

ANAIS DE TEXTOS COMPLETOS

XXII SÓCINE
50 anos do
maio de 68



Goiânia • 23 a 26 de outubro de 2018
Universidade Federal de Goiás • **UFG**

Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – SOCINE

ANAIS DE TEXTOS COMPLETOS DO XXII ENCONTRO DA SOCINE

CAPA

Gelson Pereira a partir de arte gráfica de Raul de Oliveira Silva

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO

Gelson Pereira a partir do tema criado por Raul de Oliveira Silva

SÃO PAULO

1ª edição digital fevereiro de 2019



S678a

Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual - SOCINE (12., 2018: Goiânia, GO)

Anais de Textos Completos do XXII Encontro SOCINE [recurso eletrônico] / Organização editorial Angela Freire Prysthon... [et al.]. São Paulo: SOCINE, 2018.

1096 p.

Tema: 50 anos do maio de 68.

Evento realizado no período de 23 a 26 de outubro de 2018 na Universidade Federal de Goiás - UFG

ISBN: 978-85-63552-25-9

1. Cinema. 2. Cinema brasileiro. 3. Cinema latino-americano. 4. Cinema - Produção e direção. I Título.

CDD 791.43

ORGANIZAÇÃO EDITORIAL

Angela Freire Prysthon
Ramayana Lira de Sousa
Cristian da Silva Borges
Fernando Morais da Costa
Lisandro Nogueira

DIRETORIA

Presidente • Angela Freire Prysthon (UFPE)
Vice-presidente • Ramayana Lira de Sousa (UNISUL)
Secretário acadêmico • Fernando Morais da Costa (UFF)
Tesoureiro • Cristian da Silva Borges (USP)

COMITÊ CIENTÍFICO

Alessandra Brandão (UFSC)
Bernadette Lyra (UFES)
Cezar Migliorin (UFF)
Denize Araújo (UTP)
Luciana Correa de Araujo (UFSCar)
Maria Helena Costa (UFRN)

CONSELHO DELIBERATIVO

Adriana Mabel Fresquet (UFRJ)
Denise Tavares da Silva (UFF)
Eduardo Tulio Baggio (Unespar)
Erick Felinto (UERJ)
Jamer Guterres de Mello (UAM)
Karla Holanda (UFF)
Lisandro Nogueira (UFG)
Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim (UFRJ)
Marcel Vieira Barreto Silva (UFPB) Mariana Baltar (UFF)
Milena Szafir (UFC)
Osmar Gonçalves dos Reis Filho (UFC)
Patrícia Moran Fernandes (USP)
Pedro Maciel Guimarães Junior (Unicamp)
Sheila Schvarzman (UAM)

REPRESENTANTES DISCENTES

Marcela D. de Oliveira Soalheiro Cruz (PUC-RJ)
Wendell Marcel Alves da Costa (UFRN)

CONSELHO FISCAL

Hadija Chalupe da Silva (UFF)
Luiz Augusto Coimbra de Rezende Filho (UFRJ)
Suzana Reck Miranda (UFSCar)

ENCONTROS DA SOCINE

XXII	2018	Universidade Federal de Goiás (Goiânia – UFG)
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 (Rio de Janeiro – 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)



COMISSÃO ORGANIZADORA:

Prof. Dr. Lisandro Nogueira (UFG)
Prof. Dra. Angelita Lima (UFG)
Prof. Dra. Lara Satler (UFG)
Prof. Dra. Geórgia Cynara (UEG)
Prof. Dr. Rafael Almeida (UEG)
Prof. Dr. Renato Prado (IFG)

COMISSÃO EXECUTIVA

COORDENAÇÃO GERAL • Prof. Dr. Lisandro Nogueira
QE EVENTOS • Fernanda Cury e Suellem Gouveia
PRODUÇÃO • Prof. Dra. Lara Satler
COMUNICAÇÃO • Prof. Dra. Geórgia Cynara
IDENTIDADE VISUAL • Raul de Oliveira Silva
LOGÍSTICA DAS SALAS • Francisco A. de Castro
TESOUREIRO E SECRETÁRIO • Pedro Henrique da Silva
CEFRAQ / UFG • Washington José Alves da Silva

APOIO

Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
(CNPQ)
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
(Capes)





O tema do XXII Encontro SOCINE, sediado pela Universidade Federal de Goiás (UFG) de 23 a 26 de outubro de 2018 foi 50 anos do maio de 68. Pode-se fazer uma primeira constatação ao pensarmos sobre 1968: esta talvez tenha que ser que o ano (ou mais precisamente o “maio de 68”) é uma metáfora de múltiplos significados. Veríamos de um lado, o esquerdo, uma metáfora das conquistas do presente (pluralismo, direitos das minorias, antiautoritarismo, êxtase, liberação sexual, entre outras); do outro, o direito, a metáfora dos males contemporâneos (crise de valores, falta de autoridade, relativismo absoluto).

Peter Burke certa vez falou do entusiasmo de Michel de Certeau, que escreveu que “em maio de 1968, tomou-se a palavra como tomou-se a Bastilha em 1789”. Então, vemos que 1968 encarna precisamente a noção de “estado de espírito”, de “atitude”, e de mais uma série de modos de se referir a ideias relativamente vagas, ligeiramente amplas (uma amplitude conceitual e temporal, diga-se de passagem) e certamente relacionadas à esfera cultural, ao estabelecimento de um novo paradigma de pensamento.

O argumento de que a consequência mais relevante, mais duradoura, mais influente de 1968 seja cultural, seja esse novo paradigma de pensamento, é tão forte, tão evidente que ultrapassa (para frente e para trás), inclusive, os limites temporais.

Ou seja, 1968, o espírito de 1968, já estava latente bem antes. Já estava sendo anunciado pela revolução cubana, pelas lutas de liberação na África e na Ásia, pela literatura, pela filosofia, sobretudo a francesa, pelas artes plásticas e, sim, pelo cinema. Podemos falar de uma atitude “1968” que precede 1968 em mais de uma década e que se estende durante boa parte da década de 1970.

Nesse sentido, talvez até mais importante do que suas consequências e efeitos pragmáticos (que no caso das reivindicações dos estudantes franceses nem foram tão marcantes ou permanentes em um sentido efetivo), seja a permanência de 1968 nos nossos imaginários, seja exatamente o legado cultural que se espalhou nas mais diversas áreas e, de modo muito especial e marcante, no cinema. A proposta da SOCINE este ano, portanto, é instigar e promover a reflexão sobre as transformações precipitadas pelos novos paradigmas filosóficos e sociais e pelos horizontes políticos não apenas nas formas estéticas e cinematográficas, mas também nos modos de produção e recepção dos filmes elaborados nesse período (os dez anos ou mais que duraram 1968).

SUMÁRIO

- 16 **Só um tapinha? Corpo e política no audiovisual nas redes sociais**
Adil Giovanni Lepri
- 22 **1968: Paulo Emilio e o diabo solto, a tolice e os incentivos**
Adriana Fresquet
- 28 **Do cinematógrafo ao celular: tão longe e tão perto**
Adriano Chagas
- 34 **Prata Palomares (1971): censura e tropicalismo no contexto pós-1968**
Adriano Del Duca
- 40 **Gênero e sexualidade: uma análise a partir da direção de fotografia**
Agnes Cristine Souza Vilseki
- 46 **Montagem e pensamento nas imagens esféricas do real**
Alberto Greciano
- 52 **A *Salomé* de Oscar Wilde e o (in)consciente criativo de Al Pacino**
Alex Beigui
- 58 **O Cinema de Marta Nassar e Jorane Castro**
Alexandra Castro Conceição
- 64 **A força dos fracos é seu tempo lento – notas de um processo de trabalho**
Alexandre Brasil de Matos Guedes
- 70 **O crítico-cineasta das mil faces**
Alexandre Figueirôa Ferreira
- 76 **O realismo cinematográfico de Walter Carvalho em *Justiça***
Alexandre Gomes do Nascimento
- 84 **Violência na escola: o que o cinema tem a ver com isso?**
Alexandre Silva Guerreiro
- 90 **Os diálogos intratextuais de Woody Allen em *Roda Gigante***
Alexandre Silva Wolf

ANAIS DE TEXTOS COMPLETOS

- 97 **A figura da repetição no cinema: três momentos**
Alexandre Wahrhaftig
- 103 **Os Corpos e o Tempo em *Ulysse*, de Agnès Varda**
Ana Costa Ribeiro
- 111 **Montagem, ética e adversário**
Ana Rosa Marques
- 118 **Apropriações da cultura pop em *Batman Pobre* e *Hitler III Mundo***
Anderson Moreira
- 124 **O *Chiaroscuro* na cinematografia de *Cabra Marcado Para Morrer***
André Fonseca Besen
- 130 **A natureza do gesto do [no] cinema: corpos e instrumentos conjugados**
Andréa C. Scansani
- 136 **A catástrofe do agora em *A terra das almas errantes***
Andressa Caires Pinto
- 143 **As Políticas Públicas do Audiovisual e a Regionalização da Produção: um olhar sobre o Norte**
Angela Gomes
- 151 **Uma estratégia do fotográfico no cinema**
Annádia Leite Brito
- 156 **Um Disney antidisneiano**
Annateresa Fabris
- 163 **Experimentar o real: as interseções entre o cinema documentário e o cinema experimental no Brasil**
Antoine d'Artemare
- 168 **Eryk Rocha, João Moreira Salles e os arquivos audiovisuais**
Arlindo Rebechi Junior
- 175 **Experiências com o Cinema na Educação: *crianças com câmeras nas mãos***
Arthur Fiel

- 180 **O anacronismo nas montagens de *Tom, Tom, the piper's son* (1905-2008)**
Arthur Frazão
- 186 **Monte Hellman: visadas trágicas e a crise da imagem-ação**
Arthur Lins
- 192 **O Aceno da Aura no Cinema Expandido de Bill Morisson**
Bárbara Bergamaschi Novaes
- 198 **A técnica da profundidade de campo como recurso narrativo e estilístico**
Bertrand Lira
- 204 **A Música e a Narrativa Fílmica: o Papel da Canção Popular em *Aquarius***
Breno Mota Alvarenga
- 210 **A morte em *Titicut Follies*: o nada como ferramenta dialética**
Bruno Alves Ferreira
- 216 **Sonário do Sertão - experiências sonoras no sertão nordestino**
Camila Machado Garcia de Lima
- 223 **A resistência do corpo: artifício e alegoria em *Medo do escuro***
Camila Vieira da Silva
- 229 **À SOMBRA DA *FEMME FATALE*: algumas personagens femininas em Tarantino**
Carolina de Oliveira Silva
- 235 **Cinema e Memória - uma aproximação entre campos**
Carolina Gonçalves Pinto
- 241 **Memória, identidade e corpo em *Venus Negra***
Catarina Andrade
- 247 **De Yvones e de Margaridas: Compartilhando Memórias Desencantadas de Moçambique**
Cid Vasconcelos
- 255 **JANELA PARA VAGA-LUMES: O circuito universitário de exibição no Brasil**
Cíntia Langie
- 261 **A batalha do passinho: corpo, performance, mise-en-scène documentária**
Cristiane da Silveira Lima
- 267 **Intensidades da imagem: procedimentos fotográficos em Central do Brasil**
Cyntia Gomes Calhado
- 273 **Diante da tela: o espectador entre a imersão e a consciência**
Daniel Filipe de Souza Santos
- 279 **A encenação na trilogia da justiça, de Maria Augusta Ramos.**
Daniela Dumaresq
- 285 **Phoenix (2014) e o percurso melodramático de Christian Petzold**
David Ken Gomes Terao
- 291 **O clássico e a forma panorama frente à compressão espaço-temporal**
Denise Costa Lopes
- 297 **Cinema de horror, infância e o governo de corpos femininos**
Diogo Oliveira Teles | Marcos Ribeiro de Melo | Raul Marx Rabelo Araújo
- 303 **O Sabbat das Bruxas: "Corra" e os 50 anos de "O Bebê de Rosemary"**
Douglas Deo Ribeiro
- 309 **Os multiplexes de Campinas no cenário de pós-digitalização**
Eduarda Wilhelm
- 316 **Rumos do documentário: filme de família, do particular para o público**
Eliane Vasconcelos Diógenes | Bruno Chiarioni
- 323 **A iconografia suja em *O Jardim das espumas*: contribuições marginais ao corpo-câmera da videodança contemporânea**
Elisson Tiago Barros Amate

SUMÁRIO

ANAIS DE TEXTOS COMPLETOS

- 329 **Cinema, micronarrativas e internet: um olhar sobre o app Studio+**
Emilly Belarmino
- 336 **Os símbolos em *A forma da água*: uma mitocrítica de gêneros**
Esmejoano Lincol França
- 345 **O Menino, a Voz e o Sentido: uma análise da voz em *O Menino e o Mundo***
Fabiana Paula Bubniak
- 352 **Eros + Massacre: Presença Corporal do Ator no Retorno ao Passado**
Felipe Leal Almeida Resende
- 357 **Desmontar para recontar**
Fernanda Bastos
- 363 **O filme científico de B. J. Duarte: apontamentos consonantes ao som**
Fernanda Teixeira Mendes
- 370 **Os cinemas de Vitória da Conquista e o mercado exibidor brasileiro**
Filipe Brito Gama
- 376 **Música Anacrônica e Modernidade: do *Western Italiano* ao filme de *Wuxia***
Gabriel Bueno Lisboa
- 382 **Documentário, Autobiografia e a contingência da morte: *Silverlake Life***
Gabriel Kitofi Tonelo
- 388 **Narrativas inquietantes do horror: o estranhamento na obra de Michael Haneke**
Gabriel Perrone | Rogério Ferraraz
- 394 **André Abujamra e a autoria camaleônica em trilhas do cinema brasileiro**
Geórgia Cynara Coelho de Souza
- 400 **Produção de presença nos filmes sobre periferias de Carlos Reichenbach**
Geovany H. M. Limão
- 406 **A Virtude do Pragmatismo: analisando o melodrama em *House of Cards***
Giancarlo Casellato Gozzi
- 412 **Cinema indígena: transbordamentos estéticos e políticos**
Gilson Moraes da Costa
- 418 **Toshiro Mifune – No rastro do Tigre O gesto e o movimento do ator no cinema**
Gúryva Cordeiro Portela
- 426 **Encenar deslocamentos, povoar imagens**
Hannah Serrat de Souza Santos
- 433 **Travessia do herói e pertencimento a ordem do coletivo**
Henri Arraes Gervaiseau
- 439 **48, de Susana de Sousa dias: virtualidades das imagens de uma ditadura**
Ilma Carla Zarotti Guideroli
- 445 **Da educação bancária ao modelo sociológico: uma ética da imagem**
Isaac Pipano
- 451 **Efeito de igualdade em Alain Resnais**
Isadora Meneses Rodrigues
- 457 **Influência paulista no cinema gaúcho: Clube Silêncio e Drama Filmes**
Ivanir Migotto
- 463 **Dispositivo, ambiente web e estrutura narrativa em *Amizade Desfeita***
Jamer Guterres de Mello | Juliana C. Borges Monteiro
- 470 **Os “mundos estruturalmente possíveis” de *Stranger Things***
Jéssica Maria Brasileiro de Figueiredo
- 476 **O animal errante: natureza, corpo e paisagem em *O Ornitólogo***
João Victor Cavalcante
- 483 **Espectadores gays, salas de cinema e estratégias de sociabilidade**
Jocimar Dias Jr.

- 488 **A AFETAÇÃO da voz de Amianto**
Joice Scavone Costa
- 494 **As bordas povoam e repovoam as terras de delírio em *Filme de aborto e Quintal***
Juliana Serfaty
- 500 **Corpos Fronteiriços: Identidade e Alteridade no Cinema de Claire Denis**
Juliana Soares Lima
- 506 **A estética no documentário rondoniense**
Juliano José de Araújo
- 512 **“Entre o Norte e o Sul. Entre o quente e o frio. Nada é tão simples”: reflexões históricas, teóricas, temáticas e estéticas (talvez contemporâneas) sobre cinemas africanos**
Jusciele C A de Oliveira
- 518 **O espírito da mídia: assombrações digitais no cinema de horror**
Klaus'Berg Nippes Bragança
- 525 **A imaginação no poder? Olhares sobre o Maio de 1968 parisiense**
Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues
- 531 ***Sibila e O Pacto de Adriana: encontro documental entre mulheres***
Laís de Lorenço Teixeira
- 537 **A fotografia como elemento construtivo da narrativa fantástica em *O Fantasma da Sicília***
Laiz Maris dos Santos de Mesquita Souza
- 543 **A paisagem urbana e o não pertencimento no cinema de Chantal Akerman**
Larissa Veloso Assunção
- 549 **A mulher na animação brasileira: Representação em curtas-metragens**
Laryssa Moreira Prado | Erika Savernini
- 556 **Eram duas vezes**
Leonardo Bomfim Pedrosa
- 562 **Motivos visuais do cinema brasileiro: um exercício de igualdade de inteligências**
Leonardo Cesar Alves Moreira
- 570 **A Dramaturgia da Presença de Albert Serra**
Leonardo Couto da Silva
- 576 **Da mise-en-scène à mise-en-salle: cinema violento e violentado**
Leonardo Esteves
- 582 **A disputa territorial (da) doméstica: uma discussão dos filmes *La Teta Asustada e Que Horas ela Volta?***
Licia Marta da Silva Pinto
- 588 **Fotografia e morte nos filmes *A Erva do Rato e O Estranho Caso de Angélica***
Liciane Mamede
- 594 **Glauber, Saraceni e as origens do Cinema Novo (1958-1962)**
Livia Azevedo Lima
- 601 **Alma educadora: Carmen Santos e a produção de *Inconfidência Mineira* (1948)**
Livia Cabrera
- 607 **Recepção de *Garotas do ABC* - entre a ousadia e a apelação**
Lorena Duarte de Oliveira
- 612 **Um modo Elekô de pensar e fazer cinema**
Luciana Oliveira Vieira
- 619 **Gênero e intensidades corporais em *A Mulher que Inventou o Amor* (1980)**
Luciano Carneiro de Oliveira
- 624 **Estilo como possibilidade de metodologia de análise de ficções seriadas televisivas**
Ludmila Moreira Macedo de Carvalho
- 630 **O cinema antropomórfico de Visconti: ambiguidades e possibilidades**
Luís Fernando Severo

SUMÁRIO

ANAIS DE TEXTOS COMPLETOS

- 635 **Mil e uma noites na cidade industrial: A figura do operário em *Arábia* (Affonso Uchoa, João Dumans, 2017)**
Luís Flores
- 642 **As músicas de *Ne Change Rien* (2009)**
Luiz Fernando Coutinho
- 648 **O estranho que canta: momentos musicais e corpos dissidentes no cinema contemporâneo**
Luiz Fernando Wlian
- 653 **Palavras de ordem: a relação imagem-texto em *A chinesa* (Godard) e *L'été* (Hanoun)**
Luiz Carlos Oliveira Jr.
- 659 **Nas fronteiras do *Western* contemporâneo: De McCarthy aos irmãos Coen**
Luiz Felipe Baute
- 665 **Auto-*mise-en-scène* no cinema de Eduardo Coutinho**
Luíza Zaidan Granato
- 671 **A montagem nos documentários sergipanos: (2005 - 2015)**
Luzileide Silva
- 680 **Narrativas e Representações sobre fluxos migratórios e fronteiras inventadas - o caso FESPACO**
Maíra Zenun
- 686 **Intermedialidade realista, realismo de confronto e a historiografia do presente**
Marcela de Souza Amaral
- 692 **Retomar o passado: a escravidão em filmes africanos**
Marcelo R. S. Ribeiro
- 698 **Encruzilhadas de sentidos: *RI00IR*, de Meireles, e *Ouvir o Rio*, de Lordy Título do artigo**
Maria Cristina Mendes
- 706 **Representações da Modernidade no Cinema Brasileiro de Ficção Científica**
Maria Estela Silva Andrade
- 711 **Narrativas da paisagem urbana no segmento *Dona Fulana em Rio, Eu Te Amo***
Maria Helena Braga e Vaz da Costa
- 717 **A poesia insólita do cinema científico**
Maria Luiza Dias de Almeida Marques
- 724 **A micropolítica dos gestos e afetos em *Las Acacias***
Mariana Dias Miranda
- 730 **Distopia e reparação política na Ceilândia de Adirley Queirós**
Mariana Lucas Setúbal
- 737 **Autoria e criação coletiva em três filmes feministas da década de 1970**
Mariana Ribeiro Tavares
- 742 **Fresa y Chocolate: uma análise das músicas não-originais diegéticas**
Marina de Moraes Faria Novais
- 747 **Espaços do Escuro**
Marina Mapurunga de Miranda Ferreira
- 753 **Ensaio sobre o Vidigal: o cinema, a escola, e a memória da favela**
Marta Cardoso Guedes
- 759 **Fotografia cinematográfica no filme documentário**
Matheus Andrade
- 765 **Pós-Horror Brasileiro: Propostas para uma História**
Matheus Batista Massias
- 771 **Pós-colonialismo(s) e o cinema brasileiro: a Retomada**
Michelle Sales
- 777 **A estética de álbum na montagem de *No pasarán álbum souvenir***
Mili Burstyn de Oliveira Santos
- 783 **Corpos secos e corpos molhados: representações da cultura popular entre os pampas e o sertão**
Natacha Muriel López Gallucci

- 793 **O ensaísmo em *Sans soleil* e *Viajo porque preciso, volto porque te amo***
Natália Lago Adams
- 799 **A 'estética da imobilidade' na *Trilogia do Ser Humano*, de Roy Andersson**
Natália Flávia Maia Lima
- 804 **Patrimônio cinematográfico: dilemas e fragilidades conceituais**
Nezi Heverton Campos de Oliveira
- 810 **Uma segunda "última dança": realismo, morte e memória no cinema**
Nicholas Andueza
- 816 **Inovação em políticas públicas para o cinema brasileiro**
Noel dos Santos Carvalho
- 822 **A emergência do personagem nordestino no cinema brasileiro (1923-1969)**
Nuno Camilo Balduce Lindoso
- 828 **A Resposta das Trevas**
Pablo Gonzalez Ramalho
- 834 **A música de Livio Tragtenberg em *Latitude Zero***
Pablo Mendoza
- 841 **A viagem permanente de Herbert Duschenes, educador e cineasta**
Paola Prestes Penney
- 847 **Desvelando a dupla autoria nos making ofs documentários**
Patricia de Oliveira Iuva
- 853 **O "Estado promocional" americano e o mercado de exibição no Brasil**
Pedro Butcher
- 858 **O milagre como fenômeno cinematográfico**
Pedro de Andrade Lima Faissol
- 864 **O ator experimental no cinema**
Pedro Guimarães | Sandro de Oliveira
- 872 **Figurações do corpo refugiado em *Ressonâncias* (Nicolas Khoury, 2017)**
Pedro Henrique Andrade
- 878 **As estratégias estéticas de *Arábia* em perspectiva comparada**
Pedro Vaz Perez
- 884 **O ENTERRO DA DISCÓRDIA: notas sobre consumo cinematográfico carioca**
Pedro Vinicius Asterito Lopera
- 891 **No intenso agora: rastros e restos na história a contrapelo de 1968**
Rafael Barbosa
- 897 **O uso eficiente do fotofilme no cinema de Kleber Mendonça Filho**
Reginaldo do Carmo Aguiar
- 903 **"*Mise-en-presença*" em um vídeo-ensaio de Rogério Sganzerla**
Régis Orlando Rasia
- 909 **O audiovisual no ensino de ciências: a construção do endereçamento**
Renato Campos Vieira | Luiz Augusto Coimbra de Rezende Filho
- 915 **Uma guerra infinita: narrativas mitológicas no Universo Marvel**
Renné Oliveira França
- 921 **Por uma escuta do silêncio: o estilo sonoro de Lisandro Alonso**
Roberta Ambrozio de Azeredo Coutinho
- 927 **Loops de retroalimentação entre performance, registro & montagem**
Roderick Steel
- 933 ***Um Lugar Silencioso* e o som como protagonista**
Rodrigo Carreiro
- 939 **A Cinematografia e a Plasticidade Dramatúrgica**
Rogério Luiz Silva de Oliveira

SUMÁRIO

ANAIS DE TEXTOS COMPLETOS

- 946 **Produção de audiovisuais (com diapositivos) brasileiros da década de 1970: notas preliminares**
Rosane Andrade de Carvalho
- 953 **NEPA: Experiências visuais e poéticas com audiovisual**
Rosiane de Jesus Dourado
- 958 **Da invisibilidade à materialidade: videoinstalações e data centers**
Ruy Cézár Campos Figueiredo
- 964 **Professores e Cineastas - a escola indígena sob o risco do cinema**
Samuel Leal
- 970 **Darwin nos palcos: entre cômicos, telepatas, fantoches e Pixinguinha**
Sancler Ebert
- 976 **O genocídio no rio Putumayo em filmes silenciosos da Amazônia brasileira e peruana**
Sávio Luis Stoco
- 983 **Afogando em números: digitalização e a força de trabalho da montagem**
Sílvia Hayashi
- 988 **Relações de gênero e representação em filmes de Ozualdo Candeias**
Susana Aparecida dos Santos
- 992 **Imagens do desvario: narrativa visual de estados alterados**
Taís de Andrade e Silva Nardi
- 998 **Especulações teóricas: o pensamento cinematográfico de Alberto Cavalcanti**
Tania Arrais de Campos
- 1004 **O cinema de Evaldo Mocarzel sob a ótica da teoria dos cineastas**
Tatiana Vieira Lucinda
- 1010 **O Festival do Rio e o Cinema Odeon: memória, glamour e cinefilia**
Tetê Mattos
- 1017 **Sinfonia de uma metrópole - as cidades filmadas**
Thaís Itaborai Vasconcelos
- 1024 **Intermedialidade e Imagem-síntese em As Mil e Uma Noites Volume 2 - O Desolado**
Thalita Cruz Bastos
- 1029 **Horror e questões de gênero em *A mulher que inventou o amor* (1980)**
Tiago José Lemos Monteiro
- 1035 **Trânsitos narrativos e produtivos entre pornochanchada e telenovela**
Vanessa Kalindra Labre de Oliveira |
Guilherme Fumeo Almeida
- 1041 **As muitas camadas de uma imagem de arquivo**
Vanessa Maria Rodrigues
- 1049 **Blockbuster Multicultural: O Caso de *Pantera Negra***
Wilson André Moreira Gonçalves
- 1055 **Os efeitos visuais de transição nos vencedores do Oscar de Melhor Montagem**
Vinicius Augusto Carvalho
- 1063 **Fissuras na representação da sexualidade feminina: desejo e repressão**
Virgínia Jangrossi
- 1070 **A recepção da "trilogia de frutas tropicais" do cinema brasileiro**
Vitor Ferreira Pedrassi
- 1076 **Uso e abuso da referência a *Casa-grande & Senzala* pelo campo do cinema brasileiro**
Vitor Zan
- 1082 **Diversidade sexual no videoclipe *Flutua***
Wilton Garcia
- 1090 **A Ufa no Brasil: cinemas, empresários, e audiências**
Wolfgang Fuhrmann

XXII SOGINE
50 anos do
maio de 68

Goiânia • 23 a 26 de outubro de 2018
Universidade Federal de Goiás • **UFG**



Só um tapinha? Corpo e política no audiovisual nas redes sociais¹

Just a slap? Body and politics in social network videos

Adil Giovanni Lepri²

(Doutorando – PPGCINE/UFF)

Resumo: Pretende-se produzir uma reflexão sobre o audiovisual no contexto das redes sociais a partir de dois exemplos de vídeos ligados ao discurso político, tomando um exemplo do canal “Mamaefalei” e uma paródia deste. A partir de elementos como a intertextualidade, interatividade, o uso do corpo e da retórica do excesso através da repetição deseja-se revelar uma forma de ativismo midiático que traz a afetação corpórea como elemento central na disputa do discurso político através do audiovisual.

Palavras-chave: Excesso; regime de atrações; intertextualidade; sites de redes sociais; audiovisual político.

Abstract: In this article I wish to produce a reflexion on video in the context of social networking sites focusing on two examples of videos linked to political discourse. Elements such as intertextuality, interactivity, the use of the body and of the rhetoric of excess through repetition will try to reveal a form of media activism that brings bodily affection as a central point in the dispute of political discourse through video.

Keywords: Excess; Attraction regimen; intertextuality; social networking sites; political video.

Introdução

O audiovisual feito para a internet cada vez mais tem se tornado um importante instrumento político e os avanços tecnológicos têm facilitado e condicionado (LEVY, 1997) uma determinada produção de discurso nas redes sociais. Este artigo pretende investigar como a retórica do excesso, a imaginação melodramática (BROOKS, 1995) e a noção de cinema de atrações (GUNNING, 2006) se articulam na construção da disputa política através do audiovisual, colocando o corpo como elemento central do discurso.

O excesso é um aspecto que norteia a reflexão, sustentado por conceitos de Gaines (1999) como *pathos* do acontecimento e mimetismo político. Ao mesmo tempo, a noção de cinema de atrações é apropriada para se relacionar com os vídeos em questão pois se constrói em torno do maravilhamento, do espetáculo corporal e do endereçamento ao espectador, características tão próprias ao primeiro cinema como a parte significativa da produção audiovisual no contexto das redes sociais, sobretudo no YouTube.

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Corpo, gesto e atuação.

2 - Mestre em Comunicação pela UFF e doutorando na mesma instituição. Professor substituto no curso de Rádio e TV da UFRJ.



Duas características também muito recorrentes no contexto do audiovisual nos Sites de Redes Sociais (SRS) são a intertextualidade como materialidade da seleção, repetição, mistura e transformação (SILVA, 2014) típica dos *memes* na internet, e a interatividade como ferramenta que possibilita a manipulação de diferentes fontes para criação de novas obras.

Serão tomados dois exemplos, um vídeo do canal do YouTube “Mamaefalei” – onde o autor do vídeo é supostamente agredido com um tapa pelo pré-candidato a presidente *Ciro Gomes*³ – e outro vídeo, postado pela página do Facebook “Anarcomiguxos VII”⁴ que usa o primeiro como matéria prima pra criar uma paródia, um *meme*⁵, a serem analisados a partir do prisma do excesso, da intertextualidade e da interatividade.

Intertextualidade e interatividade no audiovisual nos SRS

Pensar intertextualidade e interatividade no que tange ao audiovisual nos SRS requer compreender que estas plataformas garantem a possibilidade da buscabilidade e a permanência dos textos em sua arquitetura (BOYD, 2007). Estas características basilares das plataformas de redes sociais na internet são elementos fundamentais que possibilitam a manutenção deste contexto de troca e criação usando os vídeos postados como matéria prima, na chave do que Jenkins (2006) chama de cultura participativa e que Manovich (2002) aponta como característica central das mídias digitais, a organização em base de dados.

A digitalização de objetos das velhas mídias e os princípios de persistência e buscabilidade (BOYD, 2007) que estão presentes no âmbito dos SRS criam uma espécie de reserva de bens imagéticos, matéria prima para misturas e novas criações. O contexto de criação está inserido em um quadro referencial da cultura popular (SILVA, 2014) onde os indivíduos nas redes compartilham alguns dos mesmos referenciais culturais. Nesse sentido, o potencial emancipador presente no contexto da cultura popular se torna cada vez mais ativo, extrapolando as leituras oposicionistas presentes em Hall (2005) e se manifestando através de formas de produção criativas, já que os usuários não se limitam em decodificar o que é apresentado e sim em desvendar os códigos midiáticos através da desmontagem e remontagem dos conteúdos em um processo de seleção, transformação e redistribuição imbricado no funcionamento dos meios (SILVA, 2014).

A retórica política e o excesso

O discurso político sofre um certo deslocamento no contexto dos SRS e da internet como um todo, este deslocamento tem a ver com forma, conteúdo e sobretudo com o meio onde ele circula. Aqui pretendo tentar investigar a forma como esse discurso e sobretudo a retórica política se dá no tecido filmico. O que parece

3 - <Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VLIeFkUU-IE>> Acesso em 10/05/2018

4 - <Disponível em: <https://www.facebook.com/anarcomiguxos7/videos/1640631452685535/>> Acesso em 10/05/2018

5 - O meme seria o equivalente cultural do gene na biologia. Um texto que, ao ser repetido diversas vezes e misturado com outras fontes sofreria mutações criando novos significados. Mais sobre o conceito ver DAWKINS, Richard. *The selfish gene: with a new introduction by the author*. UK: Oxford University Press.(1976), 2006.

ser uma tendência, - embora não represente a totalidade do audiovisual nos SRS, ou sequer do audiovisual de cunho político nas plataformas – é uma certa aproximação da retórica política com o campo das emoções, das sensações e do espetáculo. Longe de ser uma exclusividade ou uma novidade trazida pelo contexto dos SRS, essa forma de falar e sobretudo de mostrar parece estar no centro de alguns vídeos e constituir uma forma retórica calcada na chave do excesso. Parece haver um certo entendimento moderno da política que exclui a emoção da equação, algo que entraria em contraste com os debates institucionalmente admitidos, estando relegado aos canais de comunicação mais popularescos. (ENGLISH et al, 2011).

Parece então haver uma operação que ao mesmo tempo expõe a fragilidade dos personagens políticos, privilegiando o inesperado e não intencional, sobretudo quando são acontecimentos que fogem ao controle do político, e traz o entretenimento para o interior da retórica política, ao reiterar a necessidade da construção de narrativas através de performances.

Os espetáculos da política, como alguns preferem dizer, seriam, nesse sentido, as ações e os discursos da política que não podem deixar de ser vistos, que se impõe pela sua excepcional visualidade, que existem para encher os olhos e os monitores de vídeo, para fabricar imagens técnicas, para ganhar o centro da cena, da praça, da tela. (GOMES, 2014, p. 394)

O caráter participativo e “vernacular” dos audiovisuais (BURGESS, 2014), principalmente no YouTube, vai lidar com essa dimensão espetacular da política de forma particular. Embora a sátira política não seja uma invenção do YouTube, os *memes* audiovisuais produzidos a partir de discursos e performances oficiais de personagens da política são criações típicas dessa plataforma ao usar as próprias imagens oficiais como matéria prima, que, através de um processo de seleção e remistura resultam em peças satíricas especificamente ligadas ao funcionamento do site. A imbricação entre entretenimento e política está presente de forma relevante no discurso político através do audiovisual nos SRS, embora seu uso retórico não seja exclusividade deste contexto. O que está no centro, no entanto, é a primazia da emoção, das sensações e do espetáculo de forma destacada. Gomes (2014) vai argumentar que essa dimensão espetacular da política vai atuar na cotidianidade e buscar despertar a atenção do eleitorado.

Aqui busca-se argumentar que essa operação, nos objetos analisados, vai se dar a partir da mobilização das sensações e dos afetos do espectador a partir do tecido fílmico, algo que vai acontecer de forma particular no contexto dos SRS, através da ativação de diversas características ligadas ao chamado regime de atrações⁶ e também de uma chave discursiva calcada no excesso e no sensacionalismo.

O regime de atrações, o sensacionalismo e o melodrama compõe um emaranhado de formas de expressão que se apresentam de forma similar em diferentes meios, privilegiando tudo aquilo que extrapola, é

6 - Aqui me refiro ao regime de atrações como uma permanência do que Gunning (2006) chama de cinema de atrações, modo de narrar e mostrar típico do primeiro cinema onde a apresentação de vistas sensacionais e o endereçamento direto ao espectador eram aspectos centrais.



extenuante e exacerbado. São formas de narrar e sobretudo de mostrar que atuam numa mesma chave retórica excessiva que opera uma recusa da nuance e restauração de certezas. Aqui pretendo argumentar como esses tipos de expressão permanecem em uma parcela relevante da produção audiovisual presente nos SRS, em particular aquela de cunho político.

Este engajamento entre espectador e obra, no cinema, ocorre através de um forte endereçamento ao público a partir do tecido fílmico. As ações dos corpos em cena são frequentemente voltadas para o olhar da câmera, e conseqüentemente para o olhar do espectador, capturando assim a atenção e direcionando os afetos de quem vê. Há não só uma dimensão de performance para a câmera, mas também um destaque do aparato cinematográfico como um espetáculo em si, causando o maravilhamento do público, fazendo ver a ilusão dos corpos e objetos em movimento. (GUNNING, 2006, p. 36)

Estes elementos ligados ao regime de atrações vão permanecer de diferentes formas após a hegemonia do chamado cinema de integração narrativa, no que Gunning (2006) vai chamar de “cinema de efeitos” de Lucas-Spielberg-Coppola, onde o caráter de atração está presente nas grandes cenas de ação e no uso de efeitos para proporcionar vistas tecnicamente impossíveis para o espectador.

A relação com o cotidiano que o este audiovisual fragmentário e errante constrói nesse estágio da modernidade mantém uma semelhança com o que se entende ser a relação que o cinema de atrações com este mesmo cotidiano, guardadas as devidas proporções, Burgess (2014) destaca essa relação e como ela se manifesta no contexto do YouTube, ao falar da relação destas tradições criativas com o mundano, ligado ao dia a dia.

Outra similaridade está no caráter referencial das obras, apoiando-se em uma intertextualidade que recorre a um entendimento coletivo de certos signos e conteúdos e atua na construção de uma cumplicidade com o espectador, ao apresentar algo que este já conhece mas de outra maneira, através de um chamado ao testemunho de um público curioso e incrédulo.

Corpo e política no audiovisual nos SRS

Os dois exemplos aqui analisados, através da chave do excesso, da intertextualidade e da interatividade travam uma disputa política usando o corpo como elemento central. A antecipação do momento da agressão no vídeo original – tanto no próprio vídeo quanto nos elementos extra-fílmicos como postagens na página do Facebook do canal alardeando a agressão – é uma ferramenta que visa amplificar o discurso em torno do acontecimento. Assim como o uso excessivo da repetição, tanto da agressão em si, vista várias vezes e por vários ângulos, quanto dos momentos posteriores, onde se repetem os xingamentos e a confusão que se segue também em mais de um ângulo de câmera. Esse recurso é utilizado com frequência nos vídeos do canal “Mamaefalei” e está sempre a serviço da amplificação dos acontecimentos, no que Gaines (1999) chamaria

de *pathos* do acontecimento. A interpelação do outro como alicerce da narrativa dos vídeos do “Mamaefalei” constrói praticamente um audiovisual de intervenção, sem a qual não existe o vídeo. A oposição ao outro, nesse caso o então candidato a presidente Ciro Gomes, se apresenta como um aspecto da dimensão testemunhal do vídeo. Arthur Do Val (o criador por trás do canal), encara a objetiva quase a todo o tempo como chamando o espectador para participar desse espetáculo, ressaltando o aparato cinematográfico como atração e a sua presença naquele local como um grande desafio ao perigo.

O outro exemplo analisado é uma paródia, um *meme*, feito a partir do vídeo original. Este vídeo separa somente a parte da suposta agressão presente no original e a transforma de tal maneira que o sentido fica completamente diverso. O *meme* em questão vai se inserir, como é comum no audiovisual nos SRS, dentro de um fluxo já estabelecido de outras paródias similares. Sempre utilizando um vídeo já existente com matéria prima, os *memes* “ao som de...” amplificam ou modificam o sentido original de um determinado vídeo ao inserir uma trilha sonora antes inexistente a ele. Exemplos são variados, para citar alguns; “A política brasileira ao som de Bohemian Rhapsody”⁷, “Richard correndo da Pororoca ao som de Sweet Dreams”⁸ e “Senhora Senhora ao som de sweet dreams”.⁹ No geral essas paródias atuam no sentido de ridicularizar o material original, sempre através do excesso, encarnado na música.

A paródia em questão aqui, feita a partir do vídeo original, jocosamente intitulada “ciro_gomes_dando_pedala_no_mamaefalei_ao_som_de_blue_monday.mp4” toma o recurso da repetição e o leva ao limite, destituindo-o de seu sentido original e transformando aquele fato em uma parte que só tem significado em relação com o todo, como a batida da música que está presente no vídeo. A repetição então se torna uma ridicularização do vídeo original e do fato que este retrata, também na chave do excesso, colocando várias vezes uma mesma imagem e um mesmo som que esvaziam o discurso original do corpo em perigo.

A dimensão da intertextualidade é necessária para a própria existência da paródia, que funciona principalmente a partir da relação com o vídeo original e sobretudo com a estirpe de *memes* audiovisuais mencionada há pouco. Se inserindo dentro de um quadro referencial já conhecido o vídeo toma um atalho para a compreensão do espectador e sobretudo para a eficácia do seu aspecto humorístico. A interatividade aqui se apresenta a partir da possibilidade, através da permanência e buscabilidade dos textos no contexto dos SRS, de se obter e manipular dentro da arquitetura da mídia digital o vídeo original.

Considerações finais

Neste artigo pretendi fazer uma breve análise fílmica – à luz de uma matriz discursiva do excesso e da intertextualidade e interatividade como características centrais das mídias digitais, sobretudo os SRS – de

7 - <Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zxayZlvZ1tl&t=61s>> Acesso em 03/12/2018.

8 - <Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2EFT_3Bqs0l> Acesso em 03/12/2018.

9 - <Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5sc2QjS6GdQ>> Acesso em 03/12/2018.

dois vídeos intimamente ligados. No exemplo original identifica-se uma articulação de códigos excessivos a fim de organizar um discurso ideológico a partir de uma chave de moralidade simples, sobretudo a partir de um aspecto testemunhal e sensacionalista. Já na paródia, ou *meme*, os sentidos originais, ao serem levados ao extremo, são ridicularizados em favor de uma imagem que se torna apenas sensorial, sobretudo a partir da articulação entre imagem e som, mas também por estar inserida em um fluxo de vídeos ligados à característica referencial forte presente nos SRS de forma geral.

Referências

- BOYD, Danah. *Why youth (heart) social network sites*. MacArthur foundation series on digital learning, 2007, 119-142.
- BROOKS, P. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*. New Haven: Yale University Press, 1995.
- ENGLISH, Kristin; SWEETSER, Kaye D.; ANCU, Monica. *YouTube-ification of political talk: An examination of persuasion appeals in viral video*. In *American Behavioral Scientist*, 2011, 55.6: 733-748.
- 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.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Editora UFMG, 2006.
- JENKINS, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. Nova Iorque: NYU Press.
- LEVY, Pierre. *Cibercultura*. Editora 34, 1999.
- MANOVICH, Lev. *The language of new media*. MIT press, 2002.
- SILVA, Patrícia Dias da. *As remisturas satíricas no YouTube: criatividade e subversão nas lutas de poder simbólico e cultural*. In: *Estudos em Comunicação* 15 (2014): 41-60.

1968: Paulo Emilio e o diabo solto, a tolice e os incentivos

1968: Paulo Emilio and the lost devil, the nonsense and the incentives

Adriana Fresquet¹

Resumo: Paulo Emílio Sales Gomes foi um intelectual com consciência de seu “lugar de fala” e de suas circunstâncias, e garantiu nesse lugar sua voz de professor, para além de qualquer espaço de sala de aula. Reflexões publicadas em diferentes jornais da época, trazem luz para refletir sobre a censura e seu papel inibitório nos avanços do cinema, na qualidade de sua produção e no diálogo com o público. Três artigos escritos em 1968 expressam sua preocupação com a formação do leitor e expectador.

Palavras-chave: Paulo Emílio Sales Gomes - cinema - professor

Abstract: Paulo Emílio Sales Gomes presents his background as a teacher and an intellectual while being aware of the circumstances he finds himself in time and space through writing. His reflections, published in different newspapers of the time, shine a light on the governmental censorship and its consequences on cinema production's development and quality, as well as its dialogue with the audience. His concerns about the readers' and the audience's education were expressed by three of Gome's articles in 1968.

Keywords: Paulo Emílio Sales Gomes - cinema - teacher

1968. O Ché Guevara tinha morto em '67, mas seu espírito de luta se multiplicava por esses países do sul. Em 26 de junho de 1968, cerca de cem mil pessoas ocuparam as ruas do centro do Rio de Janeiro e realizaram o mais importante protesto contra a **ditadura militar** até então. Iniciado a partir de um ato político na Cinelândia, pretendia cobrar uma postura do governo frente aos problemas estudantis e, ao mesmo tempo, expressava o descontentamento com o governo. Participaram também intelectuais, artistas, padres e grande número de mães. As margens de liberdade para expressar opiniões políticas no Brasil se reduziam. O congresso é fechado por ato institucional. Explodem as lutas urbanas. Incrementa-se a repressão política. Vários artistas são forçados ao exílio. Se lança o disco-manifesto coletivo TROPICALIA. No III festival Internacional da Canção Caetano canta “Está proibido proibir”. Na Argentina o grupo Cine Liberação produz *La hora de los hornos: Notas e testemunhas sobre o neocolonialismo, la violência y la libertação* de Fernando Solanas e Octaio Getino. Em Cuba se estreiam as *Memórias do subdesenvolvimento* de Tomás Gutiérrez Alea e *Lúcia*, de Humberto Solás. O documental mexicano em preto e branco *El grito*, de Leobardo López Aretche mostra o

1 - Professora associada da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Coordena o grupo de pesquisa, ensino e o programa de extensão CINEAD do Laboratório de Educação, Cinema e Audiovisual. Membro fundador da Rede Kino: Rede Latino-Americana de Educação, Cinema e Audiovisual.



movimento estudante mexicano desde dentro e seu enfrentamento ocorrido com o exército na praça das *Tres Culturas*. Glauber Rocha filma *Cáncer*. Mario Handler filma *Me gustan los estudiantes* apoteoses do cinema militante em Uruguay. Raúl Ruiz abre fogo com *Tres tristes tigres*, no Chile. Na mostra de Acapulco produz escândalo o filme *Fando e Lis*, primeiro longa do chileno Alejandro Jodorowsky. Ganha força o cinema *udigrudi* brasileiro com filmes como *Olho por Olho* (2006) e *Blablaba* de Andrea Tonacci e se consolida com o clássico longa-metragem *O bandido da luz vermelha* de Rogério Sganzerla, enquanto surge o cinema paulista de “boca do lixo” com Carlos Reichebach, João Callegaro e Antonio Lima. (SOBERON TORCHIA, 2012).

