial. Nesta obra, ele define a sua atuação ela-mesma, que se iniciava com a ligação entre os financistas e a parte técnica propriamente dita, em termos de responsabilidades econômicas com a companhia e a equipe cinematográficas, e morais com o público. Em seguida, lista as suas principais ações: desde a escolha de roteiros e planejamento anual de suas realizações, passando por todos os trâmites que envolvem a produção fílmica, até o lançamento da obra e sua avaliação comercial para exploração internacional.

Quando passa aos exemplos baseados no período em que trabalhou na Vera Cruz, Cavalcanti afirma que entre o produtor de cinema, o diretor e o mero administrador, há uma grande confusão referente à organização industrial do filme, a qual teria dificultado seu primeiro ano de trabalho enquanto Produtor-Geral. Ainda na fase de montagem da companhia, Cavalcanti instruíra os empresários, a respeito dos quais afirmou serem “completamente alheios ao cinema, sob o ponto de vista industrial” (GALVÃO, 1981, p. 96), sobre a construção dos estúdios, a compra de equipamentos e acordos com empresas de distribuição. Articulou também a contratação de profissionais do cinema de diferentes nacionalidades para compor uma equipe técnica experiente e capacitada, a qual também serviria como base para a formação de

novos técnicos brasileiros. Quanto ao planejamento de funcionamento da Vera Cruz, Cavalcanti almejava colocar em prática um sistema no mínimo contínuo de produções fílmicas, acreditando que no futuro seria até mesmo possível que a companhia realizasse mais de um filme ao mesmo tempo.

No entanto, o início do funcionamento da companhia a partir dos moldes de Cavalcanti se concretizou apenas em partes. Muitas de suas instruções não foram seguidas e as diretrizes que regiam suas ações em prol do desenvolvimento da companhia enquanto uma indústria de cinema autônoma nos parecem não corresponder com as das ações de muitos de seus colegas de trabalho, tanto dos empresários acima de seu cargo, quanto de outros membros constituintes da equipe técnica. Tais comportamentos podem ser exemplificados pela contratação de um comandante da Marinha sem qualquer experiência no cinema como chefe de produção, explicado pelo laço familiar com um dos donos da Vera Cruz, ou ainda pelas interferências causadas pelas ligações entre a companhia cinematográfica e o Teatro Brasileiro de Comédia, pois ambos pertenciam ao mesmo grupo de financiadores e tinham empregados comuns. Acerca desta união Cavalcanti dizia ser “uma fusão que sempre julguei prejudicial a ambos” (GALVÃO, 1981, p. 110). Vemos então, a existência de ao menos dois problemas: de autonomia do cinema e de má gestão, sobre os quais Cavalcanti descobriu não ter qualquer autoridade, apesar de seu cargo. O resultado era que o sistema de produção estável e contínuo da companhia caminhava sobre um terreno movediço, no qual os planos futuros eram impraticáveis.

A partir de tais exemplos nos parece que não há grandes divergências entre as concepções expressas por Cavalcanti sobre as funções do produtor e o seu planejamento para a Vera Cruz. Mas a tentativa efetiva de aplicação deste planejamento de produção perene para companhia, sofria as mais diversas interferências, rompendo com o que ele acreditava ser fundamental para se iniciar uma indústria de filme: a compreensão da hierarquia cinematográfica. Não seria a questão de uma mera promessa que os empresários lhe haviam feito ao conceder-lhe, como o próprio Cavalcanti diz, “carta branca para contribuir com a minha experiência (...) para a melhoria do cinema nacional” (CAVALCANTI, 1953, p. 19), mas da formação de um caráter industrial e profissional que ele desejava para o cinema no Brasil, com o qual ele acreditava de fato poder contribuir.

## **A direção cinematográfica**

Ao escrever sobre o cargo de diretor de cinema, Cavalcanti realiza também uma desmistificação em torno desta figura. Embora, em muitos casos, o diretor seja considerado o cargo de maior prestígio de uma equipe, ele deveria ser compreendido, segundo Cavalcanti, por assim dizer, “como um simples ser humano na hierarquia dos técnicos” (CAVALCANTI, 1953, p. 89). Sendo assim, prestígio e hierarquia

não estariam diretamente relacionados, como se poderia imaginar. O prestígio se relaciona com uma ideia de cinema de um homem só, protagonizada pelo papel do diretor, ideia que Cavalcanti evitava e criticava em seus escritos. Já a hierarquia dos técnicos, inerente à atividade cinematográfica de caráter industrial, refere-se muito mais à ideia de trabalho em equipe. Questionado sobre quem ele considerava ser o artista criador no cinema, Cavalcanti responde: “A equipe. (...) Não há obra sem equipe. Uma parte dela fica detrás da câmera, a outra diante dela, como os pratos de uma balança. Se seu equilíbrio se romper, a perfeição fica comprometida.” (PELLIZZARI; VALENTINETTI, 1995, p. 285). Caberia ao diretor, então, trabalhar tanto com a equipe técnica do filme na construção de seus aspectos artísticos, quanto com a administração do estúdio na resolução de questões burocráticas ligadas à atividade industrial.

Apesar da já larga experiência com a direção, Cavalcanti não almejava dirigir filmes quando retornou ao Brasil. Diante das propostas da Vera Cruz, seus objetivos eram consolidar uma indústria de cinema e formar diretores e técnicos brasileiros. Apenas com a interrupção de suas atividades naquela companhia cinematográfica que Cavalcanti assumiria o papel de diretor de cinema no Brasil. A carreira enquanto tal, no entanto, não durou muito tempo, assim como sua estadia no país. Primeiro realizou *Simão, O Caolho* (1952), para a Cinematográfica Maristela, uma outra companhia produtora de São Paulo com ambições industriais. Em seguida, fez *O Canto do Mar* (1953) e *Mulher de Verdade* (1954), através da Kino Filmes, empresa que tentou comprar os estúdios e os aparatos técnicos da Maristela que estava sob más condições financeiras (CATANI, 2002, p. 157-161).

A conjuntura em que se encontravam estas companhias é reveladora da instabilidade do próprio campo cinematográfico em que Cavalcanti tentava se situar. Seria possível então, exercer o cargo de direção tal como ele o concebia? O caso de *Simão, O Caolho* parece corresponder com o modelo de produção com o qual Cavalcanti trabalhava. Isso se deve ao fato de que ele havia sido contratado pela Maristela para dirigir tal filme, ou seja, não tinha envolvimento ou preocupação com outras questões senão as relativas com a sua função. A situação, contudo, foi uma exceção, visto que a empresa tinha dificuldades em se sustentar e logo interrompeu suas atividades. Mais tarde, estando Cavalcanti à frente da Kino Filmes, acreditava que poderia praticar o seu ofício da forma que desejava. *O Canto do Mar*, primeiro filme da companhia, foi dirigido e produzido por Cavalcanti no Recife. O acúmulo de funções era algo com que ele não se adaptava, mas é provável que a situação da Kino Filmes e o desejo de trabalhar e realizar filmes o tenham levado a enfrentar estas circunstâncias, as quais também se deram na produção de *Mulher de Verdade*. Se em *O Canto do Mar*, apesar das dificuldades, Cavalcanti vira e participara do desenrolar de todas as etapas produtivas do cinema, da pré-produção à exibição do filme, sua recepção e crítica, o mesmo não se concretizou na produção do filme seguinte. O diretor sequer viu *Mulher de Verdade* finalizado. Partiu do Brasil quando a Kino Filmes já revelava sua insustentabilidade, posto que a

empresa acabou devolvendo as instalações que havia comprado da Cinematográfica Maristela.

Sendo assim, não haveriam condições adequadas ou ao menos regulares para o desenvolvimento da atividade industrial cinematográfica no Brasil e neste caso específico, para a direção de filmes de acordo com o pensamento de Cavalcanti. Embora pudesse contar com equipes técnicas competentes, ele ainda dependia da inconsistente e desorganizada administração dos estúdios. Por um lado, a atitude de Cavalcanti em partir do Brasil pode parecer autoritária, subordinada à forma com que almejava trabalhar com o cinema, levando a percepção de que tinha um pensamento singular e único sobre o cinema. Por outro lado, é preciso compreender que seu pensamento é, na verdade, pouco particular dele mesmo, mas tributário de uma noção ampla de indústria de cinema, com a qual trabalhara anteriormente na Europa. Cavalcanti, enquanto diretor, seria só mais um membro da equipe técnica de uma produção, todavia, não encontrava possibilidades de realizar tais produções no Brasil.

## **Considerações finais**

As trajetórias das três companhias de cinema nas quais Alberto Cavalcanti teve alguma participação, a Vera Cruz, a Maristela e a Kino Filmes, são representantes em certo sentido de uma concepção generalizada de que “o cinema brasileiro é algo descontínuo ou, pelo menos, que possui grande dificuldade em manter linhas de continuidade de qualquer espécie” (MELEIRO, 2010, p. 16). Tal diagnóstico se harmoniza com o que apresentamos anteriormente como problema invariável nas experiências de trabalho de Cavalcanti ligadas à concretização de uma indústria cinematográfica no país.

Contudo, se há uma “notável continuidade do pensamento industrialista ao longo da história do cinema brasileiro e do seu papel ideológico de unificador da corporação cinematográfica no campo da produção” (MELEIRO, 2010, p. 32), ele estaria ainda em vias de formação no momento em que Cavalcanti acreditava já poder vivenciá-lo diante das oportunidades de trabalho que foram-lhe oferecidas no Brasil.

Foi após as frustradas tentativas de industrialização que “articulava-se o campo cinematográfico com as preocupações e possibilidades de um desenvolvimento capitalista autônomo” (RAMOS, 1983, p.17). Nesse sentido, as diversas experiências de Cavalcanti na Europa e sua formação como diretor e produtor naqueles meios parecem não ter lugar no incipiente pensamento industrial do cinema brasileiro.

## **Referências**

CATANI, A. M. *A sombra da outra* - A Cinematográfica Maristela e o cinema industrial paulista nos anos 50. São Paulo: Panorama do saber, 2002.

CAVALCANTI, A. *Filme e realidade*. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A., 1953.

GALVÃO, M. R. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

MELEIRO, A. (Org) *Cinema e mercado*. São Paulo: Escrituras, 2010.

PELIZZARI, L.; VALENTINETTI. C. M. *Alberto Cavalcanti: Pontos sobre o Brasil*. São Paulo: Instituto Lima Bo e P. M. Bardi, 1995.

RAMOS, J. M. O. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60 e 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.



# A prática curatorial nos festivais de cinema brasileiros - reflexões<sup>1</sup>

## Curatorial practice at Brazilian Film Festivals - reflections

**Tetê Mattos<sup>2</sup>**  
(Mestre - UFF / UERJ)

### **Resumo:**

Nos últimos anos estamos assistindo a transformações nos festivais de cinema no que tange à questão da seleção dos filmes. Com a crescente digitalização a atividade curatorial irá sofrer consequências inevitáveis. Pretendemos descortinar diferentes papéis atribuídos à figura do curador de festivais de cinema, buscando situar a atividade numa perspectiva histórica. Tomaremos como exemplo o caso da Mostra de Cinema de Tiradentes.

### **Palavras-chave:**

Festival de cinema; programação de filme; prática curatorial; Mostra de Cinema de Tiradentes

### **Abstract:**

In recent years we have been watching the transformations in film festivals regarding the issue of film selection. With the increasing digitalization the curatorial activity will suffer inevitable consequences. We intend to uncover different roles attributed to the figure of the curator of film festivals, seeking to situate the activity in a historical perspective. We will take as an example the case of the Mostra de Cinema de Tiradentes.

### **Keywords:**

Film Festival; Film Programming; curatorial practice; Mostra de Cinema de Tiradentes

Nos últimos anos estamos assistindo a profundas transformações nos festivais de cinema no que tange à questão da seleção dos filmes. Com a crescente digitalização da produção, da distribuição e da exibição a atividade cinematográfica irá sofrer consequências inevitáveis no domínio da “programação de filmes” ou da “curadoria dos filmes”.

O termo “curador”, originalmente usado para o campo das artes visuais, dos museus e das galerias de arte, passa a ganhar destaque no campo cinematográfico conotando um nível mais sofisticado de

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão 5 do Seminário Temático Exibição cinematográfica. espectadorialidades e artes da projeção no Brasil.

2 - Doutoranda do PPGCom da UERJ e professora do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense, desde 1997. Diretora de curtas-metragens premiadas e curadora em diversos festivais de cinema.

conhecimento deste profissional cuja tarefa ultrapassa a mera seleção das obras. Se no campo das artes há uma “tendência recente, pós-moderna, de valorizar o crítico e o historiador da arte e de colocá-lo em pé de igualdade com o artista” (COELHO, 1997, p.141), observamos que no caso de alguns festivais de cinema o mesmo fenômeno se faz presente. Um outro termo que também define a atividade de seleção de filmes é o de “programador”, termo mais popular e que engloba não só a atividade de seleção de filmes para um festival, mas também como estes filmes serão exibidos num conjunto de outras obras. “Programador” também é um termo utilizado para o profissional que “programa” as salas de cinema comerciais. Neste sentido, a atividade é muito mais voltada para interesses comerciais, do que características estéticas ou artísticas propriamente ditas. (DE VALCK, 2012). Adotaremos aqui o termo curador por melhor expressar as características estéticas da seleção de filmes nos festivais de cinema.

Nesta comunicação pretendemos descortinar os diferentes papéis atribuídos à figura do curador de festivais de cinema a partir do estudo de caso de dois eventos brasileiros: a Mostra de Cinema de Tiradentes e o Festival do Rio. Buscaremos também traçar alguns apontamentos a partir de uma perspectiva histórica da atividade curatorial.

## **Uma visão histórica na programação de filmes em festivais de cinema**

Apesar de termos poucos estudos sobre os festivais audiovisuais no Brasil, este campo emergente de pesquisa vem se desenvolvendo com trabalhos consistentes nos últimos anos. Diante do fenômeno internacional de proliferação dos festivais iremos ocorrer um crescente aumento das investigações sobre o assunto, em diversos campos acadêmicos, que irão mudar o foco das investigações que antes encontravam-se mais centrados nos textos (os filmes) para centrar os estudos nos contextos. [VALLEJO, 2014, p. 16]

O trabalho seminal de Marijke de Valck<sup>3</sup> intitulado “*Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*” (2007) e a série *Film Festival Yearbooks* coordenada pela pesquisadora Dina Iordanova da *Universidade de St Andrews, na Escócia*, se destacam no campo dos estudos sobre festivais audiovisuais<sup>4</sup>. Sobre as questões específicas da programação de filmes em festivais, nos baseamos nas considerações de De Valck (2012), Bosma (2015) e Rastegar (2016).

---

3 - A contribuição de Marijke de Valck, para os estudos dos festivais também é de fundamental importância. Em 2008, junto com a pesquisadora Skadi Loist, pós-doutora pela University of Rostock, Alemanha, organizaram o Film Festival Research Network (FFRN), onde fizeram um mapeamento dos estudos acadêmicos sobre festivais de cinema, possibilitando assim uma sistematização da pesquisas neste campo de estudo emergente.

4 - A série *Film Festival Yearbooks* a cada número oferece um tema específico, tais como “O circuito dos festivais” (2009), “Festivais de cinema e comunidades imaginadas” (2010), “Festivais de Cinema e o Oeste da Ásia” (2011), “Festivais de Cinema e Ativismo” (2012), “Festivais de Filmes de Arquivo” (2013) e “Festivais de Cinema e o Oriente Médio” (2014). Iordanova é organizadora da publicação sobre o tema *The Film Festival Reader* (2013), que reúne uma coletânea de artigos dos principais pensadores sobre os festivais audiovisuais.

Marikje De VALCK no texto “Finding Audiences for Films: Festival Programming in Historical Perspective” fará uma abordagem sobre as práticas de programação analisando-as através de uma perspectiva histórica. A autora propõe uma periodização na história dos festivais de cinema europeus, mas que podemos encontrar aproximações com os eventos brasileiros. A primeira fase tem início em 1932, ano de fundação do Festival de Veneza, e vai até 1968, ano de grande agitação no Festival de Cannes. Neste período a programação dos filmes era feita de forma bastante distinta da que conhecemos hoje. Os festivais eram organizados como mostras de cinema nacionais, onde os países eram convidados a submeter um ou mais filmes para a programação competitiva. As submissões residiam nos ministérios da cultura, ou instâncias governamentais, e os filmes submetidos respeitavam as “boas relações” entre os países. No Programa Oficial do *I Festival Internacional de Cinema do Brasil*, organizado por Paulo Emílio Salles Gomes, em 1954 na cidade de São Paulo, observamos esta mesma tendência. Abaixo a programação era organizada por linhas nacionais.

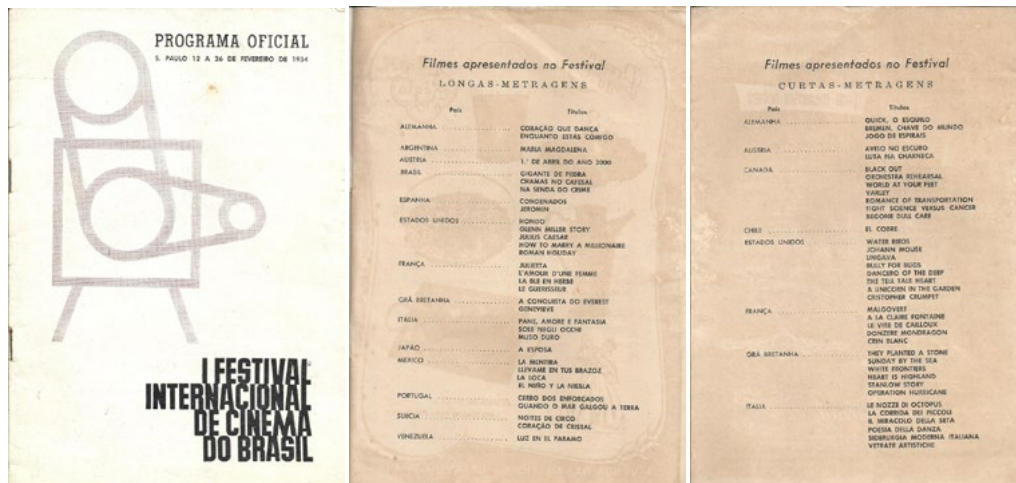


Figura 1

Fonte: Acervo pessoal

Nos anos de 1960, esta prática que minimizavam as inovações formais e os experimentos estilísticos dos filmes passa a sofrer grandes críticas e culmina com a interrupção do Festival de Cannes em 1968 devido a um protesto dos cineastas insatisfeitos com as práticas de seleção de filmes, com o glamour dos festivais, e as questões de mercado.

A segunda fase, denominada por De Valck de “Era dos Programadores”, acontece entre as décadas de 1970 e 1980. É caracterizada pelo momento em que as questões de programação tornam-se a preocupação central dos eventos. Há um reconhecimento de grandes autores e de grandes movimentos cinematográficos, e a defesa de um cinema independente mais influente no surgimento de muitos festivais. Neste momento, irão surgir também inúmeros festivais que representam movimentos sociais ou lutas de libertação relacionados à gênero, raça, etnia, entre outros.

A terceira fase, que vai de 1980 até os dias de hoje, é caracterizada pela propagação global dos festivais de cinema, que remete a uma ideia de “circuito”, de “rede” e de “hierarquia” (Elsaesser, 2005; De Valck, 2007; Iordanova, 2013). É o momento onde as agendas da economia e da cultura se mostram interligadas, impactando diretamente sobre as artes e a cultura. Nesta fase assistimos à proliferação de festivais<sup>5</sup> que se organizam a partir de uma lógica do neoliberalismo, de negócios e da privatização. De Valck irá chamar esta fase de “Era dos diretores” na medida em que estes precisam posicionar os seus festivais no mercado global, além de trabalhar em cooperação com a indústria fílmica, com empresários locais e com formuladores de políticas culturais.

## **As práticas de programação de filmes em festivais na contemporaneidade**

Para Bosma (2015) um festival de cinema é o local onde as mais recentes produções audiovisuais são apresentadas, onde são encontradas as primeiras tendências artísticas, além do local de sociabilidades entre cineastas, especialistas, produtores, críticos, cinéfilos, entre outros. Um curador de festivais é aquele que seleciona os filmes para as exposições públicas a partir de diversos critérios, sendo estes critérios objetivos e subjetivos. Os critérios objetivos partem de um escopo de conteúdo (novos filmes, escolha por gênero cinematográfico, filmes femininos, LGBT), de escopos geográficos (internacionais, nacionais, regionais); de escopos de exclusividade (promover estreias mundiais); e de escopos de um público-alvo. Do ponto de vista dos critérios mais subjetivos, Bosma aponta dois tipos de estratégias curatoriais, mesmo que estas se sobreponham: a primeira delas incide sobre filmes que apresentam uma renovação artística, uma contribuição poética a um cinema inovador. A outra estratégia baseia-se numa motivação ativista com programas que tratam de direitos humanos, problemas sociais, ambientais, etc... Para o autor todas as estratégias são em grande parte subjetivas e pessoais.

Para De Valck (2012) existe uma influência formativa das práticas de programação dos anos de 1970 (a nominada de “era dos programadores”), porém elas se tornaram mais complexas com o aumento da produção fílmica e com o surgimento dos festivais de nicho, que segundo a autora se concentram mais nas questões de representação, do que no valor estético dos filmes.

Para De Valck assistimos à novas lógicas que foram adicionadas ao “cinema nacional”, ao “cinema de arte” e ao “cinema de autor”<sup>6</sup>. O crescimento dos festivais implicou diretamente no aumento de público

---

5 - Na literatura sobre festivais encontramos termos como “eventização”, “festivalomania”, “epidemia de festivais”, “festivalização” para designar este fenômeno de surgimentos de inúmeros eventos.

6 - De Valck cita como exemplo o cineastas Pedro Almodóvar e Kar-wai Wong que passam a ser reconhecido por representar não mais um cinema de arte espanhol ou chinês, mas sim internacional (DE VALCK, 2012, p.36)

que se torna mais amplo. Assim “buscar audiência” para os filmes, torna-se uma tarefa fundamental na lógica de financiamento dos eventos. Muitas vezes, os programadores optam por filmes que agradam ao público, ao invés de desafiá-los para novas experiências. Para De Valck, os festivais entram numa lógica de exibição que eles deveriam violar.

Partiremos agora para algumas reflexões sobre a prática curatorial da Mostra de Cinema de Tiradentes traçando alguns pontos de contato com outros festivais de cinema brasileiros. Escolhemos a Mostra de Tiradentes pela sua distinção no processo de seleção de filmes frente a um circuito bastante heterogêneo de festivais.

## **A Mostra de Cinema de Tiradentes**

A Mostra de Cinema de Tiradentes, criada em 1998 na cidade de mesmo nome, vem se consolidando como um importante espaço de exibição e reflexão sobre a produção audiovisual mais inventiva. A Mostra em suas últimas edições contribuiu para um importante debate sobre a prática curatorial, influenciando o cenário crítico audiovisual brasileiro. Este debate, a nosso ver deve-se à entrada do crítico de cinema Cleber Eduardo como curador da Mostra no ano de 2007. Cleber irá ganhar destaque como curador na medida em que procura desmistificar o processo de seleção de filmes para a Mostra.

A forte presença do curador já fica evidente no primeiro ano de sua atuação onde Cleber assina um texto no Catálogo da 10 edição da Mostra intitulado “O desafio de organizar um instante”. Neste texto, ele explicita uma metodologia do trabalho curatorial como vemos abaixo:

A curadoria é menos uma atividade de seleção hierárquica é mais a organização crítica de um instante histórico. Quais cinemas brasileiros passaram a existir nos últimos meses? As palavras-chave desse processo são “safra” e “contexto”, ou seja, um universo de obras em determinado momento. Um curador não inventa uma safra. Tem de lidar com o conjunto de obras inéditas em circuito, identificar as principais características desse conjunto, localizar recorrências estilísticas e dramáticas, antes de propor recortes estéticos-temáticos e de decidir pelos títulos mais expressivos, por melhor expressarem esses recortes propostos, seja por seus êxitos como obra, seja pelo caráter sintomático dentro do panorama geral.” (EDUARDO, 2007, p. 24)

Além do espaço de destaque conferido ao curador no Catálogo da Mostra, Cleber Eduardo participou durante a Mostra de mesas de debates que discutiam questões estéticas dos filmes selecionados no ano de 2007 em Tiradentes. Aos poucos, o curador passa a ganhar uma grande visibilidade na Mostra ocupando espaços que antes eram restritos aos diretores dos eventos<sup>7</sup>. A palavra “curadoria”, antes de uso mais recorrente no campo das artes visuais, passa a vigorar em diversos outros eventos de audiovisual. Anteriormente

---

7 - Desde 2007 a visibilidade do trabalho de curador de Cleber Eduardo fica evidente nas entrevistas por ele concedidas não só à mídia especializada, mas também a grande mídia. O Catálogo da Mostra de Tiradentes com o passar dos anos fica mais robusto com textos assinados por curadores não só das mostras principais, mas como de outras mostras.

termos como “Comitê ou comissão de seleção” predominavam nos catálogos dos festivais brasileiros para identificar o profissional que selecionava as obras que seriam exibidas.