Brasil’ 68. Nos primeiros meses várias manifestações tinham sido reprimidas com violência. O movimento estudantil manifestava-se não apenas contra a ditadura, mas também à política educacional do governo, que revelava uma tendência à privatização que tinha dois sentidos: o estabelecimento do ensino pago (principalmente no nível superior) e o direcionamento da formação educacional dos jovens para o atendimento das necessidades econômicas das empresas capitalistas (mão de obra especializada). Essas expectativas correspondiam a forte influência norte-americana. As manifestações estudantis foram os mais expressivos meios de denúncia e reação contra a subordinação brasileira aos objetivos e diretrizes do capitalismo norte-americano.

A violência culminou na invasão do restaurante universitário “calabouço”, onde foi morto Edson Luís, de 17 anos. Seu enterro foi acompanhado por mais de 50 mil pessoas. Durante todo o ano de 68 as manifestações estudantis ocorreram, assim como intensificou-se a repressão, até a decretação do AI-5, em 13 de dezembro.

Nesse contexto, Paulo Emílio escreveu 3 artigos jornalísticos que constituem uma verdadeiro lampejo de sua época, com uma visão onde o crítico, o escritor e o professor convergem. Segundo Antonio Cândido, ele tinha “essa maestria singular de dizer o necessário através de tiradas e imagens certeiras, nascidas da experiência das artes, da literatura e de uma curiosidade apaixonada pelas coisas da vida” (2016, p.10). Para o amigo e colega, privar-se de ler seus textos é ficar privado de uma experiência intelectual importante para esclarecer os problemas da cultura do país. “Porque, falando quase sempre de cinema, por meio dele Paulo Emílio fala da arte, da sociedade, do homem - sobretudo os do Brasil.” (2016, p. 11).

No mesmo sentido, Ismail Xavier afirma que Paulo Emílio Sales Gomes foi sempre um intelectual com consciência de seu “lugar de fala” e de suas circunstâncias. Isso também inclui seu lugar de professor, para além de qualquer espaço de sala de aula. Ou em palavras de Leila Gonzalez (1984), um escritor que assume o risco de falar com todas as implicações. Suas reflexões publicadas em diferentes jornais da época, trazem luz para refletir sobre consumo passivo e colonialismo, ilusões cosmopolitas e provincianismo real e a censura e seu papel inibitório nos avanços do cinema, na qualidade de sua produção e no diálogo com o público. E desse enorme bosque de suas publicações recentemente reunidas, escolho três cascas da árvore de 1968. Tomo o

conceito de *casca*, potente e belo, de Didi-Huberman, que visita os campos de concentração na Polônia e depois escreve: *Vemos aqui três lascas arrancadas de uma árvore, [...] Meu próprio tempo em lascas: um pedaço de memória. Essa coisa não escrita que tento ler; um pedaço de presente, aqui, sob meus olhos, sobre a branca página; um pedaço de desejo, a carta a ser escrita, mas para quem?* (2017, p.10). Os três artigos foram publicados em *A Gazeta* e revelam sua intensidade pedagógica no impacto em círculos de intelectuais, críticos, cineastas e estudantes da época.

Eles são “Brasília: O Diabo solto no cinema”, “Tolice x La Chinoise” e “Roberto Campos em ritmo de aventura”. Entre tantas publicações, este recorte privilegia a força crítica e criativa do seu pensamento que a partir do cinema nos obriga a tomar consciência da *distração colonial* dos países do sul, em pleno 1968.

Desde que Gabriel Veyre introduziu o cinematógrafo organizando exposições em Buenos Aires, México, Rio de Janeiro, Montevideo, Guatemala e Santiago de Chile, Lumière tentava se adiantar aos interesses comerciais de Thomas Alva Edison. Esse seria um marco que só se metamorfosearia com outros nomes e conglomerados de poder. Paulo Emílio já sabia. Como estudante de filosofia, já em 1943, escreveu para a coletânea *Plataforma da nova geração* alertando que para se ter uma ação política consequente era necessário conhecer a formação do país que constitui o contexto imediato de qualquer intervenção evitando ficar em conceitos, generalizações sem cotejar com a realidade que se vive no aqui e agora. Para o crítico, era fundamental esse corpo a corpo não dogmático com a ordem social e cultural que se habita.

Nos anos 50 já se aprofundava a crise em América Latina devida à estabilização dos mercados internacionais que faziam cair os preços das matérias primas e deterioram o intercâmbio comercial entre os países de América do Sul.

Desde 1960, na sua comunicação na I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, começa analisar a insatisfação dos críticos com o cinema brasileiro e a frustração generalizada dos cineastas pela precariedade das condições de trabalho. Sua denúncia da situação colonial já apontava para uma política econômica de feição neocolonial do cinema dominado pelo cinema fundamentalmente hollywoodiano.

Nas suas palavras: *não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos da cultura original, nada nos é estrangeiro pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro* (GOMES, 2016, p. 20)

Com o avanço dos anos 60 o cinema embora realizado pelo intelectuais de classe média e média alta, enfrentou as questões populares e as projetou nas telas. É desse período que resultam esses três artigos, que apresento a seguir.

Em “Brasília: O diabo solto no cinema”, Paulo Emílio comenta o filme do baiano Paulo Gil Sares, *Proezas*



de *Satanás na Vila de Leva-e-Traz* escolhido como melhor filme pelos 3 júris reunidos em Brasília (o júri oficial, o católico e o da juventude cineclubista). No filme: “por artes do Diabo, jorrou petróleo e sua exploração atraiu todos os homens válidos de um vilarejo situado nas redondezas. Além dos velhos, mulheres e crianças, só restaram um cego, um maneta e um anão. [...] o terreno tornou-se propício à chegada da instauração do Diabo”. (GOMES, 2016, p. 326)

Na visão do crítico foi o petróleo o que atrapalhou. A cara afetiva que envolve esse combustível no Brasil suporta mal um tratamento dramático negativo. “O petróleo é nosso”, o petróleo é bom, resume e simboliza o desejo de progresso e emancipação nacional. Como vincular a *Satanás* esse poderoso mito, popular e positivo? Já outras riquezas se associaram mais facilmente ao malefício, a começar pelo ouro, cuja natureza diabólica é universalmente reconhecida.

O artigo ainda comenta vários filmes baianos, cariocas e paulistas. Paulo Emílio limita seus comentários e críticas estritamente aos filmes que assistiu. O objetivo do texto parece estar focado em denunciar tolice de um punhado de deputados e à leviandade da Mesa da Câmara que tentaram impedir a exibição pública de *Bebel*, *Garota Propaganda* do campineiro Maurice Capovilla. Nesse texto Paulo Emílio se pergunta: *Vai bem então o cinema brasileiro? Não. E logo vai piorar é o que nos diz o Seminário de Estudos que se reuniu no quadro do festival e dedicou metade de seu tempo ao problema da censura. [...] Liquidar a censura é impossível. [...] o único modus vivendi é mesmo a luta.* (GOMES, 2016, p. 329)

Para Paulo Emílio a hipótese de transferir a jurisdição policial para o ministério da Educação constituía um risco ainda maior, para ele “o funcionário da polícia transformado em censor manifesta alguma humildade e respeito diante dos valores da criação, ao passo que o intelectual colocado em idêntica situação se metamorfoseia facilmente em pretensioso esbirro” (*ibidem*). Sua visão, clareza e conhecimento dos modos de habitar os espaços de poder em relação à produção audiovisual antecipa problemas que subsistiram durante muitos anos negligenciando a produção cinematográfica nacional.

Para o crítico e professor, o mal da censura perde para o mal da desnacionalização que pesa sobre a indústria cinematográfica. O próprio Instituto Nacional do Cinema já estava ciente da conclusão principal do Seminário de Brasília: “se o governo não alterar o atual método de utilização dos recursos oriundos da lei de remessas de lucros, dentro de pouco tempo o cinema brasileiro se reduzirá a condição de cinema estrangeiro produzido em nosso território.” (p. 330)

No segundo texto, “Tolice x *La Chinoise*”, Paulo Emílio afirma que o cinema tem uma vocação muito forte para a tolice. Para o crítico a situação era pior 20 anos atrás porém com a censura brasileira aconteceu o contrário. E afirma:

“Essa acumulação primitiva do capital de tolice na vida social brasileira está condicionando a eclosão

dos mais ambiciosos empreendimentos de cretinização que a República já conheceu.

A nossa Carta Magna assegura uma intimidade constitucional entre as duas tolices, a do cinema e a da censura, de tal forma que as vantagens que poderiam advir do declínio da tolíce em cinema são anuladas pela florescência vegetativa da burrice censorial” (GOMES, 2016, p. 331)

Para Paulo Emílio, tudo bem censurar os filmes tolos nacionais, afinal a tolíce não deve ser estimulada e propagada, porém ficar fascinados pela produção estrangeira tola é lamentável. “Importar tolices em doses maciças chega a desnacionalizar nossa própria mediocridade” (GOMES, 2016, p. 332). Já em relação aos filmes considerados inteligentes, sejam eles brasileiros ou estrangeiros a coerência da censura permanece total: procura atrapalhar a todos. Esse foi o caso de *La Chinoise*, de Godard. Filme que não foi aplaudido pelos grupos de direita, de centro nem pelos da esquerda. O filme estuda as perplexidades ideológicas e vitais de um setor da juventude, de uma grande cidade do Ocidente, gravando as intermináveis discussões a respeito dos comunismos. Logicamente, isso foi mais do que suficiente para por em movimento toda a ação cretinizadora e tola da censura da época. Já dizia Oliveira (citado por Godard): Cinema é uma saturação de signos magníficos que se banham na luz da sua falta de explicação... como ficou sem explicação que o ministro Gama e Silva assistisse, gostasse e liberasse *La Chinoise*. Às vezes a inteligência dos censoriais ficou obnubilada pela própria luz do cinema...

O terceiro texto escolhido é “Roberto Campos em ritmo de aventura” parodiando o título de um filme popular na época: Roberto Carlos em ritmo de aventura. Ele foi Ministro de Planejamento no governo de Castelo Branco e interessa ao cinema brasileiro porque o Instituto Nacional do Cinema nasceu sob os seus auspícios no pagar das luzes do melancólico governo de CB, cujo presidente, o Sr. Durval Garcia declara que nesse ano haveria uma produção recorde e que talvez se registrasse uma crise de superprodução em função do mercado consumidor. Paulo Emílio alega que a “produção recorde nacional” chegava a 60 filmes versus os 500 ou mais filmes que eram consumidos por ano. A perspectiva do mercado brasileiro vir a consumir 12% dos filmes nacionais ao lado dos 80% de estrangeiros revela a mentalidade colonial dessa gente incapaz de imaginar sequer que uma situação normal exigiria que pelo menos 50% dos filmes exibido no Brasil fossem brasileiros. Para o crítico a esse ritmo de exibição compulsória, se seguiria a produção do cinema estrangeiro no Brasil. E alerta: “o cinema brasileiro não merece ficar sujeito ao ritma das aventuras de qualquer Roberto.” (GOMES, 2016, p. 339)

Censura, colonização, privatização, desvalorização da produção e exibição cinematográfica nacional são notas que soam em todos seus textos, e que como um *lite motiv* repetem alertas, chamam a atenção. Isso é o que mais me impressiona na escrita de Paulo Emílio.

Ele conseguiu fazer das suas publicações verdadeiras cavernas, que ao avesso da alegoria de Platão,



leva aos seus leitores/espectadores/estudantes/pesquisadores a nos concentrar naquelas imagens-textos, enquanto podemos ouvir sua voz, suave e sábia chamando nossa atenção para aquilo que se separa do mundo para ser atendido, aquilo que se repete, como quer Jan Masschellein (LARROSA, 2018)

Essas cascas que nos deixam os textos jornalísticos publicados por Paulo Emílio Salles Gomes viram verdadeiros monumentos, se entendemos o *monumento* (RANCIÈRE, 2018) como aquilo que fala para além das palavras, aquilo que nos educa sem a intenção de nos educar, aquilo que carrega a memória pelo fato mesmo de só ter se preocupado com o seu presente. Educar é apenas conhecer e imaginar uma e outra vez.

E hoje, 2018, dizemos diante de tudo o que vivemos com Didi-Huberman: *Isto é inimaginável!* (2017, p.) mas, como se olhássemos as cascas, como os restos de Auschwitz-Birkenau, precisamos repetir *Isto é inimaginável* sim, mas precisamos imagina-lo a pesar de tudo, outra vez. É necessário educar, porque imaginar é a única possibilidade de introduzir alguma forma de alteração no real.

Paulo Emílio, provocador na atitude e sutil no estilo, na universidade, ou na escrita em periódicos, cultivando um estilo coloquial, descartando conceitos de disciplinas especializadas, recorrendo a paradoxos e valorizando a imaginação como instrumento de intervenção na conjuntura política, já nos alertara para os tempos que vem chegando.

Referências

- CALIL, Carlos Augusto. *Paulo Emílio Sales Gomes. Uma situação colonial?* São Paulo: Companhia das letras, 2016.
- HUBERMAN, Didi. *Cascas*. São Paulo: Paralelo 34, 2017.
- LARROSA, Jorge. *Esperando não se sabe o que*. Sobre o ofício de professor. 2018.
- MELO SOUZA, José Ignacio de. *Paulo Emílio no Paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. *Figuras da história*. São Paulo: Unesp, 2018.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. *O cinema no século*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- _____. *Uma situação colonial?* São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- SOBERÓN TORCHIA, Édgar. *Los cines de América Latina y el Caribe*. La Habana: Ediciones EICTV, volumes I e II, 2012.

Do cinematógrafo ao celular: tão longe e tão perto¹

From the cinematograph to the cell
phone: so far and so close

Adriano Chagas²
(Mestre – Estácio)

Resumo: Este artigo propõe uma reflexão a partir da identificação de semelhanças e diferenças conceituais entre o cinematógrafo e o smartphone, e as produções imagéticas destes dispositivos. Os filmes e vídeos gravados com câmeras de telefones celulares criaram uma relação de coexistência com as imagens técnicas do cinema e da televisão. Desta forma, seria possível observar algo novo no fazer de usuários amadores, desconhecidos e inexperientes, exatamente pela falta de domínio da linguagem estabelecida?

Palavras-chave: Audiovisual. Imagem. Smartphones. Cinema. Convergência.

Abstract: This article proposes a reflection on the identification of conceptual similarities and differences between the professional cinematographic production and the production of films using smartphones devices. Films and videos recorded with cell phone's cameras have created a relation of coexistence with the technical images of cinema and television. In this way, would it be possible to observe something new in the making of amateur, unknown and inexperienced users, precisely because of the lack of mastery of the established language?

Keywords: Audio-visual. Image. Smartphones. Movie theater. Convergence.

Introdução

O cinematógrafo e o telefone celular são protagonistas da reconfiguração do processo de realização de obras audiovisuais, cada qual em seu tempo. O primeiro reinou absoluto diante dos aparelhos concorrentes, principalmente em função de sua mobilidade, portabilidade e a oferta de uma projeção com luminosidade superior à dos aparelhos similares. O celular, por sua vez, é elemento central na reconfiguração das práticas de produção, distribuição e exibição das imagens, com autonomia e qualidade técnica semelhantes às dos melhores recursos profissionais, antes só disponíveis para as grandes emissoras e produtoras de televisão e cinema. É um dispositivo onipresente e, de certa maneira, democratiza a realização de vídeos diversos,

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual, na sessão 2 do Seminário Temático Exibição cinematográfica, espectadorialidades e artes da projeção no Brasil.

2 - Mestre em Comunicação (UFF), Especialista em TV Digital, Radiodifusão e Novas Mídias de Comunicação Eletrônica (UFF). Jornalista e professor da Estácio-RJ. Também atua na TV Brasil/EBC.

amadores e profissionais. É importante esclarecer e reforçar que o *smartphone* e o cinematógrafo possuem semelhanças, mas não concorrem entre si. Pelo contrário, coexistem no status de máquinas que contribuíram e contribuem, cada qual em seu tempo, para a reconfiguração de hábitos e o estabelecimento de novos paradigmas da produção e exibição da imagem audiovisual.

Desde o surgimento do cinematógrafo dos irmãos Lumière³, diversos teóricos abordaram as questões que envolviam o posicionamento do espectador em relação às imagens, nos cafés, teatros, *vaudevilles*⁴, galpões e demais locais onde ocorriam as projeções daquela época. A investigação de pensadores como Siegfried Kracauer e Rudolf Arnheim, por exemplo, tendia para uma explicação psicológica, capaz de transportar o público para uma realidade de sonho e ilusão.

A máquina dos Lumière podia funcionar como câmera ou projetor e ainda fazer cópias a partir dos negativos. Seu mecanismo não utilizava luz elétrica: era acionado por manivela. Por seu pouco peso, o cinematógrafo podia ser transportado facilmente e, assim, filmar nas paisagens urbanas e rurais, ao ar livre ou em locais de acesso restrito. Os operadores do cinematógrafo também atuavam como cinegrafistas e multiplicavam as imagens de vários lugares do mundo em seus catálogos. (MASCARELLO, 2012). Com o passar dos anos, no entanto, o cinematógrafo apresentou melhorias, especialmente em duas características: realizar filmagens mais longas e projetar os filmes com maior luminosidade. Ele também era mais leve e prático de manusear, aspecto que o aproxima de uma mobilidade que talvez encontre seu ápice, em definitivo, nas câmeras de telefones celulares da atualidade.

Máquina de pensar o tempo

No livro "*L'intelligence d'une machine*", publicado originalmente em 1946, o realizador Jean Epstein discorre sobre a filosofia do cinema, a partir das possibilidades e transformações originadas pelo cinematógrafo. Ele apresenta a máquina como um instrumento total e completo que vai além da arte, multiplicando o poder de penetração da visão e ampliando as reflexões sobre as novas aparências do mundo, por meio de suas possibilidades de uso. Para o cineasta e teórico francês, o feito mais impressionante do dispositivo dos irmãos Lumière está na transformação de uma descontinuidade em uma continuidade, o que o promove à condição de um equipamento de pensar o tempo, esticando ou condensando uma determinada duração.

O cinematógrafo, assim, mostra que o tempo é só uma perspectiva nascida na sucessão de fenômenos, como o espaço é só uma perspectiva da existência das coisas. [...] Tempo e espaço só se compõem de relações essencialmente variáveis entre aparências que se produzem sucessivamente e simultaneamente. Por isso pode haver trinta e

3 - O cinematógrafo foi apresentado pelos irmãos franceses Auguste (1862-1954) e Louis (1864-1948) Lumière, em 22 de março de 1895, na Sociedade Francesa para o Incentivo à Indústria, em Paris. Inicialmente, tratava-se de uma curiosidade que projetava imagens-teste que precisavam de movimento: seres humanos em ação, deixando o trabalho ou esperando o trem. O filme "A Saída dos Operários da Fábrica Lumière" (1895) tinha um minuto de duração e foi assistido, naquela data, por uma pequena plateia. A obra chegou ao grande público apenas em 28 de dezembro daquele mesmo ano, em demonstração pública e paga.

4 - Espetáculo composto de vários números (acrobacias, danças, canções, animais amestrados etc.), sem relação entre si.

seis tempos diferentes e vinte tipos de espaços, como pode haver inumeráveis perspectivas particulares, de acordo com as posições infinitamente diferentes dos objetos e de seu observador. (EPSTEIN, 2015, p. 29, tradução nossa)⁵.

O cinematógrafo foi importante como um equipamento completo no processo de captação e projeção dos filmes das primeiras décadas do cinema, além de sua aplicação em diversos campos da ciência e distintas áreas de conhecimento. Ao aparelho dos irmãos Lumière pode ser atribuído um papel semelhante, guardadas as suas devidas proporções, ao que o *smartphone* ocupa na cadeia de produção de um conteúdo audiovisual, nos múltiplos usos e nos processos de captação, distribuição e exibição de conteúdo. A etapa de distribuição, é importante esclarecer, o cinematógrafo, em sua época, não cumpria. E a fase de exibição, hoje, ocorre nas telas dos telefones celulares mediada por influências de outros meios que surgiram décadas depois do cinematógrafo, como o vídeo e a televisão.

Meros registros de situações do cotidiano, os vídeos curtos realizados pelas câmeras dos telefones celulares de atualidade apresentam características semelhantes às das obras do primeiro cinema. Se, antes, o tempo de duração dos filmes era reduzido pela indisponibilidade de tecnologia, agora, com os celulares, são as condições de audiência na tela do próprio dispositivo que ditam este prazo. A imagem produzida por celular no dia a dia, na rua, é instável, suja, vertical ou horizontal, nem sempre tem o objeto focalizado e em evidência no quadro para apoiar a narrativa, da linguagem clássica do audiovisual da forma como o espectador foi habituado a acompanhar.

Sob os pontos de vista da linguagem e da construção da narrativa, no livro “A Imagem” (2012), o teórico Jacques Aumont registra que um dos motivos de sucesso do cinematógrafo foi o tamanho da imagem projetada. Sua dimensão representa um dos elementos que pode determinar o tipo de relação que o espectador poderá estabelecer entre o próprio espaço e o espaço plástico da imagem. Nas primeiras décadas do cinema, no entanto, o espanto e o encantamento do público também estavam relacionados à forma como os elementos eram apresentados nos filmes: por exemplo, em *close*⁶. Aumont (2012) recorda que

os grandes cineastas do mundo souberam observar e utilizar a estranheza da ampliação, fazendo de um telefone uma espécie de monumento (Epstein) e de uma barata um monstro maior que um elefante (Eisenstein) [...]. Em todos os casos, o *close* é visto como a imagem por excelência que gera uma distância psíquica própria do cinema, feita de proximidade, de sideração e de irredutível afastamento (AUMONT, 2012, p. 145-146).

Hoje, este tipo de plano, mais fechado, está no centro de um debate contemporâneo sobre o estabeleci-

5 - *El cinematógrafo destruyó dicha ilusión; muestra que el tiempo es solo una perspectiva, nacida de la sucesión de los fenómenos, como el espacio es solo una perspectiva de la coexistencia de las cosas. El tiempo no contiene nada que se pueda llamar tiempo en sí, como el espacio no encierra espacio en sí. Solo se componen, uno y outro, de relaciones, esencialmente variables, entre apariencias que se producen sucesivamente o simultáneamente. Por eso puede haber treinta y seis tiempos diferentes y veinte tipos de espacios, como puede haber innumerables perspectivas particulares, según las posiciones infinitamente diversas de los objetos y de su observador* (EPSTEIN, 2015, p. 29).

6 - Tipo de plano que revela parte de um objeto ou assunto filmado, em geral, o rosto de uma pessoa.

mento de uma estética específica para as narrativas a serem consumidas nas pequenas telas dos dispositivos móveis portáteis. Esta discussão é iniciada no momento em que as telas começaram a diminuir de tamanho, com a chegada da televisão. A partir deste momento, o novo meio assumiu uma condição de tela intermediária em relação às telas das salas de cinema e incorporou o *close* como um tipo de plano característico.

Desta forma, a tela de poucas polegadas de diâmetro dos *smartphones*, entre outros dispositivos com características semelhantes, avança aos poucos para constituir a exigência de uma linguagem própria, a exemplo do que já ocorre com as páginas de internet em sua versão *mobile*. Como se os dispositivos móveis portáteis demandassem uma linguagem particular que fosse capaz de inibir o desperdício narrativo, considerando a demanda dos usuários em diversas condições e os múltiplos espaços de recepção onde ocorreriam os processos comunicacionais, seja na tela de dimensões reduzidas dos telefones celulares ou em sites especializados no armazenamento e reprodução de vídeos⁷.

Hoje, ao considerarmos as câmeras dos dispositivos móveis portáteis, é possível observar a mesma autonomia na operação do usuário, tanto na produção de rascunhos - como os vídeos diários, meros registros do cotidiano - quanto na elaboração de obras completas. Um indivíduo, com seu *smartphone*, é roteirista, diretor e até mesmo autor, operando a própria câmera. As condições de autoria, assim, podem melhorar, mas a linguagem e os demais procedimentos expressivos clássicos seriam alterados minimamente.

A popularização dos aparelhos de telefone celular contribui ainda para uma espécie de naturalização do processo de captação da imagem. Esta imagem, por exemplo, subverte a condição do pixel, de elemento característico de uma imagem de baixa resolução a uma espécie de referência estética ou de amadorismo. Até as etapas de realização, da concepção à distribuição, passando pela edição e adição de efeitos diversos, têm condições de serem realizadas no próprio aparelho.

O *smartphone* na mão também impõe a imagem em *close*, definindo a ação. Em geral, nestes produtos, a imagem é captada muito perto de seus protagonistas. Nestes casos, é importante ressaltar, o manuseio do dispositivo pode ser feito com apenas uma das mãos, o que pode contribuir ainda mais para a geração de imagens desestabilizadas e planos imprecisos. A maioria dos vídeos amadores produzidos pelos usuários de telefones celulares que circula na internet é do tipo plano sequência, ou seja, sem cortes. O áudio é captado pelo microfone do próprio aparelho, não há maquiagem ou caracterização, e muito menos iluminação específica. Sua duração também é reduzida, o que facilita o compartilhamento nas redes sociais e a visualização, por parte de outros sujeitos.

Diante do exposto, fica evidente que o cinematógrafo e o telefone celular são equipamentos que se assemelham na medida em que produzem e exibem imagens em movimento, com a autonomia característica

7 - YouTube e Vimeo, por exemplo.

da mobilidade. Por outro lado, cabe evidenciar que na era do cinematógrafo ainda não havia se estabelecido uma cultura fílmica ou audiovisual como nos dias atuais, onde esta característica é indissociável do cotidiano da contemporaneidade, absolutamente popularizada.

As imagens produzidas em cada época são bem diferentes, assim como os indivíduos que as geram, e as relações deles com a câmera e as imagens por ela produzidas, naturalmente. São nessas características que as diferenças entre o cinematógrafo e o celular mais se acentuam. Hoje, é sabido que o celular é um equipamento muito mais completo, na medida em que o usuário filma e se filma, captura e compartilha arquivos de áudio, e a imagem produzida por ele também pode ser compartilhada, quase instantaneamente ou ao vivo, em redes sociais e até transmissões ao vivo via *streaming*⁸.

As atuais possibilidades de captação e circulação das imagens dão notoriedade de forma ágil aos conteúdos, enfraquecendo visões elitistas e formas tipicamente capitalistas de desenvolvimento econômico, como a produção centralizada e a tradicional distribuição rápida em largas expansões geográficas. Este aspecto representa um ganho para a sociedade, uma vez que é possível receber no celular produções de qualquer natureza, inclusive as que contém visões periféricas aos discursos oficiais, pela disponibilidade dos vídeos de registros ou os conteúdos oferecidos pelos portais especializados em armazenamento e reprodução de vídeos na internet. Neste sentido, o pensamento de Raymond Williams aponta para uma prática que busca o entendimento do ambiente, objetos e pessoas como elementos interconstitutivos do cinema e a questão da prática política, indicando que a batalha em torno do “popular” está longe do fim. Ou seja, o desafio para várias gerações de cineastas permanece, mas o “cinema burguês progressista” deve trabalhar para a construção do seu fim.

Referências

AUMONT, J. *A imagem*. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

BLANCHOT, M. *A conversa infinita-2: a experiência limite*. São Paulo: Escuta, 2007.

CASTELLS, M. “Communication, power and counter-power in the network society”. *International Journal of Communication*., California, v. 1, n. 1, p. 29, 2007.

CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano-vol.1*. Petrópolis: Vozes, 2000.

CHARTIER, R. *Os desafios da escrita*. São Paulo: Unesp, 2002.

COUTINHO, M. A. *Escrever com a câmera: cinema e literatura na obra de Jean Luc Godard*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

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

8 - Tecnologia que é capaz de reproduzir áudio ou vídeo enquanto ainda está carregando, diminuindo assim o tempo de espera do usuário para assistir o conteúdo.

- EPSTEIN, J. *La inteligencia de una máquina*. Buenos Aires: Cactus, 2015.
- FLUSSER, V. *O mundo codificado*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FOUCAULT, M. *Dits et écrits: 1970-1975*. Paris: Editions Gallimard, 2014.
- GERBASE, C. "Cinco discursos da digitalidade audiovisual". Sessões do Imaginário:, Porto Alegre, v.1, nº7, p. 57-66, dez. 2001.
- GUNNING, T. "Uma estética do espanto: o cinema das origens e o espectador (in) crédulo". Revista Imagens:, São Paulo, v.1, nº 5, p. 31-45, 1995.
- HABERMAS, J. *The Structural Transformation of the Public Sphere*. Cambridge: MIT, 1989.
- JENKINS, H. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.
- LEMOS, A. "Comunicação e práticas sociais no espaço urbano: as características dos Dispositivos Híbridos Móveis de Conexão Multirredes (DHMCM)". Comunicação, mídia e consumo:, São Paulo, v. 4, n. 10, p. 23-40, 2008.
- LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. *A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna*. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- LISBOA, A. "Formas expressivas da contemporaneidade: a estética do processo em filmes realizados via celular". Temática:, João Pessoa, v. 11, nº 3, p. 1-13, 2015.
- MACHADO, A. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papyrus, 1997.
- MANOVICH, L. *Novas Mídias como tecnologia e ideia: 10 definições*, in: LEÃO, L. O chip e o Caleidoscópio. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- MASCARELLO, F. *História do cinema mundial*. São Paulo: Papyrus, 2006.
- MCLUHAN, M. *Os meios de comunicação: como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- STEYERL, H. *Em defesa da imagem ruim*. Serrote:, São Paulo, v. 19, p.186-199, 2010.
- WILLIAMS, R. *Televisão: tecnologia e forma cultural*. São Paulo: Boitempo, 2016.

Prata Palomares (1971): censura e tropicalismo no contexto pós-1968¹

Prata Palomares (1971): censorship and tropicalismo in the pos-1968

Adriano Del Duca²
(Mestrando – PPGCINE/UFF)

Resumo: *Prata Palomares* (André Faria, 1971) foi realizado no pós-1968 e traz elementos estéticos e históricos da produção cinematográfica deste período. É produto da experimentação cinematográfica do *Teatro Oficina* no final dos anos 1960. Censurado, foi impedido de estrear na *Semaine de La Critique* do Festival de Cannes de 1971, permanecendo bloqueado para a exibição nacional até 1979. Ignorado pela historiografia, é uma importante obra do cinema brasileiro da virada para os “anos de chumbo”.

Palavras-chave: cinema brasileiro moderno; cinema marginal; teatro oficina; censura; tropicalismo.

Abstract: *Prata Palomares* (André Faria, 1971) was made in the pos-1968 and brings esthetic elements and historical production cinematographic for this period. Is a product of cinematographic experimentation of the *Teatro Oficina* at the end of the 1960s. Censored, he was barred to launch in the *Semaine de La Critique* from the 1971 Cannes Festival, remaining blocked for national exhibition until 1979. Ignored by the historiography, it is one forceful by the Brazilian Cinema of turning point for the “lead years”.

Keywords: modern brazilian cinema; marginal cinema; teatro oficina; censors; tropicalism.

Introdução

O filme *Prata Palomares* (André Faria, 1971) é uma obra que carrega em si o emblema do ano de 1968, desde o engajamento político presente na temática da revolta popular e da luta armada, característico do período, bem como proposições estéticas radicais que dialogavam com a postura esboçada por Jean Luc Godard, Glauber Rocha e outros cineastas que se engajaram, e também às suas obras, na crítica aos regimes políticos, ao sistema de representações da sociedade burguesa e ao próprio aparato produtivo do cinema industrial. Além disso, os diversos impedimentos que o filme sofreu ao longo dos anos em que permaneceu censurado, o insere no contexto que em que a cultura cinematográfica confrontou-se diretamente com a política.

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: PA - O cinema sobre Maio de 68: ressonâncias e linguagens da história.

2 - Licenciado em Ciências Sociais – UNESP FCL/Ar; Bacharel em Cinema e Vídeo – UNESPAR-FAP; professor efetivo de Sociologia em Colégio Estadual Almirante Alvaro Alberto – Parati/RJ.



O final da década de 1960 foi marcado pelo recrudescimento das formas de exploração do trabalho e repressão às resistências dos trabalhadores, mas também pelas respostas engendradas por grupos de jovens estudantes, artistas e trabalhadores que repercutiram na cultura e política daquela geração em todo o mundo. A Revolução chinesa, a Primavera de Praga, a luta dos negros nas periferias dos EUA, e os levantes estudantis, são signos do ocaso de uma década em que as estruturas da ordem social capitalista foram duramente criticadas.

No Brasil, as ações do movimento estudantil contra a ditadura militar, a luta armada contra o regime político ditatorial, bem como o emblemático momento de elaboração crítica no campo das artes, caracterizaram um momento em que contraditoriamente, na mesma medida em que se aprofundava o caráter autoritário do regime político através do Ato Institucional nº5, na oposição respirava-se um ambiente efervescente e audacioso em suas estratégias para refletir o momento político. Em inúmeros filmes do período há uma tentativa de diagnóstico da crise – econômica, política, cultural – que reverberava na sociedade, investigando o caráter do subdesenvolvimento econômico e a incompletude do desenvolvimento sócio-cultural. Filmes como *Terra em Transe* (1967), espetáculos como *O Rei da Vela* (1967-68), movimentos estéticos como a *tropicália*, o *cinema marginal*, surgiram como respostas à experiência da sociedade brasileira e o peso dessas expressões ecoou em obras do início da década de 1970, compondo um cenário de engajamento político e estético fundamental para compreensão da cultura ao longo desta década.

O Estado autoritário e as respostas políticas no campo da cultura

Com tons unificadores a ditadura civil-militar brasileira buscou dar margem institucional a uma produção cultural que interessasse ao corpo político formado após o golpe de estado. O contraste entre Brasil regional e uma suposta unificação cultural do país, a assim chamada ideologia do *Brasil Grande*, apareceram como uma harmonização entre culturas e classes antagônicas, sob a égide de um modelo autoritário de poder. O Estado foi, de maneira autoritária, o responsável pela “modernização” e integração nacional, pois se colocou como o promotor da mesma (ORTIZ, 2006, p.96). Qualquer obra ou artista que não estivessem alinhados a esta nova perspectiva de cultura nacional ou que a criticasse, era rotulada de “antinacional, de elitista, atrasada e estetizada” (ORTIZ, 2006, p.99). *Contrárias aos interesses da nação* essas obras não deveriam ser estimuladas pelos órgãos da oficialidade, tornando-se objeto de censura.

É este o sentido da interferência do Estado brasileiro na trajetória do filme *Prata Palomares*. Diretamente crítico à visão oficial da história e fazendo alusões críticas, não apenas ao caráter autoritário histórico da República brasileira, mas diretamente sobre a violência policial exercida durante regime civil-militar então vigente, o filme tornou-se alvo daqueles que organizavam e legalizavam a produção cultural oficial. A censura nunca foi o único meio de controle, mas no período de repressão que se intensificou em 1968, foi o instrumento mais assíduo para o controle ideológico. Durante toda a década de 1970, na mesma medida em que o

estado financiou e estimulou obras cinematográficas que serviram ao interesse da Integração e da Segurança (RAMOS, 1983, p.88), também agiu silenciando vozes destoantes.

O *Teatro Oficina* é uma das expressões desta vivência político-cultural que repercutia muito além das salas de ensaio e palcos em que se apresentavam. O grupo aprofundou a experiência de crítica ao nacionalismo, revisitando o modernismo da década de 1920 e compondo em diálogo com a *tropicália*, uma estética agressiva, que lia o Brasil em uma chave irônica e debochada. Formulado no olho do furacão desta efervescência no teatro brasileiro, por figuras que dialogaram intensamente com o tropicalismo e transitavam entre o cinema novo e o cinema marginal paulista, o filme *Prata Palomares* é uma expressão embotada destas tendências estéticas.

Para uma análise estética de *Prata Palomares*

Prata Palomares (1971) é um filme desconhecido. Sua relevância estética justifica-se pelos elementos da cultura moderna brasileira que convergem no interior da obra – *tropicália*, cinema novo, cinema marginal, experimentalismos cênicos, desconstrução do classicismo narrativo, além da reunião de vários de artistas envolvidos com as principais vanguardas artísticas e políticas do período.

Na diegese, dois guerrilheiros em fuga de uma revolução derrotada escondem-se em uma igreja abandonada de um lugar chamado *Porto Seguro*. Um deles decide se passar pelo vigário que a comunidade esperava enquanto o outro prepara meios para prosseguirem a fuga. No entanto, envolvidos por uma figura mística, misto de santa e prostituta, acabam se envolvendo com as disputas políticas locais. Em meio ao conflito do povo local o falso padre enlouquece e assume uma personalidade messiânica. Diante de torturas, assassinatos, e de seu conflito psicológico, o guerrilheiro trai seus objetivos revolucionários e instaura o “Paraíso Agora”, a alegoria de uma república messiânica e caótica que remete ao subdesenvolvimento político e cultural dos países periféricos.

Há uma alegorização da idéia de ‘nação’ em *Prata Palomares*, mas que não é clara em sua lógica, pois rompe tanto com a teleologia de redenção histórica, na qual o povo liberta-se de opressores e instaura outra ordem, e tampouco faz alusão a uma ‘narrativa de fundação’ positiva de um “novo lugar”. A concepção de ‘Revolução’ presente na narrativa, apesar de estar evidentemente inspirada na luta armada contra regimes autoritários, também não é historicamente clara com suas referências. Há, assim, um procedimento sincrético por trás das representações políticas e religiosas no filme, cruzando as referências do cristianismo às do candomblé, das revoltas regionais com a guerrilha socialista, da violência do Estado com repressões libidinais, criando um ambiente onírico e absurdo. Uma conjunção política improvável, mas que através das metáforas agressivas e de uma representação violenta, permite relacionar a interpretação à história dos países latino-americanos no século XX.



Maracangalha, o local sublevado de onde os rebeldes fogem no início do filme e para onde pretendem voltar, é um sujeito oculto e remete à ideia de crise da nação-sujeito. Não há a construção de uma utopia redentora oposta à catástrofe de *Porto Seguro*, que abarque a expectativa revolucionária; desde o início *Maracangalha* está derrotada. O ímpeto resistente dos guerrilheiros vai sendo domesticado pela tragédia que envolve *Porto Seguro* e a saída surge como uma distopia ‘esculhambada’ – o *Paraíso Agora*.

As características de descontinuidade e fragmentação que dão ao filme uma textura ininteligível são partes de uma “experiência de transgressão” próprias de um cinema experimental em conflito com os parâmetros do mercado. Mais que isso, o cineasta e demais artistas envolvidos na criação de *Prata Palomares* evidenciam na obra o conflito declarado ao regime político vigente em sua época.

Vanguarda e autoritarismo: a censura ao *Prata Palomares*

Em entrevista para o Jornal de Brasília em setembro de 1979, André Faria relata sinteticamente o surgimento do projeto do filme: “eu trabalhei no Galileu Galilei³. Aí o Zé Celso propôs a gente abrir o Oficina-Cinema. Todo o Pessoal do Oficina acatou entrando no filme”. (FARIA apud FRANCISCO, 1979)

Ítala Nandi conta em seu livro autobiográfico “Teatro Oficina, onde a arte não dormia”, que André já tinha um argumento de longa metragem, e que diante da ideia do Oficina-Cinema, o roteiro acabou agradando a todos:

Decidimos, então, que faríamos duas produções: uma teatral com Fernando [Peixoto] na direção, enquanto que Renato [Borgui], Zé [Celso Martinez] e André [Faria] se dedicaram a acabar o roteiro do filme que se chamava *Porto Seguro*, para dar a ele a ‘linguagem-Oficina’. Ao final o filme passou a se chamar *Prata Palomares*. (NANDI, 1998, p.238)

Há neste depoimento de Ítala uma informação fundamental para a reflexão sobre o sentido estético do filme e sua direção dramaturgic e cinematográfica. André, José Celso e Renato Borgui trabalharam juntos no desenvolvimento e conceituação do filme com a intenção de que fosse um projeto com a “linguagem Oficina”. De fato, o filme estampa esta característica, e apesar de ser assinado por André, é fruto de uma criação coletiva, assim como eram os espetáculos do *Teatro Oficina*.

A experiência criativa grupalizada do Teatro Oficina reverbera em *Prata Palomares* e confrontam-se com as dificuldades próprias de implementação de um outro modo de operar o aparato cinematográfico e as hierarquias próprias a este novo modo de produção. Há em *Prata Palomares* a evidência da direção artística do grupo *Teatro Oficina*, sua equipe o compõe da criação dramaturgic à cenografia, contaminando com a criatividade do grupo toda a obra. André, Ítala Nandi, José Celso, Renato Borgui, Lina Bo, bem como grande parte da técnica eram parte ativa daquele coletivo que ali vivia suas crises internas.

3 - Texto de Bertolt Brecht encenado pelo grupo do Teatro Oficina em 1968.

Em 1971 o filme foi finalizado na moviola da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro junto aos montadores João Ramiro e Amauri Alvez, com a colaboração de Ítala Nandi. O filme, recém-finalizado, foi convidado a participar da *Semaine de La Critique*, mostra paralela aos filmes que concorrem à Palma de Ouro no Festival de Cannes, na França. Sem uma cópia comercial pronta, o filme ainda não havia sido submetido à censura. André Faria relata que remeteram o filme à França por meios clandestinos, dentro de bagagens do diretor e da atriz Ítala que iria à França representar outros dois filmes em que havia atuado: *Os Deuses e os Mortos* (1970) de Ruy Guerra e *Pindorama* (1971) de Arnaldo Jabor.

Paralelamente a isso, submeteram uma cópia à censura na tentativa de obter a liberação para a exibição internacional. No entanto, o conteúdo político frontalmente contrário ao teor permitido pela cultura oficial da ditadura civil-militar, bem como o acabamento estético transgressor, fizeram com que o filme fosse integralmente vetado, e o visto para exportação, negado. A direção do Festival, na figura de Pierre Henri Deleau foi informada e tentou várias medidas para a liberação do filme. Primeiro um telegrama com assinatura de mais de 20 entidades internacionais é encaminhado ao Ministro da Educação Jarbas Passarinho. Entre os subcrevantes estavam Luis Buñel, Roman Polanski, Orson Welles, Elizabeth Taylor, Luchino Visconti, Louis Malle, John Lennon, entre outros artistas presentes no Festival de Cannes daquele ano. O Ministro sequer contestou o documento. O filme, que já havia sido programado para a *Semana da Crítica*, teve de ser retirado da programação, por exigência do Instituto Nacional de Cultura (INC) brasileiro. Tanto André quanto Ítala contam que o filme participou de sessões privadas, onde obteve popularidade, pois muitos queriam ver o filme que fora proibido pelo regime político brasileiro, mas não puderam efetivar vendas e contratos de exibição pela falta da guia de exportação do filme.

Em 1972, o filme foi convidado novamente para participar da Semana da Crítica do Festival de Cannes. O diretor André Faria recorre à censura para pedir concessão de um certificado provisório especificamente para participar do festival – pedido que lhe foi sumariamente negado, apesar da insistência do Festival. Em 1973, o filme é convidado a participar da Mostra de Cinema de Los Angeles, nos Estados Unidos da América, houve um novo pedido de liberação à censura, que foi novamente negado. A guia de exportação foi concedida apenas em 1977 quando o então ministro Reis Veloso permitiu que *Prata Palomares* fosse o representante do Brasil na *Quinzaine des Réalisateurs* do Festival de Cannes. O diretor aproveitou a viagem do filme à Europa e participou também do *Festival Internacional de Cinema de San Sebastian*, na Espanha, além da Seleção especial do *Cine Olimpic Entrepot*, em Paris.

A primeira exibição no Brasil ocorreu em 1979, em uma mostra de filmes integralmente proibidos pela censura, organizada na programação paralela do Festival de Gramado. Realizado entre 22 e 27 de janeiro, a assim chamada “Mostra Negra” obtém uma liberação provisória para exibição privada de alguns filmes que estavam proibidos há anos no país. A mostra foi composta por “Prata Palomares” de André Faria, “25 – A



revolução de Moçambique” de José Celso Martinez Correa e Celso Luccas, “Iracema” de Jorge Bodansky e Orlando Senna, e “Contos Eróticos” de Joaquim Pedro de Andrade, Eduardo Escorel, Roberto Santos e Roberto Palmari. Ainda em 1979 o filme obteve liberação para participar do XII Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, que ocorreu em setembro. *Prata Palomares* conquistou dois prêmios, o de Melhor Cenografia para Lina Bo e Melhor Direção para André Faria.

O estrangulamento temporal e ideológico causados pela censura impôs ao filme o desinteresse comercial. Liberado em 1980 só conseguiu chegar às salas em maio de 1983, apoiado por verba de distribuição da EMBRAFILME. Enfrentou ainda cortes no trailer e dificuldades com o material de divulgação. A passagem por salas de São Paulo e Rio de Janeiro foram curtas e comercialmente píffias. Fora do contexto político que o gestou, restava o interesse histórico do filme, que além de sua saga pela liberação era também o último trabalho conjunto dos antigos membros do *Teatro Oficina*, no entanto não impactou nem a crítica especializada nem o público cinéfilo.

Referências

FRANCISCO, Severino. *Terror, terrorista ou real?* IN: no Jornal de Brasília, 29/09/1979.

NANDI, I. *Teatro Oficina, onde a arte não dormia*. Rio de Janeiro: Faculdade da Cidade Editora, 1998.

ORTIZ, R. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. Ed. Brasiliense – 5ª Edição, São Paulo, 2006.

_____. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PRATA Palomares. Direção: André Faria. VEGA-I Filmes, Brasil, 1971. (100 min), NTSC, color.

RAMOS, J. M. O. *Cinema, Estado e Lutas Culturais: 1950, 1960, 1970*. São Paulo. Ed. Paz e Terra, 1983.

VALENTINI, Daniel M. *Uma leitura da censura ao Teatro Oficina nos anos 1960*. Verinotio – Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas. ISSN 1981-061X. Ano XI. abr./2016. n. 21.

XAVIER, I. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

_____. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Gênero e sexualidade: uma análise a partir da direção de fotografia¹

Gender and sexuality: an analysis through the cinematography

Agnes Cristine Souza Vilseki²
(Mestranda em Educação – UFPR)

Resumo: *O céu sobre os ombros* (2010), dirigido por Sérgio Borges, é um filme que opera sobre a instabilidade da linguagem, tencionando os limites da ficção e do documentário. Entendendo que os filmes se constituem através de sua linguagem, a direção de fotografia é fundamental na construção de sentido do filme. Desta forma, proponho investigar como os discursos de gênero e sexualidade são estabelecidos e articulados nesta configuração, a partir da análise da direção de fotografia.

Palavras-chave: Direção de fotografia, gênero, sexualidade, *O céu sobre os ombros*.

Abstract: *O céu sobre os ombros* (2010), directed by Sérgio Borges, is a film that operates on the instability of the language, tightening the limits of fiction and documentary. Understanding that the film is constructed by the language, the cinematography is fundamental building the sense of the film. This way, I propose to investigate how gender and sexuality discourses are established and articulated in this configuration, through the analysis of the cinematography.

Keywords: Cinematography, gender, sexuality, *O céu sobre os ombros*.

O céu sobre os ombros (2010), dirigido por Sérgio Borges, é um filme híbrido que utiliza recursos da ficção e do documentário. Essa premissa é a própria engrenagem do filme, em uma operação constante na qual a realidade invade o filme e o filme a realidade e os procedimentos ficcionais desestabilizam uma noção de documentário e vice versa. Nesse processo, não há naturalização de procedimentos, como aponta Cezar Migliorin: “há um conjunto de opções, de alternativas tratadas com leveza ou reflexão, mas nada naturalizadas” (2011, p.165).

Três personagens reencenam suas próprias vidas, Lwei Bakongo, Murari Krishna e Everlyn Barbin vivem na mesma cidade sem nunca se encontrar. Everlyn é uma mulher transexual que faz mestrado, dá aulas e faz programas a noite, Lwei é um escritor angolano que nunca publicou nenhum livro e tem dificuldade de se relacionar com o filho com deficiência. Murari é atendente de telemarketing, praticante *hare krishna* e participa

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Teorias e análises da direção de fotografia.

2 - Mestranda em Educação pela UFPR, graduada no curso de Bacharelado em Cinema e Vídeo da UNESPAR e pós-graduada no curso de Especialização em Poéticas Visuais da UNESPAR.



de uma torcida organizada. O filme acompanha suas vidas em casa, no trabalho, nos momentos de lazer e intimidade e o espectador não sabe exatamente o que é vida e o que é filme, verdade ou invenção.

Partindo dessa ambiguidade que é força motriz do filme, proponho a análise de uma sequência de *O céu sobre os ombros*, em diálogo com o conceito de dispositivo de sexualidade de Michel Foucault, com o intuito de entender como este filme, que opera através da instabilidade da linguagem, atua na construção de uma verdade do sexo.

A ideia de que o sexo foi colocado em discurso no século XVI, foi importante para Foucault entender e constituir a noção de dispositivo de sexualidade. Esta reflexão passa por questionar uma suposta “hipótese repressiva” (2014, p. 15) que teria emergido com a ascensão da burguesia no século XVII, e chega a uma percepção de que a sexualidade, construída discursivamente através de inúmeras instituições e dispositivos, constituiu-se como uma instância privilegiada de controle e agenciamento da vida, dos corpos e dos prazeres, a partir do século XVIII. Ao deslocar o sexo e a sexualidade de uma ordem “natural” e colocá-los sob a análise histórica de seus discursos, Foucault demonstrou como no últimos três séculos, tem sido construída uma verdade sobre o sexo, baseada na articulação saber-poder, através do dispositivo de sexualidade.

Foucault descreve um mecanismo de dupla incitação que opera em razão de uma vontade de saber, e de uma relação de prazer e poder. Essa vontade de saber esteve determinada em construir uma ciência da sexualidade, que buscava construir uma verdade do sexo, através de procedimentos que implicam em relações de saber-poder. Entre eles, a confissão, na qual o sexo tem sido objeto privilegiado. Sua consolidação se dá com a incorporação dos procedimentos de confissão aos discursos e práticas científicas, sendo neste contexto que surge a noção de sexualidade.

A proliferação de discursos nos séculos XVIII e XIX reservaram à monogamia heterossexual uma certa descrição, mantendo a norma rigorosa, porém silenciosa. Por outro lado, os spots de luz voltaram-se para a sexualidade das crianças, dos loucos, das mulheres histéricas, dos homossexuais e é assim que neste jogo de saber-poder, surge a figura dos “anormais”, aos quais, dá-se a voz, pois afinal cabe a eles confessar aquilo que são.

É a lógica da confissão, que funciona até hoje como matriz de produção do discurso verdadeiro sobre o sexo. É claro que seus meios se modificaram e seus domínios foram ampliados, mas o mesmo *modus operandi* está em funcionamento em diversas configurações contemporâneas. Desta forma, quando Foucault fala que “O dispositivo de sexualidade deve ser pensado a partir das técnicas de poder que lhe são contemporâneas” (2014, p.163), o cinema – de forma geral, e a direção de fotografia – de forma específica, pode funcionar como uma instituição discursiva que contribui com a proliferação dos discursos que produzem o sexo verdadeiro. Se no filme *O céu sobre os ombros* os códigos se atravessam e desestabilizam uma noção de verdade

em relação ao fazer fílmico, de que forma isso reverbera nos enunciados em relação à gênero e sexualidade?

O ponto de partida para esta reflexão é a percepção de que entre os personagens, sexo e sexualidade são questões apenas para Everlyn, a quem cabe não somente falar como também mostrar. Segundo Fernanda Ribeiro Salvo (2015), o filme cria estratégias de olhar diferenciadas para os personagens, muito em função do que eles mesmos propõe. No caso de Murari, um olhar distanciado alinhado ao aspecto religioso, com Lwei resulta em uma presença confortável, à vontade, que corresponde a sua figura expansiva,

[...] no caso de Everlyn, o olhar do filme parece ceder a um certo fascínio pelo corpo andrógono. Seu corpo ambíguo se torna refém de um imaginário erótico, firmado no fetiche. Na aparição de Everlyn, é como se o enquadramento (que esconde) fosse insuficiente. Ela protagoniza a única cena de sexo de O céu sobre os ombros, quando se prostitui na rua - embora essa imagem nos seja oferecida dentro de um carro, a certa distância e na penumbra, potencializando o fetiche em torno da situação (de novo o olhar é por frestas). (SALVO, 2015, p.131)

Na sequência em questão, Everlyn está em casa, nua, vemos partes do seu corpo. Ela aumenta música enquanto se arruma, seca o cabelo, se veste em frente ao espelho. Os enquadramentos são próximos, recortados, nenhum plano inteiro do seu corpo. Na rua, ela caminha por ruas escuras e pouco movimentadas. A câmera acompanha distante, um plano a enquadra por entre árvores, a câmera imóvel espera ela sair de quadro. No plano seguinte vemos Everlyn conversando com alguém dentro de um carro, ela está distante, mas ouvimos a conversa com clareza. Em seguida, vemos ela na rua enquanto se olha no espelho e ajeita o cabelo. Um carro passa, ela vai atrás e a câmera acompanha. Novamente ouvimos a conversa com um possível cliente. E depois, a câmera mais próxima - mas ainda distante - e de frente para o carro, mostra a cena de sexo. Na sequência seguinte ela está só, deitada em um quarto de motel, faz uma confissão e chora.

Há uma série de questões que envolvem esta sequência, muitas não são explicitadas, mas fundamentais para pensar a construção da cena. A primeira questão a ser pensada é por que colocar a personagem justamente em um lugar de marginalização, reiteração de um imaginário no qual a travesti/transsexual é prostituta? Na sequência anterior, Everlyn em sala de aula, falava sobre a prostituição como um trabalho sagrado da antiguidade, que para ela, a partir de sua experiência pessoal, é também lugar de afeto e prazer. Ela compartilha sua experiência com os alunos e o filme com o espectador, e ressignifica o olhar sobre o corpo trans e a prostituição. Se já sabemos disso, por que mostrar?

Uma possível resposta é que a sequência, construída no roteiro, foi pensada como situação-limite para a personagem de Everlyn, e desta forma, tem função dramática³, conforme explica o diretor⁴. Everlyn está encenando uma situação que não faz parte da sua rotina, embora já tenha sido prostituta em outro momento,

3 - O filme não apresenta uma unidade dramática, estabelecida pela lógica da continuidade, começo, meio e fim, causa e consequência. A função dramática se faz em função de modular a narrativa de cada personagem, na construção de figuras complexas, arquétipo humanos com os quais o espectador possa se identificar.

4 - Entrevista realizada com o diretor Sérgio Borges, durante o Festival Cinema Esquema Novo 2011, Porto Alegre.



no período das filmagens ela não fazia programa e o homem que está em cena com ela é um ator pornô contratado. (BORGES, 2011).

Embora tais procedimentos sejam característicos da ficção, a cena tem um forte apelo realista, que se materializa em grande parte pelo trabalho da direção de fotografia. Ilana Feldman define apelo realista como um efeito estético presente em inúmeros produtos audiovisuais contemporâneos, construídos através da intensificação dos “efeitos de real” e também vinculados a uma ideia de espetacularização da vida. Tais como “[...] reality shows, imagens amadoras apropriadas pelo telejornalismo, acontecimentos não-ficcionais incorporados pela teledramaturgia e toda sorte de flagras picantes, flagrantes policiais e vídeos caseiros disponíveis na internet.” (FELDMAN, 2012, p. 13).

Neste sentido, a imagem nesta sequência está mais próxima de um registro documentário, no qual a direção de fotografia não constrói a cena e procura intervir minimamente, buscando imprimir o que já está ali, posto no mundo. Independente dos procedimentos, as escolhas constroem sentidos, assim, além do apelo realista, também é possível identificar uma atmosfera voyeurística nestas cenas.

Os planos de Everlyn nas outras sequências do filme são muito próximos, enquanto nestes a câmera se mantém distante. A iluminação é precária, possivelmente tem como única fonte de iluminação as luzes dos postes e dos carros na rua, o que imprime uma imagem escura, com bastante ruído, possivelmente resultado do ISO elevado. Estes dois elementos, a distância da câmera e a qualidade da imagem, criam uma estética que remete a câmeras de vigilância. Somando-se a isso, temos planos que ora se mantêm fixos, justamente como uma câmera de segurança, e ora acompanham os movimentos de Everlyn, assumindo a posição de voyeur. São planos longos, nos quais a personagem entra e sai do quadro, a câmera distante enquadra Everlyn na rua em planos gerais. Somente durante o sexo a câmera se aproxima.

Imageticamente, é construída uma verdade sobre um corpo, que o coloca em uma determinada posição em uma relação poder. O sexo de Everlyn é ao mesmo tempo proibido e incitado, não é algo próprio para a luz do dia, mas algo a ser visto na penumbra por entre as árvores. Como um jogo duplo, de saber-prazer/prazer-poder, operando na lógica de um dispositivo da sexualidade.

O apelo realista e a atmosfera voyeurística também remetem às imagens de reportagens da televisão, nas quais o discurso jornalístico está atrelado à objetividade, neutralidade e o compromisso com a verdade. É muito comum neste tipo de reportagem, o uso de microfones escondidos, fazendo com que a informação seja revelada apesar da imagem distante, escura e de baixa qualidade (quando realizadas durante a noite). Este procedimento é incorporado ao filme, potencializando a ideia proibição-incitação, não se vê muito bem mas ouve-se perfeitamente a conversa de Everlyn com os clientes.

Em seguida, Everlyn está deitada em um quarto de motel, sozinha, em uma momento de intimidade no

qual ela fala sobre si, em uma espécie de confissão:

- É...a minha família não sabe e nem pode saber, eu acho, que eu sou uma transexual e prostituta. Uma prostituta transexual. E eu acho que tô conquistando coisas, que são por eu estar nesse lugar. Eu tô conquistando, então eu não sei se isso é positivo ou negativo. Mas assim, pra mim o mais difícil é não poder ver a minha vó, é o mais difícil. (Diálogo extraído de *O Céu...*, 2010, 53min)

Existe uma materialidade no filme, construída imageticamente, que contribui com a construção de uma verdade do sexo, aproximando-se da noção de dispositivo de sexualidade. Por outro lado, há uma série de acordos visíveis e invisíveis que fazem com que a cena se torne porosa e a construção de sentidos ambígua. A confissão de Everlyn, neste contexto, fissa a cena. O apelo realista é abandonado e a sequência assume-se melodramática, operando na lógica da ficção, desestabilizando o efeito de verdade da cena anterior. Nesse sentido, a confissão de Everlyn pode ser entendida como uma escrita de si⁵, nos rastros de Foucault. Ela não está entregando uma verdade para o filme, ela está elaborando ética e estética a sua existência.

Diante disso, o que se percebe é que o cinema pode funcionar como um instrumento contemporâneo de produção de verdades, que instala uma trama sutil de discursos construídos e operados pela linguagem cinematográfica, implicando em relações de poder, quase sempre invisibilizadas. Entretanto, em *O céu sobre os ombros* nenhuma operação é naturalizada, ao contrário, a linguagem atua no sentido de desestabilizar noções em relação ao cinema mas também à própria vida. Como propõe o diretor, “De alguma forma, o filme quer demonstrar que as potências do falso e do artifício e as vertigens do simulacro são a essência do cinema, mas são também inerentes à nossa presença no mundo atual” (BORGES, 2010).

Assim, a verdade que o filme constrói não é para ser acreditada, mas sim questionada, é sobre essa instabilidade que ele opera. Quando o filme mostra Everlyn na rua e exhibe a cena de sexo, se colocando como intermediário entre ela e o espectador, põe em xeque os limites éticos na relação entre quem filma e é filmado. O filme expõe a personagem ao mesmo tempo que expõe a si mesmo, tornando visível a relação negociada entre a direção e Everlyn.

Além disso, o acordo entre eles possibilita não só a reinvenção dela enquanto personagem no filme, mas também a ressignificação do lugar que ela ocupa no mundo (real). Desta forma, entendo que se a direção de fotografia ajuda a construir o discurso fílmico, quando a linguagem é interrompida, fissurada, desestabilizada, ela pode assumir novos significados e contribuir na reinvenção dos lugares de saber e de produção de verdade, modificando a própria experiência de olhar.

5 - Sarug Dagir Ribeiro (Everlyn Barbin em *O céu sobre os ombros*), em sua dissertação de mestrado em Estudos Literários intitulada *Grandeza e decadência de uma escrita de si: reflexões em torno da autobiografia*, define escrita de si como: “É a escrita como exercício pessoal praticado por si e para si, é uma arte da verdade contrastiva; ou mais precisamente uma maneira refletida de combinar a autoridade tradicional da coisa já dita com a singularidade da verdade que nela se afirma e a particularidade das circunstâncias que determinam seu uso”. (FOUCAULT, 1992, p.141 apud RIBEIRO, 2006, p. 16).



Referências

BORGES, Sérgio. *Entrevista: Sérgio Borges (MG) fala sobre o filme “O céu sobre os ombros”*. 2011. Disponível em: <<https://cineesquemanoivo.wordpress.com/2011/04/14/entrevista-sergio-borges-mg-fala-sobre-o-filme-o-ceu-sobre-os-ombros/>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

BORGES, Sérgio. *Notas do diretor*. 2010. Disponível em: <<http://www.teia.art.br/br/obras/o-ceu-sobre-os-ombros#notas-do-diretor>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

FELDMAN, Ilana Marzochi. *Jogos de cena: Ensaio sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. São Paulo, 162p., 2012.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: A vontade de saber*. 1ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2014.

MIGLIORIN, Cezar. *Escritas da cidade em Avenida Brasília Formosa e O céu sobre os ombros*. *Revista Eco-Pós*, v.14, n. 01, 2011, p.162-176.

O CÉU sobre os ombros. Direção de Sérgio Borges. Belo Horizonte: TEIA : Primo Filmes: Figa Filmes , 2010. 1 filme (71 min), sonoro, color., 35mm.

RIBEIRO, Sarug Dagir. *Grandeza e decadência de uma escrita de si: Reflexões em torno da autobiografia*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 123p., 2006.

SALVO, Fernanda Ribeiro. *Engajamentos estéticos no novo cinema brasileiro: o ordinário e o singular em O céu sobre os ombros*. *Interin*, v. 20, n. 2, jul-dez, 2015, p.122-138.

Montagem e pensamento nas imagens esféricas do real¹

Montage and thought in the spherical images of the real

Alberto Greciano
(Doutor-UFES)²

Resumo: Na busca de uma dramaturgia ajustada aos recursos tecnológicos e epistemológicos do dispositivo de imagens esféricas e interativas (VR360) o uso criativo-reflexivo da montagem oferece possibilidades visuais e hápticas para experimentar o real como uma assimilação transformativa do conhecimento. Propõe-se uma análise estética da montagem no documentário expandido para apontar que a reformulação do campo midiático passa pela conversão das tecnologias da visão em instrumentos de pensamento-ação.

Palavras-chave: Montagem, VR360, conhecimento, documentário.

Abstract: In the search of a dramaturgia adjust to the technological and epistemology resources of the spherical and interactive image device (VR360) the creative-reflexive use of the montage offers visual and haptic possibilities to try the Real as a transformative uptake of the knowledge. It is proposed an aesthetic analysis of the montage in the expanded documentary to point that the reformulation of the media field goes through the conversion of the technologies of the vision in a thought-action instruments.

Keywords: Montage, VR360, knowledge, documentary.

A conjunção de elementos que entram em cena no dispositivo de imagens esféricas de vídeo volumétrico (VR360°) permitem incorporar uma capacidade retórica à imagem que introduz movimentos de pensamento. Isto é, na plataforma VR360 as imagens se inscrevem numa ecologia visual de caráter multifocal que já não propõe um processo mecanicista de transmissão de informações, mas projeta um espaço de intercomunicação onde se produz uma assimilação transformativa do conhecimento.

A proposta é pensar as imagens imersivas dos dispositivos VR360 como espaços metafóricos e conceituais, lugares habitáveis onde se estabelece um giro que vai deslocar o peso dessas imagens da apreensão de um olhar para a realidade até a experiência do sujeito no real. Essa condição outorga aos documentaristas a capacidade de apresentar um jogo de ideias que se coloca em funcionamento através do movimento espe-

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no ST Montagem Audiovisual: reflexões e experiências na sessão: Rizoma e montagem/edição audiovisual. Realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico Brasil (167451/2017-0), através de uma bolsa de pós-doutorado (PDJ) realizada junto ao grupo de Cultura Audiovisual e Tecnologia (CAT), vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades (POSCOM) da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

2 - Doutor em Comunicação Audiovisual pela Universidade Autônoma de Barcelona (UAB), na linha de pesquisa Teoria e história da Representação Audiovisual.



culativo que o usuário estabelece com as imagens.

Novas formas de montagem do real para transformar o sujeito do conhecimento

O surgimento do suporte digital nas tecnologias da comunicação favorece o desenvolvimento de uma nova camada no sistema de organizar nossa cultura e, em consequência, uma transformação em nossa forma de pensar. Nesse sentido cabe pensar numa reformulação do documentário que abandona a função clássica-positivista de uma produção objetiva da memória histórica baseada na gestão, descrição e hierarquização do que Foucault (1969) e LeGoff (2005) denominam documento/monumento. Cabe pensar, portanto, numa outra ordem: a do Cinema do Real. Pois, como aponta Català (2017), estes ambientes imersivos do real tem a possibilidade de constituir um tipo de “documentário complexo de caráter hermenêutico que não produz documentos nem testemunhas, senão que plantea problemas e procura soluções sobre uma realidade entendida com uma multidão de facetas” (2017, p. 186). Isto é, torna-se possível uma montagem onde o usuário tem um contato privilegiado com determinados aspectos da realidade através de uma participação ativa com o realismo.

Precedentes da montagem como forma do pensamento

O intento de conectar o documentário com as formas do imaginário tem um importante antecedente no desempenho que o filme-ensaio desenvolve dentro do dispositivo cinematográfico. A forma narrativa do ensaio utiliza os recursos da montagem para traçar um trajeto singular pela globalidade do assunto abordado que preserva a fecundidade fluida do pensamento ao se deslizar por uma densidade temporal entrelaçando conceitos para compor uma ordem entre ideias e coisas.

As instalações artísticas também se configuram como um protótipo da estética que trazem as imagens esféricas, já que propõem espaços metafóricos que representam cenograficamente conceitos. Dessa mesma forma atua também o formato web-doc, pois em ambos casos se distribuem pelo espaço uma série de elementos diversos: projetores, monitores, fotografias, documentos, objetos, etc., através dos quais o espectador tem que efetuar um itinerário e estabelecer conexões. Desse modo surge uma montagem espacial que remete a um mapa mental cujo tempo (a)histórico é transversal (CATALA, 2017, p. 271).

Os documentários VR360 superam essas abordagens ao situarem o sujeito num nível superposto à imagem literal ou realista. De tal maneira que as representações visuais passam a configurar um território no qual se origina uma forma relacional de montagem onde se desvanece a distância entre os sujeitos usuários e os objetos tecnológicos de intermediação. Isso não significa necessariamente um retorno ao mais estrito realismo naturalista ou a culminação do ancestral projeto mimético da arte, e sim produz a possibilidade de uma conversão deste dispositivo num instrumento efetivo de pensamento-ação.

Epistemologia esférica da montagem nos fluxos da cultura visual

A montagem é o processo chave na busca de uma narrativa dramatúrgica da plataforma VR360, pois intercede nas dicotomias e contradições epistemológicas herdadas da história da imagem que Ehrenzweig (1982) identificou entre duas correntes artísticas: a dos “visualistas” (que trabalham com a necessidade de uma superfície coerente e de uma focalização estável) e a dos “hápticos” (que produzem em função do inconsciente e não tem interesse na coerência da superfície). Segundo Catalá, essa superação das tendências contrapostas da história da representação que se efetua através das imagens esféricas está baseada numa combinação de três elementos: “o valor do gesto, essencial nas imagens abstratas; a importância da figuração para veicular ideias; e o valor primordial da cena, que concerne tanto às abstrações quanto às figurações” (CATALÁ, 2017, 251-252).

Os usuários ao interatuar no interior dessas plataformas através do corpo (movimento) e da visão (observação) exercitam uma operação de montagem (movimento-afeção) que já não remete a um procedimento sintético ou analítico, senão a um deslizamento fluido e efetivo que se fundamenta ao por em contato objetos (coisas) e pensamento (ideias). As imagens desses entornos modelam simultaneamente o tempo e o espaço desenvolvendo o fluxo de um espaço-tempo visível.

Pragmatismo realista na estética das imagens VR360

Uma boa parte das investigações efetuadas no campo das novas formações visuais esféricas são de caráter pragmático e focadas num realismo estético que procura anular a distância entre o mundo real e o virtual. Experimentos baseados na observação de fenômenos em situações específicas como *Virtual Beach*³, *Aurora Borealis over Kashwitna Lake*⁴, *Piloto 360 Movistar Yamaha*⁵ ou *Nomads: Sea Gypsies, Maasai e Herders*⁶.

Estas propostas que partem do princípio da “ontologia da imagem fotográfica”, introduzido por Bazin (1991, p. 19), através do qual se reproduz o mundo real na continuidade física dos acontecimentos e na fluidez da ação espacial. Dessa forma se cumpriria o sonho almejado pelo crítico e teórico francês, ao alcançar o ponto culminante de um “cinema total” (p. 27) onde a “montagem é interdita” (p. 54). Porém, através desse pragmatismo realista o que se está revelando é uma forma simbólica na qual, como diz Couchot (2003), o sujeito é aparelhado (*le sujet appareillé*) ao depender fortemente de uma máquina que realiza boa parte das operações de ver e representar. Esse sujeito aparelhado passa a funcionar sob um modo indefinido, impessoal e anônimo cuja experiência de subjetividade não deriva de uma vontade, de um desejo, de uma iniciativa de

3 - Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=_hzhtfTqwYo> Acesso em 26 de março de 2018.

4 - Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=ehJg_OlcjPE> Acesso em 14 de maio de 2018.

5 - Recuperado de: <<https://www.youtube.com/watch?v=KhM4wCxAG8Y>> Acesso em 28 de junho de 2018.

6 - Recuperado de: <https://www.felixandpaul.com/?projects/sea_gypsies> Acesso em 19 de junho de 2018.



um sujeito *real*, mas dos automatismos do dispositivo técnico (Machado, 2001, pp. 5-8).

A utilização que esses trabalhos fazem do dispositivo VR360° é muito reduzida, pois se limitar ao sujeito a utilizar o aparato sem tomar verdadeira consciência do mesmo o usuário não estará pensando através desse dispositivo, pelo contrário, estará sendo pensado por ele. Portanto, o desafio que propõe o dispositivo VR360° aos criadores audiovisuais é tentar impulsionar a conversa a partir do operador até a máquina, para lograr que esta obre em favor do pensamento-ação do sujeito, e não que sejam os elementos do dispositivo que façam demandas ao operador, tornando-o um instrumento de sua razão técnica.

Na prisão da metáfora cinematográfica

Muitas das incipientes produções de documentário realizadas em VR360 nos permitem observar as contrariedades derivadas de aplicar os recursos metodológicos da montagem vinculada aos parâmetros do cinema. Esse procedimento supõe ficar no limiar da metáfora que propõem as imagens desse dispositivo pois o foco de seu design desvia-se das propriedades do espaço diegético apresentado. Estou me referindo a propostas como *As it is*⁷ (360Labs, 2015), *Rio de Lama*⁸ (Tadeu Jungle, 2016), *Lions 360*⁹ (National Geographic, 2017), *My Africa*¹⁰ (Conservation international, 2018), *Cloud over Sidra*¹¹ (Gabo Arora and Chris Milk, 2015).

Nestes casos, ainda que os ambientes que aparecem na tela possam ser alterados e redistribuídos pelo usuário, os processos narrativos de codificação estão definidos a priori segundo a lógica do paradigma cinematográfico. Para manter a continuidade do argumento, a montagem evidencia as marcas de uma estratégia que se atribui a um sujeito narrador interno à diegese. Com isso, dilui-se a possibilidade que essas tecnologias oferecem para criar um ambiente verdadeiramente imersivo, onde a montagem estabeleça um diálogo recorrente entre o programa de geração automática de situações e as ações exercidas por esse receptor ativo. Esse aspecto é fundamental já que, como aponta Machado:

Cabe a esse programa, senão decidir concretamente o que vai acontecer (uma vez que isso depende também das decisões tomadas pelo interator), estabelecer o universo de eventos permitidos e as condições para que aconteçam. Ele funciona, portanto, como uma espécie de meta-narrador, cuja função primeira é estabelecer as regras e condições para os acontecimentos possíveis no universo diegético, uma vez que as intrigas singulares serão efetivamente produzidas pelo interator que dialoga com o programa. (Machado, 2001, p. 9).

O arraigo de uma montagem narrativa que busca uma certa verdade impede que o sujeito da interação efetue uma prospecção participativa e, com isso, a possibilidade de explorar o atributo complexo que detém

7 - Recuperado de: <<https://www.youtube.com/watch?v=EAHsdMtYmkI>> Acesso em 6 de agosto 2018.

8 - Recuperado de: <<https://www.youtube.com/watch?v=7zQZqqSkJq0>> Acesso em 15 de maio 2018.

9 - Recuperado de: <<https://www.youtube.com/watch?v=sPyAQqklc1s>> Acesso em 17 de julho 2018.

10 - Recuperado de: <<https://www.youtube.com/watch?v=119f0I7sqwg>> Acesso em 8 de agosto 2018.

11 - Recuperado de: <<https://www.youtube.com/watch?v=FFnhMX6oR1Q>> Acesso em 14 de julho 2018.

as imagens imersivas.

Alegoria e pensamento esférico nos ambientes inteligentes do VR360

A procura estilística dos autores dos distintos aparatos e plataformas deste dispositivo passa por destilar formas de montagem expressivas capazes de revelar um modo de pensamento-ação no sujeito que interage com a obra, mas também por efetuar uma montagem que adapte os fundamentos da encenação e dramatização que aquilatam os distintos meios correlacionados a este dispositivo. Nessa nova ordem destaca o surgimento de dispositivos emocionais nos quais “as sensações são o fator imprescindível para corporizar o ambiente e canalizar subjetivamente o processo de pensamento relacionado a ele” (2017, p. 282). As emoções, portanto, incrementam o fator sensação às funções de ação (busca) e percepção (conhecimento) como geradoras do mundo pessoal do usuário que interage com as imagens esféricas.

A partir dessa perspectiva encontramos propostas que se destacam: *Clouds*¹², *Drawing room*¹³, *Notes on blindness*¹⁴ (Arnaud Colinart e Amaury La Burthe, 2016), *La vampira del Raval*¹⁵, *Zero Days VR*¹⁶. Estas obras coincidem ao operar com a realidade desde uma perspectiva excêntrica, na qual o usuário da interação se situa num plano psicofísico que estimula uma transformação na sua própria maneira de pensar o mundo. Todos esses projetos trazem propostas que situam o espectador num espaço de reflexão onde se pensa a imagem, pensa-se com a imagem e a imagem pensa. De maneira que, parafraseando a Didi Huberman, sua apresentação ensambla uma “forma visual do saber ou forma docta do ver” (Didi-Huberman, 2010, 15).

Nesses projetos o documentário se expande para o Real através da ação reflexiva de um gesto que combina o movimento corporal com o mental e que apelam às emoções para convertê-lo num entorno imaginário onde vivenciar uma experiência onírica. O realismo sensorial e melodramático se converte no componente principal desses cenários inteligentes onde os personagens, temas e argumentos aparecem de forma circunstancial e fantasmagórica. Assim, através de uma associação anacrônica como a que Warburg utiliza no seu “Atlas Mnemosine”, essas obras procuram uma dimensão espectral onde as imagens detêm a energia rítmica da pulsão emotiva (*Pathosformel*) que recompõe sensivelmente o que sobrevive (*Nachleben*).

Em suma, a experiência espectral e anímica que geram essas propostas cenográficas revela o caráter alegórico que possuem as imagens quando se estabelecem relações a partir do próprio território visual.

12 - Recuperado de: <<https://cloudsdocumentary.com/> - info> Acesso em 23 de maio de 2018.

13 - Recuperado de: <<https://www.youtube.com/watch?v=V6a3QIF0eYs>> Acesso em 15 de abril de 2018.

14 - Recuperado de: <<http://www.notesonblindness.co.uk/vr/>> Acesso em 9 de maio de 2018.

15 - Recuperado de: <<http://lavampiradelraval.com/es/vr>> Acesso em 2 de abril de 2018.

16 - Recuperado de: <<https://www.oculus.com/experiences/rift/1021742081285760/>> Acesso em 18 de abril de 2018.



Conclusões

O desenvolvimento das tecnologias VR360 estão na busca de uma narrativa dramatúrgica que determine sua aplicação no âmbito do documentário. Nesse processo é fundamental configurar suas imagens como ambientes de caráter metafórico onde se propicie uma ação reflexiva psico-corporal. Em outras palavras, o audiovisual imersivo em formato de vídeo 360 permite uma possibilidade de *mise-en-scène* esférica onde o sujeito da interação assume uma função subjetiva e emocional que transcende a representação de uma ideia sobre a realidade e oferece a possibilidade de pensar sobre as múltiplas facetas dessa realidade.

Para explorar as possibilidades práticas desse dispositivo as imagens esféricas precisam configurar uma determinada constelação relacional, heterogênea e complexa, de elementos co-determinantes, com ampla capacidade de afecção. A força desses ecossistemas dinâmicos deve estar disseminada numa multiplicidade de pequenos processos de ação através dos quais o sujeito da interação viva uma experiência transformadora e assuma a consciência de si mesmo como um modo suplementar de conhecimento.

Referências Bibliográfica

Bazin, A. *O cinema- ensaios*, São Paulo, Brasil: Editora brasiliense, 1991.

Català, J.M., (2017), *Viaje al centro de las imágenes: Introducción al pensamiento esférico*. Santander, España: Shangrila Ediciones.

Didi Huberman, G. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuevas?*. Madrid : Museo Nacional Reina Sofía, 2010.

Emmerick, MC. *Arqueología da interface: visão, gesto, memória e as regras dos jogos dos símbolos*, 207 f. Tese (Doutorado em Comunicação), Universidade Federal Fluminense, Niteroi (RJ), Brasil, 2008.

Foucault, J. *La Arqueología del Saber*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI, 1969.

Le Goff, J. *A Historia nova*. São Paulo, Brasil: Martins Fontes, 1995.

Machado, A. O sujeito no ciberespaço. Em: INTERCOM–Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação – Campo Grande /MS, Setembro 2001..

A *Salomé* de Oscar Wilde e o (in) consciente criativo de Al Pacino¹

The *Salomé* by Oscar Wilde and Al Pacino's (un)conscious creativity

Alex Beigui²
(UFOP)

Resumo: Durante muito tempo, a junção entre obra e vida se tornou impensável enquanto categoria crítica. Na obra teatral *Salomé* (1891), paisagens bíblicas invadem a estrutura dialógica do texto, criando com ele uma reescrita e uma reconfiguração do mito. O filme documentário de Al Pacino *Wilde Salomé* (2011), anterior ao filme *Salomé* (2013), desenha-se de modo híbrido entre a literatura, o mito, o teatro e o cinema, assumindo uma espécie de pacto com as memórias de Oscar Wilde. Modo de dialogar sem hierarquizar, de misturar sem perder as regras do jogo cênico (teatral) e do jogo fílmico.

Palavras-chave: *Salomé*, Oscar Wilde, Al Pacino, Mito, Reconfiguração.

Abstract: For a long time, the interrelation between fiction and life was unthinkable as a critical category. In the play *Salomé* (1891), biblical landscapes invade the dialogic structure of the text, creating a rewritten and a reconfiguration of the myth. Al Pacino's documentary *Wilde Salomé* (2011), before the movie *Salomé* (2013), sets itself up as hybrid between literature and myth, and theatre and cinema, assuming a kind of pact with Oscar Wilde's memories. Way to dialogue without hierarchy, to mix without losing the rules of theatrical and film games.

Keywords: *Salomé*, Oscar Wilde, Al Pacino, Myth, Reconfiguration.

A dinâmica cultural do mito e do gênero

O importante Congresso de Mitocrítica costuma classificar os mitos em mitos clássicos, mitos bíblicos, mitos germânicos, mitos modernos. Em sua classificação não encontramos subdivisões de agrupamentos, não importando se tratar de mitos literários, históricos ou religiosos. A classificação omite também os mitos de origem afro-ameríndios e aqueles cuja origem refere-se ao oriente. Tal tipologia, embora restrita a mitos ocidentais, possibilita a criação de dispositivos comparativos entre diferentes molduras discursivas.

O vasto e complexo campo de investigação do mito em diferentes espaços de representação (lingua-

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro SOCINE, realizado na Universidade Federal de Goiânia.

2 - Artista-pesquisador. Professor da Universidade Federal de Ouro Preto. Mestre em Artes Cênicas (UFBA); Doutor em Letras (USP) e Pós-doutorado em Dramaturgia pela Université de Lausanne. beiguialex@gmail.com



gens artísticas) envolve a consciência da relação obra-gênero-cultura como vetores indissociáveis e fora da dicotomia proposta por Patrice Pavis “texto-fonte” e “texto-alvo” (PAVIS, 2014, 123). Menos importante que pensar a obra como pertencente, por suas características e traços, a determinado gênero, ou mesmo dependente do gênero, torna-se urgente pensá-la como agente de dinamicidade. Nesse sentido, a obra é sempre responsável por forçar as bases de sustentação e/ou instabilidade da moldura discursiva em jogo. Podemos pensar a obra de arte como um dispositivo responsável por fazer o gênero evoluir.

A partir da ideia de “dialogismo cultural” proposta por Mikhail Bakhtin é possível pensar o mito e a sua sobrevivência em diferentes molduras discursivas a partir não só do dentro e do fora da cultura, mas, sobretudo, através dela. Cada cultura forma, desse modo, as redes de significação e de deslocamentos responsáveis pela roupagem do mito-obra, atuando como força de leitura tecida no próprio jogo caleidoscópico da fábula. O estado de abertura da obra de arte permite diversos modos de manipulação e de apropriação do mito. Logo, uma tradução reveste-se sempre de uma proximidade possível e de um desvio inevitável.

Trata-se, antes, de pensar e enfrentar a morte do suposto original em seu próprio movimento paradoxal de sobrevivência, abrindo-se constantemente mão do grau de fidelidade para o enfrentamento da diferença, ou o que Ute Heidmann denominou “comparação diferencial”, pensar a tradução, a reconfiguração e a apropriação sempre como desvio, edição e montagem.

Para tanto, torna-se imprescindível enfrentar a cena de enunciação como espaço diretamente ligado à cultura. Reescrever, reencenar é sempre um ato de alteridade, a partir do qual o presente e o ausente da obra se lançam como afirmação e negação; o estrangeiro distante e ao mesmo tempo próximo. O nativo que muitas vezes sente-se estrangeiro em sua própria pátria. Desta feita, o gênero não determina mais a obra, mas é forçado pelo dinamismo cultural a ampliar e modificar seus limites; ele esgarça-se diante da força apropriativa lançada sobre a obra.

Práticas autorais, editoriais, leitorais

A partir dos estudos de Roger Chartier foi possível pensar as forças que atuam na contramão de uma crítica da influência. Em seu livro *Do palco à página: publicar teatro e ler romance na época moderna – séculos XVI-XVII*, acompanhamos o esforço do autor em refletir a obra cênica como forma de alterar o texto escrito. O palco e a cena deixa de ser o objetivo fim do texto dramático, passando a atuarem como agentes de transformação do manuscrito; um retorno ao texto como ato de sucessivas e inacabadas versões. Chartier chama atenção, ainda, para o caráter caleidoscópico dos textos de Racine no mesmo momento em que aponta para as alterações advindas da recepção e do público sobre a obra encenada. O autor comprova que a partir da encenação, o dramaturgo retorna ao texto, dessa vez com o retorno do que viu em cena e com os comentários ouvidos entre os espectadores, alterando sua versão escrita. O procedimento revela que em muitos casos

não só a cena foi guiada pelo texto, submetendo-se a ele, mas que o texto foi alterado a partir do palco. Ou seja, o texto também sofre interferências da cena e o dramaturgo, quando contemporâneo de sua obra, vê-se exercendo uma escuta a partir do olhar e da escuta sobre sua própria obra.

Ao dirigir no teatro o filme *Salomé* e o documentário que o antecede *Wilde Salomé*, Al Pacino dialoga com esse duplo movimento, atualiza o texto de Oscar Wilde, realizando uma convergência entre o autor e a personagem. Cria-se uma fusão indissociável entre as obras (teatral e fílmica), a biografia e o mito bíblico. É marcante a “indecidibilidade”, para usar termo caro a Jacques Derrida, dos lugares de enunciação que cortam o centro.

[...] o centro encerra também o jogo que abre e torna possível. Enquanto centro, é o ponto em que a substituição dos conteúdos, dos elementos, dos termos já não é possível. No centro é proibida a permuta ou a transformação dos elementos (que podem aliás ser estruturas compreendidas em uma estrutura. Pelo menos sempre permaneceu *interditada* (e emprego propositadamente esta palavra). Sempre se pensou que o centro, por definição único, constituía, em uma estrutura, exatamente aquilo que, comandando a estrutura escapa à estruturalidade. Eis porque, para um pensamento clássico da estrutura, o centro pode ser dito, paradoxalmente, *na* estrutura e *fora* da estrutura. Está no centro da totalidade e contudo, dado que o centro não lhe pertence *tem* o seu centro *noutro lugar* (DERRIDA, 1995,p. 230). Grifos do autor.

A modalidade discursiva se expande de tal modo que podemos falar de um movimento migratório a partir do qual se misturam a *performance* da escrita, a *performance* da leitura e *performance* do processo de montagem. Estratégias utilizadas pelo destinatário para enfatizar o caráter performático de Wilde. Al Pacino ao olhar o passado de Oscar Wilde parece querer reinventá-lo. Ele se infiltra naquilo que não é seu, mas que de algum modo lhe pertence.

É inevitável pensar no *pacto autobiográfico* proposto por Philippe Legeune e a noção de autoficcionalidade. Enquanto o pacto autobiográfico evidencia a sempre inserção do sujeito dentro da obra, a autoficcionalidade cria um dispositivo mais radical, cujo objetivo é desconfiar da verdade biográfica e pensá-la como mais uma forma de edição do sujeito dentro das engrenagens discursivas. Para Evelina Höisel:

A vida vivida, aliás, só é vivida enquanto deixa seu rastro no corpo do mundo, na escritura do mundo. Por outro lado, a morte faz fulgurar a vida apreendida pelos signos. Esse dilema, essa duplicidade esse perigoso pacto do eu com a linguagem, é o fundamento da escritura (HÖISEL, 2006, p.105).

Trata-se não mais de definir os espaços de interferência entre vida e obra, mas sair do jogo hierárquico e pouco confiável entre origem-fonte-fidelidade. Indiscutivelmente, a personalidade de Oscar Wilde antecipa as discussões acerca de questões de gênero e de sexualidade, assim com o fizeram os seus contemporâneos, entre eles destaca-se o Jean Genet. Autores como eles apagam as linhas demarcatórias que separam a vida da arte (principal característica da *performance*), bem como a figura autoral da *persona*. São modos de exis-



tência que, de certo modo, antecipam os estudos *Queer*. Aqui é importante pensar a Salomé como um mito que se incorpora ao universo criativo do autor; uma imagem que não ilustra, mas reescreve e traduz.

A ambiguidade do mito de Salomé ora profano, ora sagrado parece ser apropriada ao que Al Pacino explora no documentário *Wilde Salomé*. Há uma citação óbvia que aproxima Wilde do universo feminino, misterioso e trágico de Salomé. Uma confrontação entre duas ou mais identidades, desejo e subjetividade. Salomé age de modo a contrariar às leis e o senso comum da época. Toda a sua ação alicerça-se na recusa do desejo como forma de transgressão. Transgredir os limites impostos pela conduta social da época une autor e personagem. De fato, o que aproxima Wilde de sua obra é uma voz feminina perturbadora da ordem vigente; a contradição da *persona* diante do desejo e a sua realização pelo princípio do trágico.

Nesse sentido, o filme cria uma rede performativa, afirmando o mito como forma de pensamento e de comportamento social, mas também como dispositivo de performar a existência através da obra. Há vários planos citacionais que fornecem pistas às situações enunciativas do mito. Salomé é uma voz incidente e perturbadora no universo de Wilde. Já para Al Pacino a peça é uma forma de explorar a complexidade da personalidade de Wilde. Inevitavelmente, o filme aponta para questões de composição do tipo: como eu organizo a minha existência através de uma obra, de um personagem ou de uma figura histórica. Uma existência montada e performatizada, a partir da qual se misturam fantasia e realidade, personagem histórica e personagem ficcional. Espelhos caleidoscópicos.

É *mister* lembrar que a peça de Wilde já é uma tradução, espécie de mitema do texto bíblico, fonte de inspiração do dramaturgo. As paisagens bíblicas invadem a estrutura dialógica do texto, criando com ele uma atmosfera (regime noturno das imagens) no sentido de Gilbert Durand (1989) onde o feminino se desdobra em signos, voltados para uma *mise en abyme*, entre elas, destacamos: a lua, a prisão, o sangue, a morte, o feminino selvagem, entre outros. Outro aspecto, pouco explorado, é a misoginia de João Batista em relação ao corpo feminino.