A entrada do Cleber Eduardo na curadoria da Mostra de Tiradentes imprimiu uma personalidade ao Festival, proporcionando ao público o contato com uma produção de filmes “mais guerrilheiro, mais independente, de investigação estética, de risco, de projetos que podem cometer maiores ousadias, justamente por não terem compromisso com o mercado, com certo profissionalismo” como afirma em entrevista a revista *Cinética*<sup>8</sup>. Vale destacar que a Mostra de Tiradentes é um festival de grande porte produzida por produtores mineiros que atuam fortemente no mercado cultural da região. A ousadia de sua programação e a independência do trabalho curatorial torna a Mostra um caso singular que merece estudos mais aprofundados.

## Considerações finais

A curadoria dos festivais de cinema pode ser considerada uma forma de arte? Quais são os critérios para as escolhas dos filmes exibidos na programação dos festivais? Quais ambições e intuições podem ser percebidas na prática dos curadores? Quais modelos de curadoria serão possíveis com o aumento significativo da produção? Sabemos que uma das principais funções dos festivais de cinema é dar oportunidade de exibição aos filmes. O desafio de compor um programa interessante, atrair o público, e ganhar a atenção da crítica dentro de um orçamento possível, faz da prática curatorial uma tarefa de importância crucial e que merece aprofundamento em seus estudos.

### Referências

BOSMA, Peter. *Film Programming: Curating for Cinemas, Festivals, Archives*. London, New York: Wallflower Press, 2015.

COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

DE VALCK, Marijke. *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press. 2007.

DE VALCK, M. “Finding audiences for films: festival programming in historical perspective”. In; RUOFF, J. (ed.) *Cooming Soon to a Festival Near You: Programming Film Festivals*. St Andrews, Escócia: St Andrews Film Books, 2012.

EDUARDO, C. “O desafio de organizar um instante”. In: 10ª. *Mostra de Cinema de Tiradentes (Catálogo)*. Belo Horizonte, Universo Produção. 2007.

ELSAESSER, Thomas. “Film Festival Network: The New Topographies of Cinema in Europe”. In: *European*

---

8 - Entrevista concedida a Francis Vogler para a revista *Cinética*, disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/entrevistatiradentes1.htm>, acesso em 10 de outubro de 2017.

*Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.

IORDANOVA, Dina [org.]. *The Film Festival Reader*. St Andrews, Escócia: St Andrews Film Studies, 2013.

OBRIST, Hans Ulrich e RAZA, Asad. *Caminhos da curadoria*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

OBRIST, Hans Ulrich. *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: Bei Comunicação, 2010.

RASTEGAR, R. "Seeing differently – The curatorial potencial of film festival programming". In: DE VALCK, M; KREDELL, B. e LOIST, S. *Film Festivals: history, theory, method, practice*. London and New York; Routledge, 2016.

VALEJO, A. V. "Festivales cinematográficos. Em el punto de mira de la historiografía fílmica". *Secuencias*. N. 39, primer semestre 2014.

# ***Snuff* à brasileira: marketing de exploração no cinema da Boca<sup>1</sup>**

## ***Snuff* brazilian style: exploitative marketing in Boca do Lixo cinema**

**Tiago José Lemos Monteiro<sup>2</sup>**

(Doutor em Comunicação – Instituto Federal do Rio de Janeiro)

### **Resumo:**

Tomando por objeto o *thriller* policial *Snuff, vítimas do prazer* (1977), produzido e dirigido por Cláudio Cunha e escrito por Carlos Reichenbach, este trabalho tem por objetivo discutir os métodos e estratégias de promoção adotados por alguns produtores e cineastas da Boca do Lixo, a partir de uma perspectiva teórica que busca o estabelecimento de interfaces entre a produção da Boca e aquilo que usualmente é reconhecido como estética da exploração (ou *exploitation*).

### **Palavras-chave:**

Snuff, exploitation, Boca do Lixo, cinema brasileiro.

### **Abstract:**

*Snuff, vítimas do prazer* (1977) is a brazilian thriller produced and directed by Cláudio Cunha and written by Carlos Reichenbach. Taking advantage of the controversy aroused by the shock flick *Snuff* (1975), Cunha adopted some *exploitation*-related technics of film promotion, such as appealing titles, posters which emphasize their erotic content and, occasionally, the spreading of untruthfull informations about the film, with the intention of exploit the alleged true nature of the story.

### **Keywords:**

Snuff, exploitation, Boca do Lixo, brazilian cinema.

Considerações iniciais

Este trabalho discute os métodos e estratégias de promoção adotados por alguns produtores e cineastas da Boca do Lixo, a partir de uma perspectiva teórica que busca o estabelecimento de interfaces entre a produção da Boca e aquilo que usualmente é reconhecido como estética da exploração (ou *exploitation*). Aqui, investigo tais questões a partir do filme *Snuff, vítimas do prazer* (1977), *thriller* policial produzido e dirigido por Cláudio Cunha e escrito por Carlos Reichenbach.

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual, e no âmbito do Seminário Temático: Exibição cinematográfica, espectralidades e artes da projeção no Brasil.

2 - Doutor em Comunicação pela UFF (2012) e pós-doutor pela Universidade Anhembi-Morumbi (2017). Professor Efetivo do Bacharelado em Produção Cultural do Instituto Federal do Rio de Janeiro.



A trama acompanha a jornada de dois produtores de cinema *underground* estadunidense – o “autêntico” Bob Channing (Fernando Reski) e o “falso” Miguel/ Michael Tracey (Hugo Bidet) – que ambicionam rodar um *snuff movie* (no qual as atrizes seriam verdadeiramente violentadas e mortas diante das câmeras) no interior de São Paulo. A partir desta premissa, *Vítimas do prazer* discute os dilemas existenciais e afetivos vividos pela equipe brasileira, capitaneada pelo fotógrafo e produtor (falido) vivido por Carlos Vereza, que por sua vez acredita estar a serviço da produção de um filme pornográfico clandestino. Aproveitando-se da controvérsia mundial provocada pela versão do produtor Allan Shackleton para o longa *Snuff* (1975), de Michael e Roberta Findlay, Cunha explorou a suposta natureza autêntica das imagens no material publicitário de seu filme. Como resultado, mais de 700 mil espectadores foram atraídos pelo *Snuff* à brasileira de Cunha, que ficou entre os 20 títulos mais rentáveis de seu ano de lançamento.

#### A Boca do Lixo: cinema popular-massivo e de gênero com DNA brasileiro

A expressão “Boca do Lixo” nomeia uma região do centro da cidade de São Paulo onde, desde meados dos anos 1940, instalaram-se diversos escritórios e estúdios de companhias cinematográficas nacionais e estrangeiras, atraídas pela proximidade em relação à Estação da Luz, que facilitaria o transporte ferroviário de cópias e maquinário para o interior do estado e, por extensão, do país como um todo.

Fazendo jus à alcunha que, de modo pejorativo, a região recebeu por parte da imprensa, na Boca do Lixo criminosos arraiá-miúda, profissionais do sexo e poetas de sarjeta conviviam de forma harmônica com o pessoal do cinema, igualmente heterogêneo em sua constituição. Realizadores de perfil e aspirações mais intelectuais, como Walter Hugo Khouri e Jean Garrett, compunham equipes com técnicos de origem humilde ou proletária, não raro semi-analfabetos ou de formação puramente instintiva, como Francisco Cavalcanti e Tony Vieira. Desta insólita mistura, resultaram aproximadamente mil filmes, produzidos entre as décadas de 1960 e 1980, que transitavam entre a comédia de costumes e o *thriller* policial, entre o musical de temática sertaneja e o faroeste, e nos quais a presença do elemento erótico era uma constante, independentemente do gênero em questão (ABREU, 2002).

A vinculação entre a produção da Boca e o rótulo (pejorativo) de “celeiro de pornochanchadas”, entretanto, se dava no âmbito de uma estratégia “oficial” de desqualificação daqueles filmes que, dada sua condição muitas vezes precária e (necessariamente) apelativa – visto que inserida em uma lógica industrial e de mercado (RAMOS, 2008) – tendiam a ser julgados como sintomas do nosso subdesenvolvimento (BERNARDET, 2009). Não obstante, por vezes, o discurso que metonimizava o caráter conservador e moralista de *alguns* filmes (e seus autores) no caráter conservador e moralista de *todos os filmes*, serviu

de bode expiatório para que o cinema da Boca fosse enxergado como porta-voz da ideologia conformista do Governo Militar.

A dificuldade de acesso à informação em primeira mão<sup>3</sup>, somada à falta de referencial bibliográfico e à dificuldade de acesso aos acervos filmográficos sobre este importante ciclo da história do cinema brasileiro, nos obriga a buscar respostas na prospecção de outros contextos audiovisuais, nos quais é possível identificar algumas convergências e aproximações em relação ao que a Boca representava e aos processos de produção de sentido que lá se articulavam, quais sejam: endereçamento popular-massivo dos filmes; apropriação dos códigos de um ou mais gêneros narrativos, às vezes dentro de um mesmo filme; posição (inicialmente) periférica em relação ao “centro” Hollywood, sobretudo no que diz respeito à distribuição e exibição; adoção da prática do “similar nacional”, com o objetivo de aproveitar a repercussão de algum êxito de bilheteria do cinema internacional devidamente “traduzido” para o contexto cultural brasileiro; e, por fim, a presença em maior ou menos grau de uma *lógica de exploração*, manifesta na representação propositadamente excessiva ou sensacionalista de algum tema considerado tabu ou controverso (sexo, nudez, drogas, sangue, violência), pelo seu valor enquanto atração.

## **“Ousado! Chocante! Verdadeiro!”: a era dourada do cinema de exploração**

A matriz histórica do filme de exploração, ou *exploitation*, pode ser identificada em um tipo muito particular de cinema produzido nos Estados Unidos entre 1930 e 1950, devidamente mapeado por Schaefer (1999, 2007). Imbuído do espírito pioneiro dos circos e feiras populares que fazem parte da matriz do espetáculo cinematográfico, e capitaneado por indivíduos com uma mentalidade comercial agressiva no sentido da maximização dos lucros a qualquer custo, o cinema de *exploitation* clássico se aproveitava de sua condição marginal em relação ao sistema de estúdios para abordar temas que certamente desafiariam os rígidos códigos de censura vigentes à época, como o uso de drogas, a homossexualidade, doenças venéreas e a delinquência juvenil. O cinema de exploração se valia de estratégias promocionais sensacionalistas com o intuito de atrair o público, não raro prometendo mais do que cumprindo e, frequentemente, recorrendo a dispositivos extra-fílmicos a fim de potencializar alguns efeitos de choque.

Embora o *exploitation* não morra com os anos 1950, há que se considerar a mudança de cenário proporcionada pela crise do sistema de estúdios, pelo fim do Código Hays e por uma maior tolerância

---

3 - O estigma que atribuí ao cinema erótico popular massivo dos anos 1970, e à guinada *hardcore* do decênio posterior, as causas da decadência do cinema brasileiro e do afastamento quase total entre os filmes e seu público, leva muitos dos atores e técnicos atuantes na Boca do Lixo a quererem se distanciar daquele período.

a temas-tabu, no âmbito dos diversos movimentos contraculturais juvenis; por fim, não se pode perder de vista que mesmo Hollywood passa a produzir filmes e adotar procedimentos de marketing até então restritos ao universo do *exploitation*, primeiro no contexto do Cinema B e dos *grindhouses* e, depois, de meados dos anos 1970 em diante, pelas próprias *majors*, a partir de fórmulas já testadas pelas produtoras independentes – o que leva alguns autores a considerarem *blockbusters high concept* (MASCARELLO, 2006) como *Tubarão*, *Star Wars* e *Caçadores da arca perdida* como “*exploitations* de luxo” (AMERICAN, 2010).

A prática do “similar nacional”, bastante comum na Europa durante o mesmo período (OLNEY, 2013), foi o motor por trás de muitos sucessos de bilheteria da Boca do Lixo. O que quer que estivesse em voga nos mercados cinematográficos internacionais, sobretudo com o selo de Hollywood, rapidamente seria apropriado e traduzido para a realidade subdesenvolvida do Brasil. De súbito, a Rua do Triunfo é tomada de assalto por tramas envolvendo possessões demoníacas, casas assombradas, *rape & revenge films* e perversos *serial killers*, configurando um peculiar corpus fílmico ignorado ou mesmo desprezado pela crítica jornalística e pelo pensamento acadêmico da época. A própria existência de um filme como *Snuff – vítimas do prazer*, sendo produzido no Brasil praticamente em simultâneo à controvérsia provocada por seu homônimo no contexto estadunidense, exige que levemos em consideração este contexto mais amplo para um melhor entendimento de tais processos.

## **De *Slaughter* a *Snuff*, e além: o “filme que mata” chega ao Brasil**

Entre 1969 e 1975, o circuito de *exploitation* produziu inúmeros títulos de baixíssimo orçamento na esteira dos crimes cometidos por Charles Manson e seus seguidores, dentre os quais o mais célebre talvez seja o massacre que resultou na morte da atriz Sharon Tate em agosto de 1969, na Califórnia. Um destes filmes, chamado *The Slaughter*, foi dirigido em 1971 pelo casal Michael e Roberta Findlay. Rodado na Argentina (prática comum no âmbito do *exploitation*), com um orçamento de US\$ 30 mil (mas cuja equipe local recebia US\$ 60 por semana de trabalho), a trama de *The Slaughter* contemplava duas histórias paralelas – as andanças de um grupo de *hippies* envolvidos com ocultismo, e a viagem de férias de uma atriz de Hollywood – que convergiam para um assassinato ritual final. Em parte por ter sido considerado bastante precário, mesmo para os padrões do *exploitation*, *The Slaughter* acabou nunca estreando comercialmente.

Em 1975, o produtor Allan Shackleton, da distribuidora Monarch Releasing Company, adquire os direitos de *Slaughter* por módicos US\$ 5 mil. Aproveitando-se de rumores surgidos na imprensa de que os atos cometidos pela “Família Manson” poderiam ter sido filmados, bem como de lendas urbanas cada vez mais frequentes acerca da entrada, nos EUA, de filmes 8mm que registravam assassinatos reais

diante das câmeras, Shackleton remove os créditos de produção e elenco de *Slaughter*, rebatiza-o de *Snuff* e adiciona ao *footage* original dos Findlay uma nova sequência final de inspiração metalinguística, na qual o assassinato de uma integrante da equipe de produção seria registrado pelas câmeras com riqueza de detalhes [FIG. 1].



FIG. 1: Snuff (1975), ex-Slaughter (1971), após o corte de Allan Shackleton. Disponível em <<http://thehotspotcafe.net/blog/wp-content/uploads/2016/11/snuff.jpg>>

Por mais que hoje, olhando em retrospecto, as cenas de mutilação e evisceração da vítima pareçam evidentemente simuladas, bem como a interpelação de alguns “efeitos de real” (por exemplo, a interrupção das filmagens pelo término súbito da película) resulte algo óbvia, nada disso impediu que, em 1975, o filme estresse nos cinemas da célebre 45th Street de Nova York cercado de controvérsia por todos os lados (mobilizando de *riots* feministas a grupos religiosos), em plena guinada conservadora posterior ao *boom* comercial da pornografia no início dos anos 1970.

Diferentemente da ambiguidade acerca do caráter de registro ou de encenação das imagens de *Snuff*, sustentada por Allan Shackleton até seu falecimento em 1979 - “Se eu disser que são falsas, estou em maus lençóis; se disser que são verdadeiras, também”, é uma declaração atribuída ao produtor estadunidense (KEREKES & SLATER, 2016) - as estratégias promocionais do longa de Cláudio Cunha decerto enveredavam por caminhos menos ambivalentes, na medida em que a publicidade de *Vítimas do prazer* afirmava categoricamente que os assassinatos mostrados na tela eram reais. Conforme pode ser atestado por fotografias da época de lançamento do filme, acompanhando frases de efeito típicas do *exploitation*, como “Até que ponto pode chegar a imoralidade, o sadismo e a decadência do ser humano?”, e “Veja tudo o que aconteceu em *Vítimas do prazer*”, a estratégia promocional de *Snuff* fazia questão de enfatizar o caráter real das imagens, conclamando os espectadores a verem o “filme onde as atrizes foram estrupadas [sic] e assassinadas de verdade” [FIG. 2].

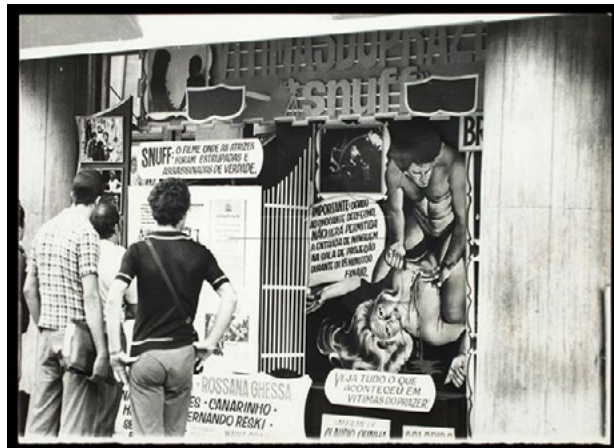


FIG. 2: Fachada de cinema paulistano (não identificado) exibindo *Snuff – vítimas do prazer*. Foto de Petra Tobias. Disponível em <<http://www.bcc.org.br/fotos/galeria/024903?page=2>>.

Existem menções, inclusive, a um suposto trailer de *Vítimas do prazer* (não localizado para fins deste artigo), que substitui cenas do filme por depoimentos estilo “o povo fala” acerca do tema “Você veria um filme com assassinatos reais?”. As respostas iam desde “Meu marido viu em Nova Iorque, é uma picaretagem!”, a “Mas será que tem crime mesmo... cruz credo!”, passando por “Se tiver mulher pelada, é claro que eu vejo!”. Em entrevista à *Cinequanon* (2005), Cunha atesta não apenas o caráter encenado da maioria desses depoimentos, mas também que “plantava” atrizes nos cinemas para gritar durante as cenas mais violentas, e que algumas pessoas – em sua maioria, professores de escola pública em busca de algum complemento de renda – eram pagas para simular protestos nas filas dos cinemas onde *Snuff* estava sendo exibido.

O curioso é que, a despeito das estratégias sensacionalistas de promoção, e no confronto com a média do *output* fílmico da Boca no mesmo período, *Vítimas do prazer* se revela uma obra bastante singular. Parte significativa deste diferencial pode ser atribuído à presença, na elaboração do roteiro do filme, do também realizador Carlos Reichenbach, cuja trajetória não apenas como diretor e fotógrafo, mas também como articulador de perspectivas críticas sobre a história do cinema brasileiro e mundial (em suas vertentes não-canônicas), parece autorizar a fabulação de hipóteses sobre o papel desempenhado por ele na produção do longa. Ao mesmo tempo em que parece atravessado por um *zeitgeist* de exploração, em certa medida *Vítimas do prazer* também inverte a premissa (etnocêntrica) do *Snuff* original, ao atribuir à grande indústria de Hollywood o gosto pelo excesso e a ganância que possibilitariam que tais filmes fossem feitos.

Não obstante, enquanto o *marketing* do filme de Shackleton atribui ao valor escasso que a vida possui na América do Sul a *raison d'être* de seu *Snuff*, a versão de Cláudio Cunha busca, à sua maneira, esquadriñar as relações (assimétricas) de poder político e econômico que sustentariam tais práticas, alcançando, assim, uma espécie de terceira margem entre o apelo erótico-sensacionalista característico

da Boca e uma certa pretensão à legitimidade artística e autoral, resumizando as múltiplas ambivalências que, a despeito dos estereótipos e estigmas, caracterizam o cinema da Boca do Lixo.

### Referências

ABREU, Nuno César Pereira de. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. Tese (Doutorado) em Multimeios – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

AMERICAN Grindhouse. Direção: Elijah Drenner. [S. l.]: Kino Lorber, 2011. 1 DVD (82 min).

BERNARDET, Jean Claude. A pornochanchada contra a cultura “cultura”. In: \_\_\_\_\_. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. pp. 210-215.

CLÁUDIO Cunha conta como era gostoso o nosso cinema. Disponível em <[http://www.cinequanon.art.br/entrevistas\\_detalle.php?id=4](http://www.cinequanon.art.br/entrevistas_detalle.php?id=4)>. Acesso em 22 nov. 2017

KEREKES, David & SLATER, David. *Killing for culture: from Edison to ISIS, a new history of death on film*. London: Headpress, 2016.

MASCARELLO, Fernando. Cinema hollywoodiano contemporâneo. In: \_\_\_\_\_ (org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papyrus, 2006. pp. 333-360.

OLNEY, Ian. *Euro horror: classic european horror cinema in contemporary american culture*. Bloomington: Indiana University Press, 2013.

RAMOS, José Mario Ortiz. Sexo, sangue e emoções masculinas. In: \_\_\_\_\_. *Cinema, televisão e publicidade: cultura de massa e popular no Brasil nos anos 1970-1980*. São Paulo: Annablume, 2004. p. 178-195.

SCHAEFER, Eric. *Bold! Daring! Shocking! True! A History of Exploitation Films, 1919-1959*. Durhan & London: Duke University Press, 1999.

\_\_\_\_\_. Pandering to the “goon trade”: framing the sexploitation audience through advertising. In: SCONCE, Jeffrey (org). *Sleaze artists: cinema at the margins of taste, style and politics*. Durhan and London: Duke University Press, 2007. pp. 19-46.

SNUFF, vítimas do prazer. Disponível em <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-205254/curiosidades/>>. Acesso e, 22 nov. 2017.

# Cinema brasileiro: o uso da sociologia para se pensar o hegemônico<sup>1</sup>

## Brazilian Cinema: the use of sociology to ponder hegemony

Vanessa Kalindra Labre de Oliveira<sup>2</sup>  
(Doutoranda – PPGCOM-UFRGS)

### Resumo:

Esse trabalho faz uso dos estudos advindos da sociologia como ferramenta metodológica para analisar o modelo de produção cinematográfico de Daniel Filho, diretor e produtor que tem participado de grande parte dos maiores sucessos de bilheteria do cinema nacional na contemporaneidade. Para tal, os conceitos de campo, fator de moldagem e hegemonia fazem um tripé teórico para considerar sua produção, não apenas artística e economicamente, mas a partir do capital simbólico que infere ao mercado.

### Palavras-chave:

Daniel Filho; Cinema Brasileiro; Campo; Fator de Moldagem; Hegemonia Cultural.

### Abstract:

This article makes use of the sociological studies as a methodology tool to analyze the film production model of Daniel Filho, director and producer who has participated in most of the biggest successes of national cinema in contemporary times. To achieve this, the concepts of field, molding factor and hegemony serve as a theoretical tripod to consider his production from economical and artistic perspectives, as well as from the angle of the symbolic capital it brings to the market.

### Keywords:

Daniel Filho; Brazilian Cinema; Field; Molding Factor; Cultural Hegemony.

Esse trabalho, fruto de uma tese de doutorado em realização no PPGCOM-UFRGS, faz uso dos estudos advindos da sociologia como ferramenta metodológica para analisar a trajetória de Daniel Filho no cinema brasileiro contemporâneo. A partir dos conceitos de Campo, Fator de Moldagem e Hegemonia, sua produção é pensada não apenas artística e economicamente, mas a partir do caráter simbólico que infere ao mercado nacional de filmes.