Ainda dentro do universo feminino, algumas frases destacam-se como forma de expressões, entre elas, “filha do adultério”, “o filho do homem”, “salve uma vida”, expressões que auxiliam a compor a centralização do desejo, da sexualidade e da morte na figura de Salomé-Wilde e na interdição do desejo (sexual) na figura de Okanaan. Contudo, tais imagens e expressões no conjunto da obra fílmica não são suficientes para definir a proposta do diretor. Trata-se apenas de pistas, um tanto quanto óbvias e já fornecidas em larga escala pelo texto bíblico e pelo texto dramático.

São, realmente, os aspectos formais e de composição criativa que nos leva a entender o que apontamos como “reescrita de si” no documentário e no filme de Al Pacino. Nesse contexto, é importante diferenciar adaptação de apropriação não apenas como forma de substituição/atualização de uma nomenclatura por

outra, mas, sobretudo, porque trata-se de modos distintos de agenciamento sobre o texto.

A partir do século XX, as linguagens artísticas se retroalimentam em um permanente sistema apropriativo que devora e atravessa todas as áreas artísticas, a saber: as artes cênicas (teatro, dança, performance); as artes visuais (cinema e áudio visual), incluindo também aqui a área das artes plásticas desde as pinturas de Antígona em vasos gregos, passando pela *Fúria de Medeia* de Eugène Delacroix até a *Monalisa* de Duchamp. Sem esquecer as esculturas, instalações e reperformances dos mitos que migram de uma linguagem à outra e de um tempo para outro, criando novos gêneros e alargando suas fronteiras. Uma grande máquina estética, produtora de formas e de sentidos, bem como de objetos que negam a própria forma e o sentido de origem e do referente.

Grande parte da discussão que envolve a passagem da modernidade para a pós-modernidade pode ser resumida na problemática e tensão advindas da ruptura parcial ou total com o original. No filme em questão, objeto de leitura crítica, o espectador duplica-se uma vez que assiste a desmontagem da peça, seus procedimentos e estratégias de funcionamento. A duplicação da linguagem teatral/fílmica ocorre, paralelamente, à duplicação do espaço palco-plateia, levando à impossibilidade de precisar nitidamente as fronteiras e os limites das obras e dos gêneros.

Referências

- BAKTHIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo, Ed. 34, 2016.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. Trad. Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CHARTIER, Roger. *Do palco à página: publicar teatro e ler romance na época moderna – séculos XVI-XVII*. São Paulo: Casa da Palavra, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. PASSERON, Jean Claude. *La reproduction: éléments pour une théorie du système d'enseignement*. Paris, Ed. Minuit, 1970.
- CORRIGAN, TIMOTHY. *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. Trad. Luís Carlos Borges. Campinas-SP: Papirus, 2015.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. Lisboa: Editorial Presença, 1989.
- HEIDMANN, Ute.; COUTAZ, Nadège.; VAMVOURI, Ruffy. *Mythes (ré) configurés: création, dialogues, analyses*. Lausanne, CLE – Unil, 2013. pp. 111-129.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- MESCHONNIC, Henri. *Poética de traduzir*. Trad. Suely Fenerich e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Perspectiva, 2009.



PAVIS, Patrice. O teatro no cruzamento de culturas. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SALOMÉ & WILDE SALOMÈ. Dir. Al Pacino. Produção Barry Navidi & Robert Fox. Special Box Set Edition. 81 min. USA, 2013.

SARRAZAC, Jean-Pierre. Sobre a fábula e o desvio. Org. e Trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7Letras: Teatro do Pequeno Gesto, 2013

O Cinema de Marta Nassar e Jorane Castro¹

The Cinema of Marta Nassar and Jorane Castro

Alexandra Castro Conceição²
(Doutorado - Unicamp)

Resumo: A presente pesquisa trata sobre as obras cinematográficas de duas cineastas paraenses, Marta Nassar e Jorane Castro. O objetivo desta vai além de apenas retratar ou registrar as obras de ambas as artistas, a finalidade maior é dar a devida importância para a participação feminina na história do cinema paraense, a qual possui pouco, ou quase nenhum registro, ou informações sobre as mulheres que participaram da formação e desenvolvimento do cinema no Pará.

Palavras-chave: Cinema paraense, Marta Nassar, Jorane castro, participação feminina.

Abstract: The present research is about the cinematographic works of two filmmakers from Pará State, Marta Nassar and Jorane Castro, The main goal goes beyond just portraying or recording the works of both artists, the purpose is to give due importance to the female participation in history of the cinema of the region, which has little or no record or information about the women who participated in the formation and development of cinema in Pará.

Keywords: The Cinema of Pará State, Marta Nassar, Jorane Castro, Women Participation.

Introdução

Esta pesquisa, faz parte da tese de doutorado que trata sobre o imaginário amazônico e os cinemas de Marta Nassar e Jorane Castro, duas cineastas paraenses. E um de seus objetivos é investigar a participação feminina na formação histórica do cinema no Pará, vez que ao se averiguar a respeito da produção fílmica no referido Estado, poucos nomes de mulheres são citados. E quando acontece, a partir dos anos 1990, aparecem sem grandes detalhes.

A ausência dessas informações desencadeou o interesse em abordar este tema, o qual vem recebendo maior atenção dos(as) pesquisadores(as). Segundo Karla Holanda e Marina Tedesco:

Especificamente no cinema, percebe-se um aumento na demanda por estudos sobre a participação da mulher no audiovisual brasileiro, e a subsequente constatação de que o que foi publicado até agora é mínimo se comparado ao papel desempenhado por ela,

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Cinema e Feminismo.

2 - Doutoranda em Multimeios, Unicamp; Mestre em Artes, UFPA; Graduanda em Cinema e Audiovisual, UFPA; Advogada e Administradora. E-mail: alexandracaastro_ac@yahoo.com.br

em diversas funções, na cinematografia nacional. (HOLLANDA; TEDESCO, 2017, p.9)

Pesquisas como estas não têm apenas a preocupação de enumerar estas mulheres, mas resgatar e preservar os:

nomes de diretoras que, muito possivelmente, estariam perdidos por terem dirigido uma só produção ou por terem se afastado da área precocemente. E, embora não se tenha acesso à maioria desses filmes, por não terem sido telecinados, o que dificulta seu visionamento, ou por estarem se deteriorando em depósitos não apropriados, é inestimável a riqueza dos dados neles resguardados. (HOLLANDA; TEDESCO, 2017, p. 10)

Contudo, uma coisa chama a atenção quando se realiza um trabalho de pesquisa como esse: o fato de muitos considerarem estas obras produzidas pelas mulheres como “novas”, pelo motivo de que estão sendo redescobertas, mapeadas, e porque nunca lhe foram imputadas a devida importância. Este episódio é descrito por Heloísa Buarque de Hollanda em seu *Quase Catálogo*:

Este trabalho reuniu o número surpreendente de 195 cineastas e 479 filmes produzidos de 1930 a 1988. Digo *surpreendente* porque apesar da intensa produtividade da mulher no mercado cinematográfico do país, conforme comprova este **Quase Catálogo**, os sinais dessa evidência são curiosamente recebidos com grande surpresa e em geral investidos de um inequívoco de “descoberta”. (HOLLANDA, 1989, p.5)

Participação feminina no Cinema Paraense

Quando se fala em produção fílmica no Pará, o que se percebe é o crescimento da realização de obras cinematográficas, que inicia com filmes naturalistas, mas que posteriormente apresenta uma evolução estética e artística. Contudo, se verifica que ela é marcadamente realizada por homens, os quais são em maior número no mercado não apenas regional, como também nacional e mundial.

Cineastas como Marta Nassar e Jorane Castro são realizadoras de grande importância para o cinema paraense não apenas por dirigirem obras com qualidade técnica, mas por também proporcionarem o desenvolvimento do campo cinematográfico e audiovisual paraense. Levando o nome não apenas do cinema do Pará, mas também o da produção realizada por mulheres para além das fronteiras do Estado. Tornando-se expoente e exemplo, além de incentivar outras mulheres em um mercado que é dominado por homens.

No entanto, no início do cinema sabe-se que eram as mulheres que ocupavam os principais cargos de chefia e produziam filmes. Um exemplo é a pioneira Alice Guy Blanché, que passou a ter seu nome e obras reconhecidas na história do cinema. E os homens ao perceberem que a indústria cinematográfica era lucrativa, inseriram-se no mercado e substituíram as mulheres nas funções de direção, as direcionando para outros setores, como o de montagem.

Desde o início, do que se conhece como história da arte, às mulheres são renegadas um segundo plano.

E mesmo aquelas que alcançaram um lugar na história, tiveram que lutar bravamente contra uma sociedade patriarcal e machista, que relegava à mulher o papel de mãe, filha, esposa, dona de casa. Para Linda Nichlin, uma artista mulher:

precisa ter em si mesma uma boa dose de subversão para conseguir trilhar um caminho no mundo da arte ao invés de submeter-se ao papel socialmente aprovado de esposa e mãe, o único papel que lhe é dado automaticamente por todas as instituições sociais. É apenas ao adotar (mesmo que dissimuladamente) os atributos “masculinos” de determinação, concentração insistência e dedicação a ideias e habilidades para seu benefício que as mulheres alcançam, e continuarão alcançando o sucesso no mundo da arte. (NICHLIN, 2017, p. 31)

Ademais, para Judy Chicago “A infra-estrutura da produção da arte é ditada pelos homens e pelo que serve aos homens” (CHICAGO, 2017, p.41). Ou seja, para que uma mulher entre no mercado e tenha seu trabalho reconhecido torna-se muito mais complicado, pois as regras não foram feitas para ela e quebrá-las torna-se uma tarefa árdua. Para Linda:

Ainda que defendam a igualdade (da boca para fora), a maioria dos homens reluta ao abrir mão dessa ordem “natural” das coisas, na qual suas vantagens são tão superiores; para as mulheres, o caso é ainda mais complicado pelo fato de que, como astutamente apontou Mill, diferentemente de outros grupos ou castas oprimidos, os homens demandam não apenas submissão, mas também afeto irrestrito. Assim, as mulheres são frequentemente enfraquecidas pelas demandas internalizadas da sociedade dominada pelos homens, e também pela pleora de bens materiais e confortos: a mulher de classe média tem muito mais a perder do que seus grilhões. (NICHLIN, 2017, p.21)

E no Pará não aconteceu diferente. Segundo Veriano (1999) a presença inicial do cinema no Estado, se deu em 1896, com a chegada do primeiro projetor à capital, Belém, o Vitascope, de Thomas Edison. Já as produções pioneiras foram realizadas por um estrangeiro, o espanhol Ramon de Baños, que foi trazido por Joaquim Llopis, seu conterrâneo, para produzir imagens “publicitárias” de seus negócios. Somente após quase um século de obras realizadas apenas por homens é que surge a primeira mulher a dirigir um filme no Pará. Em 1975, Sandra de Souza dirigiu “Manosolfa”.

No entanto, cabe salientar que as mulheres integravam equipes de cinema, mas até 1975 não tinham ocupado o cargo de diretora em nenhum filme. A produção feminina só inicia na década de 1970, por iniciativa própria delas, que fugiam à regra e demonstravam que também poderiam fazer direção cinematográfica, e porque passam a ter acesso aos equipamentos de filmagem. Neste momento, as câmeras de 16 e 8 mm, que facilitavam e tornavam menos oneroso o fazer cinematográfico.

A segunda mulher a dirigir um filme foi Sônia Freitas, “Caieira”, 1983, e “Ver-o-Peso”, 1985, ambos realizados em coautoria. A terceira e quarta foram: Edna Castro, “Maria das Castanhas”, 1987, e Risoleta Miranda, “Saia, Laços e Ligas”, 1990, e “Olympia, 1991. Também em 1991, Flávia Alfinito dirige sua primeira obra, “Leo-

nora Down”.

Em 1992, Edna Castro filmou “Fronteira Carajás”. Também neste ano, Marta Nassar produziu a sua primeira obra, “Nayara - a mulher gorila”, e em 1993, Val Sampaio realizou “Olympia”. De 1994 a 1999, Flávia Alfinito dirigiu quatro filmes, são eles: “Chuvas e Trovoadas”, 1994, “Antonio Carlos Gomes”, 1996, “Ninó”, 1997 e “Shot da Bôta”, 1999.

Nos anos 2000, Jorane Castro realizou o seu primeiro filme, “Mulheres Choradeiras”. No ano seguinte Marta Nassar produziu a sua segunda obra, “Quero ser anjo”, 2001. Em 2003, surge uma nova diretora no Pará, Priscilla Brasil, que dirigiu “Os escolhidos de Deus”. Já em 2004, Jorane Castro produz “Invisíveis prazeres cotidianos”.

Marta Nassar realiza seu terceiro e último filme em 2005, “Origem dos Nomes”. Entre 2006 e 2012, apenas duas mulheres continuaram a dirigir filmes no Pará, Jorane Castro e Priscilla Brasil. São de Jorane as seguintes obras: “Lugares de afeto”, 2008, “Mulheres de Mamirauá”, 2008, “Quando a chuva chegar”, 2009, “Ribeirinhos do asfalto”, 2011, “Time da croa”, 2014, e seu primeiro longa-metragem de ficção, “Para ter onde ir”, 2016. Priscilla dirigiu: “As Filhas da Chiquita”, 2006, “Serra Pelada - Esperança não é sonho”, 2007, “Salvaterra - Terra de Negro”, 2008.

A partir de 2012, o Pará ganha mais uma diretora, Zienhe Castro, que realizou os filmes “Ervas e saberes da floresta” e “Promessa em azul e branco”, e em 2017, “Josefina”.

De todas as mulheres citadas acima, as quais perfazem um número de dez, que são parte da história do Cinema Paraense, apenas Jorane Castro, Priscilla Brasil e Zienhe Castro continuam produzindo até o presente momento. No entanto, se percebe um crescente movimento de mulheres diretoras no Estado, as quais se unirão a este grupo de dez. E terão a responsabilidade não apenas de gerar visibilidade às mulheres em cargos de direção, mas também contribuirão com a luta pela igualdade de gênero.

Cinema de Marta Nassar e Jorane Castro

Este projeto de pesquisa além de realizar a investigação sobre a participação feminina no cinema paraense, tem como objetivo falar sobre a produção de duas diretoras: Marta Nassar e Jorane Castro, o qual será feito de forma breve neste artigo.

Marta Nassar iniciou a sua carreira como cineasta nos anos 90, dirigindo três obras de ficção, são elas: “Nayara, a Mulher Gorila”, que participou de vários festivais internacionais e recebeu prêmios, e é um filme sobre a transformação de uma mulher em gorila, espetáculo muito popular apresentado em circos, parques de diversão, que atraem muitas pessoas e que brinca com o imaginário popular; “Quero ser anjo”, retrata a história de duas irmãs que brigam para ser o anjo, que sairá na procissão do Círio de Nossa Senhora de Nazaré; e

“Origem dos Nomes”, diz respeito à linguagem visual da pintura corporal realizada pelos índios Kayapó-Xikrin, que é utilizada como meio de comunicação e expressão entre eles.

Quanto à Jorane Castro sabe-se que tem uma carreira dedicada ao cinema. Sua formação acadêmica é voltada para a área cinematográfica, tendo estudado nas Universidade de Paris, Universidade de Paris 8 e Universidade Federal do Pará. Sua primeira obra é “Mulheres Choradeiras”, ficção baseada no conto homônimo do escritor Fábio Castro. Premiada em festivais nacionais e internacionais, retrata a história de três velhinhas que trabalham como carpideiras de enterros e velórios e que são acusadas de sumirem com os corpos.

Posteriormente, Jorane realizou os seguintes filmes: os documentários “Invisíveis Prazeres Cotidianos”, 2004, um retrato de Belém sobre a ótica de jovens blogueiros da cidade; “Mulheres de Mamirauá”, 2008, retrata as mulheres residentes da Reserva de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá. As ficções: “Quando a chuva chegar”, 2010, diz respeito a história de um casal que finalmente consegue comprar um apartamento, mas que passa a ter sua rotina alterada devido a acontecimentos inusitados que ocorrem no local; “Ribeirinhos do Asfalto”, 2011, representa uma família de ribeirinhos, que mora na Ilha do Combú, localizada do outro lado da Baía do Guajará, de onde se avista Belém, em que a filha do casal sonha em vir para à Capital. Obra que retrata não apenas o imaginário, mas a realidade amazônica. Recebeu diversos prêmios. O experimental “O Time da Croa”, 2014, sobre pescadores que moram na Praia de Ajuruteua, em Bragança - Pará, que são apaixonados por futebol. E o seu mais recente filme, o longa-metragem “Para Ter Onde Ir”, 2016, que traz três mulheres como protagonistas, que possuem diferentes perspectivas e visões sobre a vida e amor, mas que seguem juntas numa viagem de carro que sai de um cenário urbano em direção à natureza. Foi lançado no circuito nacional, em 2018, e vem percorrendo festivais e mostras nacionais e internacionais, recebendo diversos prêmios.

A obra “Para Ter Onde Ir”, de Jorane Castro, é o primeiro longa-metragem paraense a ser realizado por uma mulher no Estado. Além de ser a retomada do mercado e a volta do Pará ao cenário nacional e internacional de filmes de longa duração, pois os últimos filmes lançados foram os de Líbero Luxardo, nos anos 1960 e 1970 (“Um dia qualquer”, 1965, “Marajó - barreira do mar”, 1967, “Um Diamante e cinco balas”, 1968 e “Brutos Inocentes”, 1975). Ou seja, não é apenas um divisor de águas no cinema paraense, mas um marco para as mulheres, profissionais do cinema e do audiovisual no Pará.

Portanto, é de suma importância pesquisar, documentar, registrar e reconhecer a participação das mulheres não apenas no cinema, mas nas artes. Além de dar visibilidade as suas obras, pois como afirma Karla esta reivindicação “é, acima de tudo, política” (HOLANDA, 2017, p.44).

Referências

CHICAGO, Judy. 1971 A Mulher como artista. In: PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André (orgs.). *Histórias da Sexualidade*: antologia. São Paulo: MASP, 2017.

FRANCO, Renata. *Produções amazônicas: o espaço amazônico e a domesticação de seus recursos naturais no cinema de Silvino Santos*. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-0054-1.pdf>>

HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs.). *Feminino e plural: mulheres no cinema Brasileiro*. Campinas, SP: Papyrus, 2017.

HOLLANDA, Heloísa B. de (org.); MENDONÇA, Ana R. de; e PESSOA, Ana. (coords. e pesquisa). *Quase catálogo 1: realizadores de cinema no Brasil (1930-1988)*. (CIEC/UFRJ; Museu da Imagem e do Som, 1989)

NICHLIN, Linda. (1971) Por que não existiram grandes artistas mulheres?. In: PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André (orgs.). *Histórias da sexualidade: antologia*. São Paulo: MASP, 2017.

VERIANO, Pedro. *A Crítica de cinema em Belém*. Belém: Secretaria de Estado de Cultura, Desportos e Turismo, 1983.

VERIANO, Pedro. *Cinema no tucupi*. Belém: Secult, 1999.

VERIANO, Pedro. *Fazendo fitas: memórias do cinema paraense*. Belém: EDUFPA. 2006.

VIEIRA, Monica. *As Mulheres choradeiras: literatura e cinema*. Disponível em: <<http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/2770>>

A força dos fracos é seu tempo lento - notas de um processo de trabalho¹

The strength of the weak is their slow
time - notes of a work in progress

Alexandre Brasil de Matos Guedes²
(doutorando – PPGM/UFRJ)

Resumo: Este texto traz o relato de um processo de pesquisa realizado em âmbito de doutorado junto ao Programa de pós-graduação em música da UFRJ (PPGM-UFRJ), na linha de *poéticas da criação musical*. A discussão está centrada no cotejo com o pensamento do geógrafo Milton Santos.

Palavras-chave: *Traveling* – Milton Santos – banda sonora.

Abstract: This paper presents the report of a research process carried out under the PhD program at UFRJ (PPGM-UFRJ), in the research field of poetics of musical creation. The discussion is centered with reference to the thought of the geographer Milton Santos.

Keywords: Traveling - Milton Santos – soundtrack.

Este texto traz o relato de um processo de pesquisa realizado em âmbito de doutorado junto ao Programa de pós-graduação em música da UFRJ (PPGM-UFRJ), na linha de *poéticas da criação musical*. Comecei, ainda em 2015, produzindo registros audiovisuais de traslados urbanos, a que chamei de *travelings*, da janela de transportes públicos. Acredito que exista aí uma possibilidade rica de leitura, não somente da cidade e sua vida cotidiana, mas também de ritmos e durações do audiovisual, da arte como forma de conhecimento e da pesquisa acadêmica. Estes registros, se visualmente são fluxos enquadrados em janelas de trajetos, sonoramente são espaços bem delimitados e constantes, ricos em ruídos de toda sorte: Muito som de trânsito; alguma conversa; o eventual vendedor que anuncia sua mercadoria ou alguém que pede ajuda; toda a música das máquinas do motor e dos freios a ar, os glissandos da aceleração que o motorista/condutor vai compondo pelo caminho segundo seu próprio estilo de direção, isso quando também não compartilha conosco suas preferências musicais - via rádio, via *playlist* - e suas opiniões sobre o mundo e a vida em geral; as engrenagens e as ferragens que rangem o esforço dos longos itinerários, dia após dia, cada vez mais soltas; os solos selvagens dos vidros das janelas cuja borracha gastou, que esperam as paradas nos pontos para entreter com

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão *ST estilo e som no audiovisual, experimentos sonoros*, sessão 6.

2 - Videoartista e músico, contrabaixista da *Orquestra Sinfônica Brasileira*. Atualmente realiza pesquisa sobre as relações entre o sonoro e o luminoso no audiovisual, sob orientação do compositor Rodolfo Caesar.



veemência os pés dos nossos ouvidos; a catraca que anuncia mais um pra dentro a todo instante...

Toda esta riqueza talvez bastasse para considerar esses *travelings*, depois de algum trabalho de montagem, como estudos ou pequenas composições do tipo musical. Uma reflexão sobre esta prática, contudo, sempre se faz necessária na pesquisa acadêmica, o que me levou a questionar mais detidamente os gestos produzidos ali. A começar pelo meu próprio, de dia após dia registrar as mesmas rotas de momentos que a maioria de nós tende a considerar um tanto enfadonhos: as horas intermináveis que passamos nos deslocando do trabalho à casa, da casa ao trabalho e à universidade.

Tais questionamentos encontraram, no pensamento do geógrafo Milton Santos (1926-2001), uma espécie de meio reverberante ideal. Tomei contato com esse intelectual por meio de uma amiga que mencionou a frase miltoniana “A força dos fracos é seu tempo lento”, que titula uma das sessões do livro *Técnica, espaço, tempo – globalização e meio técnico-científico informacional*, cuja primeira edição é de 1994 (SANTOS, 1994). A agudeza do pensamento miltoniano recai sobre temas variados, sempre partindo de uma postura crítica da geografia e da história e com forte base marxista ou marxizante (como ele preferia). Sua centralidade para a discussão latino americana das questões urbanas já foi apontada por muitos outros pensadores e intelectuais, dentre os quais destaco, pela pertinência à nossa discussão aqui, a cineasta Lucrécia Martel (Argentina, 1966), para quem o geógrafo é considerado fonte de inspiração e que teria dito, a respeito de um outro livro seu – *A natureza do espaço* (SANTOS, 2006) – que “é praticamente um livro sobre cinema...porque ensina que o espaço não é uma matéria inorgânica, é uma construção de sentido, modificada pela presença humana e pelas relações entre as pessoas”. Acredito que eu não poderia ter sintetizado de maneira mais clara o apelo miltoniano para a reflexão sobre os *travelings* que ando fazendo. Ao contrário, fui tomado pela ideia de aproximar seu pensamento a minha produção cotidiana da forma mais material possível. Para isso, comecei a nutrir a vontade de juntar a materialidade da voz de Milton Santos às imagens dos meus trajetos, o que se concretizou em um trabalho de videoarte, ainda não finalizado, a que chamei de *Quadroveter*. Essa proposta é que vim apresentar aqui hoje. Para isso, vou descrever ainda um pouco mais o processo de composição audiovisual que adotei e depois sugerir algumas ligações com a bibliografia que trata de problemas do som no audiovisual, em especial sobre a voz narrativa.

Breve relato de processo

Partindo da leitura de alguns textos de e sobre Milton Santos, acabei chegando a duas entrevistas concedidas pelo geógrafo à televisão brasileira, uma ao programa *Diálogos Impertinentes*, de 1995, sob o tópico específico das *fronteiras*, e outra ao *Roda Viva*, em 1997³. Usei o material sonoro destes dois programas para obter o registro da voz de Milton Santos, separando-o do material que continha a voz dos entrevistadores e

3 - Disponíveis, respectivamente, em https://www.youtube.com/watch?v=rT9c_yn02I e <https://www.youtube.com/watch?v=xPfkIR34Iaw>. Último acesso em 3/12/2018.

de outro entrevistado. Esses registros foram então editados de forma a separar as falas específicas que poderiam contribuir de alguma maneira à reflexão sobre meu trabalho com as imagens visuais em transportes públicos. Em seguida, fui montando trechos de alguns desses registros visuais dos trajetos, sincronizando-os com as falas do geógrafo. O objetivo era fazer ressoar, nas imagens urbanas, o pensamento teórico de Milton Santos, para ver se daí sairia algum resultado positivo, tanto no campo do pensamento sobre os diversos problemas abordados pela texto quanto no campo da composição audiovisual. Um aspecto que me parece notável foi que, ao longo do processo de montagem - que como sabemos pode ser bastante intenso e cansativo - a maneira de falar de Milton Santos foi se fazendo muito familiar. Como consequência, passei a ler seus textos impressos usando uma memória aural que só poderia chamar de íntima, como se o autor lesse com sua intonação, dentro de minha cabeça. De algum modo, acredito que essa forma impregnada - dos textos escritos pela materialidade sonora da fala miltoniana - me ajudou a compreendê-los melhor. De forma distinta, mas a partir de processo semelhante, acredito que essa voz também invadiu e carregou as imagens feitas nos transportes públicos, dando a elas um outro contexto, ou talvez revelando uma perspectiva diferente.

Os resultados, obviamente, não são conclusivos e, de fato, o trabalho de montagem do filme ainda está em processo. Gostaria de compartilhar com a audiência uma edição que fiz especialmente para esse encontro da SOCINE em 2018, de forma a que todos tenhamos uma noção mais clara de como a pesquisa está se passando. Aos colegas, espero contextualizar um pouco melhor a minha fala. Para mim mesmo, gostaria de colher o benefício de observar como outros olhos e ouvidos enxergam este material e, com alguma sorte, despertar o interesse para a discussão⁴.

Gostaria de chamar a atenção para o fato de essa montagem ter sido produzida para cá, para esta sala, como uma mostra dos assuntos que interessam a minha tese, mas também a nossa mesa de *Som e estilo no audiovisual*. Nela, o foco central é a relação problemática entre os regimes audíveis e os regimes visíveis do audiovisual, Nesse ponto, lembro que venho dos estudos composicionais de um departamento de música, daí a necessidade de produzir obras, ou pelo menos estudos. Portanto, uma necessidade de botar a *mão na massa* fez com que me engajasse na luta de construir bandas sonoras, mas sempre tomando o campo como um problema. Daí um trecho tão grande de música, pelo menos nesse excerto que trouxe pra cá. Sabemos como a música nos conduz, enquanto espectadores, pela mão. Tinha esperanças indicar um lugar sombrio e problemático, ao qual seríamos levados após as falas de Milton Santos. Eis a transcrição de suas articulações, como montadas para esta ocasião:

As classes médias estão desamparadas! Na medida em que são naturalmente enquadradas e é desse enquadramento que vem a sua prosperidade. Daí a sua dificuldade pra pensar.

4 - Provisoriamente, esse material estará disponível em <https://vimeo.com/290046162>. Após a conclusão do doutorado, em 2019, é possível que ele venha a ser realocado em um sítio específico de minha série de trabalhos. Considero que a pesquisa se restringiu a aspectos de produção do material audiovisual e, deliberadamente, não me preocupei com as formas de circulação que ele poderia ter.



Elas que se criaram num clima de regime autoritário, num clima de consumo, que é um redutor do pensamento - e que agora de novo estão vivendo num regime autoritário a partir da violência da informação, que torna difícil a todas as pessoas entender o que se passa - se valem de informações que são dadas por grandes agências, que também são grandes agências desses monstros que comandam esse mundo perverso.

Os próprios partidos de esquerda produzem o discurso de classe média. Os pobres entram como enfeite mas a interpretação do Brasil é uma interpretação de classe média. Como se o central fosse imitar, ao invés de partir para uma outra forma de interpretação da realidade brasileira.

Não há país no mundo mais desguarnecido, diante da perversidade que se está gestando nos centros de poder mundial, do que o Brasil.

O fato de viver juntos e depender de viver juntos pra continuar vivendo, sobretudo nas grandes cidades e em toda a área onde haja uma solidariedade de preocupações. A comunicação está entre os pobres do mundo, sobretudo nas grandes cidades. Eles é que comunicam e eles é que criam.

Há um turbilhão... há uma efervescência, de baixo, que a gente não está podendo captar completamente nem integralmente, mas que há. E que vai um dia ou outro confluir com a produção de ideias para forçar um outro caminho.

Como vocês puderam ver e ouvir, a voz miltoniana ressoa naquele lugar que costumamos entender como o lugar da voz do narrador (voz-off) do cinema clássico. Aponto como curiosa essa coextensividade da voz narrativa com a citação acadêmica e devo chamar a atenção para um perigo que a montagem produziu: Milton Santos disse estas palavras, mas a maneira como a entrevista foi cortada e reeditada, faz com que ele não tenha proferido, concretamente, as orações que ouvimos. O texto foi submetido a um exame, em suas entrelinhas, digamos assim, e reorganizado de forma a ilustrar um ponto que eu pretendi discutir, a saber, de que as classes médias estão enquadradas, sendo deste enquadramento que extraem a sua prosperidade. Se comportam usando procedimentos de cópia, os quais também são notórios nos partidos de esquerda⁵. Perspectivas mais interessantes só seriam possíveis entre aqueles que, à margem dos aparatos de enquadramento, seriam capazes de ver melhor “o que o mundo está sendo”. Esses são, justamente, os mais fracos, os mais pobres, os mais lentos em se locomover. A proposta miltoniana, portanto, consiste em uma inversão, que eu chamaria de utópica: a baixa velocidade seria a garantia de uma visão melhor do mundo, afetiva e em detalhe e, portanto, consistiria em uma força maior, e não em uma fraqueza.

Voz narrativa?

Eu me pergunto como se define essa voz miltoniana dentro dos quadros teóricos que comumente usamos para tratar da banda sonora audiovisual. É certo que se trata de uma voz narrativa ou voz off, uma fala-texto que se compraz em “transportar o mundo através de linguagem”? E o que dizer de sua função proble-

5 - Aqui é preciso notar que as entrevistas datam de antes dos governos petistas terem chegado ao poder. Milton Santos não chegou a ver a esquerda no poder no Brasil. Mesmo assim, é interessante notar que sua posição taxativa, embora possa ser questionada, permanece pertinente...

matizadora e de sua origem na reflexão teórica de viés acadêmico? Creio que o artifício que escolhi não se assemelhe tanto às formas clássicas do cinema narrativo quanto aos procedimentos adotados pelo cinema de autor a partir dos anos 50, escapando, assim, das críticas e preconceitos contra esse tipo de montagem que mais conta do que mostra. Ao contrário, a voz problematiza a imagem visual e se imbrica a ela, configurando um uso da voz over não “por conveniência ou para seguir uma convenção, mas costurando-se no tecido do filme”. (KOSLOV, 1988, p.38)

Lembrando os conceitos de Michel Chion, em que esta reflexão poderia contribuir para as noções de *contrato audiovisual*, *síncrese* e *vococentrismo*? Essas me parecem noções muito interessantes, e me interessa particularmente a maneira como elas trabalham junto ao campo do cinema expandido e do vídeo. É o próprio Chion quem esgarça essas noções, ao se perguntar, por exemplo, “será que a rapidez e a lalibilidade da imagem de vídeo não a aproximam desse elemento eminentemente rápido que é o texto?” (CHION, 2008, p.129). Aqui, o autor está conjecturando a partir das formas audiovisuais que utilizam o suporte videográfico, e o faz em 1990. Hoje, com a supremacia dos processos digitais, pelo menos do ponto de vista da tecnologia, não é mais possível opor o cinema ao vídeo, na medida em que os suportes são atualmente os mesmos, com as distinções cada vez mais restritas às cadeias de produção, distribuição e circulação⁶, e mesmo estas, em franca transformação. O fato é que Chion apontava, já naquela época, para definições mais fluidas de seus conceitos. No caso específico da *síncrese*, podemos constatar que os problemas da sincronia entre voz narrativa e imagem visual colocam muito menos em questão os pontos exatos de coincidência – aqueles dos socos e tiros do cinema norte-americano, segundo os exemplos do próprio Chion – para assumirem uma característica mais derramada, transbordante, numa espécie de contaminação por superposição. Às orações da fala, correspondem arcos de desempenho visual. Isso fica muito evidente nos *travelings*, obviamente. Mas talvez seja verdadeiro até mesmo para a imagem estática, na medida em que, por mais parada que ela esteja, flui através dela o tempo, a duração do plano. Já para os conceitos de contrato audiovisual e de vococentrismo, o que gostaria de colocar é que, talvez, essa tendência do audiovisual a ser dominado pela palavra, pela fala, pela voz seja um aspecto muito evidente do embate entre imagem e ideia, com esta última podendo ser aproximada de *logos*, o princípio organizador que é também o princípio do texto. Me parece seguro que podemos colocar o problema como uma forma de atrito entre esses objetos do espírito que são as faculdades perceptivas em tensão com as faculdades especulativas e idealizadoras⁷.

Arremate

Trouxe um trabalho audiovisual para compartilhar com vocês. Devo dizer que foi preciso uma boa dose

6 - O que, certamente, não é pouco. Para uma discussão das transformações do cinema nas últimas décadas, suas implicações e deslocamentos, me apoio em ELSAESSER, 2018.

7 - Para investigar as relações entre texto e imagem, tomo como referência as discussões produzidas por Vilém Flusser, ao longo de toda a sua, e que se encontram muito bem sintetizadas em FLUSSER, 2014, onde são especialmente interessantes o primeiro capítulo (conferência inaugural) e o quinto (sobre o fim da história).



de audácia, tanto mais quanto minhas imagens são produzidas com dispositivos de baixa qualidade, se acomodando àquilo que costumamos chamar de *imagem pobre*. Mas aconteceu de ter assistido, mais cedo, a fala de Cezar Migliorin⁸ em que ganhei alguma coragem. De forma que me causa grande alegria, Migliorin desenvolve a noção de *pedagogia do dispositivo*, que está na base de seu projeto pedagógico envolvendo cinema e direitos humanos, pela produção de material audiovisual⁹. Digo que me causa alegria porque, trabalhando a nível de pós-graduação, identifiquei completamente meu trabalho de pesquisa com suas proposições metodológicas e não poderia ter organizado de forma tão pertinente minhas explicações quanto ao porque fazer pesquisa desta maneira. Sempre me encanta que, na circulação entre os campos acadêmicos da música, das artes visuais e do cinema, em uns tenha sempre encontrado soluções incrivelmente engenhosas para questões que em outros parecem problemas emaranhados que dão muito trabalho. Meus *travelings*, afinal, são *dispositivos* – se dão pela “introdução de linhas ativadoras em um universo escolhido” (MIGLIORIN, 2015, p.78) – que acabam agora por cumprir todas as etapas de seu processo: a proposição, convivência, realização e finalmente apresentação. O que trouxe para cá foi a proposta de *ver junto* essas imagens que, a partir desse gesto, já não mais me pertencem. Para mim, tais imagens tem agido como *operadores existenciais*¹⁰, e “tornar o mundo montável” tem contribuído para um melhor entendimento e maior compreensão de seus problemas. Espero ter compartilhado hoje um pouco desta experiência.

Referências

- ELSAESSER, Thomas. *Cinema como arqueologia das mídias*. São Paulo, edições SESC, 2018.
- FLUSSER, Vilém. *Comunicologia- reflexões sobre o futuro*. São Paulo, Martins Fontes, 2014.
- KOZLOFF, Sarah. *Invisible Storytellers – Voice-Over narration in American Fiction Film*. Berkeley, University of California Press, 1988.
- MIGLIORIN, Cezar. *Inevitavelmente cinema: educação, política e mafuá*. Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2015.
- SANTOS, Milton. *Técnica, Espaço, Tempo: Globalização e meio técnico-científico informacional*. São Paulo, EDUSP, 1994.
- _____. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo, EDUSP, 2006.

8 - MIGLIORIN, Cezar, no *ST Cinema e educação, sessão 2*.

9 - Cf. MIGLIORIN, 2015.

10 - A expressão é de Félix Guattari e foi usada por Migliorin em sua fala.

O crítico-cineasta das mil faces¹

The critic-filmmaker of a thousand faces

Alexandre Figueirôa Ferreira²
(Doutor – UNICAP)

Resumo: Esta comunicação discute como as múltiplas atividades desenvolvidas pelo cineasta Fernando Spencer, como crítico, programador de cinema de arte e diretor da cinemateca da Fundação Joaquim Nabuco estão presentes em sua obra cinematográfica, compondo uma identidade para o conjunto de sua obra em suas múltiplas faces e integrada no universo da cultura pernambucana.

Palavras-chave: Fernando Spencer, crítica cinematográfica, cinema pernambucano.

Abstract: This communication intends to discuss how the multiple activities developed by the filmmaker Fernando Spencer, as a critic, art film programmer and cinemathèque director at the Joaquim Nabuco Foundation are present in his cinematographic work, composing an identity for his works in its multiple faces and integrated in the universe of Pernambuco culture.

Keywords: Fernando Spencer, film critic, Pernambuco cinema.

Introdução

A cinefilia e a crítica cinematográfica são ingredientes fortíssimos para a gestação de cineastas. Embora um dos clichês mais folclóricos da relação entre quem faz filmes e quem escreve sobre eles seja o de que os críticos seriam, em geral, cineastas frustrados, a história do cinema apresenta inúmeros casos que mostram outra realidade. O exemplo mais fulgurante é o dos críticos da revista francesa *Cahiers du Cinéma* – François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol – que passaram das letras para as câmeras e fundaram a *nouvelle vague*, um dos movimentos mais criativos da história do cinema. No Brasil, podemos citar Gustavo Dahl, Rogerio Sganzerla e Glauber Rocha, entre outros. E em Pernambuco não tem sido diferente. Se na atualidade temos o nome de Kleber Mendonça Filho, que migrou da crítica jornalística para a realização de filmes de sucesso, no século passado foi o jornalista Fernando Spencer quem melhor encarnou esse processo.

Repórter e redator das páginas sobre cinema do Diário de Pernambuco (DP), de 1958 a 1998, Spencer foi um dos realizadores mais profícuos do estado e mesclou as duas atividades na sua carreira profissional onde percebe-se uma retroalimentação de temas, ideias, preferências e concepções sobre o cinema tanto em suas

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Cineasta como crítico, como educador, como cineasta.

2 - Doutor em Estudos Cinematográficos, crítico e pesquisador, professor adjunto do curso de Jornalismo, da Especialização em Estudos Cinematográficos e do Mestrado em Indústrias Criativas da Unicap.

formas expressivas como nos processos de realização. O que ele admirava, analisava e defendia nos textos, de alguma forma também se materializava na tela. E mais, sempre tendo o cinema como eixo condutor de seu trabalho, Spencer, mais do que crítico e cineasta, foi programador de cinema de arte, diretor da cinemateca da Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj) - graças a ele a instituição cuidou da preservação da memória do Ciclo do Recife -, e por meio de seus filmes, podemos afirmar, exerceu o papel de historiador, etnógrafo e ainda foi um militante de causas em favor do cinema brasileiro.

A relação entre crítica e cinema é marcada por encontros e desencontros. O amor ao cinema compartilhado pelo crítico e o cineasta, ao mesmo tempo que gera empatias e afinidades, pode também gerar tensões e rupturas quando ambos divergem, sobretudo se o segundo tem sua obra mal avaliada pelo primeiro. No caso dos críticos-cineastas essa relação é muito mais um diálogo interno, de contaminações do que confronto, e é sobre ela que queremos refletir, tendo como ponto de partida a pesquisa “A produção jornalística e cinematográfica de Fernando Spencer e sua contribuição à cultura pernambucana”. A partir de seu lugar de crítico-cineasta não é difícil perceber que as ações desenvolvidas por Spencer no campo cinematográfico, conforme foram citadas anteriormente, estão interligadas, colocando-nos a seguinte questão: de que maneiras o olhar crítico de Spencer e suas múltiplas atividades influenciaram a construção de sua obra fílmica e em suas ações de difusão de filmes? O objetivo dessa comunicação é elencar os pontos convergentes do trabalho realizado por Fernando Spencer e discutir como esses elementos foram compondo uma identidade para o conjunto de sua obra em suas múltiplas faces e integrada no universo da cultura pernambucana.

O crítico cinéfilo

Antoine de Baecque define a cinefilia como uma maneira de assistir aos filmes, falar deles e em seguida difundir esse discurso. Para o autor o fenômeno mais relevante reside no papel do crítico como legitimador do cinema como arte, acompanhado da legitimação do próprio discurso crítico como elemento de consagração de determinadas obras (BAECQUE, 2010). Em sua atividade nas páginas do DP, sobretudo, Spencer preferia não se definir como crítico, mas como um jornalista cinematográfico, privilegiando a informação em vez da opinião. Contudo, quando analisamos o conjunto de seus textos, percebemos claramente o quanto o seu discurso é marcado por uma atitude cinefílica, valorizando os filmes por seus aspectos formais e estilísticos ou por sua capacidade de refletir um certo contexto social. Ele destaca aspectos da linguagem cinematográfica e revela sua identificação com autores a exemplo de Resnais, Bergman, Kurosawa, Fellini, Buñuel considerados, por ele, grandes nomes do cinema. Essas preferências são sempre notadas nas listas de melhores filmes do ano publicadas no DP. Em janeiro de 1961, ele divulgou a sua lista de filmes preferidos do ano anterior encabeçada por *A Doce Vida*, de Fellini, seguido por *Hiroshima Meu Amor*, de Resnais; *Meu Tio*, de Jacques Tati; *Os Incompreendidos*, de François Truffaut, entre outros.

E quando ele passou a atuar como programador do Cinema de Arte do Recife (CAR), juntamente com

Celso Marconi, cuja atividade durou vários anos em diversas salas do Recife, o critério de seleção dos filmes seguiu esse mesmo padrão. O CAR foi inspirado no Cinema de Arte do Rio e começou a funcionar, em 1961, no Cinema Soledade, pertencente a Paróquia da Soledade, no bairro da Boa Vista. A sessão era aos sábados às 10h da manhã e a estreia foi com o filme *Salário do Medo* (1953), de Henri-Georges Clouzot. A militância por um cinema de qualidade era evidente como registrou Ivan Soares ao comentar na *Revista da Tela* o empenho de Spencer: “Observa-se pela escolha dos primeiros filmes, uma criteriosa seleção, perfeitamente enquadrada no espírito de um cinema artístico, isento de concessões comerciais” (SOARES, 1961, p.11).

Em várias ocasiões, Spencer declarou seu entusiasmo com o cinema francês e quando o Cinema de Arte passou para o cinema Trianon, ele fez questão de ter o filme *Hiroshima Meu Amor* (1959), de Alain Resnais, na primeira sessão da nova sala. Amigo do gerente da distribuidora França Filmes, ele conseguiu a cópia para exibição, garantindo que o Recife já tinha um público interessado em cinema de arte. *Hiroshima* já havia sido exibido em sessões normais, mas fora um fracasso de bilheteria. A sessão de arte, todavia, foi um sucesso, lotou e mais uma sessão foi realizada com êxito idêntico.

Na década seguinte, o Cinema de Arte do Recife migrou para as salas do Grupo Severiano Ribeiro; primeiro no Cine Coliseu, e em seguida no Cinema de Arte AIP, que funcionou até 1981. Spencer garantia um público interessado graças às matérias publicadas por ele no DP e Celso Marconi, no *Jornal do Commercio*. Essa preocupação em estimular uma cultura cinematográfica no Recife também esteve presente quando ele foi convidado pelo então Secretário de Cultura da Prefeitura do Recife Ariano Suassuna, em 1975, para cuidar da sessão educativa do Instituto Nacional de Cinema (INC), ocasião em que aproveitou para realizar sessões de filmes brasileiros com produções da Embrafilme.

O crítico cineasta

A militância de Fernando Spencer em favor do cinema não ficou limitada a estimular nos espectadores um gosto pelo bom cinema. O fato de ser cineasta o levou a defender também, de maneira ativa, o cinema brasileiro. Em seus artigos ele apoiava as iniciativas locais e nacionais de produção de filmes. Spencer não admirava as chanchadas e quando o cinema brasileiro deu sinais de renovação estética nos anos 1960 ele passou a emitir opiniões otimistas acerca dos novos filmes como podemos ver em artigo publicado no DP em 1962: “Não há mais dúvidas quanto ao futuro da nossa cinematografia. Ontem foram *Pagador e Os Cafajestes*; hoje *O Assalto*; amanhã, *Boca de Ouro*. A virada tem sido espetacular para um cinema que há mais de vinte anos se encontrava intoxicado pelas fitinhas carnavalescas e que atendia apenas ao mercado interno” (SPENCER, 1962, p. 07). O otimismo se estendeu ao Cinema Novo. Na pré-estreia de *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, com a presença do cineasta, Spencer descreveu a expectativa do Recife receber um cineasta ainda não-comprometido com o cinema comercial e impregnado do ideal de “colocar o cinema brasileiro no mesmo nível cultural e artístico dos demais do mundo inteiro” (SPENCER, 1963, p. 07).

Outro aspecto interessante nos textos de Spencer é a quantidade de documentários por ele comentados já nos anos 1960, antecipando a sua própria carreira de documentarista que se consolidaria na década seguinte. Em seus artigos percebe-se que ele não via o documentário como uma produção menos importante do que as obras de ficção. Em 1966, ele comentou com entusiasmo o premiado documentário *Olimpíadas de Tóquio* (1965), de Kon Ishikawa, na estreia do mesmo no Cine Trianon:

“Nunca um documentário atingiu um nível tão requintado, de tanta beleza plástica, como nesta película, que extrai o máximo do rendimento cinematográfico (...) Ichikawa utilizou com maestria a câmera e um infindável número de lentes (...), que com o trabalho de montagem resultou numa linguagem transmissora integral da mensagem da olimpíada” (SPENCER, 1966, p. 05).

Na década de 1970, com o advento do Super 8, Spencer imediatamente se tornou um entusiasta da bitola e defensor da sua apropriação para a realização de filmes que fossem além dos objetivos de uso doméstico do equipamento. Para ele o Super 8 abria o caminho para que se fizesse cinema em Pernambuco. Até então, frustrado com os obstáculos encontrados para fazer curtas fosse em 16 ou 35 mm, Spencer divulgava nas páginas do DP, notícias sobre as produções locais, incentivando os jovens cineastas, anunciando os festivais para filmes Super 8 em todo o Brasil e partindo, ele próprio, para a realização de documentários, aplicando na medida do possível, mesmo com uma bitola amadora, o que via nos filmes que admirava. A realização em Super 8 de filmes como *Valente É o Galo* (1974), sobre a violência das brigas de galo, foram a porta de entrada para sua profissionalização como cineasta nos anos seguintes.

Em suma, podemos dizer que Spencer admirava o cinema clássico hollywoodiano e europeu, e ao mesmo tempo era aberto para o cinema de vanguarda e experimental. Em boa parte dos seus trabalhos, ele usava recursos de metalinguagem e intertextualidade. Nos anos 1970 ele se tornou uma figura de destaque na produção pernambucana ao realizar 21 curtas-metragens ao longo da década, sendo 17 filmes na bitola Super 8, outros três em 16mm e um em 35mm. O que lhe rendeu o título de o cineasta das três bitolas. Tinha também grande apreço aos músicos que compunham trilhas sonoras de filmes, a exemplo de Nino Rota. E em seus filmes costumava convidar músicos pernambucanos para compor as trilhas.

Dois temas são recorrentes na obra fílmica de Fernando Spencer: o cinema e a cultura popular do Nordeste. Essas temáticas têm uma relação direta com a infância do realizador e são fortemente atravessadas pela memória e o afeto. Encantados com os folguedos de rua como os pastoris, os maracatus, os caboclinhos, ele se tornou um respeitado documentarista dos costumes e personagens da cultura popular. Entre as principais obras com essa temática estão *Santa do Maracatu* (1980), sobre as origens do maracatu, e *Evocações Nelson Ferreira* (1987), uma evocação poética da vida e da obra de um dos maiores compositores do frevo pernambucano.

A outra temática recorrente na obra de Spencer, o cinema, marcou sua trajetória de vida. Uma paixão

incondicional que o levou a realizar nove títulos tendo o cinema como objeto. O primeiro deles foi *Quem Matou Marilyn* (1975), onde ele faz uma homenagem a atriz Marilyn Monroe por meio de uma colagem de fotografias. *Cinema Glória* (1979), realizado com Félix Filho, conta um pouco da história da então mais antiga sala de cinema em atividade desde 1926 no centro do Recife. O documentário traz depoimentos de antigos frequentadores sobre o passado do cinema e estabelece uma comparação quase melancólica com imagens da monotonia e do esvaziamento da sala. *Sombras Adeus* (1982), embora faça uma homenagem ao cineasta Federico Fellini, aborda o desaparecimento das tradicionais salas de cinema do Recife transformadas em estabelecimentos comerciais, sede de bancos ou igrejas protestantes.

A relação de Spencer com o mais longo ciclo de produção regional brasileiro, que durou de 1923 a 1931 e realizou 13 longas metragens de ficção, fez convergir para ele ainda com mais força a militância cinematográfica conjugada com os papéis de preservador e historiador. Foi graças ao seu empenho, em conjunto com o realizador do Ciclo do Recife, Jota Soares, que boa parte da memória do período foi resgatada e filmes foram salvos durante o período em que ele atuou como diretor da Cinemateca da Fundaj, de 1980 a 2000. A proximidade com o tema o levou a produzir seis filmes sobre o Ciclo do Recife: os documentários *Almeri e Ari*, *Ciclo do Recife e da Vida* (1981), *Jota Soares, um Pioneiro do Cinema* (1981), *Memorando o Ciclo do Recife* (1982), *História de Amor em 16 Quadros por Segundo* (1992), *Almery, a Estrela* (2006) e o docudrama *Estrelas de Celulóide* (1986).

A ficção *Estrelas de Celulóide* (1986) é emblemática para perceber a forma como Spencer criou laços com o Ciclo do Recife. Nela se manifesta com mais riqueza e originalidade narrativa a sua visão sobre o cinema. O ponto de partida da trama é o sonho e a fantasia de ser uma estrela de cinema, lançando um olhar poético e feminino sobre o Ciclo. A partir da curiosidade de quatro jovens somos levados a um chá imaginário entre os anos 1920 e 1930, reunindo cinco estrelas do Ciclo – as atrizes Almery Steves, Mariinha Marrocos, Guiomar Teixeira, Rilda Fernandes e Mazyl Jurema.

Em *Estrelas de Celulóide*, os fragmentos ou os vestígios da memória das estrelas femininas do Ciclo do Recife, seu auge e sua derrocada, 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. Mas, é a maneira como esses vestígios de memória são colhidos e reconstruídos por um grupo de jovens garotas, segundo Cláudio Bezerra, o que chama mais a atenção. No contexto geral do filme, diz ele:

“Estrelas de Celulóide revela muito da visão de Spencer sobre o cinema. Para ele, o cinema é fantasia, tem a dimensão de um sonho, possui uma mitologia encarnada nesses seres de luz do mundo moderno: as estrelas. Nesse sentido, em seus filmes sobre o Ciclo do Recife, Spencer retoma certo olhar para o cinema próprio dos protagonistas daquela época, ou seja, o cinema como lugar de uma utopia moderna e amadora, em que o amor, ou a “mitologia do amor” e a identificação que ele engendra por meio da presença fantasmática das “estrelas”, conduz a fruição do espectador como no sonho”

(BEZERRA, 2018).

Referências

BAECQUE, A. *Cinefilia*. São Paulo: Cosac e Naify, 2010.

BEZERRA, C. R. A. "Cinema, sonho e melancolia na obra do cineasta brasileiro Fernando Spencer". In: VIII ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO DE INVESTIGADORES DA IMAGEM EM MOVIMENTO – AIM, 2018, Aveiro. Atas do VIII Encontro Anual da AIM (no prelo).

FIGUEIRÔA A. *O cinema super 8 em Pernambuco*. Recife: Edições Fundarpe, 1994.

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: MACHADO Jr., R.; SOARES, R. L.; ARAÚJO, L. C. (org.). Estudos de cinema Socine. São Paulo: Annablume, Socine, 2006, p. 151-157.

FIGUEIROA, A.; BEZERRA, C. R. A. *O documentário em Pernambuco no século XX*. Recife: FASA/MXM Gráfica e Editora, 2016.

MOTA, L. H. Um Olhar Sobre o Olhar: duas décadas de crítica cinematográfica nos jornais pernambucanos (1950-1970). Monografia (Graduação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1995.

SOARES, I. "Cinema de Arte". Revista da Tela: Recife, ano I, n. 1, julho, 1961.

SPENCER, F. Cinema. Diário de Pernambuco, Recife, 26 mar. 1966, p. 05.

SPENCER, F. Vidas Secas no Recife. Diário de Pernambuco, Recife, 06 set. 1963, p. 07.

SPENCER, F. O Assalto Lidera. Diário de Pernambuco, Recife, 17 nov. 1962, p. 07.

O realismo cinematográfico de Walter Carvalho em *Justiça*¹

Walter Carvalho's cinematographic realism in *Justiça*

Alexandre Gomes do Nascimento²
(Mestrando – USP)

Resumo: Nossa pesquisa pretende desenvolver uma reflexão sobre a criação de imagens realistas em meios audiovisuais sob mediação digital. Utilizaremos a minissérie *Justiça* como objeto de pesquisa para que seja feito um estudo da poética cinematográfica de Walter Carvalho, evidenciando as estratégias discursivas do diretor de fotografia para materialização de ideias e conceitos, bem como a influência dos recursos digitais para a construção do coeficiente de realidade.

Palavras-chave: Walter Carvalho, cinematografia, fotografia, realismo, *Justiça*.

Abstract: The target of this research is to think about the creation of realistic images to audiovisual media made by digital resources. For this purpose, we intend to study the TV Show *Justiça*, paying attention to cinematography's work of Walter Carvalho and his strategies as a director of photography to materialize ideas and concepts. In addition we would like to investigate the influence of digital resources to the reality's coefficient.

Keywords: Walter Carvalho, cinematophy, photography, realism, *Justiça*.

Ao longo da história do audiovisual, a questão do realismo tem sido assunto recorrente nos campos teórico e prático. Boa parte dos debates giram em torno da amplitude e instabilidade apresentada pelo termo, cuja pretensão epistemológica mostra-se contraditória à estilística. Para Frederic Jameson, a ênfase que as obras realistas dedicam à possibilidade do conhecimento e reprodução das qualidades sensíveis do universo físico, faz com que seus realizadores recorram ao apagamento das propriedades formais do texto audiovisual, razão pela qual tais obras deixam de ser um modo estético de representação e se afastam da esfera da arte. Contrariamente, o crítico e teórico cinematográfico André Bazin acreditava que o realismo era o estilo mais adequado ao cinema justamente por aquilo que os formalistas criticavam, ou seja, pela capacidade do meio em reproduzir os movimentos em toda sua plenitude espacial e temporal, e em restituir o ambiente sonoro de uma ação e lugar. Bazin também depositava muita confiança na capacidade que os desenvolvimentos tecnológicos tinham para aumentar o realismo cinematográfico, especialmente na suposta objetividade das imagens produzidas pelos aparelhos técnicos, consideradas diametralmente opostas às imagens tradicio-

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual, no Seminário Temático "Teorias e análises da direção de fotografia"

2 - Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA/USP e diretor de fotografia

nais, como a pintura e a gravura.

O mito diretor da invenção do cinema é, portanto, a realização daquele que domina confusamente todas as técnicas de reprodução mecânica da realidade que aparecem no século XIX, da fotografia ao fonógrafo. É o mito do realismo integral, de uma recriação do mundo à sua imagem, uma imagem sobre a qual não pesaria a hipoteca da liberdade de interpretação do artista, nem a irreversibilidade do tempo. Se em sua origem o cinema não teve todos os atributos do cinema total de amanhã, foi, portanto, a contragosto, unicamente, porque suas fadas madrinhas eram tecnicamente impotentes para dotá-lo de tais atributos, embora fosse o que desejassem. (BAZIN, 2014, p.39)

A visão de Bazin pode ser considerada um tanto idealizada, pois desconsiderava, no âmbito do fazer cinematográfico, fatores subjetivos como escolha de ângulo, enquadramento e lentes, por exemplo. E qual seria o seu posicionamento diante dessa imagem na era digital, uma vez que ela não é mais fruto da sensibilização direta da luz num suporte fotoquímico, mas resultado de um processo matemático e interpretativo realizada por aparelhos? Será que essa imagem continua possuindo o mesmo potencial realístico da imagem fotoquímica? Essas são algumas questões que tem reacendido o debate sobre o realismo cinematográfico, mas que também servem de base para o estudo do nosso objeto de pesquisa, a cinematografia de Walter Carvalho para a minissérie *Justiça*, construída inteiramente sob bases eletrônicas e digitais.

A escolha de Walter Carvalho por uma cinematografia realista não foi feita ao acaso. Algumas das histórias que compõe a narrativa foram baseadas em fatos reais. Na obra, quatro personagens distintas têm suas vidas cruzadas em diferentes momentos da trama, motivadas por acontecimentos como assassinato, eutanásia, briga de vizinhos e consumo de drogas. Para construir o efeito de realidade, Walter Carvalho teve que traduzir para a tela o conceito *compromisso com o realismo*, solicitado pela roteirista Manuela Dias e pelo diretor artístico José Luís Villamarim. Mas afinal, o que é uma imagem realista? Qual a cor da realidade? Seria possível falarmos de uma composição e enquadramento realistas? Existe alguma diferença entre aquilo que hoje chamamos de realismo e àquilo que André Bazin considerava como realista no período do entreguerras? Para começarmos a entender o realismo cinematográfico de Walter Carvalho, vamos observar as duas imagens a seguir:

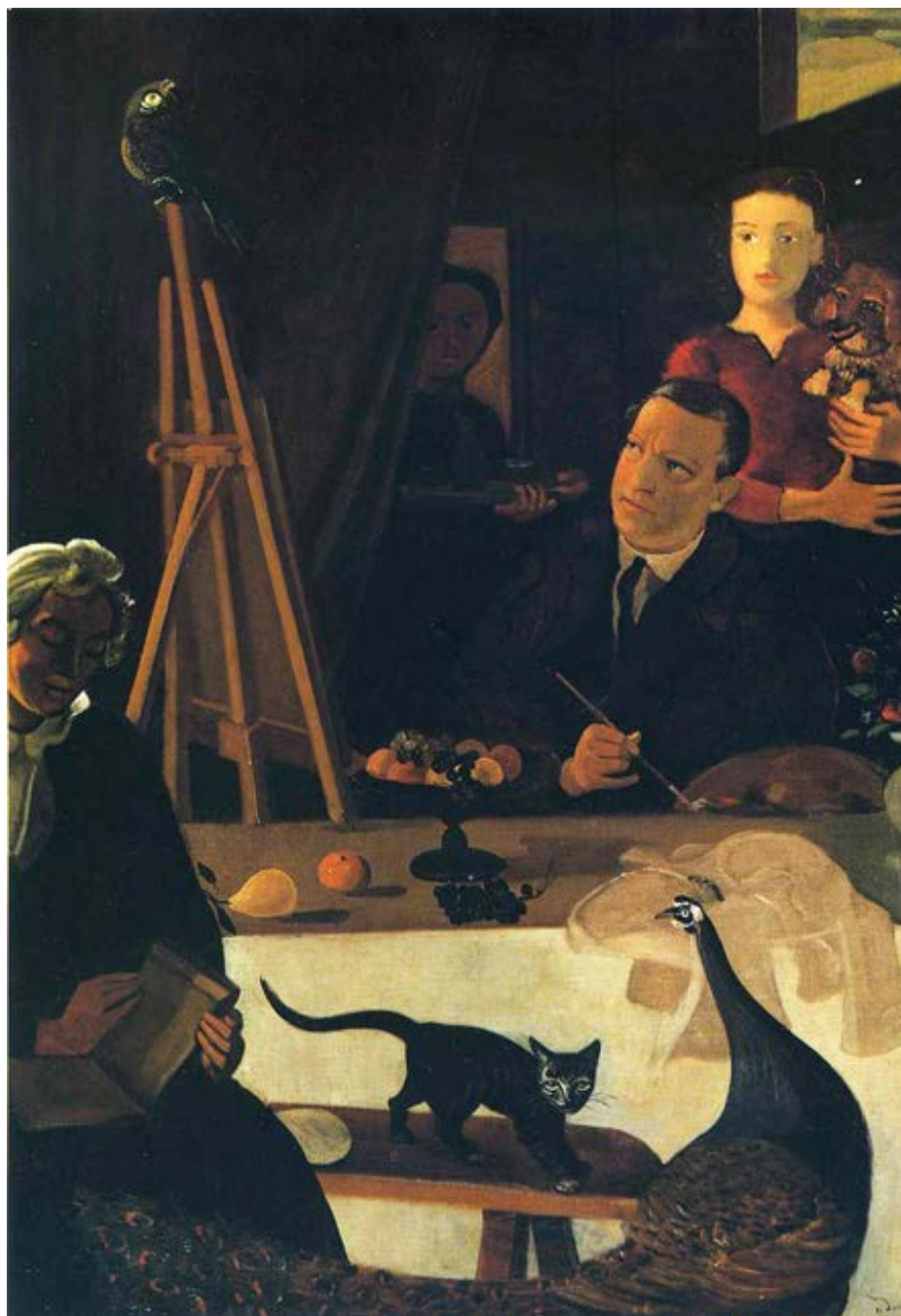


Figura 1 - O Pintor e sua família (1939). André Derain - Óleo sobre tela – 176,5 x 123,8. Tate Gallery



Figura 2 - Vladimir Brichta (Celso) em cena da minissérie *Justiça* - Disponível in gshow.globo.com/tv/noticia/2016/09/. Acesso 10/2018

Numa primeira leitura comparativa, percebe-se muitas semelhanças plásticas entre as imagens como composição, nível de contraste e paleta de cores. Mas além desses aspectos visuais, há um detalhe que aproxima ainda mais o trabalho cinematográfico de Walter Carvalho em *Justiça* à pintura de André Derain: ambas imagens têm como objetivo *representar a realidade*. Esses dois termos, *representação* e *realidade*, são muito comuns em nosso vocabulário cotidiano; talvez por isso, não conseguimos visualizar, imediatamente, o paradoxo existente por trás desse *slogan*. De acordo com Vladimir Volochinov, o ato de representar nos leva à criação de signos que, de maneira geral, são entendidos como algo que está no lugar de alguma coisa. Pelo fato de os signos serem fruto da criação de um sujeito, a representação das coisas acaba, ao mesmo tempo, refletindo e refratando a realidade visada.

Mas porque o signo modifica? Exatamente porque ele não é uma entidade autônoma, que 'aponta para' ou 'representa' os fenômenos do mundo com inocência, sem quaisquer mediações. Os signos são materialidades viabilizadas por instrumentos e enunciadas por sujeitos. Esses instrumentos, esses sujeitos, juntamente aos sinais materiais que eles constroem, se interpõe na produção de signos como elementos de refração da realidade, elementos esses que interpretam, reformulam, transmutam os sentidos segundo a especificidade de sua realidade material, sua história e seu lugar na hierarquia social (MACHADO, 2015, p.25)

Se a criação de signos numa obra realista é muito mais complexa do que a simples reflexão de uma realidade visada, isso implica dizer que as imagens técnicas³, por mais objetivas que possam parecer, estão repletas de subjetividade. Por essa razão, ao observarmos a maneira como Walter Carvalho constrói a cinematografia de *Justiça*, encontramos uma certa estilização nas imagens, de forma a situar o discurso imagético numa fronteira entre a narrativa e o simples registro dos fenômenos. Para enfatizar as pretensões epistemológicas da minissérie, Carvalho lança mão de recursos comumente associado ao realismo cinematográfico como filmagens em locação, uso de atores não profissionais, luz natural e profundidade de campo. Outro recurso empregado são os planos sequência, como àquele presente no início do primeiro episódio da série, quando Elisa (Débora Bloch) decide revelar a Heitor (Cássio Gabus Mendes) sua intenção de matar o assassino de sua filha.



Figura 3 - Abertura do plano sequência em que Elisa (Débora Bloch) revela a Heitor (Cássio Gabus Mendes) sua intenção de matar o assassino de sua filha - Fonte: Reprodução DVD

O plano inicia-se com um close-up de Elisa em meio a um quadro desfocado. Ao se deslocar-se para o fundo do quadro, toda imagem ganha nitidez. Elisa para em frente a uma escrivaninha e retira uma carta, que estava guardada numa das gavetas do móvel. Pela iluminação do ambiente, banhada com luzes artificiais e marcada pelo alto contraste, podemos deduzir que toda a cena se desenrola à noite. Com a carta na mão, Elisa começa a falar com Heitor, que está fora de quadro inicialmente; ela caminha em direção à câmera que passa a acompanhá-la – o foco varia um pouco – até o instante que os dois personagens ficam em quadro, um de frente para o outro.

3 - Conceito utilizado por Villém Flusser para diferenciar as imagens produzidas pela mediação de aparelhos técnicos daquelas produzidas de maneira tradicional, como a pintura e a xilogravura.



Figura 4 - Heitor discute com Elisa após ela dizer que gostaria de terminar o namoro

Fonte: Reprodução DVD

A conversa dura alguns segundos e quando Elisa diz que deseja terminar o relacionamento, Heitor se desloca para o fundo do quadro, que está desfocado. O centro de maior atenção volta a ser Elisa que pega um cigarro. Heitor, indignado com a falta de justificativa, volta para o centro do quadro. Ele toma a carta das mãos de Elisa e exige uma explicação para o término do relacionamento. Sem obter uma resposta imediata, Heitor sai de quadro; ao fundo, ouvimos o som de uma porta abrindo. A câmera permanece em Elisa que, finalmente, revela o motivo do término: Vicente, o assassino de sua filha, sairá da cadeia na manhã seguinte. Na sequência, ela caminha novamente em direção a Heitor e revela que pretende matar Vicente. O casal começa a discutir e ambos caminham até um dos corredores, no interior do apartamento.



Figura 5 - Heitor tenta convencer Elisa a desistir do plano de matar o assassino de sua filha - Fonte: Reprodução DVD

Se durante toda essa sequência, a câmera permanece como um espectador privilegiado, inserido no

interior da ação e observando todo o acontecimento em sua plenitude espacial e temporal, de acordo com os cânones do cinema realista, a iluminação segue num caminho oposto. O alto contraste luminoso, com zonas de altas luzes situadas ao fundo e um primeiro plano mais escuro, contribui para o aumento da carga dramática da cena. Esse jogo de luz e sombra é muito semelhante àquele observado em pinturas renascentistas e barrocas dos séculos XV e XVI, cuja técnica ficou conhecida como *chiaroscuro*. O contraste tonal, por outro lado, é baixo; situando-se entre o amarelo, vermelho e laranja, a minissérie ganha uma sobriedade visual e mantém uma verossimilhança com a proposta narrativa, que lida com assuntos sérios.

O trabalho cinematográfico desenvolvido por Walter Carvalho nessa sequência é um pequeno exemplo da proposta visual do diretor de fotografia para materializar o conceito *compromisso com o realismo*, solicitado por Villamarim e Manuela Dias. Carvalho constrói uma cinematografia realista híbrida que, conceitualmente, vai de encontro à proposta de Frederic Jameson. Para o teórico, nenhuma concepção de realismo é possível a menos que as pretensões epistemológicas e estilísticas sejam atendidas ao mesmo tempo, “prolongando e preservando – mais do que ‘resolvendo’ – essa tensão e incomensurabilidade constitutivas” (JAMESON, 1995, p.162). O postulado de Jameson também nos ajuda a pensar a questão em nossa contemporaneidade, marcada pelo intenso processo de digitalização, que põe em xeque o estatuto da imagem fotoquímica, e por obras que se afastam cada vez mais do ideal do registro intocado, sem que isso signifique a perda de verossimilhança. As críticas em relação à veracidade das imagens digitais baseiam-se, principalmente, no fato destas permitirem todo tipo de manipulação a partir do seu formante mínimo (pixel), mas isso não seria uma evolução natural da imagem fotoquímica ao invés de implicar no seu fim? O caminho para o entendimento do realismo não será encontrado enquanto o pensarmos como um estilo hermético, mas sim quando assumirmos seu aspecto multifacetado. De acordo com Bazin, cada período procura a técnica e estética que melhor traduzirá o que se quer da realidade.

Referências

- AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Tradução de Marina Appeenzeller. 9ª edição. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984
- BAZIN, André. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Tradução de Luís Carlos Borges. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2013.
- BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. Tradução de Michelle Pithon e Regina Machado. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- FLUSSER, Vilém. *O Universo das imagens técnicas: Elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

GAUDREULT, André et all. *O fim do cinema? Uma mídia em crise na era digital*. Tradução de Christian Pierre Kasper. São Paulo: Papyrus, 2016.

GOMBRICH, E. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1993.

JAMESON, Fredric. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

LAURENTIZ, Paulo. *A Holarquia do pensamento artístico*. Campinas, SP: Edunicamp, 1991.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular*. São Paulo: Gustavo Gili, 2015

MALPAS, James. *Realismo*. Tradução de Cristina Fino. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. Tradução de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 2014

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2010.

Violência na escola: o que o cinema tem a ver com isso?¹

Violence in school: what does cinema have to do with it?

Alexandre Silva Guerreiro²
(Doutor – SEEDUC/RJ)

Resumo: As discussões acerca dos modos como o cinema pode/deve estar na sala de aula contribuem para o debate da violência na escola. Partindo de duas propostas de exibição do filme *Vazante* (Brasil, 2017) no contexto escolar, propomos refletir sobre como esta exibição pode ser marcada, por um lado, pela invisibilização das desigualdades sociais, e por outro lado, por uma efetiva contribuição ao combate à violência na escola.

Palavras-chave: Cinema; Educação; Violência; Lei 13.006/14; *Vazante*.

Abstract: Discussions about how cinema can / should be in the classroom contribute to the debate of violence in school. Based on two proposals to show the film *Vazante* (Brazil, 2017) in the school context, we aim to reflect on how this exhibition can be marked, on the one hand, by the invisibility of social inequalities, and on the other hand, by an effective contribution to the fight against violence in the school.

Keywords: Cinema; Violence; Education; Law 13.006/14; *Vazante*.

Este trabalho tem como objetivo promover uma aproximação entre o tema da violência e os campos do cinema e da educação, com o intuito de refletir sobre os diferentes efeitos que a exibição de um filme pode causar no ambiente escolar. Tendo como estudo de caso o filme *Vazante*, de Daniela Thomas (Brasil, 2017), buscamos fundamentar o conceito de violência para, em seguida, refletir sobre as possibilidades do cinema na escola. Seria correto considerar que um mesmo filme, a depender de sua utilização na escola, pode contribuir para a invisibilização das desigualdades sociais e, em outro contexto de exibição, promover uma discussão para a afirmação das diferenças? Violência, educação e cinema convergem nesse estudo como formas de repensar a escola.

Para refletir sobre o Cinema a partir do contexto de violência na Educação, é interessante, primeiro, repensar o conceito de violência para melhor entender sua ocorrência na escola. O fenômeno da violência acompanha a história da humanidade e faz parte do processo civilizatório. A violência pode ser efetivada tanto por agentes públicos e órgãos do Estado, quanto por indivíduos e grupos isolados. Segundo Marconi Pequeno (2016), o que há em comum entre todos os tipos de violência é o fato de atingirem o ser humano

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual, no Seminário Temático: CINEMA E EDUCAÇÃO.

2 - Doutor em Comunicação pelo PPGCOM/UFF. Professor da Secretaria de Estado de Educação do Rio de Janeiro.



naquilo que ele tem de essencial: sua dignidade. Violência é, acima de tudo, um dispositivo destinado a *coisificar* o outro.

A violência é um tema complexo, que traz consigo uma carga polissêmica. Conceito, fenômeno, categoria acusatória, a violência é tratada por autores de diversas formas. Marino (2004), por exemplo, busca as origens sociais da violência, notadamente na América Latina, através do que ele chama de ciclos históricos da violência. Com uma abordagem diferente, Misse (2008), aborda a problemática da violência, especificamente no Rio de Janeiro, formulando a ideia de uma acumulação social da violência, entendendo a violência como uma espécie de síndrome da qual todos os atores sociais participam. Dessas duas perspectivas distintas, podemos perceber o quanto a questão da violência pode ser explorada e nos ajudar a pensar o mundo atual.

Charlot (2002) enfatiza a violência ligada ao uso da força. O desejo de aniquilar o outro, de dominar, de atormentar, estaria no cerne da problemática da violência. É a partir dessa abordagem, considerando a violência como algo concreto, que o autor pensa a violência na escola. Teríamos, então, três diagnósticos na relação violência e escola. A violência *na* escola seria aquela que não estaria ligada, de nenhuma maneira, à instituição. Seria uma violência do mundo que invade a escola por alguma razão. Por exemplo, se um grupo rival a algum aluno que estuda em determinada escola invade o espaço escolar para perpetrar um ato de violência contra esse estudante, teríamos um exemplo de violência *na* escola, da qual a instituição não participa.

Outra possibilidade seria a violência *à* escola, identificada por Charlot como uma violência direcionada contra a instituição, como quando um aluno agride um membro do corpo docente ou um funcionário, e ainda quando alunos provocam danos ao patrimônio, quebram carteiras, danificam as instalações ou, até mesmo, iniciam um incêndio. Sendo assim, é uma violência que busca atingir a instituição e aqueles que a representam.

Por fim, teríamos a violência *da* escola, que se dá quando a própria instituição é responsável pela violência, e que abrangeria desde a hierarquização das relações, a manutenção de hierarquias de poder, até a elaboração e legitimação de sistemas de avaliação opressivos e que ignoram as subjetividades e o aprendizado como processo. Nesse sentido, essas três categorias da relação entre violência e escola colocadas por Charlot nos ajudam a pensar sobre como a violência realmente se dá na escola, ainda que essa classificação possa funcionar apenas como ponto de partida. De todo modo, o que nos interessa nesse estudo é pensar na violência *da* escola e sua relação com o cinema.

A escola convive com a violência, seja na invisibilização das desigualdades estruturais, seja na hierarquização entre seus atores sociais, ou ainda na aceitação de certas relações de poder que nos remetem à uma violência simbólica (BOURDIEU, 1989). Podemos considerar a equação colocada por Charlot, entendendo que a violência *na* e *à* escola convivem e precisam ser devidamente equacionadas (Charlot considera que a

instituição é bastante impotente no que concerne à violência *na* escola, o que também podemos questionar), mas que é a violência *da* escola que merece especial atenção e que estabelece com o cinema uma importante relação.

Pensar o cinema nessa perspectiva nos ajuda a vislumbrar formas de combate à violência no âmbito escolar. Entre utilizar o audiovisual como instrumento ou encará-lo como um fundamento na educação (PRETTO, 2005), podemos estar diante de formas que perpetuam a violência ou, ao contrário, que ajudam a combatê-la. Em outras palavras, um filme pode ser exibido na escola como forma de perpetuar as desigualdades, o preconceito, o *status quo*, mas esse mesmo filme pode também ser exibido como provocador do efeito contrário, fazendo aflorar a igualdade na diferença, suscitando debates a partir de uma abordagem ética e estética da obra audiovisual, promovendo a afirmação das subjetividades e das minorias.

Entendemos, então, que das duas maneiras básicas que o cinema pode entrar na escola, a saber, através da realização audiovisual ou da exibição, podemos considerar que ambas abrem a possibilidade de que o cinema atue de maneiras diferentes, até mesmo opostas. Ao reafirmamos o cinema como alteridade no espaço escolar queremos, portanto, negar um uso que reduza a arte cinematográfica à condição de suporte para ensino de determinado conteúdo. Isso porque essa forma de instrumentalizar o cinema pode significar, também, uma forma de violência simbólica na medida em que silencia questões ou impede discussões vitais para a afirmação da diferença.

Como sabemos, se um professor decide realizar vídeo com os alunos, a relação que se estabelece entre eles poderá ser de total horizontalidade, promovendo o encontro do aluno com o cinema de maneira plena, mas também hierarquizante, na medida em que o professor poderá reduzir esse encontro a mais uma forma de domínio e de silenciamento. Da mesma forma, se esse mesmo professor opta por exibir um filme, ele poderá utilizar a obra cinematográfica como apoio para determinado conteúdo, mas poderá também, mesmo dentro de determinada disciplina, promover um encontro do aluno com o cinema que possibilite uma situação de horizontalidade, de alteridade e de combate à violência.

Considerando a opção pela exibição cinematográfica, é instigante pensar como um mesmo filme pode provocar efeitos tão díspares e contrários. O encontro com o cinema precisa, então, ser objeto de reflexão contínua, e acreditamos ser a formação continuada a melhor maneira de municiar o professor para que o cinema possa estar na escola dentro de um ambiente de igualdade e de alteridade. Nesse sentido, vale a pena pensar em *Vazante* por ser um filme que nos traz, dentro do panorama do cinema brasileiro contemporâneo, um dos melhores exemplos dos efeitos que a exibição cinematográfica pode ter no espaço escolar, e de que maneira essa entrada na escola pode se relacionar com o combate ou a perpetuação da violência.

Vazante estreou no 67º Festival Internacional de Cinema de Berlim, em fevereiro de 2017, recebendo



críticas favoráveis e projetando sua estreia no Brasil para setembro do mesmo ano, no 50º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Após os elogios recebidos em Berlim, o filme protagonizou uma das maiores polêmicas recentes do cinema brasileiro após sua exibição em Brasília. Esse episódio nos dá pistas para pensar em nossa interrogação inicial: violência na escola – o que o cinema tem a ver com isso?

Após a exibição do filme em Brasília, o festival, como de costume, promoveu um debate do qual participaram a diretora Daniela Thomas e outros integrantes do filme. Durante o debate, a diretora foi duramente acusada de construir uma representação dos negros incompatível com o momento atual, em que se discute a importância das ações afirmativas e da necessidade de encararmos as desigualdades estruturais da sociedade brasileira, formada a partir da violência contra as populações indígena e africana. O filme foi acusado de, através de sua estética e linguagem, *coisificar* o negro, utilizando-o como pano de fundo.

A história narrada por Vazante começa em Minas Gerais, na Serra Diamantina, em 1821, conforme indica a cartela inicial. Esculpindo na tela nosso imaginário da relação casa grande x senzala, a narrativa avança para reservar aos atores sociais do Brasil colônia os espaços que eles sempre ocuparam. O protagonismo feminino não foi suficiente para evitar as acusações que o filme recebeu como sendo reacionário. Isso porque a história da menina Beatriz, que se casa com Antônio, um homem muito mais velho, é contada sempre do ponto de vista feminino, o que acaba criando situações em que os negros são não apenas mantidos como pano de fundo, mas *coisificados*.

Dentre os muitos trechos que podem ser destacados, há uma cena que sintetiza de maneira bastante evidente o porquê das críticas que o filme recebeu. Aos 50 minutos de filme, Beatriz desce as escadas da casa da fazenda e se aproxima de uma porta da qual ela observa, assustada e estática, aos negros dançarem ao som de um batuque, os corpos em movimentos impensáveis para a jovem branca, que após alguns instantes, sai correndo dali até encontrar seu pai numa varanda, do outro lado da casa, longe do som do batuque, e repousar a cabeça em seu ombro. A cena, que marca o olhar do jovem Virgílio (Vinícius dos Anjos) para Beatriz, com quem ela se envolverá depois, reduz o negro ao lugar do exótico, da sensualidade, do estranho ao universo branco da casa grande.

Naturalmente, essa abordagem pode ser contraditada, mas o que nos interessa aqui é pensar que Vazante é uma obra capaz de mobilizar defensores e detratores com o mesmo ânimo, e que o filme pode entrar no espaço escolar provocando efeitos muito distintos. O filme traz para a cena a relevância dos estudos de recepção (ODIN, 2005) em decorrência das diversas leituras que o filme suscitou. Uma exibição do filme seguindo o que se entende por instrumentalização do audiovisual na Educação apaga por completo as possibilidades de discussão em torno da recepção e das questões estéticas e de linguagem que o filme coloca. Nesse sentido, esse mesmo filme, exibido no âmbito da Lei 13.006/14, pode apontar para a experiência oposta, na medida em que convoca a comunidade escolar a refletir sobre o cinema de maneira mais profunda.

Entendemos que a Lei 13.006/14 abre diversas possibilidades do cinema na escola, e acreditamos na organização da comunidade escolar em torno do cinema como uma dessas possibilidades. Nesse sentido, a exibição de *Vazante* contribui para um efetivo combate à violência na escola na medida em que permite refletir sobre a violência a partir de uma análise da estética e da linguagem do filme, promovendo uma reflexão sobre nossas desigualdades estruturais. Por outro lado, sua instrumentalização pode ser lida dentro de um contexto de violência simbólica, no qual as tensões são apagadas, as relações de poder são naturalizadas e as possibilidades de afirmação racial são impedidas na medida em que o filme é reduzido à mera exploração de seu conteúdo, configurando-se, talvez, como um ato de perpetuação da violência social em si.

Quando pensamos na gravidade da instrumentalização de um filme como *Vazante*, remetemo-nos a, por exemplo, seu uso em uma disciplina como História. Um professor que decida exibir *Vazante* dentro do conteúdo de sua disciplina para *mostrar* aos alunos como se constituía a relação casa grande e senzala no Brasil da era colonial apagará por completo uma discussão de como os negros são representados no filme. Nessa perspectiva, ao fazer uma abordagem do filme reduzindo o cinema ao lugar de ilustração, algo que no campo do cinema e educação já foi devidamente criticado, o professor pode contribuir para uma situação de violência simbólica ao silenciar conversas e abordagens que poderiam ser mobilizadoras para os alunos no que concerne à representação do negro no filme.

Naturalmente, mesmo que o filme seja exibido numa disciplina como História, o professor pode contribuir para que essa discussão tenha espaço. A questão aqui é pensar o cinema na escola como mantenedor de uma situação de violência ou como elemento fundamental no combate dessa mesma violência. O sentido que queremos da arte para sensibilizar, para fazer aflorar e afirmar as diferenças, para combater as desigualdades, encontra aqui um ponto de reflexão sobre seu papel no ambiente escolar em um contexto de violência. O que pode o cinema na escola? Acreditamos que as possibilidades são imensas, mas insistimos na importância de que o cinema esteja na escola mobilizando e conscientizando, e que os atores envolvidos na educação possam se sensibilizar diante da obra de arte, afastando-se de um quadro de violência que se perpetua diante de nossos olhos.

O cinema e a escola são atravessados pela violência de diversas maneiras. A urgência de uma reflexão sobre a violência no contexto escolar nos motiva a pensar no imbricamento desses universos. As reflexões sobre como o cinema pode e deve estar na escola contribuem significativamente para o debate da violência. A exibição de um filme pode ser marcada tanto pela invisibilização das desigualdades sociais, quanto por uma efetiva contribuição ao combate à violência na escola através dos estudos de recepção e da dimensão estética de um filme.



Referências

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A Análise do filme*. Lisboa: Texto&Grafia, 2013.

CHARLOT, Bernard. "A violência na escola: como os sociólogos franceses abordam essa questão". *Sociologias*. Porto Alegre, ano 4, n. 8, jul./dez. 2002. Disponível em https://www.researchgate.net/publication/26374055_A_violencia_na_escola_como_os_sociologos_franceses_abordam_essa_questao Acesso em 17 nov 18.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A, 1989.

FRESQUET, Adriana (org). *Cinema e Educação: A lei 13006 – reflexões, perspectivas e propostas*. Belo Horizonte: Universo Produções, 2015.

MARINO, Juan. "Ciclos Históricos da Violência na América Latina". *São Paulo em Perspectiva*, v.18, n.1, São Paulo, jan./mar., 2004. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392004000100005 Acesso em 21 out 18.

MISSE, Michel. Sobre a acumulação social da violência no Rio de Janeiro. *Civitas*, Porto Alegre, v.8, n.3, set/dez, 2008.

ODIN, Roger. A Questão do público: uma abordagem semiopragmática. In: RAMOS, Fernão. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*. Vol II, São Paulo: Senac, 2005.

PEQUENO, Marconi. Violência e Direitos Humanos. *Revista de Filosofia Aurora*, Curitiba, v.28, jan/abr 2016.

PORTO, Maria. Crenças, valores e representações sociais da violência. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 8, n. 16, jul/dez 2006.

PRETTO, Nelson. *Uma escola sem/com futuro: educação e multimídia*. Campinas: Papyrus, 2005.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 1994.

Os diálogos intratextuais de Woody Allen em Roda Gigante¹

Woody Allen's Intratextual Dialogues on Wonder Wheel

Alexandre Silva Wolf²
(Doutorando – UTP / FAE)

Resumo: É uma prática conhecida o uso do texto de um outro, na praxis da construção de filmes e roteiros, para a construção de uma nova obra comunicacional, sendo este caracterizado frequentemente, nos estudos de cinema, como intertextualidade. O norte-americano Woody Allen vai além e apresenta em seu último filme, "Roda Gigante" (*Wonder Wheel*, 2017), um diálogo que pode ser entendido como intratextual com outro de seus filmes, "A Rosa Púrpura do Cairo" (*The Purple Rose of Cairo*, 1985) a partir do roteiro e escolhas do cineasta.

Palavras-chave: Cinema, Intertextualidade, Intratextualidade, Woody Allen.

Abstract: It is a well-known practice to use the text of another, in the praxis of the construction of films and scripts, for the construction of a new communication work, which is often characterized, in cinema studies, as intertextuality. The american Woody Allen goes further and presents in his last film, "Wonder Wheel" (2017), a dialogue that can be understood as intratextual with another of his films, "The Purple Rose of Cairo" (1985) from the screenplay and filmmaker's choices.

Keywords: Cinema, Intertextuality, Intratextuality, Woody Allen.

Introdução

O uso do texto de um primeiro na obra de um segundo autor/roteirista/cineasta na praxis da construção de filmes e roteiros, em busca da construção de uma nova obra comunicacional, vem sendo esta caracterizada frequentemente, nos estudos de cinema, como intertextualidade. Fica claro, a partir desses estudos, que a presença desses intertextos não deve ser entendida como mera repetição pois a partir de novos contextos, o texto alheio ganha novo significado. Essa possibilidade se dá fundamentada pelo dialogismo de Mikhail Bakhtin, que entende que todo homem constrói sua linguagem a partir de diálogos de outro e com outro. Esse pensamento nos leva a Júlia Kristeva que estabelece que a intertextualidade acontece onde "o enunciado poético é um subconjunto de um conjunto maior que é o espaço dos textos aplicados em nossos conjuntos"

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Narrativa, Intertextualidade, Técnica.

2 - Doutorando em Comunicação e Linguagens, Universidade Tuiuti do Paraná. Mestre em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná. Especialista em História da Arte Moderna e Contemporânea pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Professor assistente mestre na FAE Centro Universitário, lecionando nos cursos de comunicação social, design e negócios. E-mail: xewolf@gmail.com.



(KRISTEVA, 1974, p. 174). Num diálogo com o pensamento de Kristeva, Harold Bloom, em seu livro “A Angústia da Influência” (1973), nos apresenta como os poetas se comportaram ao longo dos séculos renovando a escrita e a língua, “descolando-se” da influência de poetas anteriores a eles. Ele nos mostra que o poeta “novo” bebe na fonte da tradição, buscando uma “inovação” a partir de uma “transgressão” do que é entendido como tradicional. Para Bloom, um dos possíveis movimentos propostos por esses diálogos, trata-se da intratextualidade entendida como o diálogo entre os textos, como dois ou mais textos se interpenetram e influenciam um ao outro em suas formulações estéticas, em seus significados, tratada por ele como “Relação Intrapoética”. A partir desses pressupostos pode entender que, o cineasta norte-americano Woody Allen apresenta em seu último filme, “Roda Gigante” (*Wonder Wheel*, 2017), um diálogo que pode ser compreendido e analisado como intratextual se colocarmos esta obra em paralelo com outra de sua filmografia.

Da Intertextualidade para a intratextualidade

A Intertextualidade passou a ser conhecida como conceito na década de 1960 por intermédio dos estudos da filósofa e crítica literária búlgara, Julia Kristeva. Ela tomou como base para sua conceituação os estudos sobre o dialogismo e polifonia de Mikhail Bakhtin, que na década de 1920 liderou intelectualmente um grupo de pesquisadores russos, que posteriormente ficou conhecido como o “Círculo de Bakhtin”. Os estudos de Kristeva eram focados na intertextualidade presente em obras literárias e, hoje este conceito é utilizado vastamente para os estudos cinematográficos (STAM, 2003).

A partir de Kristeva e relacionando-a com Laurent Jenny, entende-se que: “intertextualidade designa o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador que detém o comando do sentido” (JENNY, 1979, p. 14). Este diálogo entre textos pressupõe um universo cultural bastante amplo e complexo, implicando numa identificação e reconhecimento de alguns enunciados já conhecidos. Para que haja o fenômeno da intertextualidade, os contextos nos quais as obras se apresentam devem ser compartilhados entre o produtor e o receptor desses textos. Sendo assim, a intertextualidade é a percepção da presença de um discurso anterior em um posterior, ou seja, o encontro de elementos, traços significativos de uma obra em outra.