Daniel Filho, nasceu no Rio de Janeiro em 1937, e tem quase setenta anos de vida artística, passando

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

2 - Doutoranda do PPGCOM-UFRGS. Mestre pelo PósCom-UFBA (2013), e Licenciada em Teatro pela UFRN (2011). Integra o Grupo de Pesquisa em Processos Audiovisuais – PROAv-UFRGS.



por diversas linguagens artísticas e exercendo diferentes funções no campo do entretenimento. Oriundo de uma família de artistas, começou a trabalhar ainda criança no circo, enveredando, na adolescência, para o teatro de revistas (FILHO, 1988). Essa trajetória foi fundamental para defini-lo como um artista popular, voltado para o entretenimento de grandes plateias, o que iria guiar seus passos posteriores na televisão e do cinema.

A convite de José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, Daniel Filho entrou na Rede Globo de Televisão em 1967. Durante a década seguinte, ao lado de Walter Clark, Joe Wallach e do próprio Boni, acabou se tornando um dos principais responsáveis pela modernização da teledramaturgia nacional, contribuindo para o que se convencionou chamar de Padrão Globo de Qualidade (FILHO, 2003, OLIVEIRA SOBRINHO, 2011).

Foi nesse período também, entre as décadas de 1960 e 1980, que Daniel Filho dirigiu seus primeiros filmes no cinema<sup>3</sup>. No entanto, sua produção no campo fica mais sistematizada depois dele fundar sua produtora de conteúdo audiovisual, a Lereby Produções, em 1996, estabelecendo, posteriormente, forte parceria com a Globo Filmes, empresa que também ajudou a criar. São frutos desse diálogo os filmes lançados pelo diretor na contemporaneidade: *A Partilha* (2001); *A Dona da História* (2004); *Se eu fosse você* (2006); *Muito gelo e dois dedos d'água* (2006); *Primo Basílio* (2007); *Tempos de Paz* (2009); *Se eu fosse você 2* (2009); *Chico Xavier* (2010); *Confissões de adolescente* (2014), que contou com a codireção de Cris D'Amato, e *Sorria, você está sendo filmado* (2015). Explorando majoritariamente o gênero da comédia, essa produção possui diversas estratégias dentro de uma lógica voltada para grandes bilheterias, pertencendo ao eixo do cinema tipo como comercial.

Para Bourdieu (2009, p.64), o conceito de campo abarca um “espaço social de relações objetivas”, o que implica pensar que os objetos estão inseridos em uma rede de relações de onde extraem suas propriedades características e sobre às quais projetam suas ações. O conceito, portanto, chama atenção para o jogo simbólico presente nessas relações, pois dentro de uma lógica de conservação de suas marcas hierárquicas e leis de conservação, “o limite de um campo é o limite dos seus efeitos ou, em outro sentido, um agente ou uma instituição faz parte de um campo na medida em que nele sofre efeitos ou que nele os produz” (BOURDIEU, 2009, p.31). Assim, cada relação vai depender não apenas do interesse de cada agente, mas da posição que este ocupa no campo, fator que vai interferir no modo como ele é recebido pelos demais, no grau de legitimidade que possui, no seu espaço de fala ou de silêncio.

O autor começa a pensar o conceito de campo a partir da sociologia religiosa, inspirado pelos estudos de Max Weber, e depois expande para outras premissas teóricas, pensando, por exemplo, o

---

3 - *A cama ao alcance de todos* (1969), *Pobre príncipe encantado* (1969); *O impossível acontece* (1969), *O casal* (1975) e *O cangaceiro trapalhão* (1983).



campo político e o campo educacional (BOURDIEU, 1989). Dessa forma, por atender ao princípio das homologias estruturais e funcionais entre os campos<sup>4</sup>, faz sentido deslocar essa teoria da área da sociologia para os estudos de cinema.

Pensando no campo do cinema, entende-se que os modelos cinematográficos da contemporaneidade são resultados das relações entre seus agentes e instituições. Formado por vários eixos (SILVA, 2009), esse campo tem passado por grandes transformações desde final da década de 1990, com o deslocamento de um modelo de produção e de representação da TV para o cinema, criando um ciclo de produções híbridas alimentado por profissionais com experiência em ambos os meios – como aponta Muanis (2014) é possível, inclusive, falar em uma estética mundializada, onde as relações entre televisão, cinema, publicidade e outras mídias audiovisuais estão cada vez mais presentes no imaginário das pessoas e nos modelos híbridos da atual produção.

Como idealizador da Globo Filmes e dono da Lereby Produções, esse modelo deve muito à atuação de Daniel Filho no mercado. Participando de muitas das maiores bilheterias do recente cinema brasileiro, suas estratégias produtivas estão presentes em filmes como *O auto da compadecida* (Guel Arraes, 2000), *Dois Filhos de Francisco* (Breno Silveira, 2005), *Até que a sorte nos separe 2* (Roberto Santucci, 2013), entre outros. Assim, ao contribuir para transformar o campo do cinema nacional contemporâneo a partir do diálogo com o modelo de produção próprio da TV (ROSSINI, 2014; 2012), fomentando um crescimento de fatia de mercado para o produto brasileiro, Daniel Filho tornou-se um dos principais diretores e produtores brasileiros na contemporaneidade.

Em função dos constantes sucessos de público, seus filmes passaram a ser um diferencial no campo, tornando as características de seu modo de produção fatores de moldagem para o mercado. Entende-se por fatores de moldagem as estratégias utilizadas por um determinado agente ou instituição que se tornam não apenas referências para os demais, isto é, um sistema de parâmetro que define um entendimento coletivo sobre algo, mas definidoras de um dado modelo de produção hegemônico, induzindo aos que querem competir no mercado que se ajustem aos seus modelos de comportamentos e regras, moldando o campo segundo premissas particulares (BOURDIEU, 2009).

A noção de moldagem abordada por Bourdieu (2009) se aproxima do seu conceito de *habitus*, onde certas estratégias sociais passam a ser asseguradas e reproduzidas institucionalmente por um determinado grupo, agindo na constituição de uma hegemonia sociocultural. Nesse sentido, pode-se entender fatores de moldagem como os processos de transformação de estratégias de produção e de representação em *habitus* capazes de prescrever o pensamento hegemônico, suas regras de reprodução

---

4 - Homologia é a semelhança entre posições em campos diferentes, uma vez que há algo de universal na relação entre dominante e dominado - ainda que haja, também, suas particularidades (BOURDIEU, 1989).

e o movimento dos agentes dentro do campo – o que também acarreta, certamente, implicações de ordem socioculturais.

No cinema brasileiro, um conjunto de características passou a fazer parte desse modelo contemporâneo de produção instituído em grande medida por Daniel Filho. Respeitando as especificidades de cada filme, ele possui como algumas de suas principais características: a sinergia com produtos e atores da TV, a exploração de contextos sociais próprios da classe média, estilo transparente (XAVIER, 2005), tramas centrados no ambiente familiar, filmagens essencialmente feitas em estúdios, agilidade de produção, estética sem excesso, dotadas, muitas vezes, com protagonistas femininas. Além disso, ressalta-se a busca por narrativas lineares e de pouca ambiguidade, planos fechados, fotografias limpas, estrutura de gênero tradicional, principalmente comédias, e alto orçamento publicitário.

Vale constar, no entanto, que essas não são características novas no cinema nacional. O que se observa, contudo, é que agora elas foram rearranjadas de tal modo que criaram uma identidade clara para parte da produção comercial brasileira, fazendo desse nicho um destaque no mercado por agradar ao grande público afeito à teledramaturgia - tornando a noção de *blockbuster* uma realidade cada vez mais recorrente no país.

Contando com o apoio do setor de exibição, que privilegia a entrada desses filmes no mercado em função do potencial de competitividade, instaura-se uma hegemonia estético-produtiva no cinema contemporâneo brasileiro, ao menos em relação ao alcance de bilheteria. Entre 2002 e 2016, por exemplo, 68 filmes brasileiros ultrapassaram a marca de um milhão de espectadores. Desses, 56 filmes (82,3%) estavam associados à Globo Filmes<sup>5</sup>. Segundo a academia brasileira de cinema<sup>6</sup>, até 2016 Daniel Filho tinha em seu currículo participação em cerca de 86 novelas, 51 minisséries e seriados, 18 musicais, e 108 filmes. Entre filmes produzidos e dirigidos por ele, atinge algo como 70 milhões de espectadores – foi, inclusive, o segundo cineasta de ficção que mais produziu na primeira década do século XXI (EDUARDO, et al. 2011). Entre 2001 e 2015, Daniel Filho lançou 10 longas-metragens, cinco deles ultrapassaram a marca de um milhão de espectadores, fugindo dos padrões do cinema nacional, já que em média, apenas 5% da produção alcança essa marca (SILVA, 2011).

Como aponta Moraes (2010, p.54), “no entender de Gramsci, a hegemonia pressupõe a conquista do consenso e da liderança cultural e político-ideológica de uma classe ou bloco de classes sobre as outras”. Sendo fruto de um processo histórico, ela transforma mentalidades, valores e pontos de vista, de modo a fomentar apoios e conformidades na sociedade em que se insere (MORAES, 2010). Assim,

---

5 - Esse dado foi extraído considerando as seguintes fontes: ROSSINI et. al (2013), <http://memoriaglobo.globo.com/> e [https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2105\\_1.pdf](https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2105_1.pdf).

6 - Informação disponível em: <http://academiabrasileiradecinema.com.br/homenageado-gr6-daniel-filho/>. Acesso em 06 de outubro de 2016.

a hegemonia não é algo dado, e sim uma construção que se faz e se desfaz a partir da experiência do vivido, tendo o campo da cultura como lugar estratégico de lutas e articulação de conflitos (MARTIN-BARBERO, 2006).

No cinema, essa hegemonia tem sido instituída na contemporaneidade em função da trajetória artísticas de cineastas com experiências também na televisão. Além de Daniel Filho, marcam presença nesse cenário: José Joffily, Jayme Monjardim, José Alvarenga Jr e Alexandre Avancini. A TV, nesse sentido, é o espaço para a 'experiência do vivido' de que fala Martin-Barbero, onde os códigos e as convenções podem ser constantemente testados e consolidados. Tornando-se instrumentos de grande apelo popular, a cinematografia desses cineastas se destaca em termos de bilheteria, e as estratégias utilizadas, muito semelhantes às enunciadas acima, consolidam uma hegemonia no campo, contribuindo para definir o que é desejado e o que não é desejado no mercado, o que, por ser competitivo, deve estar dentro de um dado circuito – no caso o comercial das salas dos complexos cinematográficos -, e do que está fora, à margem – nos circuitos independentes.

O que vale destacar, com isso, é que a partir de fatores de moldagem que construíram uma hegemonia cultural, criou-se um campo com poderosas articulações artísticas e econômicas, transformando a cara do cinema nacional contemporâneo nas duas últimas décadas.

## **Considerações finais**

A produção de Daniel Filho ainda enfrenta resistência no universo acadêmico. Como apontou o estado da arte da tese de doutorado em processo de realização, nenhuma pesquisa científica foi realizada até o presente momento sobre ele, o que faz com que esse trabalho ganhe dimensão de ineditismo.

À guisa de conclusão, salienta-se que sua importância não se concentra apenas no alcance de bilheteria, mas no papel que Daniel Filho exerce como artista frente a um público médio, para usar um termo de Edgar Morin (1997), que tem representatividade na estrutura social e cumpre um papel simbólico definidor na cultura do país. Assim como ocorre nos outros segmentos artísticos, como no teatro, nas artes plásticas e na música, seu cinema retrata essa parcela de público e de consumidor que constitui a sociedade brasileira, construindo modelos de produção e de representação que atendem aos seus anseios, fatores fundamentais para definir uma identidade particular que precisa ser considerada no atual campo do cinema nacional.

## **Referências**

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

\_\_\_\_\_. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989.

EDUARDO, C.; Valente, E. & Vieira, J. L. *Cinema Brasileiro Anos 2000, 10 Questões*. Centro Cultural Banco do Brasil, 2011. Disponível em: [http://www.revistacinetica.com.br/anos2000/downloads/Catalogo\\_completo.pdf](http://www.revistacinetica.com.br/anos2000/downloads/Catalogo_completo.pdf). Acesso em 10 de agosto de 2017.

FILHO, Daniel. *O Circo Eletrônico: fazendo TV no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

\_\_\_\_\_. *Antes que me esqueçam*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara S.A, 1988.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

MORAES, Dênis de. *Comunicação, Hegemonia e Contra-Hegemonia: a contribuição teórica de Gramsci*. Revista Debates: Porto Alegre, v.4, n.1, p. 54-77, jan.-jun. 2010.

MORIN, Edgar. *Cultura de Massas no Século XX: neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

MUANIS, Felipe. *Audiovisual e Mundialização: televisão e cinema*. São Paulo: Alameda, 2014.

OLIVEIRA SOBRINHO, José Bonifácio de. *O livro do Boni*. Rio de Janeiro: casa da palavra, 2011.

ROSSINI, Miriam de Souza. *As marcas televisivas na atual produção cinematográfica brasileira*. Revista GEMINIS: São Carlos/SP, ano 5, nº 1, vol. 1, p. 19-33, 2014.

\_\_\_\_\_. *O filme brasileiro popular contemporâneo: fenômenos de público e modelos estéticos (2002-2012)*. In: XIV Congresso de Ciências da Comunicação da Região Sul – Intercom, 2013, Santa Cruz do Sul/RS. Acesso em 10 de junho de 2017.

\_\_\_\_\_. *Para um estudo das narrativas entre meios: escrevendo para cinema e televisão*. Revista Comunicación: Sevilla, nº10, vol.1, 2012.

SILVA, João Guilherme Barone Reis e. *Assimetrias, dilemas e axiomas do cinema brasileiro nos anos 2000*. Porto Alegre: Revista Famecos, vol. 18, nº3, 2011.

\_\_\_\_\_. *Comunicação e indústria audiovisual: cenários tecnológicos e institucionais do cinema brasileiro na década de 90*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

# Uma reflexão sobre o reuso das imagens de arquivo no documentário<sup>1</sup>

## A reflection on the reuse of archive images in the documentary

Vanessa Maria Rodrigues<sup>2</sup>

### Resumo:

Até pouco tempo atrás os filmes domésticos ficavam restritos ao ambiente familiar e ao convívio da memória daquele grupo. Mas com o passar dos anos, muitos diretores perceberam o potencial desse tipo de arquivo para a construção de documentários de caráter mais subjetivo, que abordam tanto questões de cunho pessoal quanto coletivo. Este artigo pretende discutir a valorização dos filmes de família e refletir sobre a importância da sua reutilização e consequente preservação.

### Palavras-chave:

Arquivo, filme doméstico, memória, subjetividade.

### Abstract:

Up until some time ago the home movies were restricted to the family environment and to its memories sharing moments. But as time went by many directors noticed the potential of this type of archive to the construction of documentaries with a more subjective character which approach as much individual matters as collective. This article intends to discuss the valorization of the home movies and to reflect on the importance of their reutilization and consequent preservation.

### Keywords:

Archive, home movie, memory, subjectivity.

## Considerações iniciais

Guardar imagens de família para a posteridade. Esse desejo perseguiu a humanidade por séculos, encontrando aporte na escultura, pintura, fotografia e depois no cinema. O fato é que nas últimas décadas, com o barateamento e consequente maior popularização dos equipamentos, praticamente todas as pessoas possuem alguma dessas formas de registro doméstico. E concomitante ao maior acesso, o fluxo de desenvolvimento de novas tecnologias é contínuo e, por isso, muitos arquivos antigos por vezes são abandonados devido à obsolescência e à degradação natural dos suportes. Esse texto

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Arquivo e ensaio.

2 - Mestranda do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens, na linha de pesquisa Cinema e Audiovisual, do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora.

surge do entendimento de que esses acervos são carregados de memória, de traços históricos e pessoais que ajudam a contar a rica trajetória de mudanças que envolvem os indivíduos e a sociedade, e assim merecem um olhar atento com vistas à sua reutilização e decorrente preservação. Nosso objetivo é ainda mostrar como os filmes e vídeos domésticos, antes restritos ao ambiente familiar, têm hoje um valor que abarca tanto o âmbito privado quanto o coletivo, e como eles podem ser incorporados para a experimentação de novas formas narrativas e estéticas para a prática do documentário ao serem percebidos como espécie de testemunho dos costumes de uma época e de um modo de vida.

Para o estudo dessa temática, elegemos algumas produções recentes que apostaram no reuso do material de arquivo de família, principalmente de acervos analógicos. Esse formato foi comum até a década de 1990, quando começaram a ser substituídos e aposentados em nome da tecnologia digital. A escolha pelo analógico se deu por estar há mais tempo “fora de circuito”, e em virtude disso também mais propensos ao esquecimento e aos danos.

## **Contém no arquivo...**

Os arquivos têm força política, seja para levantar assuntos de gênero, espaço urbano, social, valores culturais ou mesmo para colocar em xeque problemas pessoais ou da atualidade. Para o filósofo francês Jacques Rancière, muito dessa potência está ligada a sinais de exterioridade presentes nas coisas. Esses indícios podem até ganhar uma nova significação, mas há certos traços da sua essência que não se corrompem (RANCIÈRE, 2009, p. 35). Derrida reforça dizendo que “não há arquivo sem exterior”, que o registro denota a materialidade da existência de algo (2001, p. 22). A ideia ajuda a compreender a valorização dos acervos como uma espécie de reflexo do passado, guardiães de certa veracidade, elementos passíveis de serem retrabalhados e misturados para contar ou reinventar histórias.

Dentro dessa perspectiva, o uso de arquivos de família para a construção de documentários corrobora para aumentar o grau de autenticidade e identificação com o filme, uma vez que a estética amadora e espontânea das cenas - muitas vezes tremidas, desfocadas, cheias de zoom e de fragmentos do dia a dia - também carrega cicatrizes, vestígios de vida que são úteis para a aproximação e entendimento com o que é mostrado (MUSSE; MUSSE, 2014, p. 11).

## **Filmes de família: o quanto de mim vejo no outro**

O caráter de experiência pessoal presente nos filmes de família atrai o espectador, ávido por encontrar imagens que humanizam, sensibilizam, aproximam e geram pertencimento em relação à

história contada por meio da representação de um fato pregresso, mas que também fala sobre o atual (SILVA, 2012, p.10).

Para a crítica literária Beatriz Sarlo essa busca pelo passado também reflete em novas formas narrativas: histórias de pessoas comuns, os esquecidos anônimos que não protagonizaram grandes eventos ou transformações na sociedade, agora também ganham espaço nos chamados “discursos da memória” (SARLO, 2007, p. 15-17). Sarlo ainda argumenta que essas vidas do cotidiano antigo se mostram como um arcabouço de onde é possível revisitar costumes, curiosidades e outros elementos que já não mais fazem parte do presente, mas que ajudam a compreender a identidade do momento atual e estabelecer bases para o futuro. A retomada a esses dias pretéritos seria ainda, segundo a autora, uma espécie de reconhecimento da memória, da experiência anterior e da procura por um enfoque mais subjetivo, pessoal dos relatos: “se há três ou quatro décadas o ‘eu’ despertava suspeitas, hoje nele se reconhecem privilégios” (SARLO, 2007, p. 18-21).

A investigação do “eu” tem motivado diretores a criarem documentários em que são protagonistas e vivenciam um processo de busca pessoal a fim de localizar elementos que norteiem a identidade atual (LINS; MESQUITA, 2008, p. 51). E nessa procura, alguns realizadores utilizam os arquivos de família para rememorar raízes, perdas, reconstruir a própria trajetória ou a familiar e produzir subjetividades, como é o caso de Petra Costa, em *Elena* (2012), e Flávia Castro, em *Diário de uma busca* (2011). Silva e Mousinho denominam filmes como esses de narrativa intransferível, já que só são “possíveis por terem sido realizados por determinado sujeito, considerando o quanto o enredo está encravado na vivência de seu autor/realizador” (SILVA; MOUSINHO, 2016, p. 02). Os autores ainda refletem que a atração do espectador por esse tipo de história acontece porque geralmente são utilizadas experiências pessoais para tratar de temas de caráter universais, cooptando um sentido de identificação com o filme – *Elena*, por exemplo, vai além da biografia pessoal ao abordar de maneira poética o suicídio da irmã da diretora, em 1990, tema que normalmente é silenciado. Alude também a outras questões comuns à vivência humana como a angústia, medo, incerteza, ansiedade, descontentamento e outras emoções conturbadas que marcam a passagem da adolescência para a idade adulta. Já em *Diário de uma busca*, a procura por memórias de um pai militante político morto em circunstâncias pouco claras, em 1984, durante o regime militar brasileiro, ajuda a trazer à tona discussões sobre esse período sombrio da história do país.

A temática desses dois filmes gira em torno da busca pela própria identidade, pela compreensão dos dias atuais por meio de vestígios de um passado que deixou marcas duradoras na vida das diretoras. Dentro dessa lógica, o reuso dos arquivos de família seria uma espécie de tentativa de se entender, de encontrar lucidez para sentimentos ainda confusos, por muito tempo emudecidos, mas que precisam ser trazidos à tona para serem superados. É como se esses acervos domésticos ficassem em uma zona

de cruzamento entre o ontem e o hoje, entre aquilo que ficou por um longo período adormecido, mas que precisa ser acordado e atualizado, um tipo de imagem que é passado e simultaneamente também é presença. O trecho a seguir do longa *Elena* ajuda a compreender um pouco desse pensamento:

O medo de que eu fosse seguir seus passos, começou a se desfazer, mas eu continuei achando que você, Elena, estava dentro de mim, que era um estar em mim. Deixei de sentir isso ao começar a te buscar. Você foi tomando forma, tomando corpo, renascendo um pouco pra mim. Mas para morrer de novo. E eu, com muito mais consciência para sentir sua morte dessa vez. Imenso prazer que vem acompanhado da dor. [...] E pouco a pouco as dores viram água, viram memórias. (ELENA, 2012).

A ideia vai ao encontro do que Beatriz Sarlo chama de “cura’ identitária por meio da memória social ou pessoal”. Para ela, esse tipo de recuperação através das lembranças caracteriza a pós-modernidade e é reflexo da intensificação da dimensão subjetiva da experiência, momento em que os indivíduos passam a ter mais poder de palavra e se afirmam por meio dela: “os direitos da primeira pessoa se apresentam, de um do lado, como direitos reprimidos que devem se libertar; de outro, como instrumentos da verdade”. Ainda segundo a autora, isso acontece porque o atual sujeito pós-moderno não aceita a autenticidade de um único discurso, ele privilegia os vários relatos íntimos vivenciados sobre um fato, as falas dotadas de elementos que singularizam a existência de cada um, mas que quando reunidas, enriquecem a construção da história pela pluralidade de conteúdo (SARLO, 2007, p. 39-40).

## Considerações finais

Cada vez mais os arquivos são utilizados para a construção de documentários que visam trabalhar memória afetiva, identificação, subjetividade e retomada ao passado. Menezes argumenta que o campo de abrangência do reuso desse tipo de material é enorme e cada vez mais explorado, o que também contribui para o desenvolvimento de novas formas de produções:

Ao trazer de volta uma imagem [de arquivo] fora de seu contexto original, a remontagem propicia reflexão sobre as distâncias e novas possibilidades de sua articulação. Nesse sentido, a apropriação e a desmontagem cumprem uma função crítica e proporcionam leitura mais atenta e sensível das imagens apropriadas, pois a apropriação não é mera técnica, mas um tipo de experiência que deve ser considerada pela articulação de suas ideias e estratégias. (MENEZES, 2013, p. 12).

Uma iniciativa interessante para a recuperação dos filmes de família é o website *Your Lost Memories*<sup>3</sup>, desenvolvido pela produtora Boogaloo Films, em Barcelona, na Espanha. O projeto se define como um escritório de memórias perdidas e resgatadas virtualmente e tem a proposta de descobrir filmes amadores em *Super-8* perdidos ao redor do mundo, localizar os proprietários originais dessas

---

3 - Disponível em: < <http://www.yourlostmemories.com/> >. Acesso em: 21 fev. 2017.



imagens e devolvê-las a eles. Para isso, a página incentiva as pessoas a pesquisarem esse tipo de arquivo em mercados de pulga e lojas de produtos de segunda mão, depois doá-los para a produtora para que possam ser digitalizados e inseridos no site, criando uma espécie de banco de dados. Os usuários da rede podem então, fazer comentários para ajudar a encontrar os lugares que as cenas retratam e quem aparece nelas. O projeto vem dando resultados: desde 2012, quando o domínio teve origem, até fevereiro de 2017, tinham sido disponibilizados mais de 150 filmes domésticos e devolvidos oito deles para os donos. São vídeos encontrados em vários países, inclusive no Brasil. *Your Lost Memories* também convida os cineastas a utilizarem esse acervo para a construção de novos trabalhos audiovisuais: até em fevereiro, pelo menos dezesseis diretores tinham aderido à ideia e transformado essas 'memórias encontradas' em diferentes histórias, que vão de curtas que recordam infâncias antigas, a videoclipes, ficção, peças experimentais, entre outros formatos.

Sabemos que há um acervo enorme de produções audiovisuais feitas ao longo dos anos e que poderia ser explorado com vistas à experimentação de novos modelos para a prática do documentário. Molinari Júnior comenta que "se alguém decidisse emendar todos os tapes e películas e dar voltas no globo terrestre, teríamos o mundo inteiro encapsulado em fitas" (2003, p. 08). No entanto, muitas vezes esse material não tem sobrevida por conta do processo natural de desgaste do suporte e da obsolescência tecnológica.

Neste trabalho pensamos a reutilização dos arquivos pessoais em formato analógico. A escolha por esse tipo de suporte se deu porque são materiais mais antigos, obsoletos, que cada vez mais vão ficando relegados ao esquecimento, à falta de cuidado e conservação devido ao surgimento de meios mais modernos de captação, armazenamento, edição e exibição de imagens. Esses acervos são dotados de memórias - tanto da história do mundo quanto da própria cinematografia -, decorrendo daí a necessidade de pensar em novas possibilidades de retomada a fim de que sejam preservados, voltem ao convívio e sirvam como mais um elo para a compreensão do passado-presente-futuro. Esperamos com essas breves considerações, despertar o interesse para o assunto e contribuir para que cada vez mais os acervos familiares antigos possam ser retrabalhados e reinscritos dentro da prática audiovisual contemporânea.

## Referências

DERRIDA, J. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

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

MENEZES, A. M. C. *Poesia em forma de imagem: arquivo nas práticas experimentais do cinema*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

MOLINARI JÚNIOR, C. "Apresentação". Acervo: Revista do Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, jan.-jun. 2003. Disponível em: <<http://www.arquivonacional.gov.br/media/Imagem%20em%20Movimento%20-%205.pdf>>. Acesso em: 02 out. 2016.

RANCIÈRE, J. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.

SARLO, B. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SILVA, S. T. L. "Subjetividade, arquivos familiares e found footage no documentário brasileiro contemporâneo". In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE ESTUDIOS DE CINE Y AUDIOVISUAL, 2012. Buenos Aires. Anais eletrônicos. Buenos Aires: ASAECA, 2012. Disponível em:

<[http://www.asaeca.org/aactas/tenorio\\_luna\\_da\\_silva\\_\\_sabrina\\_-\\_ponencia.pdf](http://www.asaeca.org/aactas/tenorio_luna_da_silva__sabrina_-_ponencia.pdf)>. Acesso em: 15 jan. 2017.

MUSSE, C. F.; MUSSE, M. F. "Memórias ressignificadas: as narrativas de super 8 na web 2.0". In: ENCONTRO REGIONAL SUDESTE DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 2014. Rio de Janeiro. Anais eletrônicos. Rio de Janeiro: ALCAR, 2014. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-regionais/sudeste/3o-encontro-2014/gt-5-2013-historia-da-midia-audiovisual-e-visual/memorias-ressignificadas-as-narrativas-de-super-8-na-web-2.0/view>>. Acesso em: 18 jun. 2016.

SILVA, S. R. R.; MOUSINHO, L. A. "Um olhar sobre Elena: a encenação que se desdobra". DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário, Portugal e Brasil, n. 19, mar. 2016. Disponível em: <[http://www.doc.ubi.pt/19/dossier\\_1.pdf](http://www.doc.ubi.pt/19/dossier_1.pdf)>. Acesso em: 25 jan. 2017

### **Referências filmográficas**

DIÁRIO de uma busca. Flávia Castro, Brasil, 108 min., 2010.

ELENA. Petra Costa, Brasil, 82 min., 2012.

# O pictórico presente no cinema de Jean-Luc Godard<sup>1</sup>

## The pictorial present in Jean-Luc Godard's cinema

Veruza de Moraes Ferreira<sup>2</sup>  
(Mestranda - UFRN)

### Resumo:

Este artigo apresenta as características representativas do uso da cor por Jean-Luc Godard em sua filmografia. Discutimos de que modo Godard estabelece nas obras, uma trama poética, significativa de relações entre cinema e pintura. Como propósito central, analisaremos a aplicabilidade de elementos pictóricos como a cor e a luz, entre outros elementos plásticos e simbólicos representativos (o movimento), com suas influências narrativas e estéticas na cinematografia de Jean-Luc Godard.

### Palavras-chave:

Cinema, Pintura, Cor, Representação, Godard.

### Abstract:

This article presents the representative characteristics of the use of color by Jean-Luc Godard in his filmography. We discussed how Godard establishes, in the works, a poetic, relationship between cinema and painting. As central purpose, we will analyze the applicability of pictorial elements such as color and light, among other representative plastic and symbolic elements (the movement), with their narrative and aesthetic influences in the cinematography of Jean-Luc Godard.

### Keywords:

Cinema, Painting, Color, Representation, Godard.

## Introdução

Este artigo tem como propósito central refletir e analisar a aplicabilidade de elementos pictóricos como cor, luz e movimento, presentes na linguagem visual, com as influências narrativas e estéticas da cinematografia de Godard. Como proposta final, analisaremos as relações simbólicas encontradas nos filmes de Godard, buscando a integração com a pintura. Entende-se que esse é um exercício que possibilita novas discussões acerca da pictorialidade no cinema.

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Interseções cinema e arte.

2 - Mestranda do Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia, pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, sob a orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Helena Braga e Vaz da Costa.

A linguagem de Jean-Luc Godard situada na fronteira entre o cinema e a pintura, é identificada por incorporar um estilo narrativo distinto de outros diretores. O uso favorável da tecnologia; com câmeras mais leves e fáceis de manusear, e a conexão com o vídeo, possibilitaram aos filmes uma maior dinamicidade ao estruturar uma narrativa poética e não linear. Pelo fato de estruturar obras na contramão da narrativa clássica norte-americana, Godard não adquiriu grandes adeptos, resultando em ideias desfavoráveis por parte da opinião pública. Godard pode, no entanto, ser considerado um “grande pintor” que comprova uma relação existente entre as linguagens do cinema e da pintura, inicialmente a partir da década de 1960, ainda durante o movimento da *Nouvelle Vague* francesa (AUMONT, 2004).

A relação híbrida (cinema e a pintura) presente na filmografia de Jean-Luc Godard, está relacionada a uma estética do autor que se coloca explicitamente como uma fusão de linguagens. Godard é um cineasta que adquire valor ao ser considerado um representante de grande relevância para o cinema tido como arte. O cinema visto como arte constitui em uma linguagem desprendida da ideia de representar o real, tornando-o simbólico e poético, em conexão com outras áreas do conhecimento. Dentro das características marcadas pelo cinema de Godard, o híbrido vincula a literatura, a música, e a pintura, em uma mesma linguagem. Aqui daremos destaque à pintura.

Ao conceituar o cinema de Godard como híbrido, mencionamos à presença da linguagem que compreende a conexão com a pintura, por meio de traços que materializam similarmente elementos simbólicos de ordem pictórica no cinema. No cinema, técnicas cinematográficas como a luz, a impressão de movimento, e a cor, são tidas como elementos influenciados por outras linguagens como a pintura e a fotografia. Para Dondis (2007), pintura e fotografia são linguagens visuais constituídas estruturalmente pela linha, a forma, a cor, o movimento, a textura, o espaço e a proporção. Logo, a composição e a estética da pintura, da fotografia, e do cinema, expressam visualmente um sentido atribuído à imagem.

A apropriação de elementos (cor, luz e a impressão de movimento) não exclusivos apenas à pintura, permite o cinema se fundir a outra linguagem, sem desconstruir suas particularidades. Cinema e pintura dialogam experimentalmente na fotografia cinematográfica de Godard, por meio de cores simbólicas, luz dramática – construtora de uma atmosfera climática e emocional presente em uma cena –, e o movimento, a ser identificado nos filmes de Godard por retratar frequentemente uma atmosfera instável e intranquila. Jogos com *flashes* de luz em cores distintas; paisagens em tons de azul que transmitem sensações de medo ou solidão; objetos distribuídos na *mise-en-scène* em cores predominantes e saturadas (vermelho e azul), são alguns exemplos.

Inicialmente, o “espetáculo filmado ou simples reprodução do real, o cinema tornou-se pouco a pouco uma linguagem” (MARTIN, 2005, p.22). O cinema foi conduzido pelo aprimoramento da linguagem,

pela a evolução dos processos de expressão fílmica (da estética e do estilo narrativo) possíveis pelos efeitos de montagem que tornaram a narrativa fílmica uma comunicação simbólica. A estrutura, a composição e os traços híbridos do cinema de Godard transformaram o cinema em uma linguagem precisa e simbólica. Godard busca uma escrita própria; cinema e pintura juntos compõem uma nova linguagem simbólica.

Em comum, cinema, pintura e fotografia, são linguagens que em nenhum momento usaram da exclusão. Por meio da fusão, pintura, fotografia e cinema progrediram anteriormente com o propósito da verossimilhança<sup>3</sup>. No cinema de Godard, o hibridismo cinematográfico resultou de procedimentos e linguagens que se entremeiam e se transfiguram para levar em conta as novas demandas (no cinema moderno, as novas demandas compreendem uma nova subjetividade individual ou coletiva), ampliando a diversidade linguística imagética.

## Godard e o híbrido cinema e pintura

De acordo com Aumont (2004), a representação pictórica nos filmes de Jean-Luc Godard possui uma forte tendência a implicar teorias de pintor. Essa maneira pode ser observada na escolha significativa de cada cor posta por ele em sua filmografia, como um possível estudo teórico da cor em combinações precisas. Em sua maioria, a cor e a presença representativa de possíveis telas de pintores célebres são postas na cena como elementos favoráveis às representações simbólicas explícitas (ou não) e intencionais da pintura.

A aplicação do princípio poético do uso da cor, encontra-se na análise das relações simbólicas encontradas nos filmes de Godard, buscando a integração com a pintura. Neste artigo, buscamos identificar a pintura como recurso incorporado no estilo fílmico de Godard, nos filmes *Uma Mulher é Uma Mulher* (*Une Femme est Une Femme*, 1961), *O Demônio das Onze Horas* (*Pierrot Le Fou*, 1965) e *Paixão* (*Passion*, 1982). O efeito pintura dos filmes é identificado pela “prática da citação” (DEBOIS, 2011, p. 253) da pintura e pelas representações de obras distribuídas no cenário, no experimentalismo de cores combinadas, e na reconstituição fílmica de obras pictóricas. Estas três combinações demonstram a maneira pictórica de Godard compor cenas expressivamente imagéticas.

Durante a década de 1960, Godard despontou na *Nouvelle Vague* francesa com filmes que demarcaram uma fase de estilo artístico. Com objetivo de propor um cinema experimental e ousado, Godard revalorizou o filme dito de autor, propondo renovar a cinematografia francesa. Seu estilo autoral

---

3 - Para Aristóteles (384-322 a.C) a imitação não se limita ao conceito de mimese do mundo exterior, mas se sustenta pelo critério de verossimilhança e fornece a representação como uma possibilidade, no plano fictício, sem qualquer compromisso de traduzir a realidade empírica (COSTA, 2003).

incorpora diálogos dos personagens com o espectador, cortes bruscos na montagem, cores aplicadas de forma antinaturalista, e uma poética pictórica.

Em *Uma Mulher é Uma Mulher* (Godard, 1961), Ângela (Anna Karina) é retratada durante toda narrativa fílmica vestindo um figurino predominantemente nas cores vermelho, azul e branco, e vista em um cenário, seja em seu apartamento principalmente, ou em cenas externas, com objetos em destaque nas cores indicadas (Figura 1). Estranhamente sob o olhar do espectador, observamos algo incomum com as cores intensas, e a forma como estão atribuídas na cena.



Figura 1 – Cores dominantes em *Uma Mulher é Uma Mulher* (Godard, 1961)

Fonte: Fotograma do filme

A pintura em *Uma Mulher é Uma Mulher* (1961), compõe-se experimentalmente por meio de combinações cromáticas associadas à *mise-en-scène*. Trata-se de um filme, do início ao fim, representado predominantemente nas cores azul, vermelho e branco. As combinações cromáticas permitem associá-las aos personagens. Em destaque, Ângela (Anna Karina) e o namorado Émile (Jean-Claude Brialy) exibem um figurino dominante nos matizes vermelho e azul. *Uma Mulher é Uma Mulher* é um filme que se distancia da representação verossímil (realista). Trata-se de um cinema que aplica combinações cromáticas de forma experimentalmente pictórica. Um cinema que coloca a fotografia como um quadro pintado por um pintor. O azul, o vermelho e o branco, em especial o vermelho, estão associados à personagem Ângela, e o azul, por Émile. Os matizes azul e vermelho incitam uma combinação oposta à temperatura de cores. As cores se opõem não entre complementares (localizadas opostamente no círculo cromático), de acordo com Dondis (2007), azul e vermelho se opõem na temperatura, entre fria e quente: cor fria por estar associada à água e ao frio; cor quente, por se encontrar conectada ao fogo e a sensação de calor.

A combinação cromática do vermelho com o azul, e as relações associativas com os personagens de Godard, parecem incitar propositalmente uma aplicabilidade experimental análoga a de um pintor que vivencia novas formas e combinações de aplicação da tinta na tela para compor uma obra. De forma antinaturalista, o azul e o vermelho apresentam uma saturação (indicam a pureza da cor), e junto ao

branco, aparecem insistentemente por toda a cena fílmica. A combinação entre os matizes azul, vermelho e branco lembram fortemente a bandeira francesa que segundo Costa (2011) e Hércules (2012) podem representar a afirmação do nacionalismo francês pelo cineasta Jean-Luc Godard. Diferente das reflexões apresentadas pelas autoras, para Motta (2015), cores como o azul e o vermelho ganham destaque por Godard na sua filmografia por uma admiração ao trabalho do pintor Nicolas de Staël.

Também identificamos a predominância dos matizes vermelho, azul e branco na fotografia de *O Demônio das Onze Horas* (Godard, 1965) estando conectada à atmosfera harmônica da composição de cores vivas, complementares na temperatura, conseguindo transmitir a densidade do drama entre um casal fugitivo, que discute com frequência, e se amam. Marianne (Anna Karina) e Ferdinand (Jean-Paul Belmondo), são representantes do experimentalismo de Godard ao retratar a forma simbólica da cor em *O Demônio das Onze Horas* (Figura 2). O azul, o vermelho, e o branco, similarmente ao filme *Uma Mulher é Uma Mulher*, estão associados aos personagens de maneira não convencional e simbólica, como uma maneira usual de um pintor.



Figura 2 – A cor em *O Demônio das Onze Horas* (Godard, 1965)

Fonte: Fotograma do filme

Durante a narrativa, em *O Demônio das Onze Horas*, a pintura é percebida sob outro aspecto, pelo citacionismo das representações pictóricas no espaço fílmico. Durante as cenas no interior do apartamento de Marianne, representações da pintura de Pablo Picasso, Amedeo Modigliani e Pierre Auguste Renoir, estão distribuídas na decoração das paredes. Em um primeiro momento, identificamos logo no início da cena em que Marianne chega ao apartamento, a representação *Mulher em frente ao espelho* (*Girl Before a Mirror*, Picasso, 1932), na parede junto às armas guardadas por Marianne (Figura 3).





Figura 3 – Citação da representação de Picasso em *O Demônio das Onze Horas* (Godard, 1965)

Fonte: Fotograma do filme

Sobre outras opções apontadas na relação pictórica de Godard com o cinema, vemos em *Paixão* (*Passion*, 1982), uma relação com a pintura mais evidente no filme que metalinguisticamente fala do filme de um diretor polonês Jerzy (Jerzy Radziwilowicz), ao buscar fazer uma produção a partir de quadros dos grandes mestres da pintura. Obras pictóricas são reconstruídas no *set* de gravações de *Paixão*. As representações das pinturas não se ligam entre planos, não acontecem linearmente nas cenas, mas em um só espaço, criando a noção constitutiva de um grande mosaico de pinturas ou quadros “vivos”. Os quadros são representados por personagens reais (atores), o figurino, o gestual performático e cenários, similares aos da história contada pelas pinturas.

Os gestos e o movimento resgatados pelos personagens (atores) nas cenas pictóricas, têm o peso de um detalhe a ser acrescentado ao revivermos a composição das cenas por Godard, na busca por uma reprodução perfeita, com efeitos de luz, performance e cores pertinentes a cada história contada pelas pinturas. Elementos como a cor e a luz configuram uma poética que aproxima o cinema da pintura. A luz e a cor se destacam em *Paixão* pelos efeitos a se conseguir na produção da fotografia cinematográfica, pela capacidade de retratar características específicas de uma pintura enquadrada em um determinado movimento artístico a ser observado pelo olhar de um diretor que reconstrói sua percepção sob obras pictóricas.

A luz em *Paixão* é um elemento fundamental e simbólico, está presente do início ao fim da narrativa fílmica. Com efeitos de iluminação pertinentes, Godard reconstrói a atmosfera dramática da pintura barroca, renascentista e romântica. A definição de tons entre o claro e o escuro são aplicados similarmente como nas pinturas. O acentuado contraste de claro-escuro intensifica a sensação de profundidade, e revela gestos e os rostos das personagens com emoções, atingindo a dramaticidade necessária para cada representação. A luz e a composição da cena da reconstrução da representação de *A Maja nua* (*La Maja Desnuda*, Goya, c.1796-98) em *Paixão*, nos faz reconhecer o corpo de uma mulher despida sobre a



cama; uma forte personagem retratada sob o olhar de Francisco Goya (Figuras 4 e 5).



Figura 4 - A Maja nua em Paixão (Godard, 1982)

Fonte: Fotograma do filme



Figura 5 - A Maja nua (La Maja Desnuda, Goya, 1796-98)

Fonte: <http://www.abcgallery.com/G/goya/goya.html>

Segundo Marcel Martin (2005), há um conjunto de fatores que criam a expressividade na imagem. Os enquadramentos, os planos e os ângulos de filmagens combinados com os movimentos de câmera, aumentam os efeitos significativos na visualidade e na narrativa da linguagem cinematográfica. Quanto às influências pictóricas no cinema, a cor, a luz e o movimento, compõem a matéria artística da imagem. Do mesmo modo, estes elementos complementam as relações simbólicas da pintura com o cinema.

## Considerações finais

Verifica-se no cinema de Godard uma relação pictórica que se faz sob os aspectos da construção simbólica da cor, com a pintura a ser citada nos filmes sob o aspecto representativo de obras de pintores da história, e na reconstrução simbólica da composição de pinturas na cena. A cor por Godard, é um elemento que representa a relação experimental de um pintor ao aplicar o simbolismo em sua "tela". A pictorialidade do cineasta é posta em evidência por meio de elementos combinados (cor, luz, enquadramentos, movimento, ruídos sonoros e *mise-en-scène*) de forma precisa, com procedimentos de montagem cinematográfica e edição fílmica. Sob o olhar pictórico, Godard é um cineasta que como os

grandes pintores da história não hesita em experienciar e ousar.

### **Referências**

- AUMONT, J. *O olho interminável: cinema e pintura*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.
- COSTA, M. H. B. V. *Cores & filmes: um estudo da cor no cinema*. Curitiba: CRV, 2011.
- COSTA, L. M. *A Poética de Aristóteles*. São Paulo: Ática: 2003.
- DONDIS, D. A. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- DUBOIS, P. *Cinema, Video, Godard*. São Paulo: Cosac e Naif, 2011.
- HÉRCULES, L. *Sob o domínio da cor: Análise dos filmes *Pierrot Le Fou* e *Le Bonheur**. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- MOTTA, L.T. *Barthes em Godard: críticas suntuosas e imagens que machucam*. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- PASSION. Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Jerzy Radziwilowicz. Zazes Films, 1982, 87 min.
- PIERROT LE FOU. Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Georges de Beauregard. Continental, 1965, 110 min.
- UMA MULHER É UMA MULHER. Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Carlo Ponti e Georges de Beauregard. Unidex, 1961, 85 min.

# Padrões estéticos do som do horror nos videogames<sup>1</sup>

## Aesthetic patterns in horror games' sound

Vicente Reis de Souza Farias<sup>2</sup>  
(Mestrando – UFBA)

### Resumo:

Partimos da relação entre *games* e cinema, destacando suas principais diferenças e semelhanças, tendo como recorte jogos eletrônicos e filmes de horror. Em seguida levantamos alguns aspectos que são recorrentes no uso de voz, música, efeitos e sons ambientes nos jogos eletrônicos constantemente comparando com o cinema. Nosso principal objetivo é observar padrões estéticos na produção sonora dos *games* de horror a fim de iniciar a construção de um panorama geral do uso do som nos *games* de horror.

### Palavras-chave:

*Games, sound design, cinema, horror.*

### Abstract:

From the relationship between games and movies, highlighting their main differences and similarities, focusing on horror-themed films and games, we explore some aspects which are applicants in the use of voice, music, effects and ambient sounds in computer games, comparing constantly to the movies. Our main goal is to observe aesthetic standards in the production sound of horror games to begin a construction of an overview of the use of sound in horror games.

### Keywords:

Games, sound design, cinema, horror.

## Games e cinema

Neste estudo as relações entre *games* e cinema giram em torno de um elemento que aproxima ambas as mídias, o gênero de horror. Rodrigo Carreiro (2011, p. 44-45) usa a definição de Noël Carrol, que assume dois pré requisitos para o gênero: primeiramente, uma obra de horror deve causar medo, aversão, repugnância entre outros afetos que estão associados a estes. Além disto, uma obra deste gênero precisa de “monstros”, que são as criaturas ou vilões que ameaçam os personagens das histórias. Outros autores que se dedicam a estudar o gênero, como Bernard Perron, Mark Grimshaw, Klaus

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: PAINEL: Teoria e estética do som no audiovisual – Coordenação: Debora Regina Opolski.

2 - Mestrando em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), bolsista pela FAPESB. Professor do CECULT na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB).

Bragança e Roux-Girard se utilizam de definições semelhantes à de Noël Carrol, reforçando que esta seja uma definição suficiente e adequada para uma compreensão sobre o gênero de horror.

Nos *games*<sup>3</sup> a divisão de gênero se dá muito mais pelas mecânicas<sup>4</sup> do que por suas temáticas. O jogos eletrônicos com temática de horror normalmente constituem um sub gênero do gênero aventura conhecido como *survival-horror*, um dos poucos gêneros de jogos eletrônicos que é definido por sua temática, atmosferas e filosofia (FAHS, 2009). Tom Garner (2013, p.4) defende em sua tese que qualquer jogo eletrônico que construa uma atmosfera, ambientes e circunstâncias que evoquem medo e sentimentos relacionados ao medo, pode ser definido como *survival-horror*. *Resident Evil*, desenvolvido pela Capcom em 1996, foi o primeiro jogo eletrônico a utilizar o termo para classificar o gênero do *game* e desde então este rótulo tem sido adotado na produção de jogos. É justamente no *survival-horror* que podemos encontrar mais afinidades entre *games* e cinema. Perron (2005) comenta que o *survival-horror* é provavelmente o gênero de jogos eletrônicos que é mais comparado com o cinema. Reforçando o argumento, Perron destaca comentários de avaliadores de *games* do site *Gamespot.com* que classificaram a experiência com a série *Resident Evil* como cinematográfica. O autor também salienta que nas capas dos jogos eletrônicos *Silent Hill 1* (1999) e *Silent Hill 2* (2001), a Konami, desenvolvedora destes *games*, anuncia que estas são uma “experiência de horror cinematográfica”.