Tendo também como objeto os estudos literários, Harold Bloom, em seu livro “A Angústia da Influência” (2002), demonstrou como a práxis da poesia ao longo dos séculos renovou sua escrita a partir da tentativa dos poetas em afastarem-se da influência de poetas anteriores a eles. Bloom apresenta a mecânica onde o poeta efebo se aproxima de uma tradição, e, ao mesmo tempo, por afastamento de seus precursores busca um novo caminho transgredindo o espaço entendido como tradicional. A partir desse movimento dialógico cria novos formatos que algum tempo depois poderão ser compreendidos como parte de uma novo modelo dando início a um novo processo.

... poetas fortes quando enfrentam a tradição, quando enfrentam aos seus precursores

ou antecessores, aos quais “roubam”, saqueiam, mas também transfiguram ou recriam. (BLOOM, 2002, p.128)

Partindo da mesma análise, Bloom identifica a possibilidade do poeta, em determinado momento de sua história criativa, voltar-se para si mesmo. Nesse momento, há um descolamento da interferência provocada pela tradição e pela individualidade desse ou daquele poeta precursor para uma tentativa de construção própria.

Como os homens se tornam poetas, ou adotam um fraseado antigo, como se encarna o caráter poético? Quando um poeta em potencial descobre (ou é descoberto por) a dialética da influência, descobre a poesia como sendo ao mesmo tempo interna e externa a si mesmo, inicia um processo que só acaba quando não mais tiver poesia dentro de si, muito depois de ter o poder (ou o desejo) de redescobri-la fora de si. (...) Pois o poeta está condenado a aprender seus mais profundos anseios através da consciência de outros eus. (BLOOM, p.75, 2002)

Este modelo pode ser compreendido como uma proposta intratextual, onde o novo poeta atende aos seus impulsos internos na construção de obras que parecem repetir uma mesma proposta porém identificada apenas como mote inicial da geração de novos processos poéticos.

A repetição como recorrência de imagens de nosso passado, imagens obsessivas contra as quais nossas afeições atuais lutam inutilmente (...) a repetição, mas com uma inversão de significado consciente. No isolamento de uma ideia do seu investimento emocional original, a repetição também continua sendo dominante. (BLOOM, p.128, 2002)

Cabe ainda, nesse breve aprofundamento teórico, tratarmos sobre o entendimento do desenvolvimento de uma poética, o que permitiria esses diversos diálogos inter e intratextuais de um mesmo poeta/autor. A partir disso, tentamos entendemos poética como o estudo das obras artísticas, colocando em foco as narrativas, buscando esclarecer suas características gerais, sua literalidade, permitindo assim o entendimento da construção de outras obras de um mesmo artista. Ainda podemos entendê-la como um ato poético em si, a partir de uma ressignificação semântica de alguns elementos, dentro de um contexto, que possam ser aplicados em outros objetos onde se apresentam ressignificados, em relação a um valor já atribuído, originando novos sentidos.

O discurso do poeticista não gozará jamais de outra autonomia que não seja relativa, de vez que aparece e se inscreve num universo discursivo já existente, assaz complexo, e em que seu lugar só se define pela relação com os de outros tipos de discurso. (TODOROV, p.120, 1974)

Apesar de não ser normativa, a poética tende a operar implícita ou explicitamente na criação artística. O processo é ligado ao imaginário, sendo a atribuição de significados uma constante. Por outro lado, essa noção de poética como possibilidade de proposição feita por um artista, se relacionaria ao projeto de formação de

um conjunto de peças de uma determinada obra, que nos apresentariam estilemas que poderiam distinguir um autor de outro.

O intertextual em *Roda Gigante* (*Whonder Wheel*, 2017) de Woody Allen

O diretor e roteirista do cinema norte-americano, Woody Allen, tem uma carreira desenvolvida dos anos 60 até a atualidade. Sua obra apresenta os mais variados gêneros cinematográficos, mais comumente a comédia e o drama. Conta hoje com 52 filmes e, anualmente, aos 82 anos, apresenta uma nova obra a cada ano. O diálogo intertextual é uma constante nos seus roteiros e filmes produzidos e a possibilidade de um diálogo intratextual tem aparecido principalmente em seus últimos filmes. A sua obra traz características estilísticas e nos permite um entendimento de uma proposta poética a qual pretendemos analisar nesse artigo. A análise, aqui proposta, se dará sobre a narrativa proposta em duas obras do diretor/roteirista/realizador norte americano.



Imagem 1: Fonte: frame do filme “Roda Gigante”

“Roda Gigante” (*Whonder Wheel*, 2017), nos traz um diálogo que pode ser entendido como intratextual, o que podemos identificar a partir de sua narrativa comparada ao filme “A Rosa Púrpura do Cairo” (*The Purple Rose of Cairo*, 1985). A trama do primeiro filme se desenvolve ao redor de Ginny, uma mulher madura, ela possui em torno de 40 anos e trabalha em uma lanchonete. Ela é casada com Humpty, um mecânico sem muitas expectativas para sua vida, preocupado em manter a operação de um carrossel. Ginny tem um caso com um salva-vidas, Mickey, um estudante de literatura. Todos vivem Coney Island e Ginny e Humpty moram em um apartamento acima de um parque de diversões, sobre uma barraca de tiros e diante de uma roda gigante.



Imagem 2: Fonte: frame do filme “A Rosa Púrpura do Cairo”

“A Rosa Púrpura do Cairo” (*The Purple Rose of Cairo*, 1985) é ambientado no período da Grande Depressão. Cecília, uma garçonete desiludida por um casamento fracassado, consegue uma fuga de sua realidade sonhando com os filmes que assiste. A protagonista é a encarnação do indivíduo descontente que não consegue forças para levar adiante uma mudança em sua vida de uma forma radical. Os conflitos e as dificuldades que pontuam as relações humanas e amorosas aparecem de forma muito intensa no filme e a dolorosa escolha entre a realidade e a ficção atinge diretamente o espectador.



Imagem 3: Fonte: frame do filme “Roda Gigante”

Além dos pontos em comuns dos roteiros e na construção de suas protagonistas, encontramos a presença de um parque de diversões onde Cecília se abriga nos momentos em que seu personagem preferido do filme, exibido no cinema diegético, foge da tela. Aqui o parque de diversões funciona como um refúgio contra a realidade, em contraposição com o parque do primeiro filme, que na realidade oprime a personagem principal.



Imagem 4: Fonte: frame do filme “A Rosa Púrpura do Cairo”

Baseado nas duas narrativas anteriores, acreditamos ser possível, dentro de uma proposta poética, o diálogo intratextual realizado por Woody Allen na construção de seu último filme “Roda Gigante” (*Wonder Wheel*, 2017). A construção da personagem Ginny, vivida pela atriz Kate Winslet, apresenta características dialógicas com a personagem Cecilia, pois ela vive entre dois mundos, a realidade de seu casamento com o operador de um carrossel e, a juventude do guarda-vidas da praia de Coney Island, que enche de alegria o verão da atriz frustrada. Tendo em vista a proposta conceitual de Bloom sobre a intratextualidade, podemos perceber a possibilidade desse diálogo realizado por Allen na construção tanto da narrativa quanto da personagem principal do melodrama. A narrativa apresenta dois ambientes que se chocam provocando a desestabilidade da protagonista. O diretor enaltece esse efeito proposto no roteiro através de uma fotografia de alto contraste separando a dureza da realidade versus a alegoria do parque de diversões onde as fantasias acontecem. A protagonista agoniza entre esses dois mundos, repetindo as narrativas da protagonista de “A Rosa Púrpura do Cairo” (*The Purple Rose of Cairo*, 1985).

Woody Allen promovendo esse movimento dialógico, intratextual, transgredindo seu próprio espaço, cria novos formatos que são compreendidos como parte de seu modelo poético. Ao se voltar para si mesmo, repetindo, criando novas personagens que dialogam com suas criações anteriores apresenta na realidade a sua construção própria. Dessa forma ele atende seus impulsos internos, aparentemente repetindo uma mesma proposta mas na realidade apresentando novos processos poéticos.

Conclusões

A poética de Woody Allen é construída por meio de diversos diálogos com vários elementos da cultura contemporânea. É possível perceber a partir de inúmeras análises que o diretor e roteirista busca dialogar com a literatura, com o teatro, com a música, com outros diretores, períodos estéticos, períodos da história do cinema e até com ele mesmo na busca da criação de suas peças fílmicas. Na construção de suas narrativas

ele se apropria de elementos constituintes de outras narrativas e, em determinados momentos, esse modo de agir acaba apresentando sua genialidade como criador ao saber conjugar esses diálogos transformados em sua voz artística.

Na continuidade da construção de sua poética, o diretor/roteirista dialoga consigo mesmo, atualizando elementos criados anteriormente, propondo novas formas através de um diálogo intratextual, criticando e ao mesmo tempo elaborando um refinamento dos seus processos criativos. Esse agir poético é extremamente potente e dá origem a obras repletas de significados e completamente originais, onde o próprio criador cria novamente, recriando e dando forma a novas peças artísticas audiovisuais que refletem a suas características individuais.

Referências

BLOOM, Harold. *A angústia da Influência: uma teoria da poesia*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo*. Imago: Rio de Janeiro, 1991.

JENNY, L. *A estratégia da forma. Poétique*. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2003.

TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e Poética*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Ed. Cultrix, 1974.

Filmes:

ALLEN, Woody. *A Rosa Púrpura do Cairo*. (*The Purple Rose of Cairo*, 1984). Manaus: Sony DADC, 2011.

ALLEN, Woody. *Roda Gigante*. (*Wonder Wheel*, 2017). Manaus: Rimo, 2018.

A figura da repetição no cinema: três momentos¹

Figure of repetition in cinema: three examples

Alexandre Wahrhaftig²

(doutorando – Entidade de vínculo)

Resumo: Com o intuito de realizar uma investigação sobre a figura da repetição no cinema, propomos aqui um percurso inicial por três momentos distintos. Primeiramente, abordaremos a “lógica da repetição” presente no primeiro cinema. Em seguida, no contexto das vanguardas dos anos 20, o filme *Balé mecânico* (1923-4) aparece como caso incontornável. E, por fim, há a afirmação de peso de Luc Moullet de que a repetição é uma característica central do cinema moderno.

Palavras-chave: Repetição, Primeiro cinema, *Balé mecânico*, Luc Moullet.

Abstract: To investigate the figure of repetition in cinema, we chose three distinct examples, from three different periods, as a starting point. Firstly, we will discuss the “repetition logic”, present in the early cinema. Afterwards, in the context of the avant-gard movements of the 20s, the film *Ballet mécanique* (1923-4) appears as emblematic. And lastly, there is the bold statement from Luc Moullet that the repetition is a central characteristic of the modern cinema.

Keywords: Repetition, Early cinema, *Ballet Mechanique*, Luc Moullet.

Com o intuito de compreender melhor as possibilidades e os sentidos da repetição no cinema, elencamos três momentos chave da história do cinema em que a repetição emerge com destaque: a “lógica da repetição” do primeiro cinema, o emblemático *Balé Mecânico* (1923-4) no contexto das vanguardas da década de 20, e uma assertiva colocação de Luc Moullet em que este afirma ser a repetição uma característica central do cinema moderno.

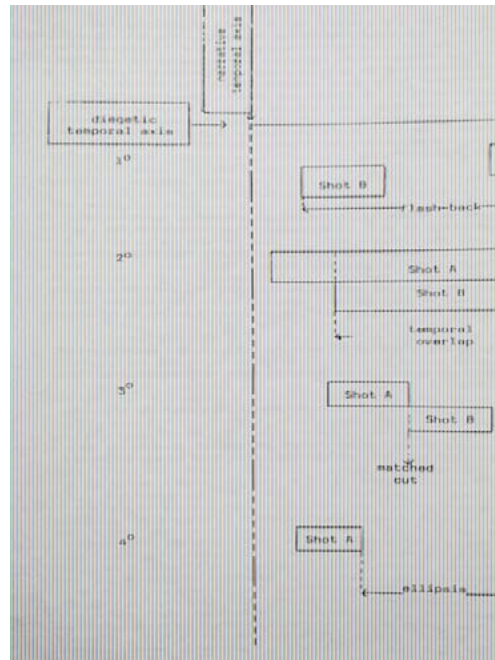
Primeiro cinema

No caso do primeiro cinema, muitos filmes apresentavam uma forma bastante singular de encadear as ações tomadas em dois planos diferentes, uma forma tão particular que soaria como erro para aqueles que abordam o primeiro cinema segundo a teleologia da narratividade fílmica (como se fosse o dever e a missão dos primeiros filmes serem os precursores da narratividade clássica por vir). Segundo, André Gaudreault, esta

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: COMUNICAÇÃO INDIVIDUAL – NARRATIVA, INTERTEXTUALIDADE, TÉCNICA.

2 - Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP, pelo qual obteve mestrado com pesquisa sobre o cinema de Kiarostami. É também montador, diretor e fotógrafo.

singular forma pode ser chamada de “encavalamento temporal”, o segundo caso do gráfico elaborado por Gaudreault para relacionar o tempo diegético com o tempo narrativo:



1. Gráfico de Gaudreault (1982, p. 204): eixo temporal diegético x eixo temporal narrativo

Há inúmeros exemplos do primeiro cinema que, em algum ponto, apresentam o “encavalamento temporal”. O que esses filmes parecem nos sugerir é o que Gaudreault chama de contradição temporal. Segundo ele, “o tempo, salvo raras exceções, se move para frente no cinema; mesmo no flashback, o tempo é sentido enquanto um presente, com exceção talvez do encavalamento temporal no qual, ao repetir uma ação anterior, o tempo parece ser contradito” (GAUDREULT, 1982, p. 205).

Mary Ann Doane classificou a montagem do primeiro cinema (especificamente dos filmes que buscavam uma coerente construção espaço-temporal) segundo 3 lógicas: a lógica da perseguição, para os filmes de perseguição, a lógica da montagem paralela e do suspense, tão exaltada como precursora da narrativa clássica, e, justamente, a lógica da repetição. Segundo a autora, a lógica da repetição soa como uma antilógica em retrospecto, ou como uma violação das regras de construção do espaço tempo fílmico. Mas apenas em retrospecto, pois tais regras ainda não tinham se estabelecido então não se pode falar em violação (DOANE, 2002, p. 187).

O caso do filme de Porter, *Life of an American Fireman* (1903) é emblemático porque, além de conter em si cenas segundo diferentes lógicas de montagem, ele possui uma repetição, ou um encavalamento temporal, um tanto raro para a época, devido a sua duração. Não se trata de uma pequena cena com um elemento encavalado, mas de toda uma sequência (o resgate no prédio em chamas) repetida duas vezes: primeiramente vista do interior do prédio e, em seguida, vista do exterior.



2. Fotogramas de *Life of an american fireman* (1903) - Edison Manufacturing Company

Não se pode ler tal montagem nem como um erro, nem como um traço de modernidade precoce. Noel Burch é bastante crítico com quem enxergou no filme uma espécie de *Ano passado em Marienbad* antes do tempo (BURCH, 1982, p. 101). Trata-se de uma construção que é possível no primeiro cinema, devido a primazia da autonomia do plano neste contexto.

Balé mecânico

Muito diferente será o caso das mais variadas vanguardas, cujo trabalho plástico e rítmico das imagens pela montagem já traz como fundamental a relação entre planos, para além da autonomia deles. É emblemática a afirmação de Léger, um dos diretores de *Balé Mecânico* (junto com Dudley Murphey), que diz que os planos não possuem valor em si, mas apenas no contexto das imagens que os seguem e os precedem (LAWDER, 1975, p. 143).

A repetição tem um lugar de destaque nos filmes das vanguardas, não apenas pelos paralelos que tais filmes buscam com a música e a poesia, afastando-se da prosa e do teatro, mas também pelo fascínio que depositam na modernidade industrial (da qual o aparato cinematográfico faz parte).

Balé mecânico, filme de 1923-4, de Léger e Murphy, é classificado, conforme diferentes críticos e teóricos, como dadaísta (por Kuenzli), cubista (por Lawder), filme gráfico (por Sitney), filme abstrato (por Thompson e Bordwell). Sem entrar no mérito do debate, trata-se de um filme sem narrativa, movido por um jogo de temas e variações, de alternância de ritmos mais ou menos acelerados (quase sempre bastante rápidos), alternância de movimentos pendulares, retilíneos, circulares; e alternância entre formas, luzes e sombras etc. Enfim, é uma obra cuja ênfase recai em suas modulações plástico-musicais.

Quanto a essa musicalidade, as repetições são fundamentais para sua construção. As imagens que retornam, os movimentos pendulares de vai e vem, os gestos que se repetem, tudo isso confere um ritmo precioso ao filme. A repetição das imagens em ritmos acelerados subverte o aspecto mais “representativo”, ou se quisermos, indicial, dos planos, levando os objetos do cotidiano para um jogo plástico-musical.

Léger escreve sobre as dificuldades do trabalho de montagem do filme justamente atentando para as

repetições: “há repetições de movimentos que demoraram para ser ajustadas. Era preciso vigiar o tempo com muita atenção, devido às repetições de imagens” (LÉGER, 1989, p. 159). Vigiar o tempo com muita atenção reflete bem o cuidado musical do filme com sua montagem.

Mas há uma sequência do filme, uma sequência tida por muitos comentadores como célebre, que alça as repetições do filme ao paroxismo. É conhecida como a sequência da lavadeira. Neste trecho é a própria repetição que se tematiza: vemos seguidas vezes uma lavadeira subir os últimos degraus de uma escada. Enquanto a repetição é procedimento rítmico de organização do material visual ao longo do filme, aqui, ela se torna um procedimento sobre si próprio, e com efeitos, segundo Léger, bastante específicos: “eu quis, primeiro, surpreender o público, depois, lentamente inquietá-lo e, por fim, levar a aventura até a exasperação” (LÉGER, 1989, p. 160-1).

Talvez haja o interesse de transformar a lavadeira em uma máquina pela repetição do movimento – o que condiz com a estética mecânica de Léger, que afirmava o desejo de espelhar o humano na máquina. E é algo próximo a isso que encontramos na observação de Malcom Turvey que diz: “a repetição rouba a profundidade psicológica dos seres transformando-os em espécie de máquinas, objetos mecânicos” (TURVEY, 2002, p. 42).

Luc Moullet

Luc Moullet, em entrevista que deu a Narboni e Delahaye para a revista *Cahiers du cinéma* em 1969, fala da repetição como característica central par ao cinema moderno. Durante a longa entrevista, Moullet apenas ao final se concentrará em definir o que considera as principais características do cinema moderno, que seriam elas, além da repetição, o holocausto do filme e a ablação.

A repetição aparece com maior detalhamento em sua reflexão. Ele a liga a uma consciência do cinema moderno da noção de duração, seja ela a de uma série de elementos descritivos (o que Moullet considera menos interessante), seja ela a de uma restituição cronológica do pensamento do autor:

Ora, nós constatamos que, na maior parte dos filmes habituais, o realizador se mantém no mesmo ponto ao longo de todo o filme. Enquanto a história evolui, enquanto os personagens evoluem, o realizador não evolui. Não há dinâmica no filme. É por isto que pode ser bom de se fazer de vez em quando, filmes sobre a estagnação das personagens. É aí que verificamos se o realizador, privado do alibi da evolução anedótica das personagens, é capaz ou não de evoluir. (MOULLET, 1969, p.61).

Logo depois, Moullet diz que o espírito desses filmes corresponde ao espírito do realizador enquanto este prepara e confecciona sua obra. É como se o processo da obra se fizesse presente através da própria estagnação anedótica da narrativa que força o filme a se dinamizar, ou ainda, força o realizador a evoluir.

Que tipo de filme Moullet tem em mente quando diz “Repetição”? Os nomes que aparecem em seu texto associados a essa ideia são, notadamente, Antonioni, Jancso e Garrel. Não são nomes associaríamos de imediato às repetições que vimos no primeiro cinema e nas vanguardas (que certamente repercutem no cinema moderno). Trata-se, possivelmente, de outra figura da repetição em jogo aqui.

Sobre o Antonioni, Moullet é um tanto crítico, dizendo que os filmes do autor, como todo o cinema moderno, se fazem sobre a duração e a repetição, mas sobre esse ponto específico não lhe parece que o cinema de Antonioni foi bem sucedido em fazer viver a duração e a repetição. Em relação a Jancso, é mais elogioso, e diz que no autor *Repetição e Duração* são inseparáveis e que ele, como Godard, faz do elemento formal do filme, o seu conteúdo. Para Moullet, Jancso, apesar de ser tido como abstrato por alguns, soube concretamente trazer a significação da repetição, pois “a vida é uma série de repetições” (MOULLET, 1969, p. 58). E que Jancso, assim como Garrel, apesar das diferenças, mostram o quanto a repetição é algo realista.

Tais afirmações parecem justificar um elemento na arte pela presença desse elemento na realidade. Isto nos lembra a defesa de Bazin da ambiguidade do cinema, com a justificativa de que a realidade é ambígua, logo o cinema também deve sê-lo. Aqui, então, está sendo colocado um dado de realismo à repetição.

Para finalizar, vale fazemos um desvio para o Brasil: há um texto que precede a entrevista de Moullet, escrito por Rogério Sganzerla, em 1964, em que ele afirma também a repetição como característica fundamental do cinema moderno:

Em Yoshida, Godard, Sugawa ou Resnais, não há aquele desenvolvimento progressivo: o tempo é solto. Usam a repetição constante, que não evolui e é um eterno errar, retornar, continuar em círculo vicioso. Com esse processo o herói está preso numa sucessão circular, vale dizer, encarcerado no tempo (SGANZERLA, 2001, p. 43).

E Sganzerla também cita Antonioni, ao falar que os personagens de *A noite* repetem-se a si mesmos sem alcançar nenhuma modificação ao longo do filme. Com bastante audácia, Sganzerla chega a aproximar Antonioni do animador Chuck Jones, cujos personagens Coiote e Papa-Leguas repetem as mesmas peripécias eternamente sempre retornando ao mesmo ponto de início (SGANZERLA, 2001, p. 45-6).

Referências

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. *Film art: an introduction*. New York: McGraw-Hil, 2008.

BURCH, N. “Porter, or ambivalence”. In: HOLMAN, R. (Ed.). *Cinema 1900-1906, Vol 1: An analytical study*. Bruxelas: Fiaf, 1982. p. 101–113.

DOANE, M. A. *The emergence of cinematic time: modernity, contingency, the archive*. Cambridge, London: Harvard University Press, 2002.

ELSAESSER, T. (ED.). *Early cinema: space, frame, narrative*. London: BFI Pub, 1990.

GAUDREULT, A. "Detours in Film Narrative: The Development of Cross-Cutting." *Cinema Journal*, v. 19, n. 1, p. 39–59, 1979.

GAUDREULT, A. "Temporality and narrativity in early cinema (1895-1908)". In: HOLMAN, R. (Ed.). *Cinema 1900-1906, Vol 1: An analytical study*. Bruxelas: Fiaf, 1982. p. 201–218.

KUENZLI, R. E. (ED.). *Dada and Surrealist Film*. [s.l.] MIT Press, 1996.

LAWDER, S. D. *The cubist cinema*. New York: New York University Press, 1975.

LÉGER, F. *Funções da pintura*. São Paulo: Nobel, 1989.

MOULLET, L. "Entretien avec Luc Moullet." *Cahiers du Cinéma*, n. 216, p. 40–49; 56–62, outubro 1969.

SGANZERLA, R. *Por um cinema sem limites*. Rio de Janeiro: Azougue, 2001.

TURVEY, M. The avant-garde and the "new spirit": the case of "Ballet mécanique". *October*, v. 102, p. 35–58, Autumn 2002.

Os Corpos e o Tempo em *Ulysse*, de Agnès Varda¹

The Bodies and the Time in *Ulysse*, by Agnès Varda

Ana Costa Ribeiro²
(Doutora - UERJ)

Resumo: O ensaio investiga as dinâmicas entre corpo e tempo através das múltiplas formas de relação que se pode estabelecer com a memória. Com base no pensamento de Jeanne-Marie Gagnebin, analisamos a narrativa do filme *Ulysse*, de Agnès Varda. O texto aborda questões como memória e esquecimento; memória voluntária e involuntária; memória e lembrança.

Palavras-chave: Corpo, Memória, Esquecimento, Tempo, Varda.

Abstract: The essay investigates the dynamics between body and time through the multiple forms of relationship that can be established with memory. Based on the thought of Jeanne-Marie Gagnebin, we analyze the narrative of the film *Ulysse*, by Agnès Varda. The text addresses issues such as memory and forgetfulness; voluntary and involuntary memory; memory and remembrance.

Keywords: Body, Memory, Forgetfulness, Time, Varda.

“Mitologia, você me faz sonhar”, diz Agnès Varda na narração da última cena de seu filme *Ulysse*, um curta-metragem de 1982. Confessa, então, que seu personagem preferido na mitologia é de fato Ulysses. Com afeto, menciona o herói, suas aventuras, e Penélope, sua bela esposa. No entanto, o *Ulysse* de Varda difere totalmente do *Ulysses* de Homero. Mas é interessante notar de que forma o filme estabelece uma relação com a narrativa épica. Ambos se desenvolvem a partir do trabalho da rememoração de Penélope³, isto é, do impulso de construir uma narrativa como se confecciona um tecido, formado tanto por lembranças como por esquecimentos. Segundo Walter Benjamin, “O importante para o autor que lembra não é o que ele viveu mas o tecido de sua lembrança, o trabalho de Penélope da rememoração.” (GAGNEBIN, 2014, p. 234)

Tanto no filme quanto na narrativa épica, importa tanto o que se lembra quanto o que se esquece. E é justamente através da costura entre o lembrar e o esquecer que Varda constrói seu filme. A realizadora escreve sua memória como Penélope tece seu véu. Segundo Jeanne Marie Gagnebin, “O véu de Penélope é obra

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Cinema Europeu: do Moderno ao Pós-Moderno.

2 - Realizadora e pesquisadora. Doutora em Processos Artísticos Contemporâneos pela UERJ e *Master of Fine Arts* em Cinema pela *San Francisco State University*. Atua nas áreas de artes, cinema e literatura.

3 - Na *Odisseia* de Homero, Penélope, a esposa de Ulysses, insiste em esperar o retorno do marido e adiar seu casamento com os pretendentes que lhe querem impor, dizendo que antes seria preciso tecer um véu de mortalha para seu sogro Laertes. Assim, Penélope engana todos pois nunca termina de fazer o véu, já que, à noite, desmancha a tessitura que é feita durante o dia.

conjunta do tecer e do desmanchar, como o texto é a trama do lembrar e do esquecer.” (GAGNEBIN, 2014, p. 235)

Para Walter Benjamin, o trabalho da rememoração se configura como uma tessitura entre o lembrar e o esquecer, onde a trama estaria para o lembrar assim como a urdidura, para o esquecer. É esse caráter paradoxal da memória, simultaneamente ativo e passivo, que faz com que se possa construir as narrativas.

A metáfora do tecido e da tecelagem, tão presente no contexto das reflexões benjaminianas sobre narração, não remete, portanto, apenas a uma nostalgia do autor em relação ao trabalho artesanal (...). A imagem ressalta muito mais o movimento duplo dos fios, a dinâmica do esquecer e do lembrar, em que ambos, esquecimento e lembrança, são ativos: isto é, o esquecimento não é somente um apagar ou um ‘branco’, mas também produz, cria ornamentos. (GAGNEBIN, 2014, p. 235-236)

Consciente dessa dinâmica, Agnès Varda retorna a uma única imagem – uma fotografia em preto & branco que realizara em 1954 - como uma arqueóloga, escavando todas as narrativas possíveis sobre aquela cena. Assim, busca tanto as lembranças, quanto os esquecimentos; tanto as memórias voluntárias, quanto as involuntárias; tanto as ações intencionais de construção da memória, quanto as operações do acaso das lembranças. Pois sabe que é através dessa trama que se pode escrever a memória dos corpos que aparecem na cena.

Um homem nu, de costas, olha para o mar. Um menino nu, sentado sobre os cascalhos de uma praia, olha para trás. Uma cabra morta, caída no chão, não olha para ninguém. São esses os três corpos que aparecem na imagem principal do filme *Ulysse*, de Agnès Varda.



I – Fotografia que inspirou o filme *Ulysse*, de Agnès Varda

A realizadora constrói um filme que investiga os detalhes de uma única imagem, pois sabe que o artista é capaz de criar mundos a partir de vestígios, e que quase tudo interessa o narrador que quer contar suas memórias, se houver espectadores a fim de escutá-las. Como observa Jacques Rancière,

O artista é aquele que viaja nos labirintos ou nos subsolos do mundo social. Ele recolhe os vestígios e transcreve os hieróglifos pintados na configuração mesma das coisas obscuras ou triviais. Devolve aos detalhes insignificantes da prosa do mundo sua dupla potência poética e significante. (RANCIÈRE, 2009, p. 36)

A partir do trabalho de rememoração que se pode fazer em um filme, por meio de sua própria memória e da memória dos corpos envolvidos na cena, Varda faz uso de diferentes formas de se aproximar do passado, refletindo sobre apenas uma imagem. Como diria Godard: Não é uma imagem justa. É justo uma imagem.

O primeiro corpo: o homem

Segundo Jeanne Marie Gagnebin, “a questão da memória é inseparável de uma reflexão sobre a narração, bem como de uma história ficcional da própria vida, da História de uma época e de um povo.” (GAGNEBIN, 2014. p. 218) Ora, é exatamente esse o trabalho que Agnès Varda faz em *Ulysse*: uma reflexão sobre a narrativa de cada um dos corpos envolvidos numa determinada fotografia. A realizadora sabe que o trabalho

de rememoração exige esforço, reflexão. O filme, em si, é o resultado da montagem das narrativas sobre as memórias que uma única imagem evoca. É assim que Varda constrói sua *cinécrit* - termo que ela mesma utiliza nos créditos iniciais do filme.

Na primeira parte de *Ulysse*, Varda nos apresenta ao homem nu que aparece na imagem, Elia, um egípcio que costumava posar de modelo para suas fotografias e que atualmente é diretor artístico da revista *Elle*. Primeiro, o vemos jovem, de costas, nu, na imagem em P&B; e, em seguida, mais velho, também nu, de frente, atrás de uma prancheta em seu ateliê, 28 anos depois do dia em que posou para aquela fotografia. É ele que dá o primeiro testemunho de suas recordações sobre aquela imagem – após uma pequena introdução da própria realizadora.

Depois que Varda lhe entrega a fotografia e alguns cascalhos⁴ da praia em que a cena foi construída, o homem diz que não se lembra daquela imagem especificamente, mas que se lembra do menino da imagem, e também de outra fotografia, de um pequeno pássaro morto, que ela teria feito na mesma ocasião. Então a realizadora lhe entrega fotografias em que o jovem modelo aparece vestido. Ele não se lembra dos locais nem das ocasiões em que as imagens teriam sido feitas, mas se lembra das roupas que estava vestindo – um par de sapatos, um *sweater*, uma camisa. Em seguida, o homem diz que não se recorda de quem ele era: “Eu não me lembro dessa pessoa”. Ao que Varda rebate: “A gente se lembra das roupas mas a gente não se lembra de quem a gente era”. E ele insiste: “Eu não quero. Eu não quero me lembrar”.

O segundo corpo: o menino

Na segunda parte do filme, Agnès Varda nos introduz ao Ulysse da fotografia. Primeiro, identificando o menino da imagem em P&B e, em seguida, nos apresentando ao adulto em que se tornou - casado, com dois filhos, dono de uma livraria em Paris. Varda diz que Ulysse fora sua primeira criança e nos mostra algumas fotografias de sua infância – sozinho, com sua mãe, com seu pai, e com a própria realizadora.

Varda entrevista o adulto Ulysse numa conversa que se desenvolve pouco, pois ele não se lembra de nada – nem da fotografia, nem daquele dia, nem da cabra morta, nem do homem nu: “Eu não me lembro de nada”. A realizadora lhe mostra então uma pintura que o pequeno Ulysse teria feito, inspirado na fotografia. Mas Ulysse tampouco se lembra de sua pintura. E não faz nenhum esforço para se lembrar. Ao que Varda rebate: “E apesar disso, são testemunhos, provas da sua infância”.

É quando surge a mãe de Ulysse – a quem o filme é dedicado. Varda nos apresenta a Bienvenida: primeiro, uma jovem que aparece numa fotografia em P&B e, em seguida, a senhora em que se tornou. Varda entrevista sua amiga: “De todas as imagens que fiz de Ulysse, não é essa da praia a que você mais gosta?” E

4 - Esse gesto de Varda faz ressonância com um pensamento de Jacques Rancière em que ele diz: “Tudo é rastro, vestígio ou fóssil. Toda forma sensível, desde a pedra ou a concha, é falante. Cada um traz consigo, inscritas em estrias e volutas, as marcas de sua história e os signos de sua destinação.” (RANCIÈRE, 2009. p. 35)

Bienvenida responde: “Não”. Ela diz que o que lhe incomoda não é a fotografia em si, mas a lembrança que ela traz. Bienvenida explica que a imagem lhe transmite uma sensação triste pois Ulysse sofria de uma doença grave naquele período.

Diferente da memória de Elia, que se recusa a lembrar de quem ele era em sua juventude, a memória de Bienvenida não pode ser evitada. Trata-se de uma memória involuntária⁵, isto é, de uma memória que lembra daquilo que não quer lembrar. Pois é justo da doença de Ulysse que sua mãe se lembra quando vê a fotografia. Também disso, o adulto Ulysse se lembra. Ao que Varda conclui: “Então você se lembra do seu corpo, da sua dor”.

O terceiro corpo: a cabra

Na terceira parte do filme, Agnès Varda reflete sobre a cabra. Mas como a cabra não é capaz de construir uma memória, a realizadora conclui que a cabra virou apenas uma imagem de cabra. Comenta então algumas outras imagens de cabra na história da arte - em esculturas, em pinturas de Picasso etc. E numa cena repleta de humor, nos mostra uma cabra propriamente dita, viva, comendo a imagem da cabra morta de sua fotografia. Primeiro vemos a cabra andando sobre os cascalhos de uma praia como se tivesse retornado ao local da fotografia. Em seguida, vemos a cabra caminhando numa vila – que parece ser o ambiente residencial onde Varda e Bienvenida moram em Paris.

Já que a cabra não pode refletir sobre a própria imagem, Varda entrega a fotografia e a pintura do pequeno Ulysse para as crianças da vila analisarem. Diferente de Elia, de Ulysse e de Bienvenida, as crianças interpretam as imagens livres de recordações do passado. Veem apenas o que está ali no momento em que analisam as imagens.

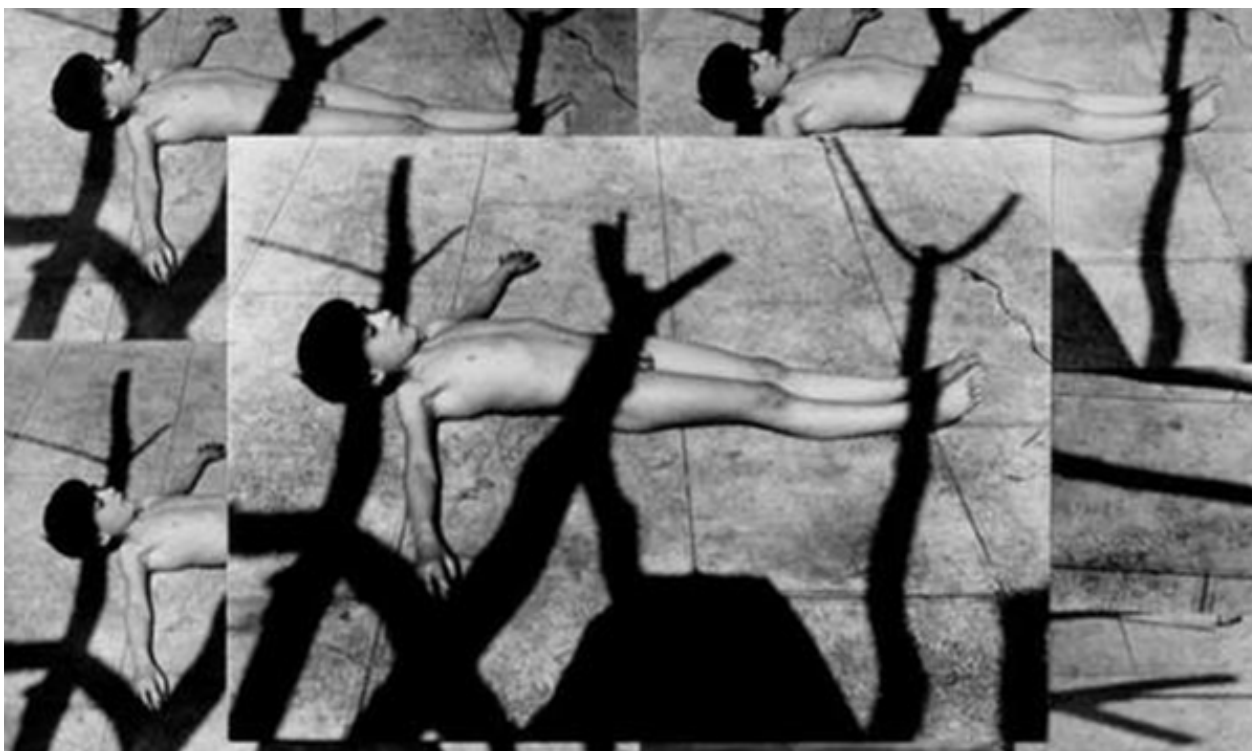
Varda então se pergunta o que haveria de real naquela fotografia, realizada no dia cinco de maio de 1954. Esse questionamento lhe permite inserir imagens de arquivo de jornais, reportagens de televisão e documentários daquele dia e daquela época. A realizadora insiste, entretanto, que aquele material não se constitui como uma memória. São apenas imagens da história oficial que estavam sendo inseridas no filme por uma questão de data. Em sua memória, eram outros os temas que lhe interessavam no período.

“Aí está, eu situei a imagem na minha vida e em sua época, como nos ensinam na escola. Mas as anedotas, as interpretações, as histórias, nada aparece nessa imagem”. A realizadora diz que poderia ter feito aquela imagem em qualquer tempo, e conclui: “A imagem está aí, isso é tudo”, “Uma imagem, a gente vê o que quiser”, “Uma imagem é isso e o resto”.

5 - A memória involuntária aqui remete ao conceito proustiano de *mémoire involuntaire*, tal qual abordado por Walter Benjamin em sua leitura de Proust. Segundo esse conceito, a memória involuntária é aquela que se lembra do que não quer lembrar, ou seja, de algo que não tinha sido dominado, que havia sido esquecido.

A memória do corpo

Se memória de Bienvenida, mãe de Ulysse, sobre a doença do filho, é uma memória involuntária, espontânea e sem ações intencionais, a memória de Varda sobre sua imagem realizada em 1954 é uma memória voluntária, movida por ações intencionais, visando um trabalho de rememoração. E se o homem egípcio não quer se lembrar do jovem que foi, isso é uma escolha, diferente da lembrança do adulto Ulysse, que se lembra da dor e do sofrimento que a doença lhe causava na infância.



II - Fotografia do menino Ulysse, no filme de Agnès Varda

Todas essas formas de lidar com o passado, portanto, são válidas, uma vez que há sempre algo que escapa à memória do narrador. Segundo Jeanne Marie Gagnebin:

a verdade não pode ser encontrada somente pelo esforço voluntário do sujeito soberano, mas sim, como vimos, ela precisa também da ajuda do “acaso”, isto é, da dinâmica do esquecimento e da memória involuntária, da aceitação dessa dinâmica que nos surpreende e nos escapa. Daí a necessidade de um outro gesto, o gesto da distração, da dispersão, da ‘perda’. (GAGNEBIN, 2014. p. 159)

Nesse sentido, é preciso um engajamento do sujeito no trabalho de rememoração. Isto é, aquele que narra necessita se empenhar na arte da memória, que não é algo que lhe é dado naturalmente, mas que lhe é conferido através da prática e da busca consciente por um trabalho de rememoração.

Se a passagem do tempo pode criar novas configurações para nossos desejos e narrativas, ela é implacável em nossos corpos. Mas é justamente porque somos seres mortais que temos necessidade de escrever,

de inscrever nossas narrativas no mundo.

Como diz Jeanne Marie Gagnebin, em relação ao trabalho de rememoração de Proust no romance *Em Busca do Tempo Perdido*,

Trata-se, no fundo, de lutar contra o tempo e contra a morte através da escrita – luta que só é possível se morte e tempo forem reconhecidos, e ditos, em toda a sua força de esquecimento, em todo o seu poder de aniquilamento que ameaça o próprio empreendimento do lembrar e do escrever. (GAGNEBIN, 2014. p. 146)

Se o *Ulysse* de Varda se recorda do passado através das dores e do sofrimento que sua doença lhe causava na infância, o *Ulysses* de Homero traz outra marca em seu corpo. Referindo-se ao momento em que, ao banhar o viajante que acabara de chegar, Euricleia reconhece seu amo *Ulysses* por uma cicatriz, Gagnebin escreve:

Na história da ferida que vira cicatriz encontramos, então, as noções de filiação, de aliança, de poder da palavra e de necessidade de narração. (...) Quando Walter Benjamin fala do fim da narração e o explica pelo declínio da experiência (*Erfahrung*), ele retoma exatamente os mesmos motivos: a continuidade entre as gerações, a eficácia da palavra compartilhada numa tradição comum e a temática da viagem de provações, fonte da experiência autêntica – mesmo que seja para afirmar que estes motivos perderam suas condições de possibilidade na nossa (pós) modernidade. A cicatriz de *Ulysses* nos prometia, então, que a história, apesar de todos os sofrimentos, terminaria bem e parece que ainda hoje escutamos ressoar o barulho da bacia que Euricleia derruba, vemos a água esparramar-se no chão da sala escura e gostaríamos de acreditar nessa bela, mesmo que diferida, promessa de reconhecimento e de realização. (GAGNEBIN, 2014. p. 109)

Reconhecer a passagem do tempo nos corpos envolvidos na imagem do filme *Ulysse*, de Agnès Varda, nos permite perceber como cada um deles lida com suas marcas. O mesmo tempo se passou para todos os corpos envolvidos na cena, mas cada um construiu sua memória à sua maneira, conforme sua própria experiência. Assim, percebemos que a relação entre corpo e memória é algo da ordem da experiência. Na narrativa da memória de cada um, haverá sempre, entretanto, uma perda, algo que permaneceu dissolvido, esquecido, indomável. Para a construção de narrativas, portanto, é preciso uma “elaboração de um confronto com a perda, com o esquecimento, com o tempo e com a morte.” (GAGNEBIN, 2014, p. 161)

Por fim, vale uma leitura do próprio texto de Homero:

A velha, que tomara na palma da mão a perna de *Ulysses*, ao apalpá-la, reconheceu a cicatriz; largou o pé, que caiu dentro da bacia, o bronze ecoou, o vaso oscilou e a água derramou-se pelo solo. Então, seu coração, a um tempo, foi tomado de tristeza e de alegria, os olhos se lhe encheram de lágrimas, a voz se lhe tolheu na garganta. E tocando no queixo de *Ulysses*, disse: “sem dúvida, tu és *Ulysses*, meu filho querido! E eu não te reconhecia! Foi preciso primeiro ter tocado no corpo do meu amo!” (HOMERO, 1978, versos 467-75)

Referências

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar Escrever Esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2014.

_____. *Limiar, Aura e Rememoração – ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.

HOMERO. *Odisseia*. São Paulo: Ed. Abril, 1978.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.

Montagem, ética e adversário¹

Montage, ethics and adversary

Ana Rosa Marques

(Professora Doutora Universidade Federal do Recôncavo da Bahia)²

Resumo: Filmar o adversário complexifica os dilemas éticos da montagem de um documentário: como conciliar o pacto firmado na filmagem que permite a constituição de uma cena com uma postura crítica que é o gesto fundador do filme? Compararemos as soluções encontradas em dois filmes, de distintos períodos históricos: Theodorico, Imperador do Sertão (1978) e Um lugar ao Sol (2009).

Palavras-chave: montagem, ética, adversário, documentário

Abstract: Filming the adversary complicates the ethical dilemmas of the montage of a documentary: how to reconcile the pact signed in the filming that allows the constitution of a scene with a critical posture that is the founding gesture of the film? We will compare the solutions found in two films, from different historical periods: Theodoric, Emperor of the Sertão (1978) and A place to the Sun (2009).

Keywords: montage, ethics, adversary, documentary

Tradicionalmente o documentário é um lugar de aproximação, de encontro e de afirmação de quem admiramos ou queremos defender. No entanto, há cineastas que usam o cinema também para descrever, denunciar ou confrontar aqueles com os quais divergem. Alguns filmes tem mostrado que o cinema, como instrumento de conhecimento que é, torna possível descobrir o pensamento, a ação, as potências e fraquezas do adversário. Para conhecer, no entanto, é preciso se acercar. Como fazer essa aproximação, sob quais riscos se quem filma e é filmado encontram-se em campos divergentes? É possível haver algum tipo de encontro no confronto?