Apesar de que existam muitas semelhanças na forma como o horror se materializa tanto nos *games* quanto nos filmes, precisamos destacar algumas diferenças. Primeiramente, os jogos eletrônicos são obras interativas. O jogador interage com o mundo fictício através de um personagem e modifica este mundo, que por sua vez reage a essas interações. Isso nos leva ao fato de que os jogos não são lineares. Não há como medir a duração precisa de um *game*. Cada jogador agirá de maneira diferente, pode realizar uma mesma tarefa de formas diferentes ou pode optar por não realizar algumas que não sejam necessárias para o progresso do *game*.

Dada a natureza linear e interativa dos jogos, o áudio se estrutura também de forma distinta em relação aos filmes. O áudio nos *games* funciona por gatilhos, determinadas ações ou momentos disparam um áudio que é programado para atender a requisitos estabelecidos pelos desenvolvedores. Karen Collins (2008, p. 4) define o áudio nos *games* como áudio dinâmico<sup>5</sup>. Em resumo, a autora explica que o áudio dinâmico funciona por dois princípios básicos: 1) Interação, o jogador aperta um botão e algum som é tocado e 2) Adaptação, o jogo é pré-configurado para disparar alguns sons independente

---

3 - Para este trabalho *games* e jogos eletrônicos serão sinônimos, pelo bem da fluidez da leitura. Definiremos ambos como jogos desenvolvidos para computadores ou consoles (PlayStation 4, XBOX 360, Super Nintendo, etc.).

4 - Modos e regras de interação com o jogo eletrônico. Por exemplo, em *games* de aventura, são comuns mecânicas de exploração do ambiente, inventário para colecionar itens e batalhas com inimigos.

5 - Para maior aprofundamento do tema, sugiro a leitura do artigo Áudio dinâmico para games: conceitos fundamentais e procedimentos de composição adaptativa, de Lucas C. Meneguette, disponível nos *proceedings* do SBGames 2011.

do jogador, como a variação da paisagem sonora de um ambiente matutino para um noturno, neste caso é o relógio do jogo que faz essa mudança, não o jogador.

Outra diferença importante entre as configurações sonoras nos *games* e no cinema está na função dos sons. Sanders Huiberts (2010, p. 29) define que o som nos jogos eletrônicos possuem duas funções genéricas: otimizar e dinamizar. Primeiramente o som nos *games* serve ao propósito de informar o jogador sobre os eventos do mundo fictício, dando-lhe recursos para conseguir alcançar seus objetivos. Ao mesmo tempo, o som nos jogos eletrônicos dinamiza a interação do jogador, afetando-lhe, causando tensão e medo, no caso dos *games* de horror. Vale realçar que na função de dinamização, o som nos jogos eletrônicos assume papel semelhante ao que exerce no cinema. Em *Amnesia, the Dark Descent*, *game* desenvolvido em 2010 pela Red Barrels, o som fora de campo de um *Grunt*, um dos monstros do *game*, serve para alertar ao jogador do perigo, dando-lhe a chance de elaborar uma estratégia de jogo (otimização), ao mesmo tempo em que, por não possuir uma fonte visível, causa tensão pela ameaça iminente de um som que causa incerteza em relação à sua fonte (dinamização).

## O som do horror nos *games*

Assim como no cinema, o contrato audiovisual, proposto por Chion (2010) se faz relevante para a compreensão do som e da imagem na obra. A relação entre o que se vê (ou não se vê) e o que se ouve é extremamente importante nos filmes e *games* de horror. As atmosferas sombrias e os ambientes escuros estimulam a visão causando dúvidas sobre o que se vê, criando suspense. Isto abre muitas oportunidades de uso do som acusmático, bem como aponta Carreiro (2011, p. 47), destacando que para Michel Chion o som fora de quadro provoca uma curiosidade que faz com que a câmera vá a origem e descubra a causa do som, no caso dos *games*, essa decisão de ir ver a causa sonora cabe ao jogador. Atualmente, o uso do som fora de campo nos jogos eletrônicos é amplificado pela espacialização proporcionada pelo uso do som 3D com recurso de reverberação em tempo real e simulação da audição humana (áudio binaural). Na maioria das vezes, o jogos são fruídos utilizando-se fones de ouvido, o que torna possível que os desenvolvedores se utilizem destes recursos amplamente.

Segundo Guillaume Roux-Girad (2010, p.121) uma das técnicas que é utilizada nos *games* de horror e que toma partido dessa espacialidade dos jogos eletrônicos é a confusão entre as fontes sonoras. O autor usa como exemplo os sons de passos em *Dead Space*, *game* de 2011, desenvolvido pela Electronic Arts. Os passos do personagem reverberam pela espaçonave<sup>6</sup> de uma forma que se confunde com os sons de passos das criaturas, os necromorfos. Este é recurso que mantém a tensão constante durante toda a

---

6 - Neste jogo o personagem-jogador explora uma espaçonave abandonada repleta de monstros mutantes.

fruição do *game*. Ainda acerca de *Dead Space*, Roux-Girard aponta que os sons ambientes se confundem com os sons musicais. A música é composta por tantos elementos concretos, sons de metais rangendo, ruídos elétricos e batidas metálicas que às vezes se confunde com o próprio som da espaçonave. Seria possível questionar em alguns momentos do *game* se o que percebemos como música é na verdade uma paisagem sonora arranjada para soar como música, como se a espaçonave cantasse. Em *Amnesia, the dark descent*, o uso de um coral de vozes que cantam com um ar fantasmagórico e lânguido, por vezes pode gerar dúvida sobre a origem desse som, se é parte da música e, portanto não diegético ou se são vozes de lamúrias distantes em algum lugar do espaço do *game*, compondo a diegese.

Outra diferença entre os *games* e o cinema de horror está justamente no uso da voz. Os *games* não são centrados no diálogo. Existem algumas partes nos *games* nas quais o jogador assiste pequenos filmes que contam um pouco mais da história. Em *Outlast* (Red Barrels, 2011), quando o personagem está recobrando a consciência após uma queda, o jogador pode assistir uma *cutscene* (como são chamados esses pequenos filmes) na qual é apresentado o “chefão” do jogo. Em momentos como este, podemos ouvir um pouco das vozes dos personagens. O uso de voz nos *games de* horror quase sempre se mantém no horizonte de expectativas construído pelo cinema de horror. Carreiro (2011, p. 46), analisa que no cinema a voz dos “monstros” costumam ser graves, guturais, realmente monstruosas.

Ainda acompanhando as análises de Carreiro (2011), podemos dizer que o grito é um elemento marcante do cinema de horror. Agudos e estridentes, o grito da vítima, normalmente uma mulher em perigo. Nos *games*, esse não é um elemento recorrente ou marcante. Uma das hipóteses que levantamos é que, na maioria das vezes, os protagonistas destes *games* são homens, desde *Alone in the Dark* (Infogrames), em 1992, *Resident Evil* em 1996, *Silent Hill* em 1999, *Dead Space* em 2008, *Amnesia* em 2010, *Outlast* em 2011, até jogos recentes como *Layers of Fear* (Bloober Team), de 2016, apenas para dar alguns exemplos ao longo da história dos *games de* horror. Isso por si só já é um fato que reduz a probabilidade de ouvir os gritos femininos. Uma outra possibilidade decorre do fato de que na maioria das vezes estes personagens estão enfrentando o mundo sozinhos, então não há pessoas próximas para gritarem, nem há donzelas a serem salvas. Salve sua pele, o resto é lucro. Mas, acima de tudo, acreditamos que o maior dos impedimentos para os gritos é que no momento de um susto, quem deve gritar é o jogador, não o personagem. Se o personagem grita diante de uma ameaça, indicando que se assustou, o jogo estaria impondo ao jogador uma reação que ele pode não compartilhar e isso quebraria a imersão.

A música nos *games de* horror possui função extremamente similar em relação ao cinema. Rodrigo Carreiro (2011, p. 49-51) levanta alguns aspectos da música de horror cinema, como a atonalidade, a predominância de tonalidade menor e as dissonâncias. Todos esses recursos são amplamente utilizados nos *games de* horror. No entanto, como dito anteriormente, os jogos não possuem estruturas lineares,

então as músicas nem sempre podem ser pensadas de forma tradicional, com uma duração determinada. Algum gatilho dará início à música, que deve se manter, por tempo indefinido, na mesma intenção. Muitas vezes usa-se um *loop* ou algumas técnicas de composição indeterminada, usando alguns blocos aleatoriamente, incluindo ou removendo um instrumento, mas sempre dentro do mesmo material. Tim Summers (2011, p. 7-9) se dedica a explorar diversas técnicas utilizadas na composição musical dos jogos de horror e cita como exemplo a estrutura do jogo *Alone in The Dark 4* (Infogrames, 2001). O jogo é dividido por áreas, cada área possui um material musical que perdura enquanto o personagem estiver no local. Cada vez que o jogador decide mudar de área, mudará também o material musical.

## Considerações finais

Como já foi dito, os jogos eletrônicos que se encontram dentro do gênero de horror, mais especificamente os *games survival-horror*, são um caso incomum no universo dos *games* pelo fato de que o seu gênero é definido muito mais pela temática e padrões recorrentes do gênero de horror do que por suas mecânicas. Este é um ponto relevante para a aproximação dos *games* com o cinema, uma vez que as convenções do horror são mais fortes do que as diferenças entre os meios. É claro que existem especificidades que tornam necessário que um estudo aprofundado seja feito respeitando as naturezas individuais de cada um dos produtos. No entanto acreditamos que, principalmente em relação aos estudos de som, a aproximação entre *games* e cinema tem o potencial de tornar as discussões mais frutíferas e catalisar o avanço das pesquisas.

Verificamos que muitas das questões estéticas do som nos *games* de horror é decorrente da natureza do meio, como o uso de músicas adaptativas, a possibilidade de uma maior exploração da espacialização sonora e até mesmo a função de informar e alertar o jogador para auxiliá-lo no progresso ao mesmo tempo que lhe afeta, dinamizando sua experiência. Este levantamento é ainda inicial, e para uma pesquisa futura propomos identificar de que forma a tecnologia de produção dos *games* influenciou esteticamente a sua produção sonora. Sabemos que os jogos eletrônicos são uma mídia muito mais recente do que o cinema, e que quando começaram a ser desenvolvidos, na década de 1960<sup>7</sup>, o cinema já possuía som. No entanto, assim como no cinema, a tecnologia obrigou que estes calouros viessem ao mundo silenciosos, somente em 1972, que tivemos o primeiro jogo com som, PONG, da Atari. Ainda assim, as limitações tecnológicas não permitiam que mais do que alguns *bips* fossem reproduzidos. O avanço da tecnologia nos *games* foi relativamente rápido e hoje não há limitações tecnológicas para o desenvolvimento sonoro dos *games* que impeça que o potencial sonoro seja equivalente ao do

---

7 - Consideramos que a história dos jogos eletrônicos pode ser contada a partir do desenvolvimento do jogo *spacewar!*, no Instituto de Tecnologia de Massachusetts, tendo a maior parte de seu código feita por Steve Russell.

cinema, respeitando, obviamente, as particularidades de cada um. Portanto, encerramos deixando um questionamento para futuras pesquisas e nos perguntamos se as limitações tecnológicas dos primórdios dos *games* criaram padrões estéticos que se mantiveram até os dias de hoje, compondo uma estética sonora particular dos jogos eletrônicos e como isso se manifesta nos *games de horror*.

## Referências

BRAGANÇA, K. B. N. *O estilo horrível: Análise dos mecanismos de encantamento em quatro filmes de horror de José Mojica Marins*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia Salvador, 2008.

CARREIRO, R. "Sobre o som no cinema de horror: padrões recorrentes de estilo". *Ciberlegenda*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 24, 2011.

CHION, M. *A Audiovisão: Som e imagem no cinema*. Edições Texto & Grafia, Ltda. Lisboa, 2011.

COLLINS, K. *Game Sound: An Introduction to the History, Theory, and Practice of Video Game Music and Sound Design*. Cambridge: MIT Press, 2008.

FAHS, T. *IGN Presents the History of Survival Horror: Tracing Fear to its Primal Roots*. 2009. Disponível em <<http://www.ign.com/articles/2009/10/30/ign-presents-the-history-of-survival-horror>>. Acesso em: 16 dez. 2017.

GARNER, T. *Game Sound from Behind the Sofa: An Exploration into the Fear Potential of Sound & Psychophysiological Approaches to Audio-centric, Adaptive Gameplay*. Tese de Doutorado. University of Aalborg - Dinamarca, 2013.

GRIMSHAW, M. *Game Sound Technology and Player Interaction: Concepts and Developments*. Hershey: IGI Global, 2011.

HUIBERTS, S. *Captivating Sound: The role of Audio for Immersion in Computer Games*. Tese (Doutorado) – Utrecht School of Arts e University of Portsmouth, Utrecht e Portsmouth, 2010.

PERRON, B. "Coming to Play at Frightening Yourself: Welcome to the World of Horror Games." In: *Aesthetics of Play. A Conference on Computer Game Aesthetics*, 2005, University of Bergen. Disponível em <<http://www.aestheticsofplay.org/perron.php>>. Acesso em: 16 dez. 2017.

ROUX-GIRARD, G. *L'écoute de la peur : une étude du son dans les jeux vidéo d'horreur*. Dissertação (Mestrado) – Université de Montréal, Montréal, 2009.

SUMMERS, T. "Playing the Tune: Video Game Music, Gamers, and Genre". *ACT – Zeitschrift für Musik & Performance*, Ausgabe, v. 2, n. 2, 2011.



# No abismo da escrita: o ato de criar roteiros cinematográficos<sup>1</sup>

## In the abyss of writing: the act of creating screenplays

**Victor Vinícius<sup>2</sup>**  
(Mestre - UFG, UEG)

### **Resumo:**

Neste artigo, buscamos investigar o roteiro e o lugar do roteirista nesse processo de escrita. Levantamos questões e possíveis caminhos acerca da existência dos roteiros cinematográficos. Além disso, nosso intuito é compreender como o roteirista se insere no ato de escrever. Partimos da argumentação de autores que estudam os roteiros, numa tentativa de valorizar esse tipo de pesquisa.

### **Palavras-chave:**

Roteiro cinematográfico; Escrita; Roteirista.

### **Abstract:**

In this article, we seek to investigate the screenplay and the screenwriter's place in this writing process. We raise questions and possible paths about the existence of screenplays. In addition, our intention is to understand how the writer is inserted in the act of writing. We start from the argument of authors who study the screenplays, in an attempt to value this type of research.

### **Keywords:**

Screenplay; Writing; Screenwriter.

## **O que é um roteiro?**

A existência do roteiro é, quase sempre, colocada em função de um filme. Para nós, se esse texto dará origem a um filme ou não, pouco importa. É preciso levar em consideração que o roteiro foi escrito e existe em seu conjunto de formas, linguagens e técnicas, independentemente se foi produzido ou não. Dizer que ele depende do filme pra sobreviver é praticamente ignorar todo um empenho e um trabalho que foi realizado ali.

Existem algumas definições importantes que precisamos saber para tentar compreender o roteiro. Jean Claude Carrière e Pascal Bonitzer (1996) afirmam que

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Interseções cinema e arte.

2 - Roteirista e ator. Mestre em Comunicação, Mídia e Cultura pela UFG. Bacharel em Comunicação Social Audiovisual pela UEG.

O roteiro representa um estado transitório, uma forma passageira destinada a desaparecer, como a larva ao se transformar em borboleta. Quando o filme existe, da larva resta apenas uma pele seca, de agora em diante inútil, estritamente condenada à poeira. (...) (CARRIÈRE; BONITZER, 1996, p. 11)

A metáfora de Carrière e Bonitzer (1996) é bastante interessante, mas não podemos validá-la. Apesar de não conseguirmos ver as imagens em movimento através do roteiro, as palavras têm a capacidade de nos sugerir isso. O roteiro, então, se torna um filme em potencial. Isto quer dizer que aquela obra que já está pronta, finalizada e completa em si mesma, pode se transformar em outra coisa ou simplesmente permanecer como está. Dessa forma, o roteiro realmente funciona como um casulo: a borboleta (o filme) está contida ali dentro, pode abrir suas asas ou permanecer dentro de seu invólucro (o roteiro); de qualquer forma, a existência do casulo não pode ser negada. Principalmente porque existem provas concretas de roteiros que são lidos mesmo sem nunca terem sido produzidos, como é o caso dos *Scriptfic*<sup>3</sup>, do roteiro de Harold Porter para *Em busca do tempo perdido*, do *Drácula* de Ken Russell e de tantos outros que nunca chegaram às telas. Pensando nisso, Bordwell (2011) sugere questões acerca dos modos de se pensar um roteiro.

Como encarar o roteiro? Um rascunho? Uma receita? Um esboço? Todos esses rótulos sugerem algo anterior ao objeto real – o filme – e descartável. Mas por que não pensar no roteiro como algo que se sustenta por si só? Afinal, há filmes sem roteiro, mas também há roteiros – alguns escritos por respeitadores autores – que nunca se converteram em filmes. (BORDWELL, 2011)

A tentativa de estudar o roteiro como uma obra independente funciona quase como uma aventura numa mata fechada. Há diversas indicações de trilhas criadas por desbravadores antigos, mas cada uma dessas novas rotas é tortuosa e cheia de armadilhas. Seria o roteiro literatura? Um texto semelhante à peça de teatro? Quiçá uma obra de arte completa em si mesma? Existe algo que se aproxima de uma essência do roteiro?

Ted Nannicelli (2013) acredita que um roteiro pode ser completo nele mesmo. Já Kevin Alexander Boon (2008) afirma que o roteiro surgiu como um documento meramente técnico e de auxílio na produção, mas que ao longo dos anos foi sendo modificado até adentrar no “reino da arte”. Não há uma conclusão sobre qual é a natureza do roteiro cinematográfico, mas acreditamos que:

O roteiro dos dias atuais não é um esboço inacabado, não é um plano preliminar, não é um mero esboço de uma obra de arte, mas uma obra de arte completa por si mesma. O roteiro pode apresentar realidade, dar uma visão independente, inteligível da realidade como qualquer outra forma de arte. (BALÁZS, 1952, p.249)

---

3 - Trata-se de roteiros para filmes e séries televisivas que são lançados online, como se fossem filmes exibidos no cinema e séries sendo exibidas na TV. Segundo os roteiristas, *showrunners* e outros realizadores que publicam seus roteiros nestes sites, o interesse não é em produzir essas histórias e sim em disponibilizá-las apenas virtualmente.

Acreditamos nessa existência peculiar do roteiro, que se divide entre texto escrito e imagens, entre a discussão de sua efemeridade e de sua sobrevivência como obra independente. E mais que isso: entendemos que o roteiro pode e deve ser enxergado para além de sua relação com o filme.

Vilém Flusser (2011), num misto de poesia e divagação, afirma que

O essencial dos textos é que eles dirijam-se aos leitores. Os roteiros não fazem mais isso. Aquilo que é essencial nos textos, seu núcleo duro, volatilizou-se com os roteiros. Eles são apenas nebulosos fantasmas de texto que flutuam em torno do túmulo da literatura por volta da meia-noite da cultura escrita, antes de o vento matinal da incipiente cultura digital purificar o ar. (FLUSSER, 2011, p. 206-207).

O autor tende a defender a supremacia da literatura perante a cultura imagética e digital. Isto significa que o roteiro, por se valer das palavras como instigadoras de imagens, funciona sob a forma de “uma fraude do pensamento discursivo, de uma traição ao espírito da escrita” (FLUSSER, 2011, p. 208). Além disso, o autor parte do pressuposto de que roteiros não são lidos, o que é uma falácia. Mesmo não tendo como objetivo principal a publicação, seja online ou na forma de livro, isto tem acontecido com frequência, o que anula a afirmação de Flusser. Ainda assim, Carrière e Bonitzer (1997) acreditam que “de todas as coisas escritas, o roteiro é a que contará com o menor número de leitores, talvez uma centena, e cada um desses buscará nele o seu próprio alimento” (p. 11) e, mesmo sendo um comentário crítico, também pode ser usado como objeção à ideia de que os roteiros não são lidos, já que os leitores existem, independentemente da quantidade.

Flusser até aponta numa direção que nos parece ser válida para análise, visto que ele enxerga o roteiro como algo híbrido: com um pé no texto e o outro nas imagens. Ainda assim, grande parte de seu discurso é formada por críticas ao roteiro, tratando-o como um vilão, um possível assassino da literatura.

[...] Quem escreve roteiros rendeu-se de corpo e alma à cultura das imagens. E ela é, do ponto de vista da cultura escrita, o demônio. Os roteiristas servem a esse demônio literalmente, eles colocam as letras à disposição dele. Eles arrancam as letras do navio da literatura, que está afundando, para sacrificá-las ao diabo das imagens. (FLUSSER, 2011, p. 208-209).

Como podemos ver, Flusser vai além de tecer críticas sobre o roteiro e ataca, também, o roteirista. Segundo o autor, estes profissionais que usam o texto em função do demônio das imagens são traidores da escrita.

## **Escrevendo roteiros**

Um roteiro nasce com uma ideia. A mente do roteirista é responsável por nutrir essa nova estória,

alimentá-la, socializá-la, tornar sua nova cria forte o bastante para resistir ao olhar dos outros. É um trabalho árduo de polimento em que muitas vezes o exercício físico despendido na escrita se torna maior que o criativo.

Aos poucos a ideia começa a tomar corpo, ganhando personagens, novas situações e, principalmente, vivendo sob a forma de palavras. O roteirista tem a necessidade de organizar essa narrativa de acordo com uma estrutura, seja ela qual for. Uma estrutura não existe para podar o ato criativo de um roteirista e sim para colaborar com a organização e a evolução da estória.

Apesar de existir um passo a passo que auxilia na criação de um roteiro, cada roteirista tem a liberdade para trabalhar da forma que bem entender. Os manuais de roteiro, que na maioria das vezes prometem fórmulas de sucesso, acabam engessando o trabalho de escrever, acoplado a esta ação uma série de regras e fórmulas que nem sempre auxiliam a escrita. Não queremos entrar nesse âmbito onde a criação é quase posta de lado a favor da produção em série e de uma repetição de padrões. Dalton Trumbo, renomado roteirista, ao passar por problemas financeiros encontrou nos roteiros formulaicos uma saída: qualidade mínima, quantidade máxima.

Isto não significa que os roteiros escritos seguindo conselhos dos tais gurus<sup>4</sup> são menos criativos que os demais. Da mesma forma, as lições ensinadas nestes livros não devem ser totalmente desprezadas somente porque, na maioria das vezes, tratam mais de repetições do que de inovações para a escrita de roteiros. Ao escrever, um roteirista precisa dosar a quantidade de cada elemento em seu texto, afinal a obra é sua e não de outra pessoa.

O nosso foco aqui é sobre o processo de escrita do roteiro, independentemente da existência de um filme. O roteirista é o criador de seu próprio trabalho artístico e insere em sua obra parte de sua subjetividade. Assim, criando um universo imagético através das palavras, o escritor de um roteiro descobre a si mesmo por meio de seu fazer artístico

Se o roteirista se insere em sua obra e também se descobre por meio de seu escrever, isso significa que o roteiro apresenta emoções e sentimentos oriundos de seu criador. Ao ler uma obra dessa natureza é possível capturar parte desses elementos através dos personagens. Mesmo que não saibamos quais realmente são as características do roteirista, compreendemos que ali naquele texto existe um pouco de quem o escreveu.

Peguemos como exemplo um roteiro qualquer que tenha dado origem a um filme. Essa possibilidade só existe porque uma equipe composta por diversos profissionais, de diferentes áreas, transformou um

---

4 - São conhecidos dessa forma os autores de manuais e livros práticos sobre a escrita do roteiro, que prometem fórmulas de sucesso ou dicas valiosas para se escrever um bom roteiro.

escrito em imagem em movimento. O filme vai para as salas de cinema e se torna um grande sucesso, pois o espectador se identifica com o que é contado ali. Segundo Biscalchin (2011, p. 4), a possibilidade de o público querer “chorar, sorrir, sair da sala de cinema querendo ter super-poderes, se identificar com personagens” só pode ser real porque é algo escrito “pela mão de uma só pessoa, o roteirista”. O autor acredita que este profissional funciona como um “mago manipulador das emoções” e nós, espectadores, nos deixamos ser conduzidos por essas sensações.