Como bem reflete o cineasta e teórico Jean-Louis Comolli, “filmar o inimigo é fazê-lo entrar em um filme junto comigo” (2013), fazer com que a obra seja fruto de um desejo de ambas as partes. É necessário, portanto, criar um espaço comum para essa experiência, firmar algum tipo de pacto, de cumplicidade para que seja possível a constituição de uma cena. Filmar o adversário parece então complexificar a questão ética para a montagem: como conciliar o pacto firmado na filmagem que permite a constituição de uma cena com uma postura crítica que é o gesto fundador do filme?

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no seminário Montagem Audiovisual: reflexões e experiências

2 - Professora do Curso de Cinema da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Coordenadora e curadora do Festival de Documentários de Cachoeira – Cachoeiradoc.

Aqui apresentamos as situações de dois documentários brasileiros, de distintos períodos históricos, nos quais o cineasta filma alguém com quem diverge na maneira de agir e ver o mundo e avaliaremos os desafios e a postura ética a partir das operações realizadas na montagem. São eles Theodorico, Imperador do Sertão (1978), de Eduardo Coutinho e Um lugar ao Sol (2009), de Gabriel Mascaro.

A questão ética

A ética é um dos temas mais importantes e discutidos dentro do campo do documentário. Por lidar com questões reais de pessoas reais há uma especial preocupação com as consequências que as representações construídas possam trazer para os sujeitos filmados. Como será impactada a vida das pessoas exibidas na tela? O que do mundo privado pode se tornar público? Até onde se pode mostrar e como? Que espécie de pressões podem interferir nas condutas e com quais consequências?

A reflexão ética também deve considerar o lugar que o filme desenha para o espectador e como ele o afeta. Se as imagens invocam o olhar, o pensamento, a crença e até mesmo a ação do espectador, a representação deve pensar sobre as responsabilidades sobre quem assiste. Até onde vai o direito do espectador de saber e ver sobre os sujeitos filmados? Como mostrar evitando uma posição cômoda, passiva, indiferente ou sádica? São algumas das questões éticas para as quais o cineasta tem que encontrar respostas estéticas.

A preocupação com os efeitos do filme duplica a cobrança que se tem com a montagem. Se há uma cumplicidade entre cineasta e personagem na cena e esse sentimento é fundamental para que exista filmagem, na montagem o diretor fica a sós com o material produzido e tem o controle das imagens e sons, restando ao sujeito filmado apenas confiar no pacto firmado na cena. Desta maneira, a ética atuaria com o propósito de restringir o poder do cineasta na organização dos sentidos na montagem para preservar os laços construídos na tomada.

Como procedimento ético para evitar danos a quem participa de um filme, o teórico Bill Nichols (2005) propõe o “consentimento informado”, princípio praticado em outros campos como a antropologia, a sociologia e a medicina que determina que os sujeitos filmados fiquem cientes das consequências da sua participação. Mas se no documentário fosse possível prever tudo o que pode acontecer, ele não deixaria de ser o reino do acaso e do inesperado? A saída proposta parece mais uma “gambiarra” para compartilhar responsabilidades e é frágil diante de situações que não se pode calcular os desdobramentos.

Nesse sentido, conforme apontam Cesar Guimarães e Cristiane da Silveira Lima (2007, p. 146), embora Nichols aponte uma preocupação importante sobre a ética no documentário, sua abordagem mantém uma relação sujeito-objeto (e não sujeito-sujeito) e parece tutelar o outro filmado como um “objeto” a ser definido que se apresenta de forma “pura” na cena, como se antes mesmo da câmera ser ligada, a representação já não existisse também nas performances que as próprias pessoas fazem de si na vida.

O autor e a autora, em sintonia com o que também afirma Comolli, acreditam que o cineasta deve pensar em procedimentos de escritura que sejam comprometidos com a ética e que crie condições para que o outro filmado também conceba e desenvolva sua própria mise en scène. É dessa maneira que ele sai da condição de objeto. No entanto, como afirma o autor francês (2013) incorporar a mise en scène do outro não é reproduzi-la acriticamente, nem deixar que domine e controle os significados do filme. Há que se criar condições para que a mise en scène seja vista como tal, ou seja, uma construção. E na montagem, construí-la novamente, friccionando, tensionando-a junto à mise en scène do filme.

Da elite do sertão para a elite da capital

Diante das breves considerações teóricas aqui feitas, gostaríamos de discutir do ponto de vista ético os procedimentos de escritura a começar pelo mais antigo, de 1978, Theodorico, Imperador do Sertão, dirigido por Eduardo Coutinho para o Globo Repórter. O filme retrata um coronel nordestino, Theodorico Bezerra, dono de vastas terras no Rio Grande do Norte e que também foi empresário e político.

Personagem da elite, esse é um caso raro na filmografia de Coutinho que em geral dedicou-se a filmar as camadas mais populares. O filme destaca-se também do documentarismo praticado naquele período em que os cineastas engajavam seus olhares na defesa das parcelas mais oprimidas da população. Explorador, machista e elitista, Bezerra seria um ótimo alvo para uma representação meramente denunciativa e condenatória.

No entanto Coutinho não cede à facilidade em fazer um retrato meramente caricatural. Seu personagem é mais complexo. É sim preconceituoso, machista, elitista, mas também sincero, carismático e sensível. Se em um momento defende o direito natural do homem ter várias mulheres, ao final chora lamentando a doença da mulher. Coage seu empregado ao mesmo tempo que ri com ele diante da câmera. E isso nos vai sendo apresentado à medida que o coronel vai falando de si e interagindo com o cineasta e outras pessoas ao longo das filmagens.

O próprio Teodorico conduz as ações e entrevistas do filme e é principalmente nesses momentos de se relacionar com os outros quando se desvela suas práticas e pensamento autoritários. O coronel realiza as entrevistas sempre em alto volume e em tom declamatório, impondo suas opiniões, constrangendo reações e induzindo uma resposta obediente dos seus interlocutores. Sua colocação em cena é impostada, teatral, e é justamente esse artificialismo que denota a consciência que o personagem tem da cena e de como quer ser visto.

Assim não é preciso recorrer a armadilhas ou qualquer subterfúgio da montagem para revelar o autoritarismo, o preconceito e a corrupção do personagem, que são exibidos sem pudores em suas falas e atitudes em relação aos outros. Em determinado momento, o latifundiário exhibe como faz para garantir os seus votos de cabresto, não só tira pessoalmente as fotos dos documentos dos empregados “para que possa olhar no olho

de cada um” como anuncia abertamente pelo alto-falante da fazenda a obrigação que os empregados têm em votar nele.

No momento da filmagem Coutinho procura fazer as perguntas sem imbutir juízo de valores nela, mesmo as que são dignas de reprovação, mas que expressam um pensamento do personagem e que é o que o cineasta está interessado em saber e mostrar. A montagem dá continuidade à postura não interventiva do cineasta, no entanto, vai criar um certo tensionamento com a argumentação do personagem, solicitando assim um posicionamento do espectador.

Por exemplo, em um determinado momento, Coutinho pede para que o coronel explique porque é contra um fundo de apoio ao trabalhador rural. Teodorico responde que devido à herança africana, o nordestino já é preguiçoso e sem ambição, se satisfaz com qualquer coisa e o subsídio só faz piorar esse traço. A montagem vai criar uma sequência que articula outros momentos em que o coronel busca arrancar verbalmente dos moradores a confirmação de como se contentam com pouco. Assim ao mesmo tempo em que a montagem permite que o personagem desenvolva sua retórica buscando provas, as próprias imagens nos permitem criar um distanciamento crítico em relação ao que é dito pelas palavras, pois na interação com os outros em cena fica patente o seu poder de intimidação.

Mais de trinta anos depois e em tempos de performances e discursos cada mais vez mais calculados e formatados de acordo com as audiências, talvez hoje seja mais difícil registrar performances tão auto-incriminatórias como essas. É preciso então pensar novas formas de “capturar” o adversário. Entre essas formas gostaria aqui de observar os procedimentos e escolhas do jovem cineasta pernambucano Gabriel Mascaro que em 2009 fez *Um lugar ao Sol*. O filme faz um ácido retrato do pensamento e modo de vida de parte da elite brasileira a partir de entrevistas com proprietários de luxuosas coberturas nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e Recife.

Como nos revela Mariana Souto (2016, p. 128), para aproximar-se deles, o cineasta, à época com 21 anos, nascido em Jordão, bairro suburbano do Recife, apresentava-se como um artista renomado e famoso internacionalmente, o que lhe servia para justificar os frequentes atrasos às filmagens sob a desculpa que estava envolvido em compromissos importantes.

É com essa apresentação e comportamento que Mascaro faz-se passar então por um “igual” dessas pessoas que acreditam ter chegado ao topo do sucesso na vida, cercadas de conforto e privilégios e ávidas para ostentar suas glórias. O cineasta pressupôs assim que elas se sentiriam mais à vontade para emitir opiniões que talvez não fizessem em outros círculos, como por exemplo, “essa história de que os ricos são um problema é velha” ou “eu me sinto mal quando vejo pobre que não tem um Jaguar”. Falas que nunca são contestadas pelo realizador em cena.

A contraposição vem então na montagem, quando o realizador vai tecer um painel mostrando o que pensam essas pessoas sobre o poder, o medo, a felicidade, a vida, a sociedade. O posicionamento crítico coloca-se na seleção e organização das falas que juntas revelam ideias bastante preconceituosas, racistas, classistas e exibicionistas desse grupo social.

O ponto de vista do cineasta na montagem também se dá pela alternância com blocos de imagens que intercalam os depoimentos e constituem comentários visuais críticos sobre o universo retratado como uma sequência que agrega diversos nomes dos prédios com títulos como Cannes, Renoir, Rembrandt, todo um universo cultural e geográfico totalmente distante do nosso e que expressa o deslocamento e isolamento dessas pessoas da realidade brasileira.

A estratégia de infiltrar-se nesta bolha de luxo e poder e instalar uma “armadilha” para capturar uma “presa” em geral protegida dos riscos da exposição crítica gerou diversas controvérsias entre público e crítica sobre o tensionamento dos limites éticos convencionais de um documentário. É justo esconder-se sob uma fachada de convivência na cena e assumir uma postura confrontativa na montagem? O resultado obtido justifica os meios usados?

Embora seja questionável usar um artifício de aproximação que se vale de uma falsa identidade, as pessoas retratadas no filme aparentam estar bem confortáveis e seguras das mises en scène que criam para si. Mesmo cientes de que estão diante de uma câmera, que tudo o que apresentam poderá ser publicizado, não parecem ter nenhum pudor ou constrangimento em relação ao que expressam. As falas, embora sejam chocantes e insensíveis em alguns momentos, se vistas e ouvidas isoladamente não diferem muito do que costumamos ouvir em inúmeros programas com a high society em que se louvam a ostentação e a auto-promoção. Ao serem agrupadas pela montagem, o filme opera uma espécie de jiu-jitsu, transforma o que o adversário considera um trunfo em objeto de crítica.

No entanto, o que temos é um retrato um tanto homogêneo de uma classe, porque é principalmente isso que o filme busca, reproduzir o habitus de uma classe mais do que falar da singularidade do sujeitos como o vem fazendo uma certa tendência do documentário brasileiro recente a qual o filme de Coutinho que citamos anteriormente já apontava na direção.

Não à toa, há momentos em que vemos que o critério de junção de alguns depoimentos é uma complementaridade ou reiteração do que se considera como um retrato dessa classe, como quando uma senhora carioca culpabiliza os pobres pela violência urbana e o governo por sua condescendência seguido do depoimento de um empresário paulista afirmando que a responsabilidade pelos problemas nacionais não é dos ricos.

No entanto, a abordagem adotada, que prioriza um determinado enfoque e a reiteração de algumas ideias já senso comum não se permite a uma maior problematização, não nos possibilita conhecer muito além

do que já sabemos. O retrato de classe uniformiza os depoimentos dos sujeitos em uma costura homogeneizante.

Tão focado em denunciar e definir essa classe, Mascaro se coloca em exterioridade em relação ao que nos mostra, como se o material resultante não fosse também fruto de uma interação. O acesso ao fora-de-campo é raro não nos permitindo perceber muito bem a participação do cineasta na construção da cena, nas tensões ali envolvidas.

O momento mais relevante do filme é justamente aquele em que se revela algum tipo de dissenso na constituição da cena, quando uma entrevistada interrompe o próprio depoimento e questiona o cineasta, invocando o fora-de-campo. Nela, uma viúva fala do seu medo e obsessão por segurança. No meio da entrevista, ela pede que o equipamento seja desligado, pois estranha o modo de condução da conversa, pedido que Mascaro finge atender (o áudio continua ligado).

No fora de campo da cena se expõem as relações de poder e tensões na vida e no cinema. A entrevistada não quer a continuidade da filmagem porque não corresponde às suas expectativas de um filme. Ao não desligar o equipamento, Mascaro não se submete a uma ordem, mas a sua insubordinação é tímida ou cínica pois não é assumida diante do outro. O confronto com o outro empreendido por Mascaro, portanto, é ainda superficial ou unilateral, se limita à montagem, quando o risco de fazê-lo na própria cena é o que poderia abrir caminho para o imprevisível e quem sabe nos dizer algo que ainda não sabemos.

Referências

COMOLLI, J.L. "Filmar o inimigo é fazê-lo entrar em um filme junto comigo". Entrevista para Cláudia Mesquita e Ruben Caixeta de Queiroz. Catálogo 170 FORUMDOC. Belo Horizonte, 2013, p. 277-287.

GUIMARÃES, C; LIMA, C. "A ética do documentário: o rosto e os outros". Revista Contracampo, Rio de Janeiro, n. 17, 2007. Disponível em

<http://www.contracampo.uff.br/index.php/revista/article/view/356>. Acesso em 02/02/2018.

LINS, C. *O documentário de Eduardo Coutinho*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editora, 2004.

NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2005.

PEDROSO, M. "Três suposições sobre a adversidade no documentário". *Devires*, Belo Horizonte, v. 10, n. 2, p. 24-41, Jul/Dez 2013.

RAMOS, F. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In: RAMOS, F. (org). *Teoria contemporânea do cinema*, v. 2, São Paulo: editora SENAC, 2005.

SOUTO, M. *Infiltrados e Invasores: Uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro*.

ro contemporâneo. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais - Belo Horizonte, 2016.

Apropriações da cultura pop em Batman Pobre e Hitler III Mundo¹

Pop culture appropriations in Batman Pobre and Hitler III Mundo

Anderson Moreira²

(Doutorando – PPGCINE/UFF)

Resumo: O trabalho analisa o filme *Hitler III Mundo*, de José Agrippino de Paula (1968), e o vídeo *Batman Pobre*, de Carlos Medeiros e Pablo Pablo (2013), para refletir sobre as potencialidades políticas das apropriações da cultura pop feitas pelo audiovisual brasileiro. Buscaremos pontos de aproximação e distanciamento entre as obras e, assim, entender como as apropriações que fazem se relacionam com os períodos sócio-políticos em que foram produzidas.

Palavras-chave: Audiovisual brasileiro; antropofagia; cultura pop; apropriação

Abstract: This paper analyses the movie *Hitler III Mundo* (José Agrippino de Paula, 1968) and the video *Batman Pobre* (Carlos Medeiros and Pablo Pablo, 2013) in order to reflect about the political potentialities of pop culture appropriations made by the Brazilian cinema. We will seek approximations and dissimilarities between both works and, by doing that, to understand how these appropriations relate to the socio-political times in which they were produced.

Keywords: Brazilian cinema; anthropophagy; pop culture; appropriation.

Esse artigo pretende analisar duas obras: um filme de 1968, *Hitler III Mundo*, de José Agrippino de Paula, e um vídeo de 2013, *Batman Pobre*, de Carlos D Medeiros e Pablo Pablo. Iremos nos concentrar na apropriação de figuras super-heróicas pelos dois filmes. No caso, *O Coisa*, do *Quarteto Fantástico*, no filme de Agrippino, e o *Batman* no vídeo de Carlos D. Acreditamos que a recontextualização desses personagens é uma estratégia ética e estética que traça uma linha de resistência, atravessando a história recente do país, dos anos 60 aos dias atuais. Pretendemos pensar em como esses filmes se assemelham e se distanciam a partir da apropriação do pop.

A proposta aqui também é pensar nos gestos que são realizados por essas apropriações a partir do modelo de imaginação teórico e prático da antropofagia. Especialmente a tensão promovida pela devoração

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: ST Cinema brasileiro contemporâneo: política, estética, invenção – Sessão 6.

2 - Anderson Moreira pesquisa apropriações políticas da cultura pop pelo audiovisual brasileiro. É formado em Cinema pela UFF e é mestre em Preservação do Patrimônio Cultural pelo IPHAN.



desses conteúdos estrangeiros em uma realidade local, periférica, distinta do contexto canônico e heroico propagado pelas corporações que detém os direitos de propriedade intelectual desses universos. A antropofagia, em ambos os casos, nos ajuda a pensar como os usos intensivos dessas imagens proprietárias podem destravar potencialidades políticas desses conteúdos pop.

Hitler III Mundo foi filmado em 1968, mas só foi exibido pela primeira vez em 1984, devido à censura do regime militar. O filme tem uma trama tênue, não-linear. Nela temos um golpe de estado em um país de terceiro mundo, dado por um ditador inspirado em Hitler. A estrutura é composta por diversos blocos narrativos dissonantes em que, muitas vezes, é possível constatar o diálogo do cineasta com a cultura pop. Esse diálogo se dá principalmente através da utilização de personagens como o *Coisa*, um Samurai, robôs nazistas, entre outros, que são jogados num contexto de horror e abjeção ligado ao período ditatorial brasileiro.

Já *Batman-pobre*, de 2013, acompanha o performer Carlos D., vestido como uma versão precária do homem-morcego, enquanto ele participa de uma manifestação nas ruas do Rio de Janeiro contra o despejo da Aldeia Maracanã. A aldeia indígena urbana, que fica no antigo Museu do Índio, iria ser demolida para a construção de um estacionamento, às vésperas da realização dos megaeventos na cidade. *Batman Pobre* e os outros manifestantes são duramente reprimidos, recebendo bombas de gás lacrimogêneo e balas de borracha no embate com as forças policiais.

Os dois filmes usam os heróis que roubam do imaginário pop global, principalmente norte-americano, para falar sobre embates com o poder instituído e, de forma mais geral, sobre a situação política do país no momento em que foram feitos. Os heróis aqui não trazem o verniz de glória e sucesso de suas encarnações originais. Quando trazidos para o contexto brasileiro, eles se tornam risíveis ou deprimidos, não podem ganhar contra as forças do Estado em conluio com o capital.

É inegável que os personagens que analisamos participam das modulações subjetivas do capital, ainda que haja brechas e contradições inerentes a personagens com mais de 50 anos de existência cultural. Eles são no mínimo milionários e suas lutas costumam ser para manter ou restabelecer o *status quo*, nunca para realmente transformá-lo. É também a relação desses personagens com o imaginário capitalista que será tensionada nos filmes.

Assim, os filmes identificam os personagens como uma espécie de inimigo, mas não de forma esquemática, e sim como parte das forças contra as quais os filmes se mobilizam. Essa é uma das operações características da antropofagia, a de se apropriar de um discurso existente e, ao mesmo tempo, introduzir nesse discurso uma orientação oposta, assumindo a força do discurso dominante para aplicá-la contra essa dominação.

Trata-se então, de uma relação multifacetada com o inimigo. O que se busca através da antropofagia

não é absorção do Outro para transformá-lo em algo igual a mim. Por exemplo, não só transformar o *Batman* ou *O Coisa* em algo brasileiro. Mas transformar-se junto, por meio dele. Transformar eu mesmo em um Outro.

Nesse sentido, como diz Eduardo Viveiros de Castro (2016, p. 15), através da seleção de certos elementos da cultura antropofagizada, procura-se transformar a própria obra. E a transformar realmente, sem apenas referenciar os conteúdos absorvidos, mas sim travando uma batalha com eles, tensionando-os, e, nesse processo, fazendo o inimigo transformar-se também. No nosso caso, esses filmes transformam a figura dos heróis para aqueles que os assistem, adicionando camadas de entendimento, brechas por onde enxergá-los e suas relações com os contextos sócio-políticos em que estão inseridos.

Nesse contexto, em contraponto a uma “baixa antropofagia”, ou seja, a cooptação das nossas subjetividades praticada pelo capital, Suely Rolnik ressalta a escolha ética da antropofagia, ou seja, o fato de que nem tudo é para ser devorado.

O critério de seleção para que uma cultura seja admitida no banquete antropofágico não é seu sistema de valores em si, nem seu lugar em qualquer espécie de hierarquia de saberes, mas se o sistema em questão funciona para aquele que o absorve, com o que funciona, em que medida mobiliza ou não suas potências particulares, e em que medida lhe proporciona ou não meios para criar mundo a partir do que lhe pede a vida naquele momento (ROLNIK, 2008, p. 215).

Assim, não se trata de condenar completamente a figura dos super-heróis, desse “inimigo”, mas de entender o que há de potência em suas imagens, o que pode ser absorvido e o que pode ser descartado, ou metamorfoseado. Na antropofagia se devora “a extensão material de suas virtualidades”, para usar uma expressão de Rodrigo Petronio (2011, p. 588). Devora-se suas potencialidades. O que é diferente de uma devoração indistinta do outro. Assim, esses filmes trazem a extensão material, as imagens dos heróis marcadas em nosso imaginário, para experimentar outras possibilidades de encará-los e utilizá-los.

Hitler III Mundo

A obra de José Agrippino de Paula é marcada por essa operação. Agrippino escreveu romances como *PanAmérica* (1967) e peças como *Rito do Amor Selvagem* (1969). Em todos os seus trabalhos algumas características em comum se sobressaem. A que mais me interessa é a utilização de personagens famosos, seja da história ou da cultura de massa, como parte das narrativas. Em *Hitler III Mundo* temos um Samurai, Hitler, Jesus Cristo e, é claro, *O Coisa*.

O Coisa é visto no filme sempre com um ar desolado, seja jogando baralho e brigando com seu rival de cartas, seja sozinho em seu apartamento, ou, de forma ainda mais clara, tentando se jogar do alto de um prédio e sendo impedido e preso pela polícia. As suas cenas nos transmitem uma atmosfera de impotência perante o horror do regime militar e de suas práticas de morte e tortura



Se na versão canônica dos quadrinhos ele é dotado de força sobre-humana, o personagem fica fraco no contexto adverso da pobreza e da violência ditatorial. Ele não tem ímpeto para enfrentar o aparato massacrante das forças policiais a mando do Estado. Assim, Agrippino antropofagiza a figura do *Coisa*, particularmente o imaginário em torno da sua força, para curto-circuitar sua imagem, colocando-o como uma figura triste e patética. As virtualidades do personagem constituído pelas histórias em quadrinhos da Marvel, a forma como esperamos que aja nessa situação, socando os policiais e ganhando a batalha, são subvertidas para que experimentemos outras intensidades a partir da figura: como já falamos, a impotência frente ao terror estatal, que é aumentada exponencialmente quando até esse personagem superforte se mostra insuficiente.

E não é por acaso que a figura escolhida para estabelecer essa relação venha da produção cultural norte-americana. Afinal, os Estados Unidos foram grandes financiadores e colaboradores dos regimes ditatoriais na América Latina. E isso é aludido diretamente pelo filme: há uma cena em que o ditador que deu o golpe no país é visto deitado na cama com um homem vestido com a bandeira dos Estados Unidos. Assim, ao trazer para o filme um personagem da cultura de massa de um país que está diretamente envolvido com a ditadura, ele joga a violência do colonizador, do capital, contra uma figura produzida e disseminada pelo próprio capital.

Assim, o diretor se utiliza do *Coisa* para atingir e desvelar os mecanismos opressores da cultura que o criou – suas virtualidades são utilizadas nessa operação de curto-circuito, atacando a cultura dominante e mostrando sua violência, na tradição que vem do modernismo antropofágico e atravessa as manifestações culturais da década de 60.

Batman Pobre

Em *Batman Pobre*, temos uma relação um pouco diferente com a cultura pop, ainda que o vídeo faça algumas das mesmas operações que vemos em *Hitler III Mundo*. Mas aqui, o personagem do Batman retrabalhado e colocado nesse contexto de precarização carrega mais potencial positivo que a figura cabisbaixa do *Coisa* no filme de Agrippino.

Já nas primeiras imagens do vídeo de Carlos D. e Pablo Pablo vemos a figura franzina do performer se vestindo com seu figurino empobrecido contra o fundo das obras que mudariam o Maracanã. Assim, logo de início o vídeo deixa claro o contexto em que se insere, o das transformações da cidade do Rio de Janeiro às vésperas dos megaeventos, e os interesses que movem as forças policiais que encontraremos logo em seguida. “O que o *Batman Pobre* pode fazer contra todo esse aparato de guerra?”, a narração do personagem pergunta.

Logo de início também sobressai o figurino maltrapilho do personagem. Composto de sacolas de lixo e uma sunga, Carlos D. chama sua roupa de Parangolixo, em referência à obra de Hélio Oiticica. É interessante pensar que os parangolés eram, nas palavras do próprio Oiticica, “um modo de dar ao indivíduo a possibilidade

de 'experimental', de deixar de ser espectador para ser participante" (OITICICA, 1986, p. 110). Podemos aproximar a vestimenta de Carlos D dessa ideia, como um dispositivo que permite que Carlos D. produza certos sentidos a partir da figura do herói ao mesmo tempo em que se mistura, faz parte da manifestação, não assiste de fora, através das lentes da câmera.

Também não podemos desconsiderar o fato de que o Batman é propriedade intelectual de um conglomerado de mídia transnacional, a Time Warner. Portanto, ele, enquanto commodity, participa dos fluxos do capital financeiro global. Como *Hitler III Mundo* faz com o *Coisa*, aqui também se trata de subverter um personagem da cultura de massa que, além de participar dos fluxos financeiros, também participa das modulações subjetivas do capital através dos valores que suas histórias difundem. Assim, *Batman Pobre* mostra a violência que a especulação e os investimentos do capital global lançam sobre a população excluída do Rio de Janeiro, novamente explicitando a brutalidade do colonizador através de uma figura da sua própria cultura.

Mas, como dissemos, aqui temos uma utilização menos pessimista da figura do herói. Suas virtualidades são ativadas para além do curto-circuito da ideia de heroísmo por meio da impotência total. Pois, diferentemente do *Coisa* em *Hitler*, o Batman está na rua, está lutando. Ainda que não vença, ele está na batalha. Misturado com a multidão, o narrador diz "A Aldeia agora é Canudos, é favela, é o símbolo contra o novo modelo de cidade que passa o rodo no cidadão". Assim, o Batman Pobre se coloca numa linha histórica de resistência dos povos pobres do Brasil contra os interesses dos poderes constituídos. A figura do herói é ativada como luta. Mas, novamente, há uma subversão do heroísmo original do personagem. Se o Batman canônico está trabalhando com a polícia, o Batman Pobre está lutando contra a polícia militar. Se o Batman original quer, na maior parte das vezes pelo menos, manter o *status quo*, *Batman Pobre* quer subvertê-lo, como faz com o próprio personagem de que se apropria.

Conclusão

Parece-me interessante pensar nas apropriações feitas por *Hitler III Mundo* e *Batman Pobre* pois, separadas por mais de quatro décadas, elas fazem operações parecidas: usam os personagens pop que "roubam" das empresas transnacionais para falar da opressão das forças armadas militarizadas brasileiras em conluio com os interesses do capital internacional. Há essa linha histórica que conecta os dois filmes e os dois contextos sócio-políticos e que ainda está aberta, como podemos perceber atualmente.

Os dois filmes refletem nossa relação violenta com as forças do capital e seus aparatos de controle social, seja mostrando uma visão mais apocalíptica como a de Agrippino, perfeitamente entendível para quem já estava em plena ditadura, ou um pouco mais esperançosa, como a de Carlos D, também compreensível para quem estava num limiar em que ainda não se sabia para onde exatamente estávamos caminhando.

Batman Pobre, mesmo com sua força que vem da luta, termina o vídeo ecoando a mesma pergunta que



faz no começo “O que pode o Batman fazer frente a todo esse aparato de guerra?”. Não há resposta e podemos estender essa pergunta à própria operação que buscamos analisar aqui: o que pode a apropriação antropofágica? Depois de todos os anos de intertextualidade domesticada, da sua utilização como mais um vetor das modulações subjetivas do capital, ainda faz sentido pensar no potencial subversivo da antropofagia? São mais perguntas sem respostas definitivas. Mas, acreditamos ter algumas pistas: mais que uma apropriação reverencial dos conteúdos pop, essas obras os assimilam como forma de problematizá-los, de travar uma batalha interna com eles, de aproveitar de suas virtualidades, suas potências, o que neles mobiliza nossos afetos.

Lembramos novamente da antropofagia como forma de devorar a perspectiva do inimigo e fazê-la constituinte da nossa própria perspectiva, se utilizando do que dela for potência. Falando sobre o ritual antropofágico entre os indígenas e sua relação com a metáfora antropofágica modernista, Carlos Fausto afirma que:

O canibal nega sua presa, ao mesmo tempo que a afirma, pois emerge da relação como novo sujeito afetado pelas capacidades subjetivas da vítima. Ele busca mobilizar a perspectiva do outro em proveito da reprodução de si (FAUSTO, 2011, p. 169).

Essa é uma relação complexa, então, que não passa pela simples afirmação ou negação dessa alteridade inimiga, mas que se aproveita de sua perspectiva para fortalecer a própria luta, a própria resistência. No nosso caso, aproveita da perspectiva super-heróica para confrontá-la ou levá-la para outros lugares, para desterritorializar suas imagens proprietárias e destravar intensidades insuspeitas.

Referências

FAUSTO, C. Cinco séculos de carne de vaca: antropofagia literal e antropofagia literária. In: RUFINELLI, Jorge, ROCHA, J.C.C. (Orgs). *Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011.

OITICICA, H. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PETRONIO, R. Entre o antropofágico e o aórgico: Meditações em torno de Oswald de Andrade e Vicente Ferreira da Silva. In: RUFINELLI, J., ROCHA, J.C.C. (Orgs). *Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011.

ROLNIK, S. Antropofagia Zumbi. In: COHN, S; CESARINO, P; REZENDE, R. (Orgs.). *Azougue: edição especial 2006 - 2008*. São Paulo: Beco do Azougue, 2008

VIVEIROS DE CASTRO, E. Que temos nós com isso? In: AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia Palimpsesto Selvagem*. São Paulo. Cosac Naif, 2016.

O *Chiaroscuro* na cinematografia de *Cabra Marcado Para Morrer*¹

The *chiaroscuro* manipulation in the cinematography of *Twenty Years Later*

André Fonseca Besen²

(Mestrando – ECA-USP / PPGCOM)

(Trabalho realizado com apoio da bolsa CNPq)

Resumo: Esse artigo tem a intenção de realizar uma análise do filme *Cabra Marcado Para Morrer*, de Eduardo Coutinho, através da interpretação da utilização da forma. O trabalho se propõe a desenvolver, principalmente, sobre a utilização da relação entre luz e sombra nos dois períodos distintos de filmagem e como essa manipulação formal gerou diferentes resultados estéticos.

Palavras-chave: Cinema, Análise Fílmica, Cinema Novo, Estética, Cinematografia.

Abstract: The intention of this paper is to analyze the film *Twenty Years Later*, from the director Eduardo Coutinho, through the interpretation of the use of aesthetics. With this work, I propose to develop the study of the cinematography in the two distant periods of the shooting and how this image manipulation created distinct aesthetic results.

Keywords: Cinema, Film Analysis, Cinema Novo, Aesthetics, Cinematography.

Teoria e práxis na cinematografia

A cinematografia, resultado direto da Direção de Fotografia, é a manifestação formal técnico-artística da realização cinematográfica pelo meio de um processo fotoquímico, seja ele analógico ou digital. Ela opera entre o paradigma da *teoria* e da *práxis* da manipulação da luz no processo de representação.

Quanto a *práxis*, no que diz respeito a questão de luz e sombra, afirmo que o processo fotográfico, e em decorrência o cinematográfico, registram a imagem através da distinção dos raios luminosos devido à sua qualidade de intensidade, classificando-os em tons graduais de cinza, entre preto e branco. Portanto, quaisquer informações de luminosidades de um assunto e em função disso as informações de seu volume, forma, perspectiva, entre outros, no cinema, são registradas a partir da sua informação de claro e escuro, *chiaroscuro*.

Importante determinar que fundamento nesse texto o *chiaroscuro* como a técnica, ou o conceito, res-

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Teorias e análises da direção de fotografia.

2 - André Besen é mestrando do PPGCOM na ECA-USP. Formado em comunicação social com especialização em cinema, atua na área de direção de fotografia.



ponsável pela manipulação da relação entre luz clara e escura, através da representação das mesmas, em função de um objetivo na obra. Nesse artigo, admito o *chiaroscuro* como o controle do contraste na representação de luz e sombra em função de objetivos formais e conceituais.

Quanto a questão da *teoria* assumido no viés desse artigo, destaco o desenvolvimento das poéticas visuais.

Durante o concepção de um filme, a direção de fotografia determina todas as diretrizes imagéticas do mesmo, sintetizando-as em um desenvolvimento conhecido popularmente como: conceito de direção de fotografia ou defesa de direção de fotografia.

O conceito da direção de fotografia é responsável por organizar e determinar as características e elementos qualitativos da imagem de um filme. Através de descrição e argumentação, ele definirá os elementos constitutivos de todo conjunto de imagens que compõe a obra, justificando, sempre, através do suporte narrativo e dramático do roteiro. Cada um desses elementos irá constituir um signo gráfico audiovisual, que será responsável por transmitir significação para o espectador.

Noël Burch trata desse tema ao discorrer sobre o aparelho cinematográfico. Ele nomeia essas significações de parâmetros “fotográficos”, no capítulo *Dialéticas*, em *Práxis do cinema*.

Os outros parâmetros “fotográficos” (no que respeita ao preto-e-branco relacionam-se com os valores da luz propriamente dita: o contraste e a tonalidade (ou “brilho”, como se diz em televisão). Não é raro que uma mistura de estilos fotográficos seja empregue de modo sistemático no interior do filme, quase sempre em conjunção com uma alternância cênica; entre interiores e exteriores (veja O último ano em Marienbad, mas também em numerosos filmes comerciais, tais como Divórcio à Italiana); entre passado e presente (Hiroshima Mon Amour), entre o sonho e a realidade, Verão e Inverno, etc. (BURCH, 1973, p. 70)

Partindo da afirmação desse autor sobre os *parâmetros “fotográficos”*, apresento a minha escolha de substituir, nesse artigo, o termo que foi utilizado por Burch pelo termo poéticas visuais. Para justificar a escolha do termo poéticas visuais, apresentam-se dois argumentos. Primeiro, a dificuldade de encontrar referências bibliográficas adequadas sobre o campo da direção de fotografia, que, possivelmente, apresentariam um termo já definido e adequado. Segundo, a definição das poéticas visuais como estruturas organizadas que comunicam através de significações, constituindo uma conexão invisível com o apreciador/espectador, parecer adequada.

Cada elemento presente na imagem de um filme, portanto, é um elemento da poética visual, devido ao seu potencial de significação. Em outras palavras, cada elemento significará algo e o conjunto desses elementos será organizado em uma poética visual geral, que, por sua vez, vai compor as diretrizes determinantes de uma imagem, significando estruturas complexas narrativas e dramáticas para o espectador.

Portanto, na cinematografia, as ferramentas da *práxis* do meio fotossensível, conforme vistas acima, são alinhadas com a *teoria*, representada pelas poéticas visuais, por uma melhor experiência narrativa e dramática proveniente da obra, sempre em função de uma melhor relação estética do espectador com o filme.

***Cabra Marcado Para Morrer* – 1964**

As filmagens de *Cabra Marcado Para Morrer* foram iniciadas em 1964. Nesse ano, o diretor Eduardo Coutinho e o diretor de fotografia Fernando Duarte, responsável pela cinematografia da primeira parte do filme, estavam no Engenho da Galiléia (PE) para filmar a história da vida e morte de João Pedro Teixeira, líder da Liga Camponesa de Sapé, assassinado em 1962, no sertão da Paraíba.

O filme fazia parte de um projeto de realização do Centro Popular de Cultura da UNE, que tinha uma proposta social e cultural específica. Jean-Claude Bernadet, em *Brasil em tempo de cinema*, descreve resumidamente as atividades do CPC:

O CPC pretendia, por meio de peças de teatro, filmes, ou outras atividades, levar a um público popular informações sobre sua condição social, salientando que as más condições de vida decorrem de uma estrutura social dominada pela burguesia. Tarefa de conscientização: deve-se ir além da descrição e da análise da realidade, a fim de levar o público a atuar; a situação não mudará se ele não agir para transformá-lo e só ele pode ser o motor dessa transformação. (BERNADET, 1978, Pág. 30)

Complemento com a descrição de Ferreira Gullar (2013), relacionando o CPC com o filme analisado aqui.

O CPC, através dos diferentes campos artísticos, tinha por objetivo contribuir para a mudança da sociedade brasileira. Assim, a reforma agrária, uma questão essencial naquele momento histórico, era tema constante das atividades do grupo, fosse no teatro, na poesia, na criação popular ou no cinema. Versando temas urbanos, havia recentemente produzido o filme *Cinco vezes favela*, que reunia curtas-metragens de diversos jovens diretores. O filme de Coutinho, *Cabra marcado para morrer*, era a segunda produção cinematográfica do CPC, mas, ao contrário da primeira, de temática urbana, seu assunto era a luta camponesa pela reforma agrária, mais precisamente, a história do líder camponês João Pedro Teixeira, que havia sido assassinado em 1962, a mando de donos de terras. (GULLAR in OHATA [ORG.], 2013, Pág. 58)

As filmagens foram interrompidas, logo no início, por agentes da ditadura militar e a equipe do filme foi obrigada a se esconder, abandonando os equipamentos. Dessa primeira parte incompleta, algumas imagens foram salvas por já estarem em processo de revelação no laboratório Líder, no Rio de Janeiro.

Analisando o pouco que restou dos trechos da filmagem original, observa-se uma orientação no conceito da direção ficcional, empregada para contar a história de João Pedro Teixeira. Porém, os métodos, como o desenvolvimento narrativo do roteiro, a escolha de atores sem experiência para desempenhar a representação

dos personagens, as locações similares aos ambientes originais da história, demonstram também um viés documental na forma de contar a história. Roberto Schwarz comenta sobre esse tema, em um artigo de 1985:

A relação entre assunto, atores, situação local e gente de cinema não é evidentemente de ordem mercantil, e aponta para formas culturais novas. Não se pode dizer também que o diretor se quisesse expressar individualmente: a sua arte trata de apurar a beleza de significados coletivos. Tem sentido, no caso, falar em autor? O filme não é documentário, pois tem atores, mas o seu assunto é a tal ponto o destino deles, que não se pode tampouco dizer que seja ficção. (SCHWARZ, 1985, Pág. 32)

Nesse ambiente híbrido entre ficção e documentário, o filme utiliza-se de recursos formais para transmitir significação dramática, um deles é através da poética visual da manipulação da luz.

Em Brasil em tempo de cinema, Jean-Claude Bernadet faz o seguinte comentário sobre a direção de fotografia comum no movimento do Cinema Novo, período do qual a primeira parte de *Cabra Marcado Para Morrer* faz parte.

Outro aspecto dessa busca de uma forma brasileira é a fotografia. Os fotógrafos e iluminadores da Vera Cruz utilizaram um claro-escuro rebuscado, uma luz trabalhada pelo rebatedor, pelo refletor e pelos filtros. Era a única escola de fotografia do Brasil e continua tendo seus adeptos, num Walter Hugo Khouri ou num Flávio Tambellini. Embora não se possa rejeitar sistematicamente esse tipo de fotografia, deve-se reconhecer que não está apto a expressar a luz brasileira. [...] Pois a luz brasileira não é esculpida, não valoriza os objetos, nem as côres; ela achata, queima. A procura dessa luz era tanto mais imperiosa porque o ambiente corrente do cinema era o Nordeste e a esmagadora percentagem das filmagens se fazia ao ar livre. (BERNADET, 1978, Pág. 147)

Dessa afirmação de Jean-Claude Bernadet, relacionando-a com a primeira parte do filme, localizo a proposta estética da poética visual de Fernando Duarte, desenvolvida a partir do desejo de encontrar a luz brasileira.

A hipótese é, então, que a intenção do cinematografista não era somente encontrar uma luz que representasse formalmente a luz do Brasil, porém, uma luz que construísse ideologicamente, também através da sua forma, alinhada com o discurso narrativo do filme, uma repercussão dramática de significação para o espectador

As sequências das primeiras filmagens de *Cabra Marcado Para Morrer* foram confeccionadas propositalmente por uma orientação de luz de alto contraste, ressaltando os pretos e os brancos, é esse alto contraste que Bernadet interpreta como o branco que “achata, queima”. Essa relação violenta e dialética, desenvolvida em tonalidades rígidas de luz e sombra, nos comunica muito da intenção estética dramática do objetivo do filme naquela época. A poética visual escolhida tinha como objetivo sensibilizar o espectador, fazendo com que o mesmo percebesse como problemática e negativa a situação da realidade social no sertão da Paraíba, através da manipulação de luz e sombra.

A década de 80

A segunda parte das filmagens, que compõe a maior parte da montagem final, é a busca do diretor pelos participantes das filmagens originais. Esses trechos de 1984 são, em sua maioria, entrevistas com Elizabeth Teixeira, seus filhos e com alguns personagens do Sertão da Galiléia de 1964.

Sobre as características formais do filme, Jean-Claude Bernadet comenta, em *Cineastas e imagens do povo*.

O Cabra/64 tem algo de neo-realismo temperado com didatismo: seu hieratismo lembra o episódio Pedreira de São Diogo (Leon Hirzman) do Cinco vezes favela que a UNE co-produziu no início dos anos 60. As entrevistas com Elizabeth são bastante próximas do modo de filmar encontrado em documentários de meados dos anos 60, algo do tipo Opinião pública (Arnaldo Jabor). Já as entrevistas feitas na Baixada Fluminense com filhos e filhas de Elisabeth revelam certo sensacionalismo emocional que as aproxima de um estilo televisivo atual. Nessa variedade de estilos, a própria passagem do tempo se reflete. E a menor dessas diferenças não é a acintosa presença do diretor: o autor expondo-se em primeiro plano, com tanta importância quanto seu personagem, era impensável na época do Cabra/64. (BERNADET, 2003, Pág. 233)

Essa ausência de uma definição formal das segundas filmagens, é justamente o que constrói uma ponte ideológica entre os dois períodos. Abandonando qualquer possibilidade de construção historicista, Coutinho assume a ruptura causada pela ditadura militar na década de 80 como elemento inconciliável com os acontecimentos precursores na década de 60, essa própria ruptura que separou Elizabeth Teixeira de seus filhos é a prova disso no filme.

Nas novas filmagens temos uma imagem colorida, uma forma, em alguns momentos, televisiva, uma câmera que percorre o espaço, se movimentando através das situações, buscando os acontecimentos. A luz aqui, adquire uma outra personalidade, ela significa por meio da sua simplicidade. Enquanto, antes, a forma era elementar em sua significação, nas filmagens da década de 80, ela deixa espaço para a significação através dos personagens e das situações reais, não nas suas representações ideológicas.

Para endossar essas minhas afirmações, cito abaixo uma crítica de Marilena Chauí, datada do lançamento do filme.

Qual a diferença entre o filme de 1964 e o documentário de hoje?

Na linha cultural do CPC, o filme de 1964 pretendia ser exemplar: épico e pedagógico, lição de política e construção de heróis, lutadores, clara partição entre o bem e o mal, personagens funcionando mais como arquétipo do que como seres humanos reais. Em contraponto, o documentário nos coloca na presença de criaturas de carne e osso, com dúvidas e indecisões, medos e esperanças, meditando sobre o passado e avaliando o presente. Ao filme épico-pedagógico sucedeu o documentário preciso, consiso e dramático: a saga da família destruída, o recuo de camponeses face ao passado revolucionário, a ironia de alguns no relato dos eventos de 1964 e a esperança de outros, como



João Virgínio, após narrativa de tortura, afirmando: “Não se pode tratar o povo dessa maneira. Deus está vendo. Nada como um dia depois do outro, com uma noite no meio”. Longa noite. (CHAUÍ in OHATA [ORG.], 2013, Pág. 457)

Essa dualidade criada dentro do filme, constrói, portanto, um filme muito complexo no que diz respeito à utilização do aparelho cinematográfico. O caminho percorrido pelo filme e pelo cineasta, está presente em cada elemento dentro da experiência audiovisual. A luz e a sombra, elementos inerentes na experiência visual, conforme demonstrei anteriormente, não ficam de fora do processo, portanto, estão também presentes, discretos, na jornada cinematográfica do *Cabra Marcado Para Morrer*.

Conclusão

Conforme tentei esclarecer, a cinematografia, quando utilizada de maneira consciente, pode acrescentar elementos complementares importantes para o discurso e sua compreensão. Cada elemento, mesmo que mínimo, contido em uma imagem, quando bem utilizado, comunica variáveis significações.