Nesse caminho, o roteiro como uma obra de arte “simboliza a existência e, mais especificamente, a visão de mundo de seu criador” (Reis, 2011, p. 45). Pois, como afirma Biscalchin (2011), “o roteirista é um pesquisador nato das qualidades, defeitos e desejos dos indivíduos. Ele precisa ser acurado e detalhista, pois sabe que precisa das pessoas e das suas vivências para criar seus distintos personagens”. E mais do que isso: por lidar com uma obra complexa, que é o roteiro, o roteirista sabe que o seu objeto final precisa conter as experiências da vivência humana (BISCALCHIN, 2011, p. 6), sejam elas de ordem pessoal ou a partir dos outros.

## Rumo a um abismo

Escrever significa enfrentar a escuridão que o espera, ir para o mar aberto sem colete salva-vidas, pular de um precipício sem paraquedas. É entregar-se, totalmente, àquilo que se faz. Sendo um sujeito dominado pelo vazio existencial, o homem necessita do contato com o outro e com o mundo para, de alguma forma, buscar a constituição de si. O externo é complementar do interno. Escrever funciona, então, como uma espécie de preenchimento desse espaço vago que habita o ser humano.

Mas de que forma pode um sujeito construir a si mesmo apenas escrevendo? Como escrever pode ajudar nisso? Para Almeida (2008, p. 71), “o escritor deve ser tomado pela escrita! Escrever junto ao vazio, *escrever com* o vazio, ou seja, descobrir a resposta à pergunta *por que escrever?*, escrevendo” (grifos do autor). Flusser (2011, p. 210) diz que os roteiristas são estrangulados no processo de escrita de um roteiro. Completamente rendidos ao jogo entre palavra e imagem, se deixam desaparecer para que o roteiro possa existir.

Escrever é colocar-se em risco, atirar-se rumo a um abismo. Assim que escreve um texto, o autor perde o domínio sobre ele, pois sua obra já não lhe pertence. Ela está no âmbito do mundo e dos outros. No gesto de escrever um roteiro, o roteirista acaba escrevendo a si mesmo. Encarando a página branca que está à sua frente, o escritor enfrenta o desconhecido e num processo de autoconhecimento não só se perde, mas também se encontra. Desta maneira, obra e criador se formam ao mesmo tempo. E a formação de um roteiro sai da mão de um escritor empenhado em sugerir imagens por meio de palavras,

e vai em direção a um grupo de pessoas que tem como intuito trazer aquelas imagens à realidade. Assim, o roteiro ganha uma sobrevida, uma roupagem diferente daquela que o roteirista lhe aplica: deixa de ser texto, deixa de pertencer ao seu criador e passa a existir sob uma forma própria e dada a ele por cada olhar que recai sobre suas suntuosas marcas negras no papel branco.

É preciso dizer que enxergamos o desaparecimento do escritor como uma metáfora. Para nós, aquele que escreve imprime em sua obra sua própria subjetividade. Trata-se de uma junção entre o escritor e o seu objeto artístico. De nada vale a proteção do roteirista sobre o seu texto. Mesmo que o roteiro possua várias versões, ele já existe de maneira independente de seu criador e isto não pode ser modificado.

Escrever vai além da dor de se sacrificar em prol de um texto que deixa de ser seu. Escrever é doar-se, por completo, à arte de contar histórias. Escrever é um processo de autoconhecimento, onde posso me reconhecer naquilo que crio e até mesmo compreender questões que poderiam passar despercebidas. Escrever um roteiro é complexidade, mas ao mesmo tempo paixão. É entender que ler as imagens contidas nas palavras é um gesto subjetivo e particular de cada pessoa. Pois escrever é permitir que a sua obra parta e tenha no encontro com os outros e sob o olhar destes novos desdobramentos e novas significações. Escrever é dar asas ao vazio que há dentro de nós.

### **Referências**

ALMEIDA, L. P. Subjetividade e o escrever, um ensaio sobre a experiência literária. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.12, 2008.

BALÁZS, B. *Theory of the Film*. Londres: Denis Dobson Ltda., 1952.

BISCALCHIN, F. J. *O homem roteirizado: o olhar humano do roteirista cinematográfico sobre a condução das emoções na estrutura linear ficcional clássica*. Dissertação (Mestrado) - Faculdade Casper Líbero, São Paulo, 2011.

BOON, K. A. *Script culture and the american screenplay*. Detroit: Wayne State University Press, 2008.

BORDWELL, D. *Roteirografia*. Tradução de Pedro Novaes. Disponível em: <http://janela.art.br/traducoes/roteirografia>. Acesso em: 28 de Fevereiro de 2016.

CARRIÈRE, J. C; BONITZER, P. *Prática do Roteiro Cinematográfico*. Tradução de: Teresa de Almeida. São Paulo: JSN Editora, 1996.

DURAS, M. *Escrever*. Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FLUSSER, V. *A escrita: Há futuro para a escrita?* Ed. Annablume. 2011.

NANNICELLI, T. *A Philosophy of the Screenplay*. New York: Routledge, 2013.

REIS, A. C. *A subjetividade como corporeidade: o corpo na fenomenologia de Merleau-Ponty*. Revista Vivência,

v. 37, n. 3, p. 37 – 48, 2011.

# ***Logan*: os super-heróis e o drama<sup>1</sup>**

## **Logan: superheroes and drama**

**Vilson André Moreira Gonçalves<sup>2</sup>**

(Doutorando - Universidade Tuiuti do Paraná)

### **Resumo:**

Desde o *boom* de tais produções dos anos 2000, filmes de super-herói constituem uma grande parcela do repertório hollywoodiano. Estes apresentam em comum a dependência de efeitos visuais e o enfoque dado à ação, mas, em vista da quantidade de filmes, certa variedade pode ser também vista. Suas convenções podem ser flexibilizadas para explorar outros aspectos do meio além do espetáculo. Busco analisar como isso se dá em *Logan* (James Mangold, 2017), dos pontos de vista temático e estético.

### **Palavras-chave:**

*Logan*, filme de super-herói, adaptação, gênero cinematográfico, Hollywood.

### **Abstract:**

Since the boom of such productions in the 2000's, superhero films constitute a large portion the Hollywood repertoire. They share amongst themselves a reliance on visual effects and a focus on action, however, given the amount of films, certain variety can also be observed. Their conventions can be adapted to explore other aspects of the medium besides spectacle. I look to analyze how that happens in *Logan* (James Mangold, 2017), from the points of view of themes and aesthetics.

### **Keywords:**

*Logan*, superhero film, adaptation, film genre, Hollywood.

## **Introdução: o filme de super-herói como fórmula**

Proponho neste artigo analisar as especificidades estéticas e temáticas do filme *Logan* (James Mangold, 2017), pensando a obra enquanto caso *sui generis* dentro do panorama dos filmes de super-herói, conforme já foi discutido por autores como David Bordwell (2008) e Liam Burke (2015). Embora sejam uma presença recorrente no cinema hollywoodiano desde o lançamento de *Superman* (Richard Donner, 1978), apenas a partir dos anos 2000 os *blockbusters* de super-heróis se consolidaram como um item obrigatório da indústria cinematográfica estadunidense. Defendo que este modelo se tornou suficientemente estabelecido para que um filme como *Logan* discuta as próprias convenções do gênero narrativo super-herói.

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão Cinema norte-americano.

2 - Doutorando e Mestre em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná (2013). Graduado em Licenciatura em Artes -Visuais (2006) e Especialista em História, Arte e Cultura (2008), ambos pela Universidade Estadual de Ponta Grossa. Atua na área de Arte-Educação e realiza trabalhos nos campos da ilustração e de histórias em quadrinhos. Atualmente investiga adaptações de histórias em quadrinhos para o cinema.



Atualmente, uma parcela considerável das produções hollywoodianas de alto orçamento emprega como protagonistas super-heróis oriundos dos quadrinhos. Liam Burke (2015, p.95-97) observa neste fenômeno uma continuidade em relação ao pistoleiro do *Western*, ao vigilante urbano da década de 1970 e herói de ação das décadas de 1980 a 1990. Com efeito, o super-herói cinematográfico carrega permanências destes antecessores, pois opera fora das leis para corrigir um agravo, como os *cowboys* pistoleiros, atua em cenários predominantemente urbanos, como vigilantes ao estilo de *Perseguidor Implacável* (1971), e frequentemente se envolve em sequências de ação de grandes proporções, como os protagonistas de *Duro de Matar* (John McTiernan, 1988) e *True Lies* (James Cameron, 1994).

O que substanciou o fenômeno do filme de super-herói? Primeiro é importante salientar que, mais que seus antecessores já mencionados, os super-heróis incorporam uma vasta gama de elementos visuais fantásticos. Como sugerem Bordwell (2008) e Coogan (2006, p. 2), avanços recentes no campo dos efeitos visuais se revelaram cruciais para a adaptação das visualidades sobrenaturais das histórias em quadrinhos para a mídia fílmica.

Bordwell (2008) também elenca como fator de peso uma guinada do filme como peça autoral do diretor para peça de gênero, sendo cada vez mais procuradas as produções que atendem aos mesmos modelos. O autor aponta ainda um interesse da indústria cinematográfica em explorar setores mais jovens do público frequentador de cinemas (BORDWELL, 2006, p. 54), bem como o interesse por franquias e por peças de *merchandising* associadas aos filmes em si, característica do cinema contemporâneo a respeito da qual também fala Mascarello (2006, p. 337).

Por outro lado, como argumentam Coogan (2006, p. 4-5) e Burke (2017, p. 74-75), foi fundamental para a emergência desta onda de filmes que os super-heróis e outros conteúdos provenientes das histórias em quadrinhos passassem a ser vistos com maior respeito por desenvolvedores e plateias do cinema *mainstream*. O meio veio a acolher roteiristas, diretores, atores e outros profissionais que têm apreciação pessoal por histórias em quadrinhos e, portanto, desejam adaptar seus conteúdos para a tela com impacto visual e peso dramático.

O volume de produções lançadas ao longo das duas últimas décadas veio a sedimentar uma série de convenções, configurando, de certa forma, um filme de super-herói modelar. Para Altman (1999, p. 38), os gêneros fílmicos tendem a se constituir através de um processo que denomina “jogo do produtor”, o qual se desenvolve nas seguintes linhas:

- 1) Identifica-se um filme bem-sucedido financeiramente;
- 2) Analisam-se as possíveis razões de seu sucesso;
- 3) Produz-se outro filme com base na fórmula presumida de sucesso;

- 4) Observam-se os resultados nas bilheterias e reavaliar a fórmula;
- 5) Emprega-se a fórmula agora revisada, em outro filme;
- 6) Repete-se o processo indefinidamente.

Entretanto, este processo não gera categorias estáticas. Gênero, comenta John Cawelti (2003, p. 279-297), têm ciclos de vida e passam por transformações. À medida que esgotam suas possibilidades criativas, gêneros a passar por transformações, as quais o autor separa em quatro grupos: *burlesco*, *nostalgia*, *desmitificação* e *reafirmção*. Mais adiante, tratarei de como essas transformações podem ser observadas no caso de *Logan*.

Argumento, a partir dessas considerações, que o acúmulo de filmes de super-heróis gera dois efeitos simultaneamente inversos e complementares: 1) o estabelecimento de modelos e/ou fórmulas que apelam a este público interessado em franquias, *merchandising* e sequências grandiosas; e 2) a diversificação dentro do molde, que busca justamente manter este interesse, preservando características nucleares de gênero, mas flexibilizando as abordagens estéticas e temáticas.

## **Tensões na fórmula: vida, morte e ressignificações de um modelo cinematográfico**

A franquia da qual *Logan* faz parte teve início no ano 2000 com *X-Men* (Bryan Singer, 2000), filme considerado por Coogan (2006, p. 1-2) como o estopim da “Renascença” dos super-heróis nos meios audiovisuais, em face de seu sucesso e boa repercussão crítica. A franquia *X-Men* soma dez filmes atualmente e, portanto, ocupa um lugar privilegiado na narrativa do *boom* de adaptações de heróis dos quadrinhos para o cinema. De certa forma, observar a trajetória desta série de filmes diz muito a respeito das tendências que caracterizaram a configuração do filme de super-herói nas décadas recentes.

O primeiro filme da série apresentava alguns dos heróis mais famosos do selo editorial Marvel, mas com um visual distinto daquele que era adotado nas páginas dos quadrinhos. Os trajes tradicionais, em tons fortes de azul e amarelo, foram substituídos por macacões “táticos” de couro preto, em uma espécie de negação do valor *camp* dos quadrinhos. Até mesmo uma piada sobre o tópico é incluída no roteiro: quando Wolverine questiona sobre os uniformes empregados pela equipe de mutantes, o líder, Ciclope, responde: “*Well, what would you prefer, yellow spandex?*”<sup>3</sup>.

Baseado nos quadrinhos criados por Stan Lee e Jack Kirby, a trama de *X-Men* gira em torno dos mutantes, indivíduos que nascem com habilidades extraordinárias, e de seu conflito com a sociedade, que

---

3 - “Bem, o que você preferiria, macacões amarelos?”

os vê como ameaças. Observa-se, portanto, uma abordagem do tema da discriminação que relaciona os mutantes a grupos sujeitos a práticas discriminatórias, como homossexuais e grupos étnicos minoritários. Em resposta ao preconceito e políticas públicas ofensivas, alguns mutantes se unem para atacar os humanos, sob a liderança do antagonista principal, Magneto. Os X-Men, liderados pelo Professor Charles Xavier se opõem a este grupo subversivo, com a finalidade de evitar um confronto entre mutantes e humanos. Juntamente com o tratamento visual impactante e as sequências de ação elaboradas, este tom sério e carregado de comentários sobre relações sociais de opressão apontava para um novo tipo de filme de super-herói, não apenas crível, mas relevante. *X-Men* propunha que era possível ir além da aventura, dos confrontos e dos efeitos em um filme de super-herói.

A estética e os temas sérios influenciaram filmes posteriores. Discussões sobre preconceito, responsabilidade, justiça e a natureza do mal ganhavam o primeiro plano, cedendo um ar de seriedade às narrativas. Avanços em efeitos práticos e computação gráfica intensificavam a impressão de realismo sobre os superpoderes mostrados na tela, enquanto trajes de látex e couro, preferencialmente de tons mais escuros, menos vistosos e mais próximos de vestes militares, impunham-se aos tecidos justos e às cores primárias do passado, traçando uma fronteira entre os personagens dos quadrinhos e seus equivalentes no cinema. O exemplo de *X-Men*, que buscava conectar personagens superpoderosos a realidades humanas, em um jogo de aquisições e negações em relação às histórias em quadrinhos, encerrava uma década de filmes e, ao mesmo tempo, inaugurava outra.

Após duas sequências, *X-Men 2* (Bryan Singer, 2003) e *X-Men 3: O Confronto Final* (Brett Ratner, 2006), a franquia se ramificou em três séries de *spin-offs*: a primeira retornava ao passado de Xavier e Magneto, composta por, *X-Men: Primeira Classe* (Matthew Vaughn, 2011), *X-Men: Dias de um Futuro Esquecido* (Bryan Singer, 2014) e *X-Men: Apocalipse* (Bryan Singer, 2016); a segunda, que consiste de *X-Men: Origens – Wolverine* (Gavin Hood, 2009), *Wolverine: Imortal* (James Mangold, 2013) e *Logan* (James Mangold, 2017) é protagonizada por Wolverine, um dos mutantes mais populares da franquia.

A terceira ramificação teve início com *Deadpool* (Tim Miller, 2016), e se destaca pelo tom utilizado. Integrando o universo da franquia X-Men e, ao mesmo tempo, assumindo um tom de paródia, o filme dialoga constantemente com convenções estabelecidas. Deste modo, *Deadpool* oferece um vislumbre interessante sobre os filmes de super-herói: que sua narrativa possa constantemente parodiar elementos de outras, indica que estas já apresentam convenções consolidadas.

Entre o primeiro filme e os últimos, os efeitos visuais se tornaram progressivamente mais presentes e as sequências de ação se tornaram maiores e mais espetaculares. A necessidade de tornar mais “sérias” as indumentárias dos personagens em *X-Men*, deu lugar à incorporação de amarelo e azul em *Primeira*

*Classe* e ao uso de *designs* mais semelhantes aos dos personagens nos quadrinhos em *X-Men: Apocalypse*.

Transformações estéticas à parte, a caracterização dos personagens preservou sua importância, tal como a necessidade do espetáculo visual, a dependência de efeitos visuais, os cenários majoritariamente urbanos, a constituição maniqueísta dos personagens e a resolução de diferenças pela via da força. Em termos de linguagem, outros elementos recorrentes são o uso de cenas pós-créditos e participações especiais, como as aparições de alguns segundos do quadrinista Stan Lee na maior parte dos filmes que adaptam propriedades do selo Marvel Comics.

Dado que estes filmes adaptam personagens de outra mídia, as referências, por vezes obscuras, emitidas por meio de diálogos ou acenos visuais são parte importante de um filme de super-herói. Como sugere o diretor Bryan Singer (apud PILLE, 2003), referências acrescentam textura para espectadores sem conhecimento prévio dos personagens e produzem momentos especiais para os que já são fãs do material.

## **O caso de Logan: entre a desmitificação e a reafirmação**

*Logan* narra os últimos dias de Wolverine, herói previamente consagrado, face um futuro desencantado e sem heróis, em mundo no qual os mutantes estão quase extintos. Os poderes do herói estão reduzidos, mas ele precisa encontrar uma forma de salvar a si mesmo, Xavier e um grupo de jovens mutantes de um grupo de mercenários.

Com um tom predominantemente melancólico, o filme discute a mitologia em torno do heroísmo e sua necessidade diante dos aspectos mais duros da realidade. Violência explícita, linguajar adulto e a ausência de uniformes vistosos que identifiquem heróis e vilões contribuem para criar um tipo muito específico de verossimilhança, que reforça os aspectos mais visíveis das experiências do envelhecimento, da dor física, do abandono e da falta de perspectiva.

Assim, debruço-me a seguir sobre alguns pontos relativamente bem estabelecidos do modelo que são tensionados por *Logan*.

A violência como caminho para a solução de problemas: ao introduzir cenas de combate que resultam em ferimentos graves e membros decepados, o filme problematiza a violência “higienizada” tão comum em filmes de super-heróis, uma violência que não apenas é apresentada como necessária, mas que é frequentemente dispensada sem sangue, demonstrações claras de dor ou estresse;

1 - A dependência de recursos visuais: as sequências de ação são relativamente contidas. Não há,

por exemplo, a presença de personagens compostos integralmente em computação gráfica.

- 2 - A caracterização de heróis e vilões: não apenas não há o uso de figurinos pitorescos e insígnias de heróis no filme, mas heróis caracterizados dessa forma aparecem apenas em revistas em quadrinhos folheadas pelos personagens, e o protagonista desdenha da representação simplista da realidade oferecida pelas publicações;
- 3 - Referências: o filme faz referências a outros filmes da franquia e aos quadrinhos na forma de recordações em diálogos, mas o heroísmo ao qual remontam não é um lugar de glória, ao qual os personagens se referem de forma nostálgica, mas um lugar de questionamentos.
- 4 - Não há cenas pós-créditos ou participação especial de Stan Lee. Segundo o director, James Mangold (apud DANIELL, 2017), trata-se justamente de uma questão de diferenciação: "The only way we came out with a different movie was trying to do it differently... 'If this is how these other movies are doing it, we're going the other way'"<sup>4</sup>.

## Conclusão

Que conclusões podem ser extraídas das subversões estético-narrativas de *Logan*? Como expus anteriormente, Cawelti trata das várias transformações que um gênero pode sofrer quando suas possibilidades criativas se encontram próximas do esgotamento. Enquanto *Deadpool* certamente se caracteriza como aquilo que o autor denominaria *burlesco*, em razão de apoiar sua estrutura na prática da paródia, *Logan* se coloca em algum lugar entre a *desmitificação*, posto que repetidamente questiona as inadequações inerentes à condição do super-herói, e a *reafirmação*, já que, ao fim, reconhece os valores nucleares do heroísmo maniqueísta como essenciais à experiência humana, ao menos nas circunstâncias específicas da trama.

Certamente há muito que se estudar a respeito das narrativas de super-heróis no cinema, dada sua notável hegemonia no meio dos filmes *mainstream*, mas casos dissonantes, como o de *Logan*, podem se revelar especialmente interessantes, em vista de como exploram, talvez motivados por uma possível exaustão do modelo, novas possibilidades. Como apontado pelo próprio Mangold, não há outra forma de buscar o diferente senão seguindo na contramão do corriqueiro, e parece razoável supor que, à medida que o gênero preserva sua dominância no cinema estadunidense, novos casos dissonantes venham a se apresentar.

4 - "O único modo que encontramos de fazer um filme diferente era tentar fazê-lo de uma forma diferenciada... "Se é assim que outros filmes estão fazendo, nós faremos diferente.""

## Referências

- BORDWELL, D. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- \_\_\_\_\_. Superheroes for Sale. *Observations on Film Art*, 16 Aug. 2008. Disponível em: <<http://www.davidbordwell.net/blog/2008/08/16/superheroes-for-sale/>>. Acesso em: 10 jan 2017.
- \_\_\_\_\_. *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley/Los Angeles/Londres: Univers. California Press, 2006.
- BRANIGAN, E. *Narrative Comprehension and Film*. New York: Routledge, 1992.
- BURKE, L. *The Comic Book Film Adaptation: Exploring Modern Hollywood's Leading Genre*. Jackson: University Press of Mississippi, 2015.
- CARROLL, N. *Theorizing the moving image*. Cambridge University Press: 1996.
- CAWELTI, John. Chinatown and Generic Transformation in Recent American Films. In: GRANT, Barry Keith (Org.). *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, 2003.
- COOGAN, P. *Superhero: The Secret Origin of a Genre*. Austin: MonkeyBrain Books, 2006.
- HUTCHEON, L. *A theory of adaptation*. New York/London: Routledge, 2006.
- MASCARELLO, F. *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papyrus, 2006.
- SANDERS, J. *Adaptation and appropriation*. New York: Routledge, 2006.

# **Faceless, reapropriação de imagens de vigilância no cinema<sup>1</sup>**

## **Faceless, surveillance images appropriation in cinema**

**Viviana Echávez Molina<sup>2</sup>**  
(Doutoranda - Unicamp)

### **Resumo:**

Amparada pelo Ato de Proteção da Informação vigente na Inglaterra, a diretora Manu Luksch deu-se à tarefa de coletar imagens de Circuito Fechado de Televisão onde ela aparece. Resultado da reapropriação de ditas imagens, surge o filme *Faceless* (UK, 2007), um relato distópico sobre uma sociedade que vive em um eterno presente. Neste artigo pretendemos analisar as estratégias estéticas usadas por Luksch no tratamento de imagens provenientes de câmeras de vigilância.

### **Palavras-chave:**

Vigilância; Cinema; Reapropriação; *Faceless*; Manu Luksch.

### **Abstract:**

Under the *Data Protection Act* effective in England, director Manu Luksch collects CCTV material that contains images of her. *Faceless* (UK, 2007), a dystopian narrative about a society living in an everlasting perfect present, is the resulting film made from the appropriation of this footage. In this paper, we will analyze the aesthetic strategies used by Luksch in the treatment of surveillance camera images.

### **Keywords:**

Surveillance; Cinema; Appropriation; *Faceless*; Manu Luksch.

Nas últimas décadas imagens provenientes de contextos de vigilância inundam a mídia e o cinema. A quantidade de material audiovisual produzido neste contexto aumentou exponencialmente logo depois do 9 de setembro de 2001 quando os Estados Unidos de América radicalizaram suas medidas de vigilância em nome da segurança nacional, medidas que foram sendo extendidas ao resto do globo. Com a sobre produção desse tipo de imagens a reapropriação surge como uma estratégia estética que propõe desafios a cineastas e artistas para dar novos e múltiplos sentidos a estas.

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: ST Cinema e Ciências Sociais: diálogos e aportes metodológicos - Sessão 5.

2 - Realizadora de cinema e televisão. Atualmente faz doutorado em Mídias na Unicamp, orientada pelo Prof. Dr. Marcio Freire com o projeto de pesquisa *Vigilância e cinema documentário contemporâneo*.

No cinema documentário, um dos pioneiros na reutilização de imagens provenientes de câmeras de vigilância como matéria-prima para a realização de um filme é Michael Klier, cineasta alemã que em 1983 apresenta o filme *Der Riese* (O Gigante) (Alemanha, 1983), uma sinfonia de cidade construída a partir de sequências captadas por câmeras de vigilância colocadas em lugares públicos e privados de várias cidades alemãs. *Der Riese* é realizado em um tempo onde as câmeras de vigilância embora presentes nas paisagens urbanas de grandes cidades, ainda não estavam presentes da forma que vivenciamos hoje, onde quase qualquer recanto está vigiado. As tecnologias digitais de armazenamento eram ainda incipientes. Segundo Gary T Marx, o surgimento de potentes sistemas de armazenamento e de processamento de informação possibilita um salto qualitativo e quantitativo nos sistemas de vigilância, o que ele denomina *Nova Vigilância* (MARX, 1988, p.206-233).

É no contexto da *Nova Vigilância*, com videovigilância onipresente e *dataveillance* (vigilância de dados, realizada principalmente pela internet) que a diretora vienesa radicada na Inglaterra, Manu Luksch, realiza o filme *Faceless* (UK, 2007) utilizando exclusivamente imagens captadas por câmeras de vigilância da cidade de Londres. Durante anos a obsessão artística de Luksch tem sido visualizar os traços de *data* (informação) que dia a dia os cidadãos deixam na sua cotidianidade e que são captados e registrados por sistemas de vigilância “para convertê-los em experiências e dramatizá-los e assim ‘observar àqueles que nos observam’” (LUKSCH, 2007, p. 1).

O filme *Faceless* tem suas origens na experiência artística *Spy School* onde durante anos Luksch e o coletivo do qual faz parte, AmbientTV, levam a cabo experimentos que investigam “os limites entre o público e o privado na vida cotidiana depois do 9/11” (Ibid.) Amparada pela *Data Protection Act* (Ato para a proteção de informação) de 1998 na legislação inglesa que determina que os cidadãos têm direito a recuperar seus dados registrados por entidades privadas ou governamentais, Luksch envia pedidos às entidades cujas câmeras de vigilância captaram sua imagem para que entreguem cópias das imagens onde ela aparece. Inicialmente esse caminho é usado para testar o sistema burocrático de recuperação de informação traçado pela *DPA*, mas logo depois é radicalizado quando Luksch propõe o *Manifesto for CCTV Filmmakers*<sup>3</sup>, uma ação artística cuja ideia principal é que devido à enorme quantidade de câmeras que gravam dia a dia os movimentos dos cidadãos ao longo da cidade, os cineastas não devem usar câmeras adicionais para fazer seus filmes, mas sim reutilizar essas imagens de vigilância como fonte principal de realização, valendo-se da possibilidade de recuperá-las graças à *DPA*. Começa assim o processo de realização de *Faceless*, composto exclusivamente por imagens de vigilância coletadas por Luksch durante cinco anos passando pelo arduo processo burocrático de recuperação das imagens de videovigilância onde ela aparece.

---

3 - Disponível em <http://www.ambienttv.net/content/?q=dpamanifesto>



*Faceless* é uma distopia que tem lugar na cidade de Londres em um tempo não determinado, mas não muito distante do presente, onde os cidadãos vivem em um constante Tempo Real dominado por 'A Máquina' que proíbe e impossibilita sentir nostalgia ou antecipações, vivendo em um eterno presente excluindo de vez o passado e o futuro. Proibidos de expressar emoções, os cidadãos carecem de rosto. No meio de sua rotina nesse mundo, uma mulher acorda um dia experimentando emoções que não pode descrever, ao passar perto de um espelho vê seu rosto e assusta, pois percebe que é a única pessoa a possuir um, por tanto é uma aberração. A mulher recebe uma misteriosa carta com instruções. Fugindo de perseguidores, se infiltra na máquina para finalmente encontrar com seu filho e seu esposo e libertar ao mundo da máquina de perfeito e perpetuo presente.

Manu Luksch define seu filme como um *legal ready made*, isto refere-se a que seu filme está limitado às características oferecidas tanto pelas ferramentas legais para recuperação de imagens de vigilância, como pelo contexto legal para seu uso. Pelo conceito de *ready made*, *Faceless* se inscreve numa tradição da arte de uso de materiais diversos de segunda mão, isto é material inicialmente produzido por outros com outros propósitos. A restrição legal no uso de imagens de vigilância converte-se na obra de Luksch na base de decisões estéticas. Apesar de que muitas das imagens de vigilância obtidas são de ações e performances planejadas e roteirizadas por Luksch para câmeras de vigilância instaladas na cidade de Londres (numa clara referência ao grupo *Surveillance Camera Players*)<sup>4</sup>, a construção do relato foi se desenvolvendo a medida que os operadores de *CCTV* liberavam suas imagens; em caso de negativas e rejeições aos pedidos de Luksch, a narração ia tomando outros rumos. A base da distopia em que os cidadãos carecem de rosto, deve-se ao fato de que para obter as imagens de vigilância, nenhuma outra pessoa, além do solicitante, pode ser identificado, donde Luksch utiliza o recurso de colocar em pós produção um balão sobre os rostos das outras pessoas presentes nas imagens de vigilância, e donde provém o título do filme.

No texto *Surveillance and Film* (2016), J. McGregor Wise expõe uma característica das imagens de vigilância que propõe um desafio a Luksch na realização de seu filme:

Há uma tensão atrelada à imagem de vigilância. Esta tensão está entre a monotonia e o evento. O vídeo de vigilância em si mesmo, assim como imagens ao vivo de câmeras web, é monótono. (...) Ao carecer de edição standard de continuidade (o que tem sido chamado como o modo clássico de narração) é muito difícil fazer uma imersão da audiência no filme. Como membros da audiência, nosso ponto de vista está sempre mudando e nunca estamos completamente mergulhados numa cena. Isto distancia a audiência dos personagens, e dificulta a identificação com eles. (MCGREGOR WISE, 2016)

Para fazer frente a estas características da imagem de vigilância que dificultam a construção de uma narração de ficção e da identificação, Luksch utiliza recursos como distinguir a protagonista vestindo de

4 - Para maior informação sobre o grupo visitar <http://www.notbored.org/the-scp.html>

branco em todas as cenas, criar óvalos ou outras formas que delimitam o plano e realizar *zoom in* em pós produção. Ela consegue a continuidade mediante o uso de planos de diferentes câmeras que registram uma mesma ação e com a narração em voz *over* que ajuda a construir continuidade inclusive quando os contadores de tempo indicam que uma ação não sucede nem precede a outra. A trilha sonora está formada por essa voz *over* e por música eletrônica que ajuda a criar um ambiente de ficção científica. O som de ambiência está ausente por causa da limitação dos *CCTV* que não registram som. No filme, Manu Luksch faz ênfase na imagem de *time counters* para reforçar a ideia de um mundo dominado pelo tempo real. Estes aparecem em quase todos os planos indicando a data e a duração de uma ação. Thomas Y Levin (2002) sinaliza dois aspectos fundamentais das imagens de vigilância reapropriados pelo cinema: seu status de registro produzido por um aparelho automatizado, isto é, não governado por uma intenção (humana); e a retórica de registro em tempo real (característica da TV ao vivo) “Uma imagem cuja verdade está supostamente ‘garantida’ pelo fato de estar acontecendo em ‘tempo real’ e por tanto – em virtude de suas condições de produção – supostamente não é susceptível de manipulação em pós produção” (LEVIN, 2002, p.592). A presença de *time counters* em *Faceless* coloca em evidência a procedência das imagens como registros do mundo histórico.

Em *Faceless* o processo de adquirir material de arquivo faz parte do processo criativo. Quando Luksch denomina seu filme como um *legal ready made*, traz à tona um caminho burocrático espinhoso para conseguir o material para a realização do filme. Christa Blümlinger afirma que o acesso aos arquivos é o que possibilita a prática artística de reemprego: “A acessibilidade aos arquivos é a condição de toda prática de elaboração medial secundária, esta é a razão pela que ela é regularmente o objeto de reivindicação de artistas e video jays, que reclamam uma democratização dos bancos de imagens” (BLÜMLINGER, 2013, p.33). O processo burocrático levado a cabo por Luksch para obter suas imagens chama a atenção para o tempo que gastamos administrando nossos dados numa época onde estes são uma mercadoria.

*Faceless* apresenta uma crítica ao monitoramento constante, onipresente e onividente dos sistemas de vigilância contemporâneos. Ao reapropriar-se de imagens de vigilância para construir seu relato, considero que dois aspectos das imagens de vigilância ficam em evidencia: Um, que a quantidade de imagens produzidas pelos sistemas de videovigilância é imensa e difícil de administrar para quem vigia e chama a atenção para o que Catherine Zimmer denomina de ‘documentação compulsiva’ (ZIMMER, 2015, p. 78). E dois, que a verossimilhança atribuída a essas imagens não pertence a elas *per se*, mas que é uma construção que depende em grande medida do contexto em que estas são apresentadas e da montagem, especialmente no que diz respeito à ordenação dos planos e aos efeitos de pósprodução exercidos sobre elas, questionando o chamado índice temporal destas imagens.

Catherine Zimmer (2015) analisa como imagens provenientes de contextos de vigilância como de CCTV, GPS, drones, satelitais, povoam filmes de ficção especialmente dos gêneros de ação, *horror porn* e horror em primeira pessoa, estimulando a naturalização deste tipo de imagens pela sociedade, e que a pesar do aumento exponencial de máquinas de vigilância na sua cotidianidade, nunca antes o interesse pela conservação da privacidade tinha sido tão baixo. As tecnologias de registro em vídeo digital em mãos de consumidores/produtores permite o que Zimmer denomina narrativas de 'documentação compulsiva' que sugerem que:

Tecnologias de registro em mãos de consumidores significa (entre outras coisas) que eventos tanto ordinários como extraordinários possam ser documentados por "qualquer um", em vez de que as representações de vigilância existam somente como domínio de instituições, autoridades ou companhias de produção" (ZIMMER, 2015, p. 78).

No *Manifesto for CCTV Filmmakers* Luksch chama a atenção para esse fenômeno quando faz ênfase nesse 'documentarista' invisível mas onipresente que são as câmeras de CCTV, chama a não documentar adicionalmente com outras câmeras. Mas também, atualiza seu manifesto com um adendo final onde afirma que este pode ser adaptado para *webcams*, câmeras de celulares e outros artefatos que registrem e levem a cabo ações de *sous-veillance*. Com esta proliferação de registros é inevitável trazer à tona o texto de Pierre Nora *Entre memória e história*:

Nenhuma época foi tão voluntariamente produtora de arquivos como a nossa, não somente pelo volume que a sociedade moderna voluntariamente produz, não somente pelos meios técnicos de reprodução e de conservação de que dispõe, mas pela superstição e pelo respeito ao vestígio (...). Nós nos sentimos obrigados a acumular religiosamente vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, sinais visíveis do que foi, como se esse dossiê cada vez mais prolífero devesse se tornar prova em não se sabe que tribunal da história. (NORA, 1993, p.15)

Este desejo compulsivo por registrar vai ao encontro com as difusas formas de vigilância para ratificar o que Gilles Deleuze chamou de sociedade de controle (DELEUZE, 1992), um complemento das sociedades disciplinárias analisadas por Foucault. As metáforas da rede e do panóptico juntas vêm-se representadas em *Faceless*, onde o corpo de Luksch que percorre a cidade de Londres é visível desde múltiplos ângulos, lembrando ao espectador que este, a pesar de estar solto pelo mundo está controlado.

Finalmente, uma pergunta surge depois de ver *Faceless* e é se, como afirma a diretora, este busca provocar um estranhamento no espectador para que se produza nele um questionamento sobre a quantidade de câmeras que registram seus movimentos cotidianos ou se, pelo contrário, este filme fomenta a naturalização das imagens de vigilância. O uso de uma narrativa clássica de conservação da continuidade, a condesação do tempo das ações entra em contradição com a narrativa das imagens de vigilância no que diz respeito a sua "constância, frequência e ubiquidade" que "sempre excederão e

problematizarão as tentativas de representar a vigilância em filmes ou programas de TV. A vigilância é incoerente, obscura, problemática e alienante” (McGREGOR WISE, 2016).

### **Referências**

- BAUMAN, Z; LYON, D. *Vigilância líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2013.
- BOURRIAUD, N. *Pós-produção*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BLÜMLINGER, C. *Cinéma de seconde main*. Paris: Klincksieck, 2013
- BRUNO, F. *Máquinas de ver, modos de ser: vigilância, tecnologia e subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2013.
- CHAMAYOUX, G. *Teoria do drone*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- CRARY, J. *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- DELEUZE, G. "Postscript on the Societies of Control," *October*, 59: 3-7, 1992.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1983.
- GARRET, S. *Closed Circuits, screening narrative surveillance* London: The University of Chicago Press, 2015.
- LEFAIT, S. *Surveillance on Screen: monitoring contemporary films and television programs*. Plymouth, UK: The Scarecrow Press, 2013.
- LEVIN, T. Y. "Rhetoric of the Temporal Index: Surveillant Narration and the Cinema of 'Real Time'." *CTRL[SPACE]:Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*. Cambridge, MA: MIT Press.
- LYON, D. *El Ojo electrónico: el auge de la sociedad de vigilancia*. Madrid: Alianza, 1995.
- MARX, G.T. *Undercover*. Los Angeles: University of California Press, 1988.
- MCGREGOR WISE, J. *Surveillance and Film*. Nova York: Bloomsbury Academic, 2016.
- NORA, P. *Entre memória e história: A problemática dos lugares*. Trad. Yara Aun Khouri. In: *Projeto História: Revista do Programa de Pós-Graduação em História*. São Paulo: PUC-SP, n.10, dez.1993
- VIRILIO, Paul. *A Máquina de Visão*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1994.
- ZIMMER, Catherine. *Surveillance Cinema*. New York: New York University Press, 2015.

# Odeon ao vivo: tradição e inovação num cinema de rua carioca<sup>1</sup>

## Odeon live: Tradition and innovation in a carioca street movie theatre

Wilson Oliveira Filho<sup>2</sup> / Márcia Bessa<sup>3</sup>

(Doutor - UNESA/ UFRJ) / (Doutora - ECDR/ UFRJ)

### Resumo:

Esse trabalho procura estreitar a relação entre o Cine Odeon/CCLSR e a Mostra Live Cinema no Rio de Janeiro, levando em conta a importância de um tradicional cinema de rua que se abre a experimentações tecnológicas e em rede da arte contemporânea. Tentamos situar não só a memória e atuação desse cinema nas calçadas da Cinelândia como um autêntico cinema de rua, mas pensamos como ele se relaciona com os novos movimentos artísticos audiovisuais.

### Palavras-chave:

Cinema de rua, cinema ao vivo, projeção.

### Abstract:

This paper aims to strengthen the relationship between the Cine Odeon/CCLSR and the Live Cinema Festival in Rio de Janeiro, taking into account the importance of a traditional street movie theatre that opens to technological experiments and networks of contemporary art. We try to situate not only the memory and performance of this cinema on the sidewalks of Cinelandia as an authentic street movie theatre, but we think how it relates to the new audiovisual artistic movements.

### Keywords:

Street movie theatre, live cinema, projection.

“Aleluia, senhores! Este é um templo profano!”

(Othon Bastos – na reinauguração do Cine Odeon)

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na Sessão 1 do ST Exibição Cinematográfica, espectadorialidades e artes da projeção no Brasil.

2 - Professor e pesquisador do programa Pesquisa Produtividade do curso de Cinema e Audiovisual da UNESA. Pós-doutorando ECO/UFRJ. Músico e artista multimídia com o DUO2X4. Autor de “McLuhan e o cinema”.

3 - Márcia Bessa (Márcia C. S. Sousa) é sócia-diretora da MP2 Produções, integra o Coletivo DUO2X4, realiza estágio de Pós-Doutorado ECO/UFRJ e orienta projetos de TCC na Escola de Cinema Darcy Ribeiro.

## Introdução

O Odeon/Centro Cultural Luiz Severiano Ribeiro (1926 -) é um dos últimos grandes cinemas de rua – salas de espetáculos cinematográficos cuja localização privilegia as calçadas urbanas – brasileiros que permanecem em funcionamento e trabalhando em regime de sala única. Apesar de ter sofrido modificações em sua estrutura física e lotação, acréscimo de serviços e espaço de convivência, ameaças de fechamento definitivo e de transformação em templo religioso, o Cine Odeon/CCLSR sempre funcionou como cinema e ocupou o mesmo ponto físico desde sua inauguração na Cinelândia<sup>4</sup> carioca. O processo de restauração e reforma do Odeon tornou-se um grande legado para as ações de preservação de espaços públicos de exibição cinematográfica nas ruas do Rio de Janeiro. Os apoios da BR Distribuidora, do Festival do Rio (Grupo Estação), Grupo Severiano Ribeiro e da Prefeitura do Rio de Janeiro foram fundamentais na reabertura e funcionamento do cinema. A capital fluminense já contou mais de cento e setenta (1955) salas de exibição cinematográfica em atividade nas calçadas de suas vias públicas (GONZAGA, 1996). Hoje, damos conta da existência de somente sete cinemas de rua na cidade. A conjuntura crítica que marcou a época em que os cinemas de rua começaram a desaparecer por aqui configurou uma crise estrutural.

A partir dos anos 1980, o parque exibidor carioca (e brasileiro) sofreria a maior modificação desde os primórdios de sua existência: a migração das salas de cinema para o interior de shopping centers (e a ausência de cinemas na maioria dos municípios de médio e pequeno porte). Nem a simplificação das salas, a divisão de seus espaços internos, as inovações tecnológicas constantes, os fechamentos e as outras formas de utilização das salas poderiam prever que o cinema sairia das ruas para ocupar novos lugares pela cidade.

O Odeon/CCLSR, como um dos poucos cinemas ainda em funcionamento nas ruas cariocas (e brasileiras), ampara-nos numa análise mais específica das estratégias para permanência dessas salas no espaço urbano e na investigação de novas possibilidades de existência para que outros cinemas de rua ressurgam.

Entre debates, cursos e palestras, pré-estreias, festivais, mostras e eventos corporativos, o Odeon/CCLSR abriu (e abre) espaço ainda para sessões de cinema ao vivo – modalidade audiovisual em que o performer ou Visual Jockey (SPINRAD, 2008) cria ou recria visualidades e sonoridades em tempo real, atestando uma nova relação de presença para com o espectador. Em 2007, no Festival do Rio ocorreu a

---

4 - Os cinemas da Praça Floriano – que a maioria vai passar a conhecer como Cinelândia – consolidaram e permitiram a proliferação das salas de exibição por outros bairros do Rio de Janeiro. Segundo João Luiz Vieira e Margareth Pereira “foi somente com a construção dos novos cinemas da Cinelândia, no início da década de 20, que a exibição cinematográfica, assim como a arquitetura e a engenharia civil em nossa cidade sofreram grandes transformações” (1986, p. 25).

primeira Mostra Live Cinema – organizada por Luiz duVa e Marcia Derraik. Quase oito anos depois dessa primeira experiência, a mostra trouxe ao público carioca a performance “Lumière II” (Robert Henke, agosto/2015), fundindo projeções a laser com sonoridades eletrônicas. Na tela do Cine Odeon novos desenhos, linhas e cores acompanhados de sons e da presença do próprio Henke mostram como um cinema em diálogo com a tecnologia pode ter na sala de cinema tradicional uma outra possibilidade. O cinema digitalmente expandido (SHAW, 2003) também se manifesta nas salas de rua, espaços tradicionais de exibição que definiram o lócus do cinema. Se o hábito cinema (MACIEL, 2009) cristalizou-se como afirmação de uma cultura dominante, disseminando pelo mundo inteiro um modelo clássico-narrativo; hoje em dia antigos ambientes de exibição cinematográfica dialogam com novas práticas A/V, como as projeções ao vivo. O Odeon/CCLSR conjuga a tradição do cinema nas calçadas da Cinelândia com manifestações tecnológicas e em rede da arte contemporânea, sendo um espaço de crítica e criação sobre o atual papel da sala de cinema. Nesses termos, pretendemos investigar (ou ao menos sugerir) como manifestações audiovisuais ao vivo convivem e fazem viver novas experiências cinemáticas. Atentamos ainda para a importância de um cinema de rua sobrevivente estar antenado e conectado a novas manifestações do audiovisual na contemporaneidade.

## Breve histórico do Odeon

A partir de 1907 foram inaugurados na Avenida Central inúmeros cinemas. O primeiro Odeon nasceu no número 137, esquina com a Rua Sete de setembro. Do lado ímpar da avenida, local menos valorizado em virtude de ser mais castigado pelo sol – o que tornava as sessões vespertinas do verão quase insuportáveis para os espectadores, o antigo Odeon já trazia o luxo, a elegância e a preferência dos espectadores como um prenúncio do sucesso que iria alcançar sua versão definitiva da Cinelândia.

Os pequenos cinematógrafos distribuíam-se inicialmente de maneira dispersa ao longo da avenida, alguns dos quais instalados em lojas comerciais [...] O setor mais comercial localizava-se entre as Ruas do Ouvidor e Sete de setembro [...]. Inaugurado em 16 de agosto de 1909, o antigo Odeon era um dos mais requisitados. O cinematógrafo possuía duas salas para a exibição de filmes, além da luxuosa sala de espera, onde Ernesto Nazaré mostrava seu talento [...]. Aliás, a sala de espera do cinema Odeon era para Ernesto Nazaré, o pianista —virtuose, uma espécie de sala de concertos. A temporada deste artista no Odeon ficou célebre através da publicação do famoso tango de nome Odeon (LIMA, 2000, p. 237-244)

Talvez mais luxuoso e requisitado o cinema Odeon/CCLSR que ainda resiste na Cinelândia foi inaugurado em 3 de abril de 1926 e funcionou até a década de 1960 quando sofreu uma primeira reforma. Depois manteve-se de portas abertas até 1999. A arquitetura do Odeon foi claramente inspirada nos grandes cinemas norte-americanos – espaçosa sala de projeção (sem pilastras que atrapalhassem a visão),

plateia vasta e confortáveis balcões. Havia um grande palco destinado a abrigar também espetáculos teatrais. Durante algum tempo as atividades cinematográficas e as teatrais dividiram o espaço do Odeon. Mas, era o cinema a principal atração da novíssima e moderna casa de espetáculos.

Com o Grupo Severiano Ribeiro, Estação Botafogo, Prefeitura do Rio e Petrobrás Distribuidora, o Odeon foi restaurado e devolvido ao público durante a edição do ano de 2000 do festival do Rio como Odeon BR. Em 2000, o cine Odeon foi devolvido ao público, inteiramente reformado, depois de um período fechado e da ameaça de se tornar um lugar para cultos religiosos. Foi numa noite de abertura do Festival do Rio e os convidados comoveram-se com a abertura da enorme cortina vermelha ao som do tradicional gongo. No restante do ano, o Odeon transforma-se em templo de cinéfilos e de agitação cultural, com uma agenda repleta de atrações e eventos especiais. Inúmeros são os exemplos, ao longo de toda a sua trajetória de existência, que confirmam sua vocação para congregar artes distintas e acolher experiências inovadoras<sup>5</sup>. Hoje como centro cultural opera com o nome Odeon/CCLSR.

## **Cinema ao vivo no Odeon**

Palco vivo de debates, *pocketshows* e até de transmissões ao vivo de jogos de copa do mundo, o espaço é vitrine para variadas manifestações artísticas e de eventos diversos. “É importante lembrar que os exibidores do circuito de arte também renovaram seu parque, construindo ou reformando cinemas de forma a oferecer [...] ambiente de convívio social e espaço para a realização de eventos” (ALMEIDA; BUTCHER, 2003, p. 84-85).

O Cine Odeon se torna espaço para novos ambientes como sessões de cinema ao vivo ou live cinema (MAKELA, 2005), experiência audiovisual, vale novamente frisar em que um performer A/V ou Vj exhibe uma reedição de imagens e sons ou capta esses em tempo real para compor um filme ao vivo junto com o espectador/participador. O Odeon conjuga a tradição do cinema nas calçadas da Cinelândia – infelizmente vale lembrar que é o único dos grandes cinemas de rua ainda por lá – com manifestações tecnológicas e em rede da arte contemporânea. Uma sala que se relaciona com movimentos artísticos como a Mostra Live Cinema (MLC), de importância vital para a cena de trabalhos de performance em tempo real.

Em 2007, no Festival Internacional do Rio ocorreu a primeira mostra de cinema ao vivo em uma sala de cinema. Os filmes foram projetados por performers ao vivo em sessões à meia-noite no cinema

---

5 - A abertura ao novo que o Odeon possui e que esse trabalho procura refletir talvez venha da própria palavra odeíom, da qual se deriva Odeon, expressão que os gregos se referiam a alguns teatros, mas já tendo em mente a junção entre um espaço e a própria atividade artística ali encenada, cantada, criada. cujo mais famoso era o de Herodes. O termo odeon era, então, usado representando espetáculos ou peças teatrais, bem como o teatro coberto destinado às audições de variados artistas.



da Cinelândia. A mostra idealizada por Luiz duVa ao lado de Marcia Derraik durou quase 10 anos e sua última edição teve encerramento também no Odeon. As performances de 2007 foram: - “O projetorista” (Nepal); “Réquiem GRANULAR” (Klotzel) ; “Marginália 2” (Embolex), “A última mulher do mundo” (Ludo Filmes) “Limite Expandido “ (Rodrigo Minelli e Ronaldo Gino) e “Concerto para laptop” (Luiz dUva). As apresentações mesclavam remixes de filmes (de ícones da vanguarda como “Limite” à subgêneros como o trash), construção de visualidades e sonoridades (próprias do cinema estruturalista), enfim experimentações híbridas próprias da cena audiovisual experimental contemporânea.

Em 2015 *Lumière II* de Robert Henke Henke<sup>6</sup> apresentou no Brasil o projeto, “Lumière II”, uma composição audiovisual de lasers e som na tela do Odeon durante a Mostra Live Cinema de 2015. Na performance lasers desenham sucessões rápidas de formas e pontos conectados no espaço e sincronizados com o som são trabalhados para criar uma experiência sinestésica. Os raios são projetados na tela grande (as vezes atravessando fumaça - o que também faz com que os feixes intensos de luz visível se criem no ar) formando objetos temporários e fantasticamente vivos acima da plateia. A combinação cor e som em “Lumière II” é impulsionada por várias por programações feitas pelo artista em tempo real. Usando a técnica chamada de *morphing*, na qual formas e pontos sincronizados com sons são tratados e manipulados em real time para criar uma atmosfera sinestésica própria das práticas live, Henke transformou a sala com lotação esgotada do Odeon de novo em um palco profano das possibilidades do audiovisual.

## Considerações finais

A relação entre uma sala de cinema de rua e performances audiovisuais live nos colocam no cerne de uma discussão importante entre as artes da projeção e a cultura das telas que nos permitem entender como inovação e tradição convivem, como o passado atesta um eterno retorno, uma história de repetições e de crença no cinema como transformador de diversas questões contemporâneas.

O Odeon/CCLSR, cinema tradicional de rua do centro do Rio de Janeiro, percebe o potencial do cinema expandido, meio estendido para ampliarmos McLuhan no século XXI. Usa o tamanho de sua tela, sua localização privilegiada e transforma-se em mais que uma sala de cinema, mas em uma atmosfera cinematográfica.. A imbricação entre as artes e a tecnologia nos faz retornar ao estudo do *medium*, do universo sensorial da arte, “da linguagem das sensações, que faz entrar nas palavras, nas cores, nos sons e nas pedras” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.228). Novas sensações em um cinema de rua. Ou para lembrar novamente McLuhan: “Hoje, as tecnologias e seus ambientes consequentes se sucedem com tal rapidez

6 - Programador, músico, engenheiro de ideias, artista de mídias digitais (e um dos principais criadores do software de música eletrônica Ableton Live)

que um ambiente já nos prepara para o próximo. As tecnologias começam a desempenhar a função da arte, tornando-nos conscientes das consequências psíquicas e sociais da tecnologia” (MCLUHAN, 2002, p.12).

O cinema ao vivo parece configurar-se diante da emergência de uma nova relação do homem com as imagens e sons em movimento. Se o cinema sempre esteve associado ao registro de algo, hoje em dia ele se faz registro, ele se faz a partir do registro presente das imagens recriadas em uma apresentação ao vivo que redimensiona temas como autoria e gosto, ética e estética, ficção e realidade, questões que atravessaram a história da arte e hoje se encontram em um novo momento. Momento desconstrucionista levantado por Derrida, “como falar de uma comunicação dos arquivos sem tratar primeiramente do arquivo dos meios de comunicação” (DERRIDA, 2001, p.8) e revolucionário devido a uma nova leitura da tecnologia que o espaço físico do cinema também precisa estar antenado. Das revoluções das novas mídias “decorre a tese da desconstrução técnica e social das imagens. Para essa desconstrução do dispositivo técnico da imagem, o artista pode solicitar a ajuda de uma revolução de materiais, que possibilita uma nova física da imagem” (WEIBEL, 2003, p.349). O Odeon em suas experimentações com o cinema ao vivo ou com a realidade virtual (em junho de 2017, o Festival Varilux fez uma mostra de realidade virtual no cinema) se consolida como um espaço de desconstrução de antigas formas de fruir cinema em meio à extinção dos cinemas de rua.

### **Referências**

- ALMEIDA, P. S.; BUTCHER, P. *Cinema, desenvolvimento e mercado*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1992.
- DERRIDA, J. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- GONZAGA, A. *Palácios e poeiras*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- LIMA, E. F. W. *Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- VIEIRA, J.L.; PEREIRA, M. *Espaços do sonho: cinema e arquitetura dos cinemas no Rio de Janeiro 1920-1950*. Rio de Janeiro: Embrafilme/Cinetema, 1982.
- DOUGLAS, S; EAMON, C. (Eds.). *Art of projection*. Ostfeldern: HatjeCantz, 2009.
- MACIEL, K. (Org.). *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contracapa: 2009.
- MAKELA, M. *Practice of live cinema*. 2006. In: [http://www.miamakela.net/TEXT/text\\_PracticeOfLiveCinema.pdf](http://www.miamakela.net/TEXT/text_PracticeOfLiveCinema.pdf). Acesso em: 18 jan. 2014.
- MCLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 2002.

SHAW, J. O Cinema digitalmente expandido: O filme depois do filme. In: LEÃO, L. (Org.) *O chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias*. São Paulo: Senac, 2003.

SPINRAD, P. *The vj book*. New York: Paperback, 2008.

WEIBEL, P. Teoria narrada: projeção múltipla e narração múltipla (passado e futuro). In: LEÃO, L. (Org.) *O chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias*. São Paulo: Senac, 2003.

# Idiosincrasias da diversidade no filme português *O fantasma*<sup>1</sup>

## Idiosyncrasies of diversity in the Portuguese film *The ghost*

Wilton Garcia<sup>2</sup>

(Doutor - Fatec / Uniso)

### Resumo:

Este trabalho organiza uma leitura sobre a diversidade no filme português *O fantasma* (2000, 90 minutos), com direção de João Pedro Rodrigues. Tal escopo mostra idiosincrasias da diversidade em suas variantes pontuais, a inscrever alteridade e diferença – entre corpo e performance. Como resultado dessa escrita ensaística, estratégias discursivas privilegiam a produção de conhecimento, subjetividade e informação no campo do cinema atual.

### Palavras-chave:

Cinema Português, Diversidade Cultural/Sexual, Estudos Contemporâneos.

### Abstract:

This paper organizes a reading about diversity in the Portuguese film *The Ghost* (2000, 90 minutes), by João Pedro Rodrigues. Such scope shows idiosyncrasies of diversity in its punctual variants, inscribing alterity and difference – between body and performance. As a result of this essay writing, discursive strategies favor the production of knowledge, subjectivity and information in the field of current cinema.

### Keywords:

Portuguese Cinema, Cultural/Sexual Diversity, Contemporary Studies.

na cal viva da memória dorme o corpo, vem lambe-lhe as pálpebras um cão ferido.  
acorda-o para a inútil deambulação da escrita.

abandonado vou pelo caminho de sinuosas cidades. sozinho, procuro o fio de néon que  
me indica a saída.

eis a deriva pela insónia de quem se mantém vivo num túnel da noite. os corpos de Alberto  
e Al Berto vergados à coincidência suicidária das cidades. (BERTO, 1998, p. 11)

O que comporta uma cena contemporânea são tendências imprecisas de temáticas complexas. Idiosincrasias da diversidade, no cinema atual, equacionam a qualidade inventiva de ver/ler sobre coisas

---

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no Seminário Temático: Cinema Português.

2 - Artista visual, Doutor em Comunicação pela USP e Pós-doutor em Mídias pela Unicamp. É Professor da Fatec Itaquaquecetuba e do Mestrado em Comunicação e Cultura da Uniso, email: 88garcia@uol.com.br

divergentes no mundo. Aqui, uma inclusão político-cultural pretende, de algum modo, alargar o jeito de pensar, fazer e/ou assistir um filme hoje.

Em consonância com a epígrafe do poeta português Al Berto (1998), a *poética das alteridades* se faz presente no rebento tenaz da diversidade em pauta, a elencar na intensidade do desejo – um refúgio entre abandono, esquecimento e memória. Observar o cinema português é fundamental como exemplificação para a realidade cinematográfica brasileira.

E, disso, surge a inquietação em forma de perguntas: O que caracteriza os produtos audiovisuais como estratégico da diversidade hoje? Ou ainda, como o cinema pode/deve tratar a diversidade?

Este trabalho organiza uma leitura sobre a diversidade no filme português *O fantasma*<sup>3</sup> (2000, 90 minutos), com direção de João Pedro Rodrigues. É um texto-ensaio que explora corpo e performance como indicativos de presença (GUMBRECHT, 2015), a partir da predileção da imagem homoerótica que retrata determinado protagonismo midiático e cultural como resistência.

E será na perspectiva interdisciplinar, que se concentra a produção de conhecimento atrelada à produção de subjetividade para gerar a produção de informação. Tais produções estabelecem os *estudos contemporâneos*, que aproximam os *estudos culturais* (EAGLETON, 2016; HALL, 2016) e as *tecnologias emergentes* (YÚDICE, 2016), as quais promovem a atualização.

A relação espaço-tempo amplia vertiginosamente nessa expectativa de contemporaneidade. A noção de contemporâneo, então, verifica-se para além da temporalidade ao atingir a dimensão conceitual de presença (GUMBRECHT, 2015). Isso revigora o lugar do contemporâneo como estado intermediário de entre sujeito, objeto e contexto.

Já o percurso metodológico, aqui, ancora-se em uma leitura com três níveis distintos, porém complementares: observar, descrever e discutir fragmentos dessa narrativa cinematográfica. Baseado pelos *estudos contemporâneos*, esses níveis arquitetam o *modus operandi* dessa leitura, a fim de explorar alguns aspectos econômicos, identitários, socioculturais e/ou políticos.

## Do Cinema

Imagine chorar quase sem lágrimas, porque às vezes é necessário sensibilizar-se com a amargura seca da vida de um desejo avassalador. Algo insano. Um filme cria estranhamento – como paradoxo – ao representar na ficção um enunciado diverso: uma ideia, um gesto, um fato, uma opinião. A escritura

3 - Prêmios: Melhor Filme Estrangeiro, Festival de Belfort – Entrevues (2000); Melhor Filme – New Festival, Nova York (2001); Seleção oficial do Festival de Veneza.

cinemático-poética sugere encontro, despedida, desejo, erótica, sexo, violência, suicídio, alucinação, entre outros.

A constituição do cinema, agora, coloca “novas/outras” manifestações narrativas, temáticas e tecnológicas no contexto fílmico, os quais envolvem questões de atualização e inovação. Essas manifestações produzem a ampliação no universo cinematográfico, ao abranger os meios audiovisuais na cultura contemporânea, inclusive com o fluxo da criatividade. A congruência de desfechos técnicos, estéticos e éticos sinalizam o campo da produção de imagem e som.

Nesse sentido, a linguagem (a cultura, a representação e/ou a estética) do cinema atual torna-se transnacional. Ponderam-se valores globalizados que se desdobram nas narrativas atuais, pois disso surge o interesse globalizante, divergente da situação mais regional e/ou local. O cinema, cada vez mais, permite o desenvolvimento criativo de diferentes abordagens, como a condição adaptativa das relações humanas. Pensar a respeito da capacidade de tocar metaforicamente o/a espectador/a faz qualquer película tornar-se especial para estimular a sensibilidade da plateia. Reconhecer essas atitudes no discurso cinematográfico seria potencializar a percepção sobre a vida.

No filme *O fantasma*, o/a espectador/a testemunha nebulosos caminhos secretos do protagonista Sérgio (Ricardo Meneses). Seus segredos pulsam numa carga intensa de experiência e subjetividade, perante mediações sincréticas de uma narrativa profusa e insólita. Durante o drama, o personagem vivencia uma experiência insólita (de)marcada de artimanhas.

Essa escrita reflexiva, estratégias discursivas privilegiam possibilidades, especialmente no campo do cinema atual (NAGIB, 2012). As estratégias sobre diversidade articulam enunciados – de afeto, desejo e fetiche – abordados na tenacidade recorrente da película em debate.

## Da Película

Ao considerar o cinema português contemporâneo Villarrea Álvarez (2016, p. 116) afirma:

Os temas escolhidos, as personagens representadas, as decisões estéticas e as dinâmicas narrativas de uma parte do cinema português contemporâneo refletem de forma direta ou indireta a integração de Portugal no sistema cinematográfico mundial. Não faz sentido, portanto, continuar a pensar o cinema português a partir da *diferença*, como uma entidade autónoma e isolada que fica à margem destes processos globais. Faz falta, pelo contrário, que os críticos mudem de perspectiva, sobretudo depois da mudança já realizada por muitos cineastas.

Em *O fantasma*, a fita apresenta um tema comum: a paixão. A solidão humana e os sentimentos

conflitantes polemizam a ordem do dia, ao eleger o amor, o ódio. Metaforicamente, essa solidão surge como angústia dilacerante. Seria, talvez, uma tentativa de alcançar algo a mais, para além do desejo.

E o protagonista conhece a vida a partir da atmosfera do animalidade, do bestial, do grotesco. Entre o fetiche e o desejo, a câmera investe na caçada metropolitana de aventuras noturnas na cidade de Lisboa, como mostra o roteiro. O desafio da linguagem emergida por essa narrativa fílmica privilegia a produção de conhecimento, subjetividade e informação no cinema hoje.

Na trama, não há carinho ou sequer afeição de amizade ou algo a mais. São tentativas de disputa, competição, conquista. Ou seja, nada é agenciável ou fraterno, nem a ambientação parece ser fiel ou leal.

A sinopse do filme indica:

Um cachorro late e arranha a porta... um par de olhos procura por detrás de uma estranha máscara de borracha. Sérgio construiu seu mundo à sua imagem e semelhança. Perseguido por um desejo insaciável, passa horas preso à solidão de sua cama. Um café da manhã barato, sexo anônimo com outros homens e um emprego como coletor de lixo. Consumido por um desejo sem fronteiras, compartilha com Lorde, o cachorro do depósito de lixo, seus momentos de luxúria. Indiferente a tudo que o cerca, o amor de uma colega de trabalho, a vigilância de um policial, o desejo de seu chefe... Mas, em uma noite, seus olhos encontram "o fantasma" de seus sonhos, e ele, compulsivamente começa a segui-lo. Sérgio sabe que desta vez vai perder o jogo... agora, só resta a vingança contra o homem de seus desejos.

O protagonista é um jovem que trabalha para a companhia de limpeza urbana de Lisboa e tem uma relação obsessiva com sexo, em um curioso conjunto de sensações físicas prazerosas. Sérgio vive entre a rotina do trabalho e algumas pitorescas práticas sexuais com outros parceiros. O protagonista é o fundamento precioso dessa trama, abordado sem qualquer escrúpulo ou expectativa de *glamour* com seus disparates. A desmensura da cena cinematográfica cria força, ao privilegiar características do personagem principal com excessos, descontinuidades e entraves para se sociabilizar com outras pessoas.

Algo atônito (re)vela uma (des)construção na gravidade intensa do sujeito perdido entre a cidade, o desejo, a sexualidade e o lixo. Ainda que, nessa epopeia erótica, não prevaleça um hiato para ternura, lamento ou lamúria, o protagonista sobrevive às dificuldades de se reconhecer entre amar e ser amado. Sérgio não se emociona, age por instinto. Privilegia a carne. Paradoxalmente, um carinho animalesco se instaura: cheira os objetos, lambe a parede de azulejo, sente o aroma do lixo, busca o gosto da vida pelo toque alterado.

Porém, o ponto de partida da narrativa está no coletor de lixo da cidade, que serve como âncora cinematográfica. Os coletores de lixo são pessoas quase despercebidas na paisagem urbana de qualquer

metrópole. Contudo, o exercício da recolha do lixo legitima uma vivência de abjeção completa, cujos restos profundos interessam, uma vez que indicam determinados desfechos.

Para Pelbart (2013, p. 26-27), “a condição de sobrevivente é um efeito generalizado do biopoder contemporâneo; ele se restringe aos regimes totalitários e inclui plenamente a democracia ocidental”. Sobreviver é uma condição humana de perdurar: tentar ir além do senso comum para alcançar certa resultante. E essa situação, segundo o autor, (re)desenha a postura política de sobrevivência como resposta ao esgotamento atual.

E, com seu instinto, Sérgio está à caça do objeto de desejo. Porém, não ocorre um retorno positivo. Consequentemente, há um desamparo nessa busca para além da animalidade, do afeto e do desejo. Sérgio transforma-se em *voyeur* de uma condição platônica, pois sua relação com o outro jamais se complementa, porque é não-correspondida. Essa não-correspondência provoca efeitos, delírios, fantasmáticas, cuja incompletude clama pela saciedade.

Se a película demonstra um esboço discrepante entre amor e ódio, isso se cumpre por tentativas de atalhos, pois a dinâmica fílmica surpreende. Na verdade, angústia e solidão apresentam-se como tropos discursivos fundamentais para enveredar esse nervoso enredo narrativo de uma vontade de se relacionar com as pessoas no mundo. Mas, sem muito sucesso, é claro.

Quem sabe, vale pressupor que as relações contemporâneas (re)desenham uma afetividade irreversível e esquecida, pois emerge cada vez mais a dificuldade de lidar com o/a outro/a (YÚDICE, 2016). Estar só pode provocar menos trabalho.

Perante enorme ausência de diálogo, o filme indicia a solidão. Esta última ressalta como cotejo desse conteúdo cinematográfico. Talvez venha ser somente uma busca incessante no/do filme: capturar as variações da diferença do/a outro/a. São reminiscências da natureza humana desprendida de valores convencionais. É viver diferente na falta, ou seja, na procura de seu objeto de desejo que possa confortar a natureza de Ser/Estar do sujeito.

A dimensão *queer* como esquisito e/ou estranho, elege vestígios e detalhes eloquentes da alteridade e da diferença, até mesmo da masculinidade, que acena para o prazer latente pela imagem corporal, ao enunciar cadencialmente sua forma material na película.

O corpo sustenta essas impressões visuais, ao evocar a esfera do desejo como energia erótica e, assim, mostra-se em sua atividade cultural/sexual. Adequa-se exatamente o enfoque instantâneo ao físico, ao olhar. O filme tem um lado de exposição física do corpo que não é comum, uma vez que destaca o desejo carnal do personagem em sua intensidade e atinge de imediato o sexo. De maneira paradoxal, é



o corpo atrás do próprio corpo, porque não há emoções, apenas o encontro vigoroso da relação sexual. Ainda que são corpos, não pedaços de carne.

E ao utilizar não-atores para interpretar os personagens, o cineasta apresenta um contingente de corpos expressivos, sem vícios da linguagem dramaturgica. Essa inventividade notória aproxima o projeto de uma recorrência subjetiva aos possíveis conceitos do neo-realismo italiano: a filmagem com o uso de um elenco de intérpretes da própria noite (não-atores) indicia a linhagem do tema a um prognóstico pessoal.

## Da diversidade

Da (re)dimensão teórica à política, a produção cinematográfica contemporânea necessita expor mais as derivativas da diversidade cultural/sexual. Ainda de forma tímida, a agenda do cinema atual deve alicerçar-se no agenciamento/negociação entre alteridade e diferença. E a pesquisa sobre cinema no Brasil e no mundo deve pensar melhor a respeito dessa diversidade. A expectativa deste tipo de trabalho visa a problematizar *estudos contemporâneos* sobre corpo, gênero, identidade e performance. Trata-se de uma leitura, cuja instância empreendedora de esforços tange o afeto. Ou seja, é a sensibilidade do afetar (o tocar) o/a outro/a. Isso contribui como reflexo da sociedade atual e suas esquisitices.

O papel da ficção entrelaça-se à sociedade em busca da felicidade. É fascinante a ideia de ser feliz. Por isso, a expressão da felicidade no cinema, então, floresce o encantamento do desejo, sobretudo com a diversidade. Tal escopo compreende uma dinâmica contemporânea, a pontuar idiosincrasias da diversidade cultural/sexual no cinema. Diversidade, aqui, compreende variantes discursivas.

Diversidade que está em voga. Cada vez mais multiplicam-se os recursos técnicos e/ou estilísticos no cinema. Porém, a versatilidade da narrativa pode incorporar mais a noção complexa da diversidade, que reitera parâmetros recorrentes do viver atual. Mais que isso, os Direitos Humanos tornam-se parte fundamental da justificativa dessa necessidade destacada.

Ao observar, descrever e discutir a diversidade cultural/sexual no filme *O fantasma* – como exemplificação deste debate –, um relicário acentuam o desejo e o fetiche como fios condutores de desafios eloquentes para o/a espectador/a, de modo irresistível. Como estratégia fílmica, traços e projeções salientam de desterritorialidades entre gesto e performance.

Em um fluxo pulsante, essa fita traz uma proposta ousada para se refletir acerca de uma performance sagaz no cinema contemporâneo. Se a proposta do filme foi abordar um tom contundente de práticas sexuais – do sadomasoquismo ao homoerotismo (e vice-versa) –, o protagonismo de Sérgio

estimula uma abertura de confronto e recusa contra o sistema hegemônico.

## Do Desfecho

*O fantasma* é um filme de contestação e causa desconforto, ao (re)formular aspectos estratégicos a apreender o/a espectador/a pela impressão e pelo deleite. Disso, assegura o envolvimento ardente, obsessivo, da narrativa e o desfecho hermético executado por Sérgio. O protagonista perpassa por caminhos distantes da realidade, à procura de si.

### Referências

BERTO, Al. *O medo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

EAGLETON, T. *A morte de Deus na cultura*. Rio de Janeiro: Record, 2016.

GUMBRECHT, H. U. *Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea*. São Paulo: Unesp editora, 2015.

NAGIB, L. Além da diferença: a mulher no cinema da retomada. *Devires*, UFMG, 9, 1, p. 14-29, jan./jun, 2012.

O FANTASMA. Dir. João Pedro Rodrigues. Rosa filmes, Portugal, 2000.

PELBART, P. P. What is contemporary? *Afterall*, v. 38, p. 4-13, 2015. Disponível em: [http://www.afterall.org/journal/issue.39/what-is-the-contemporary\\_](http://www.afterall.org/journal/issue.39/what-is-the-contemporary_) Acessado em: 22 dez. 2015.

VILLARMEA ÁLVAREZ, I. Mudar de perspectiva: a dimensão transnacional do cinema português contemporâneo. *Aniki*, vol. 3, n. 1, p. 101-120, 2016.

YÚDICE, G. Os desafios do novo cenário midiático para as políticas públicas. *Observatório*, São Paulo, Itaú Cultural, 20, 87-113, jan/jun, 2016. Disponível em: [http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2016/05/OBS20\\_BOOK\\_AF-ISSUU.pdf](http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2016/05/OBS20_BOOK_AF-ISSUU.pdf) Acessado em: 21 nov. 2016.



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

**2017**

**Uma publicação da SOCINE – Sociedade Brasileira de  
Estudos de Cinema e Audiovisual**