Para concluir esse ensaio, trago esse comentário de Alex Viany sobre diretores de fotografia do Cinema Novo, que me inspira a continuar pesquisando essa relação fértil que existe entre a direção de fotografia, a estética e a linguagem cinematográfica.

Por enquanto, sendo um cinema de autor, o Cinema Novo é um cinema de diretores, que, em sua busca de uma linguagem moderna, dependem mais dos diretores de fotografia do que dos atores. E, de fato, impossível é imaginar o fabuloso avanço do movimento sem as contribuições de fotógrafos como Ricardo Aronovich, Luís Carlos Barreto, Afonso Beato, Mário Carneiro, Fernando Duarte, Valdemar Lima, Dib Lutfi, José Rosa, Hélio Silva e tantos mais. (VIANY, 1987, Pág. 160)

Referências

- BERNADET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo - SP: Companhia das Letras, 2003. 320 p.
- _____. *Brasil em tempo de cinema*. 3a ed. Rio de Janeiro - RJ: Paz e Terra, 1978. 190 p.
- BÜRCH, Noel. *Praxis do cinema*. Lisboa: Editorial Estampa, 1973. 206 p.
- CABRA MARCADO PARA MORRER, direção de Eduardo Coutinho, 1984
- LIMA JÚNIOR, Walter. “*Cabra Marcado para Morrer - ‘o cinema cúmplice da vida’ de Eduardo Coutinho*”. Filme Cultura no 44 edição fac-similar. Rio de Janeiro, 2010.
- OHATA, Milton (Org.). Eduardo Coutinho. São Paulo - SP: Cosac & Naify, 2013. 704 p.
- SCHWARZ, Roberto. *O fio da meada in Novos Estudos*. CEBRAP, São Paulo - SP, n. 12, p. 31-34, jun. 1985.
- VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro - RJ: Alhambra-Embrafilme, 1987. 161 p.

A natureza do gesto do [no] cinema: corpos e instrumentos conjugados¹

The nature of the gesture of [in] cinema: bodies and instruments combined

Andréa C. Scansani²
(doutora - UFSC)

Resumo: Esta apresentação tem por objetivo desenvolver uma linha de pensamentos que coloque em relevo a riqueza das reflexões acerca da natureza do gesto para que possamos delinear com certa precisão o que entendemos por gesto cinematográfico. A partir deste exercício epistemológico, cotejaremos seus desdobramentos com o próprio ato de criação fílmica no exato momento de sua concretização.

Palavras-chave: gesto, Flusser, cinematografia.

Abstract: This work aims to develop a line of thoughts that emphasizes the richness of the reflections about the nature of the gesture so that we can delineate, with some precision, what we mean by a cinematographic gesture. From this epistemological exercise, we will compare its unfolding with the very act of filmic creation at the exact moment of its concretization.

Keywords: gesture, Flusser, cinematography.

Toda imagem cinematográfica, a nosso ver, 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 imediatos de seu autor e que, no entanto, se fazem presentes. Alguns detalhes podem ser acidentais, outros são pensados em suas minúcias. Desse modo, ela porta seus encantos, sua graça ou sua hostilidade, quer tenhamos consciência deles ou não. Algo semelhante ao que o senso comum considera um gesto. Aquele toque irremediavelmente pessoal, por vezes indescritível, e que transcende o simples ato planejado. Como o caminhar de uma pessoa. Há um modo particular de cada corpo se deslocar no espaço. A coordenação e o balanço de ossos e músculos. 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, em movimento. Mas como pensar o gesto sendo ele tão instintivo, involuntário e fugaz? Seria ele da mesma

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no Seminário Temático *Corpo, gesto e atuação*.

2 - Docente do curso de Cinema da UFSC. Doutora pelo Programa em Meios e Processos Audiovisuais ECA/USP; mestre em Multimeios pelo IA/UNICAMP.



natureza da imagem? Se assim indagamos, é porque parece-nos genuíno aproximarmos as duas instâncias: 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 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. Um conjunto de gestos cinematográficos na construção do gesto filmico, isto é, das imagens [e dos sons] em movimento que constituem o cinema.

No entanto, o franco e imediato encontro da câmera cinematográfica com os corpos filmados não necessariamente satisfazem a reprodução da intimidade gestual. Uma inevitável dose de imaginação é exigida na expressão em imagens deste ou daquele gesto, desta ou daquela emoção e das tantas expressões de um corpo. Seria possível, então, abrigar em imagens as nuances do gesto? Como oferecer aos olhos, por exemplo, a proporção exata de um caminhar?

Ao atravessar a porta em direção à rua, ele sentiu lágrimas na garganta; mas sabia que aquilo não significava propriamente comoção, e sim, antes, um gradual enfraquecimento dos nervos. Imprimiu deliberadamente uma rapidez e vivacidade a seus passos que não condiziam com seu estado de ânimo (SCHNITZLER, 2008, p. 89).

Qualquer gesto banal pode guardar uma infinidade de camadas, não necessariamente visíveis que, no entanto, compõem o quadro do movimento. O corpo emocional estará sempre presente, explícito ou não. O trecho acima - retirado do livro *Breve romance de sonho (Traumnovelle, 1926)* de Arthur Schnitzler e adaptado ao cinema por Stanley Kubrick (1928 - 1999) em sua última obra *De olhos bem fechados (Eyes wide shut, 1999)* -, nos traz a verdadeira dimensão do desafio enfrentado pelo gesto cinematográfico. Como dar a ver [e sentir] a densidade dessas poucas linhas? Como transformar em imagens [e sons] o que não se pode observar? Essa, a nosso ver, é a tarefa mais fascinante e árdua do cinema. Parece-nos evidente que não deve haver uma fórmula, nem mesmo pistas pálidas que nos indiquem a direção ideal a ser tomada. Cada cineasta em comunhão com sua equipe, em cada plano filmado, encontrará sua própria maneira de expressar uma lágrima na garganta. No entanto, não nos resta dúvidas de que esse modo único de cada filme, de cada tomada, é resultante da sintonia entre muitos modos individuais. Não apenas os próprios modos presentes nos gestos do corpo do ator, mas principalmente [e é isso que nos interessa], a transformação desse corpo no processo da realização fílmica. Desta maneira, faz-se necessário compreender, um pouco mais a fundo, o que entendemos como gesto. Um 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 ges-

tos 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* (1985), Flusser nos convida a transpor o sentido superficial que podemos depreender do termo, ao colocar em perspectiva seu caráter plural. Um dos passos nessa direção se dá ainda em 1975, quando o fundador e editor da revista *ArTitudes*, 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 como *Gesto e afeto*, *Gesto e afinação*, *Gesto e concordância*, *Gesto e consentimento*, *Gesto e disposição*. A abertura para a possibilidade de múltiplas interpretações faz eco no próprio conceito que não restringe o pensamento a sentidos conclusivos. O próprio gesto intelectual de Flusser, ao ampliar o horizonte semântico do termo, demonstra sua intenção e sua sagacidade. O interesse do filósofo parece residir menos em uma definição conclusiva acerca do gesto e mais em como o gesto pode deflagrar modos sensíveis de pensar, expandindo a própria noção de pensamento para que esta não se restrinja apenas à razão. Colocando o pensamento numa zona entre fronteiras.

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). 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 sua prima alemã, *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, grifo nosso).

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 é compreendido pelos sentidos. Não estaríamos aqui, indiretamente, delineando os elementos constituintes do cinema? 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. Essa sentimentalidade, esse modo que prescinde da razão, é expressada por Béla Balázs, em seu *O homem visível* de 1924:

O não falar não significa que não se tenha nada a dizer. Aqueles que não falam podem estar transbordando de emoções que só podem ser expressas através de formas e imagens, gestos e feições. [...] Os gestos do homem visual não são feitos para transmitir conceitos que possam ser expressos por palavras, mas sim as experiências interiores, emoções não racionais que ficariam ainda sem expressão quando tudo o que pudesse ser dito fosse dito [...] Pensar a imagem para além de sua capacidade de descrever pura e simplesmente um evento pode nos levar a olhar mais de perto as complexidades dos fotogramas gerados pelo mecanismo de uma câmera.

Esta outra forma não conceitual, não racional, com a qual o gesto faz sua morada é, a nosso ver, uma das joias do cinema. E a aproximação deste vocábulo à própria natureza da arte cinematográfica parece encaixar-se de maneira espontânea. Fato corrente na teoria do Cinema. Em seu primeiro texto, publicado ainda na Itália em 1908 sob o título “O triunfo do cinematógrafo”, Ricciotto Canudo, ao tentar elaborar seus primeiros esboços sobre o que ele mesmo, mais tarde, denominaria como a sétima arte, aponta:

E o gesto rápido, que se afirma com uma precisão de um gigantesco relógio de imagens, exalta o espírito dos espectadores modernos, já habituados a viver com rapidez. A vida “real” é representada de uma maneira suprema, ela é justamente estilizada na rapidez. (CANUDO, 1995, p. 25)

A afirmação do gesto cinematográfico como um gigantesco e preciso relógio de imagens parece fazer eco, mais de cem anos depois, no que Laura Mulvey irá colocar em seu artigo *Cinematic gesture: the ghost*

in the machine (2014), onde ela retoma a análise de imagens nos gestos de Marilyn Monroe em *Os homens preferem as loiras* (*Gentlemen Prefer Blondes*, 1953) de Howard Hawks e afirma:

[...] a medialidade dos gestos [...] enaltece o próprio meio cinematográfico como textura material e processual. O corpo fílmico na tela também exhibe a máquina cinemática em uma fusão do humano e do mecânico. [...] Seus gestos não são simplesmente re-apresentados fisicamente, mas são visualmente e tecnologicamente aproveitados e mecanicamente modulados. Em momentos como este, o cinema se materializa, gesticulando para o seu próprio ser através de sua relação privilegiada com os gestos da figura incorporada a ele.

Entre Canudo, Balázs e Mulvey há uma congruência: a fusão entre os gestos da máquina e os gestos humanos filmados como um modo de expressão que possa dar conta de “uma lágrima na garganta”, de algo que foge totalmente ao intelecto. No entanto, a nosso ver, falta-nos olhar para alguns processos com os quais estes gestos se tornam filme. Visto que podemos pensar o cinema como um conjunto de gestos afinados entre os aspectos humanos e técnicos. Investiguemos quais são os agentes destes gestos e o que eles comportam.

Tento fazer esse roteiro de forma a me convencer de que se pode rodá-lo como está, que se pode quase obter um filme seguindo a decupagem plano a plano. Feito isso eu me lanço na produção.

Ocorre então um fenômeno terrível: quando estou na presença dos atores, diante dos cenários, [...] descubro que aquela resposta que me parecia cheia de vida não significa mais nada quando é enunciada por um ator que lhe imprime sua própria personalidade; *descubro que sou obrigado, na realidade, a conjugar minha própria personalidade com a personalidade do ator* (Jean RENOIR, 1990, p. 260).

A declaração de Jean Renoir (1894 - 1979) mostra com clareza a suavidade, ou mais bem, a necessária maleabilidade do ato cinematográfico. O embate entre a ideia no papel e a ideia encarnada apresenta enormes desafios. Toda concepção de um personagem, por exemplo, precisa encontrar um corpo, uma voz, um figurino, um cenário, uma maneira de ser enquadrado, iluminado etc. Para ele, tanto o corpo do ator [acompanhado de suas ideias, seus trejeitos, sua formação etc.] quanto sua própria concepção [também escoltada por suas idiossincrasias] irão, ao longo dos ensaios e das filmagens, descobrir e modelar os gestos do filme. Cada cineasta descobrirá sua própria capacidade de moldar-se [ou não] à realidade imposta desta ou daquela obra. É através do conjunto de pequenos encontros humanos [talvez não tão pequenos assim, se pensarmos no encontro entre Jean Renoir e Coco Chanel - quem assina o figurino de *A regra do Jogo* (*La règle du jeu*, 1939)] que o filme vai sendo forjado. Desse modo, poderíamos pensar o cinema também como um jogo constante entre a ideia e a concretização da mesma, entre a intuição e a razão, entre o planejamento e o improviso. Um jogo cujas regras são aprimoradas a cada movimento dos jogadores envolvidos. Ou, como sugerido por Renoir, uma conjugação de personalidades, de gestos. Talvez a comunhão entre profissionais não seja verdadeira, nem possível, para todas as produções cinematográficas. Contudo, queremos crer, que ela favorece o surgimento das grandes obras. Não somos ingênuos de pensar que essa é a fórmula de um bom filme, isso



não existe. No entanto, temos convicção [e provas] de que os momentos de afinação, concordância, confiança e entrega entre os membros de uma equipe aumentam o potencial criativo individual e coletivo. O gesto cinematográfico é desta natureza.

Referências

- BALÁZS, B. *Theory of film*. Londres: Dennis Dobson, 1952.
- BEZERRA, J. *A vida lá fora*. RJ: CCBB, 2017.
- BOYER, E. Les gestes au cinéma. *L'art du cinéma*, n 10, 10 mar 1996.
- CANUDO, R. *L'Usine aux images*. [S.l.]: Nouvelles Éd. Séguier et Arte Éd., 1995.
- FLUSSER, V. Geste et sentimentalité. *arTitudes international*, 25-27, out-dez 1975.
- FLUSSER, V. *Les Gestes*. Bruxelas: Al Dante, 2014a.
- FLUSSER, V. *Gestos*. SP: Annablume, 2014b.
- MULVEY, L. Cinematic gesture. *Journal Cultural Research*, 19, n 1, 23 jun 2014.
- RENOIR, J. *Escritos sobre cinema*. RJ: Nova Fronteira, 1990.
- ROY, P. Le geste. *Appareil*, 8, 02 nov 2011.
- SCHNITZLER, A. *Breve romance de sonho*. SP: Cia das Letras, 2008.

A catástrofe do agora em A terra das almas errantes¹

The recurrent catastrophe in The land of wandering souls

Andressa Caires Pinto²
(Mestranda – UFJF)

Resumo: O presente artigo visa estabelecer um paralelo entre duas atitudes textuais historicamente localizadas sob a ótica do testemunho nas produções cinematográficas. O primeiro passo é enfatizar os procedimentos de investigação historiográfica realizadas pelo franco-alemão Marcel Ophüls que absorve as insurreições de Maio de 68, para com isso, elucidar as formas cinematográficas de confronto do passado elaborado trinta anos depois pelo franco-cambojano Rithy Panh.

Palavras-chave: testemunho, catástrofe, investigação historiográfica, composição cinematográfica,.

Abstract: The current essay aims to construct a parallel between two textual attitudes historically located under the lens of testimony in cinematographic productions. A first step is to emphasize the procedures of historical investigation accomplished by the french-german Marcel Ophüls which absorbs the insurrections of May 68, and then, elucidate the cinematographic forms of confronting the past elaborated thirty years later by the french-cambodien Rithy Panh.

Keywords: testimony, catastrophe, historiographic investigation, cinematographic composition,.

Até que os leões inventem as suas próprias histórias, os caçadores serão sempre os heróis das narrativas de caça. Provérbio africano

O tema da guerra sempre foi muito próximo da indústria cinematográfica. O cinema se firma, já na primeira metade do século XX, como forma de celebrar uma memória coletiva sobre a guerra, ao produzir épicos sobre o mito do Ocidente a partir de uma narrativa que mescla histórias de amor com batalhas sangrentas. E assim, desenvolveu-se largamente uma visão sintética e positiva do sofrimento, cujo tema bélico foi tomando por uma perspectiva idealizada, sem qualquer proximidade com a experiência.

Um filme é um discurso sobre a realidade cuja conduta do olhar está sob controle do cineasta. Segundo Kracauer (1988), o cinema é o meio artístico mais próximo da dinâmica despercebida das relações humanas pois ele traz inúmeros indícios sobre a mentalidade da representação histórica, já que depende das qualidades

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Seminário Temático Cinema Pós-Colonial e Periférico.

2 - Mestranda em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Juiz de Fora. Foi documentarista do Canal TvJustiça abordando temas como cidadania prisional, superpopulação carcerária, entre outros.

inerentes ao seu tema de abordagem.

Após a II Guerra Mundial, houve algumas mudanças neste sentido. O tema da guerra em sua dimensão realista começa a aparecer com maior vigor no cinema, a partir dos anos de 1940, por sua capacidade de subverter questões sociais e políticas. “Antes há uma espécie de necessidade de recuperar os fios do passado e esgotar um discurso interrompido.” (CASSETTI, 2005, pg.34).

Os vínculos entre cinema e realidade se estreitam, e com isso, a teoria confronta sua própria história e começa a testemunhar a queda dos valores burgueses e a acusar injustiças sociais. Como afirma Glauber Rocha, quando as possibilidades de linguagem se esgotam, estamos prontos para ser puramente morais.

Esta ênfase no posicionamento ético do cineasta como linguagem estética conquista popularidade principalmente nos países do Terceiro Mundo. Discute-se uma espécie de política da representação que seria indissociável da emergência de novos modelos de sensibilidade e da afirmação do cinema enquanto forma de pensamento da História.

A análise a ser feita a seguir terá como base o documentário *A Tristeza e a Piedade* (1969) de Marcel Ophüls, como fase inaugural da desconstrução do mito do Ocidente, percebendo-o a partir da premissa multiculturalista apresentada por Ella Shohat. A documentarista Anita Leandro, ao lembrar o filme de Marcel Ophüls³, questiona: “Por que não tivemos ‘A Tristeza e a Piedade’ brasileiro?”. Certamente o que Leandro se referia é o caráter inaugural do documentário, cuja investigação historiográfica parte do confronto deste passado. Precisamente no momento de crise da racionalidade europeia como resultante das duas guerras mundiais e as bombas atômicas de Hiroshima e Nagasaki.

Maio de 68 e a crítica autóctone do imperialismo por Marcel Ophüls

O termo ‘revolução’, durante este período, estava associado a uma certa ruptura com a ordem imperialista vigente. O que deveria ser apenas uma emancipação discursiva visando reelaborar as bases de sua própria identidade cultural, se transformou num terrível horror. Muitos países acabaram massacrados pelo ressurgimento de regimes autoritários - quando não, totalitários. Como foi o caso das ditaduras na América Latina, e o genocídio de Pol Pot no Camboja.

Em nome da revolução anti-imperialista, estas nações submetem suas respectivas populações à tortura, à repressão, à desumanização e assim, centenas de milhares de pessoas, ao buscarem libertar-se da opressão capitalista, vivenciam um presente revolucionário não tão distante do passado que buscavam esquecer.

O ano de 1968 reúne e sintetiza bem, num contexto internacional, a insurreição de todas estas contra-

3 - Durante as apresentações da mesa ‘Insurreições e imagens da história do cinema brasileiro’ no encontro da SOCINE em Goiânia, no dia 24 de outubro de 2018, junto às colegas Sheila Schwartzman e Alcilene Cavalcante.

dições. A Guerra do Vietnã havia se transformado no maior símbolo da arrogância imperialista ao redor do mundo. De certa maneira, Maio de 68 exprime esta reestruturação sociopolítica, com vistas a restabelecer as conexões perdidas entre racionalidade e dinâmica social.

Para exemplificar este processo de transição no documentário, o filme *A Tristeza e a Piedade* (1969) do judeu-franco-alemão Marcel Ophüls transforma o que foi o período da ocupação nazista na França. Através do confronto entre o discurso das imagens e os discursos textuais, o filme faz emergir na memória coletiva da cidade de Clermont-Ferrand as contradições da França ocupada para, em seguida, assumir, indevidamente, o papel histórico de resistente.

Traçando uma verdadeira arqueologia da imagem, Ophüls apresenta o confronto entre o documento e história oral, onde o testemunho vai desconstruindo as narrativas acerca do período da ocupação. A estratégia do documentário foi colocar, num mesmo plano, a escrita que fundamenta a história e as fontes contestatórias advindas da experiência, da história oral. A historiadora francesa Annette Wieviorka (2006), ao categorizar as formas admitidas pelo testemunho no contexto do Holocausto, afirma que:

Em princípio, testemunhos demonstram que todo indivíduo, toda vida, toda experiência (...) é irredutivelmente única. Mas eles demonstram esta singularidade usando uma linguagem do tempo no qual eles a entregam e em resposta a questões e expectativas motivadas por preocupações políticas e ideológicas. Consequentemente, apesar de sua singularidade, testemunhos vem para participar de uma memória coletiva - ou memórias coletivas - que variam em sua forma, função, e em objetivos implícitos ou explícitos que eles estabelecem para si mesmos. (WIEVIORKA, 2006, pg. 12)

Os habitantes de Clermont-Ferrand, ao reviver a falta de referenciais estáveis que vem com o cotidiano da guerra, denunciam o caráter moral e ideológico dos franceses nas circunstâncias do relato. Uma nova versão dos fatos emerge deste conjunto de imagens, onde o cidadão francês se encontra completamente subordinado e alheio à invasão nazista, e que “põe em questão o dogma da neutralidade da escrita da história” (SELIGMANN-SILVA, 2000, pg. 89).

O jornalista Paulo Francis publica, em novembro de 1972, um ensaio no semanário *O Pasquim* sobre a recepção do filme *A Tristeza e a Piedade* em Nova York e sobre as forças reacionárias que ressurgem através do caráter investigativo do documentário. Entretanto, o ápice de sua crítica foi precisamente o que faltava no filme, e ao que de fato, somente através dele poderíamos perceber.

Depois de tanto elogio, eu poderia gentilmente chamar Ophüls de “idiota visual”, um desses rapazes que pensa que ver as coisas é entendê-las. (...) Mas numa entrevista que deu ao *Times*, em que lhe cobraram o que vou cobrar aqui, ele estrepou-se. A primeira, a participação da Igreja Católica no colaboracionismo. Ophüls diz que não conseguiu entrevistar ninguém de peso. Pra que peso? (...) O Vaticano tem um dos maiores quadros intelectuais do mundo, com especialistas no que quiserem. É a omissão mais importante. (FRANCIS, 1976, pg. 72)



Suas observações comprovam não somente as identificações e contradições presentes na narrativa, mas também aquilo que não foi apresentado durante as quatro horas e vinte minutos elaboradas por Ophüls.

Os estudos sobre testemunho vem, portanto, para reaproximar a História do homem comum, já que é precisamente este quem localiza o horror do cotidiano da guerra. O que foi consagrado por Marcel Ophüls é, por fim, a legitimidade e o lugar de fala da experiência, onde a reivindicação da verdade sobre as catástrofes históricas se tornaram particularmente imperativas, num momento em que a liberação do discurso e a pluralidade de vozes passam a emergir em diversas áreas do conhecimento a partir da década de 1960.

O eterno presente do testemunho na escuta fílmica de Rithy Panh

Para aqueles que ainda não conhecem a filmografia de Rithy Panh, a catástrofe do genocídio engendrado por Pol Pot estão presentes na quase totalidade de seus filmes. A primeira referência ao tema se faz logo no início do documentário *A Terra das Almas Errantes* (1999). Interrompidos por três sucessivas guerras - a primeira contra a colonização francesa, a segunda contra Lon Nol e a terceira contra Pol Pot - o Camboja ainda permanece à deriva de sua própria história, já que os aparelhos institucionais e a monarquia constituinte permanecem alheios às reivindicações de natureza nacional-popular.

A primeira personagem, ao lembrar a trajetória das inúmeras catástrofes, elucida o contexto de miserabilidade pelo qual ainda passa a população cambojana. Com o intuito de explicar a fome, a falta de trabalho, os deslocamentos em busca por melhores condições de vida, Panh traz o testemunho dos trabalhadores contratados pela Alcatel para retirar as minas do Khmer Vermelho. E assim se instaura o terreno de disputa, a saber: o contexto de horror e violência estatal impregnado no solo do Camboja.

Para a desconstruir o trauma do genocídio e a mente colonizada dos cambojanos, Panh adota como ponto de partida a instalação do primeiro cabo de fibra ótica que atravessa o Sudeste Asiático, ligando a Europa com a Rota da Seda na Ásia Central. A empresa Alcatel de telecomunicações atravessa a narrativa, mas não constitui seu tema central.

Em um dos momentos do filme, três homens estão sentados no chão, onde um deles, tenta descrever aos outros dois sobre o dispositivo do cabo de fibra ótica, e como ele é capaz de transmitir os canais de televisão do Canadá e as notícias da CNN, e sobre como se pode corresponder com familiares que estão nos EUA através da internet. Até que um deles interrompe:

Eu não tenho energia elétrica, só uma lamparina de petróleo. Só isso. A eletricidade chega por um fio ligado ao gerador. Eu não tenho. E sempre falta petróleo para a lamparina. Quando falta, temos que emprestar dos chineses, 100 ou 200 riels de petróleo. Se eu ligasse a eletricidade eu não poderia pagar. Não sei quando poderei viver e respirar como todo mundo...nunca. (PANH, *A terra das almas errantes*, 1999)

Para a abordagem que por ora se desenvolve, não cabe portanto, fazer qualquer alusão à presença imperialista no filme. Não há um confronto do testemunho com imagens e documentos. Tampouco fora feito qualquer entrevista com membros da administração cambojana ou da empresa Alcatel. Para Marc Nichanian (2009), o genocídio não é um fato, um evento, mas a destruição do mesmo, da noção do mesmo, da factualidade do mesmo. Logo, a prerrogativa do testemunho é narra o que ocorreu na história que pode não ter ocorrido como fato, trazendo proposições acerca do que é uma realidade histórica.

Diferentemente de Ophüls que busca retomar as circunstâncias da Segunda Guerra a partir do comprometimento com as motivações ideológicas do pós-guerra, Panh observa um passado que está intimamente materializado no presente. Ao contrário de Ophüls, Panh não parte das contradições para então desvendar a realidade do vivido. A própria dinâmica social dos personagens já dissolve por completo estas dualidades.

Se em *A Tristeza e a Piedade* (1969) a montagem paralela revela a inconsistência da narrativa historiográfica, em *A Terra das Almas Errantes* (1999), a empresa Alcatel se reduz a uma mera alegoria ao lugar de subdesenvolvimento ao qual o Camboja covardemente fora submetido.

Em uma das cenas, dois personagens estão sentados no chão, completamente alheios ao tempo, tentando formular um entendimento acerca das leis de mercado que asseguram o lucro, até que um deles, com um pano xadrez vermelho amarrado no pescoço⁴, afirma:

O Khmer Vermelho não apenas matou pessoas, eles fizeram homens ignorantes como eu que não sabem nada, nem sequer para onde vão. Nós não estudamos, não sabemos nada. (...) Eles fizeram de minha geração, uma massa de ignorantes, de bestas. Não temos emprego, só nos resta este trabalho. (...) Um ignorante só tem a sua força, não pode usar a inteligência. Que fazer se não tem educação? Há empregos, mas não para um ignorante. Ele só pode cavar e carregar terra nas costas. Ele não pode ser um engenheiro. O Khmer Vermelho nos transformou em idiotas. (PANH, *A terra das almas errantes*, 1999)

Percebemos daí a centralidade do cinema e do testemunho em seu compromisso com o discurso sobre o real vivido. O personagem, inclusive, expressa nuances de significação entre as palavras 'trabalho' e 'emprego', como essências diferentes. Trabalho está mais próximo de um exercício braçal, uma vez que emprego requer alguma habilidade intelectual e cognitiva.

É como se estas pessoas permanecessem num limbo. O tempo segue, inadiável. As guerras cessam, as instituições se transformaram, o regime político é definitivamente outro, mas o cotidiano é o mesmo do passado. Não houve qualquer transformação social significativa. O cinema exerce, portanto, o poder de agir sobre a maneira de repensar sobre este passado, como uma espécie de prática imagética do testemunho.

Se os aparelhos institucionais anunciavam um princípio de democracia no Camboja, esta narrativa fílmica

4 - Os personagens do filme não são apresentados por seus nomes, daí a referência no título por 'almas errantes'.

ca, inescapavelmente, traz um mundo tingido de crenças, desejos, concepções e objetivos ainda fictícios na esfera pública. Enquanto subtextos simultâneos e sobrepostos, o filme narra as dificuldades de um cotidiano incapaz de se dissociar do passado, 'onde o encontro com o real é sempre traumático.' (SELIGMANN-SILVA, 2000, pg. 86)

Suspensos pelo tempo, estas almas recorrem à religiosidade, às crenças, às narrativas mitológicas para apreender uma certa habilidade de expressar-se, de articular-se com os demais, para então, adotar uma espécie de linguagem capaz de traduzir o agora.

O que ambos os documentários sinalizam, por fim, são as duas atitudes textuais historicamente localizadas, e que podem ser compreendidas em suas respectivas tramas: por um lado, o embate entre a escrita e a oralidade de Marcel Ophüls, abrindo precedente para o cinema como meio de investigação historiográfica, como parte constitutiva do conflito entre Ocidente e Oriente; de outro, o entendimento completo de uma perversão historiográfica, onde o fato histórico só pode ser alcançado a partir do testemunho, já que o fato não existe em si.

Neste misto entre memória e história, entre ação e representação, fruto de uma pragmática que articula natureza, sociedade e discurso, a posição crítica de ambos os cineastas como historiadores e arquivistas estabelece este lugar de desconstrução de verdades definitivas, para por fim, lançar-se às novas formas de composição cinematográfica.

Referências

CASSETTI, Francesco. *Teorias del cine: 1945-1990*. Madrid: Editora Cátedra, 2005.

FRANCIS, Paulo. *Nu e Cru*. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1976.

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma historia psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

NESTROVSKY, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Marcio (org.). *Catástrofe e Representação: ensaios*. São Paulo: Editora Escuta, 2000.

NICHANIAN, Marc. *The Historiographic Perversion*. New York: Columbia University Press. 2009.

ROCHA, Glauber. *O diretor*. IN: COSTA, Flávio Moreira da. (org.) *Cinema Moderno Cinema Novo*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1966.

SCHEFER, Raquel. *O nascimento de uma imagem - Mueda, Memória e Massacre (1979) de Rui Guerra*. Disponível em <http://www.buala.org/pt/afroscreen/o-nascimento-de-uma-imagem-mueda-memoria-e-massacre-de-ruy-guerra-1979>, acessado em 27 de setembro de 2018.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

TEIXEIRA, Francisco C. *Guerras e cinema: um encontro no tempo presente*. Rio de Janeiro, Revista Tempo/UFF, nº 16, 2004, pg. 93-114.

WIEVIORKA, Annette. *The Era of Witness*. Ithaca: Cornell University Press, 2006.



As Políticas Públicas do Audiovisual e a Regionalização da Produção: um olhar sobre o Norte¹

Analysis of Public Policies of Brazilian Audiovisual: a view about the Northern region

Angela Gomes²
(Mestra – UFPA)

Resumo: Este trabalho apresenta uma análise da política de regionalização da produção audiovisual a partir dos marcos regulatórios brasileiros mais recentes, com o foco na região Norte, com o objetivo de compreender como isso está alcançando a produção da região tendo em vista a aplicação dos indutores regionais, a partir das chamadas públicas do Fundo Setorial do Audiovisual e a vigência da Lei 12.485, a lei da TV por Assinatura.

Palavras-chave: Audiovisual, Políticas Públicas, regionalização, Fundo Setorial do Audiovisual.

Abstract: This paper proposes an analysis of the regionalization policy for audiovisual production based on the latest Brazilian regulatory frameworks. The objective is to understand how this is reaching the production of the North region in view of the application of the regional inducers.

Keywords: Audiovisual policy, Public Policies, regionalization.

Este trabalho é resultado de uma pesquisa inicial, de caráter exploratório, sobre as políticas públicas de regionalização da produção audiovisual independentes vigentes no país, a partir dos resultados dos mecanismos de fomento mais recentes, tais como o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) e Lei 12.485/2011. A análise se dá com o objetivo de compreender como tais mecanismos estão alcançando a produção audiovisual independente da região Norte, tendo em vista a aplicação dos indutores regionais, tais como as cotas de produção regional, já que a região integra uma das áreas definidas para a aplicação desse mecanismo com vistas à descentralização da produção audiovisual. A análise se dá no período entre 2009 e 2017, a partir dos resultados das chamadas públicas do FSA e da vigência da Lei 12.485, conhecida como a lei da TV por assinatura. Portanto, abrange um período em que se caminha para uma década de implementação do FSA, cuja primeira chamada pública se deu em 2009.

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: REGIONALIDADES.

2 - Professora do Curso de Cinema e Audiovisual, da Universidade Federal do Pará (UFPA). Documentarista, roteirista e produtora de cinema e TV.

De outro modo, espera-se com este estudo gerar informações que possam subsidiar as discussões sobre as políticas públicas da cultura e do audiovisual locais e regionais, e tecer reflexões iniciais sobre o que se pode observar ou atribuir como impacto na produção audiovisual independente da referida região. A análise tem base em fontes diversas, tais como os informes de mercado, relatórios de gestão do FSA e o levantamento dos documentos publicados nos órgãos setoriais relativos às chamadas públicas do FSA.

As Políticas Públicas do Audiovisual

À guisa de contextualização, vale fazer uma breve retrospectiva da implantação das políticas públicas do audiovisual no Brasil nesta fase contemporânea. No início da década de 1990 a produção cinematográfica brasileira foi desmantelada pelo Governo Collor, com o fim dos órgãos e da política de cultura no país. Com isso o setor atravessou aquela década tentando se reerguer e se reestruturar. Como resultado surge uma série de proposições que se efetivam ao longo das décadas de 1990 e 2000 com o objetivo de estimular o desenvolvimento de uma indústria audiovisual mais sustentável no país. De certa forma, essas proposições atualmente definem o perfil do mercado audiovisual brasileiro, tendo a Ancine como principal órgão setorial com a função de regulação, fomento e fiscalização; as políticas públicas setoriais com forte base no incentivo fiscal; o FSA como principal mecanismo de fomento direto; e mais recentemente a regulação da TV fechada, com a Lei 12.485, que introduz as cotas obrigatórias de conteúdo brasileiro independente, e as cotas regionais na participação dos recursos destinados à produção audiovisual.

É sabido que pela forma como se desenvolveu o cinema no Brasil, fatores históricos, políticos e econômicos favoreceram a concentração no Sudeste, mais especificamente nos estados do Rio de Janeiro e São Paulo, configurando o que se costuma denominar o *eixo de produção*. Até 2016, os dois estados ainda concentravam cerca de 75% dos filmes de longa-metragem produzidos no país, segundo dados da Ancine.

Portanto, é a partir desse período de reorganização da política setorial em meados da década de 90, com a retomada da produção do cinema brasileiro, que também se dá a retomada das políticas públicas para o audiovisual no país. E nessa reanálise do estado da indústria e da produção cinematográfica nacional, a regionalização da produção aparece como um dos pontos dessa discussão com o objetivo de fazer com que o tema seja contemplado na nova política pública setorial. Mais fortemente na década de 2000, a regionalização então passou a ser tratada como parte do discurso governamental como uma das formas de promover a diversidade nacional, dando eco a uma antiga discussão e demanda acerca da descentralização do mercado audiovisual. O principal marco regulatório dessa década, a Medida Provisória 2.228-1/01, que estabelece os princípios gerais da Política Nacional de Cinema, cria a Ancine e dá base para as políticas públicas do audiovisual vigentes hoje, já traz essa perspectiva.

Observa-se que nos últimos anos, principalmente a partir de 2008 com a implantação do FSA, que possi-



bilitou uma maior atuação da Ancine como órgão de fomento, diversos mecanismos e ações foram implantados na tentativa de criar condições para descentralizar os eixos produtivos do setor. Isso se dá principalmente com a obrigatoriedade das cotas regionais em todas as linhas de desenvolvimento, produção, distribuição e exibição. Além disso, a Lei da TV Paga implantada em sua totalidade em 2013, corroborou esse princípio, determinando que as receitas da Condecine - Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional - sejam destinadas no mínimo em 30% a produtoras brasileiras sediadas nas regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste, espécie de região macro definida pela Ancine para fins de aplicação do indutor regional, que ficou conhecida no meio como região CONNE.

Ainda assim, segundo o Mapeamento e Impacto Econômico do Setor Audiovisual no Brasil - 2016, realizado pela Fundação Dom Cabral em parceria com Apro (Associação Brasileira da Produção de Obras Audiovisuais) e Sebrae, entre 2008 e 2015 a produção e o lançamento de filmes ficaram concentrados nos estados do Rio de Janeiro e São Paulo, somando o equivalente a 79% da produção nacional.

Diante disso, a questão que se coloca é analisar quais seriam as perspectivas de mudança na descentralização da cadeia produtiva do audiovisual, com base nos resultados das chamadas públicas e ações executadas com o princípio da indução regional; e quais os desafios postos para que os resultados sejam realmente percebidos. Na busca de respostas a essas questões analisamos os resultados das chamadas públicas do Fundo Setorial do Audiovisual entre 2009 e 2017, com foco nos recursos destinados ao Norte.

Regionalização: demanda e discussão antigas

A regionalização, ou melhor, a descentralização da produção audiovisual é uma discussão antiga e uma demanda principalmente dos produtores situados fora do eixo Rio-São Paulo, que ao longo do tempo veem a concentração se aprofundar nos dois estados em relação à aplicação de recursos e o desenvolvimento da cadeia produtiva do setor. O assunto já está presente na Constituição de 1988, cujo artigo 221 determina como princípios da produção e da programação das emissoras de rádio e televisão, a promoção da cultura nacional e regional e estímulo à produção independente; e a regionalização da produção cultural, artística e jornalística, conforme percentuais estabelecidos em lei.

Em 2001 a questão volta à tona com a MP 2.228-1/01, que estabelece os princípios gerais da Política Nacional de Cinema e dá base para as políticas públicas do audiovisual vigentes. Entre os objetivos da Agência Nacional de Cinema, criada pela MP, estão: a promoção da articulação dos elos da cadeia produtiva da indústria cinematográfica nacional; o estímulo à diversificação da produção cinematográfica e videofonográfica nacional, e o fortalecimento da produção independente e das produções regionais.

EM 2006 o tema é ratificado na Lei 11.437, que cria o FSA como categoria do FNC – Fundo Nacional de Cultura, atribuindo destinação específica às atividades audiovisuais. O artigo 4º introduz o comando legal

de regionalização da produção independente. Mas é apenas com a criação da Lei 12.485/2011, Lei do SeAC, Serviço de Acesso Condicionado, ou da TV por Assinatura, e suas regulamentações específicas, que a política de indução regional passou a ser de fato aplicada. A Lei da TV por Assinatura traz no artigo 3º os princípios da atividade de comunicação audiovisual de acesso condicionado, entre eles:

- promoção da diversidade cultural e das fontes de informação, produção e programação;
- promoção da língua portuguesa e da cultura brasileira;
- estímulo à produção independente e regional;
- estímulo ao desenvolvimento social e econômico do País;

Já o artigo 27º. estabelece as cotas regionais definindo que sejam destinados no mínimo 30% dos recursos à produção da região Norte, Nordeste e Centro-Oeste.

Os mecanismos de indutores regionais são aplicados através de: Cotas regionais nos editais em geral; Editais de Arranjos Regionais, e Chamadas destinadas a conteúdo para exibição em TVs Públicas, feitas por região.

Resultados

O Fundo Setorial do Audiovisual é o fundo destinado ao desenvolvimento articulado da cadeia produtiva do audiovisual. Criado pela Lei Nº 11.437, de 28/12/2006, foi regulamentado pelo Decreto 6.299, de 12/12/2007 e lançado em 03/12/2008. Porém, suas primeiras chamadas públicas foram publicadas apenas em dezembro de 2009.

No momento em que caminhamos para uma década da execução do FSA em 2019, observa-se que os números apresentados são grandiosos em termos de Brasil, configurando um volume inédito em toda a história do audiovisual no país. Desde o primeiro edital em 2009, o FSA foi fonte de recursos da ordem de 2,1 bilhões de reais em investimento para produção de conteúdo audiovisual para cinema e televisão até 2017, sendo aplicados em três mil projetos selecionados (ver tabela 1). Tais números são divulgados pela Ancine e instituições privadas ligadas ao setor como prova do grande êxito da política atual de fomento ao audiovisual. Porém, é necessário que os dados sejam vistos com parcimônia quando se fala em regionalização, ou descentralização da produção, com seria mais adequado falar, o que nos leva à pergunta: que lugar o Norte ocupa nesse quadro?

Com essa questão em mente, depois de analisar várias fontes e dados referentes aos resultados da aplicação dos recursos do Fundo, observamos uma certa discrepância entre os dados coletados, o que nos levou a definir os dados dos Relatórios de Gestão do FSA como a fonte mais adequada para este estudo, devido à re-



gularidade das informações publicadas no período. Assim, os quadros abaixo têm o objetivo de oferecer uma visão, embora não definitiva, à nossa questão inicial sobre a participação do Norte na aplicação dos recursos.

A tabela 1 mostra os valores destinados aos projetos por linha de aplicação. Observa-se que entre 2009 e 2017 a maior parte dos recursos foi aplicada nas linhas de produção de conteúdo para cinema e TV, seja através de editais públicos ou pelo suporte automático, que é um mecanismo de aplicação direta de acordo com o desempenho das produtoras.

LINHAS	TOTAL
Produção de Cinema	800.680.664
Produção para TV	607.829.703
Desenvolvimento	128.538.457
Suporte Automático	364.964.000
Comercialização	20.471.155
Arranjos Regionais	136.147.526
Jogos Eletrônicos	10.000.000
	2.068.631.505

Tabela 1: Valores destinados a projetos, por linha - (R\$) - FSA 2009-2017

Conforme observa-se na tabela 2, dos projetos fomentados pelo FSA, mais da metade é do Sudeste. Dos 2.242 projetos, o Norte teve 83 selecionados. Quanto aos valores destinados a projetos, a tabela 3 mostra que a região Norte recebeu apenas 3% de todo o recurso destinado à região nesse período, isso significa que a região se equipara ao estado de Minas Gerais no período, ou ao Distrito Federal, tanto em relação ao montante de projetos ou de recursos.

UF	TOTAL
Norte	83
Nordeste	405
Centro-oeste	145
Sul	560
Sudeste	1.349
TOTAL	2.242

NO = MG (84)
ou
DF (77)

Tabela 2: Projetos selecionados por região - FSA 2009-2017

UF	TOTAL
Norte	50.755.250
Nordeste	220.173.179
Centro-oeste	97.771.316
Sul	175.156.432
Sudeste	1.159.811.327
TOTAL	1.703.667.504

3%

NO = MG (52 mi)
ou
DF (59 mi)

Tabela 3: Valores destinados a projetos (R\$) por região - FSA 2009-2017

Quando se observa o período ano a ano, vemos que o quadro é mais desolador, pois é possível notar que os estados da região começam a participar desse cenário apenas a partir de 2014, ano da primeira chamada pública destinada a projetos para TVs Públicas. Mesmo assim, os estados só participam definitivamente a partir do segundo edital, em 2015. Os estados do Pará e Amazonas são os principais destaques na região em número de projetos selecionados e recursos destinados a eles, como mostram as tabelas 4 e 5 a seguir.

UF	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	TOTAL
AC							6	3	1	10
AM							11	14	3	28
AP								1		1
PA						8	14	5	5	32
RO							1	1		2
RR									1	1
TO							7	1	1	9
NORTE	0	0	0	0	0	8	39	25	11	83

Tabela 4: Projetos selecionados – Norte - por estado - FSA 2009-2017

UF	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	TOTAL
AC	-	-	-	-	-	-	2.299.978	1.387.980	1.231.960	4.919.918
AM	-	-	-	-	-	-	4.940.132	8.334.035	3.000.000	16.274.167
AP	-	-	-	-	-	-	-	1.014.000	-	1.014.000
PA	-	-	-	-	-	3.677.407	6.883.000	56.034.759	4.590.000	21.185.166
RO	-	-	-	-	-	-	156.000	1.200.000	-	1.356.000
RR	-	-	-	-	-	-	-	-	350.000	350.000
TO	-	-	-	-	-	-	1.966.000	1.690.000	2.000.000	5.656.000
NORTE	-	-	-	-	-	3.677.407	16.245.110	19.660.773	11.171.960	50.755250

Tabela 5: Valores destinados a projetos (R\$) - Norte - por estado - FSA 2009-2017

Uma outra observação interessante é em relação à região macro conhecida como CONNE (Norte, Nordeste, Centro-Oeste). A tabela 6 mostra que dos recursos destinados, o Norte acessa apenas 13% dos cerca de 367 milhões no período. O Nordeste fica com 60% dos recursos, seguido do Centro-Oeste, com 27%, que é alavancado unicamente pela participação do Distrito Federal. Um dado importante, é que dessa participação



do Norte, a maior parte vem dos mecanismos de indução regional, como as chamadas para TV Pública e os editais de Arranjo Regional feitos pelos estados em parceria com a Ancine. A linha de desenvolvimento também tem bom alcance na região.

Norte	50.755.250	13%
Nordeste	220.173.179	60%
Centro-oeste	97.771.316	27%
TOTAL	368.699.745	

Tabela 6: Valores destinados a projetos (R\$) – região CONNE - FSA 2009-2017

Considerações e reflexões preliminares

A região Norte sempre esteve historicamente à margem das políticas públicas, e não apenas no campo do cinema e audiovisual. Neste caso, pode-se atribuir essa situação em parte como reflexo da concentração histórica do desenvolvimento do setor audiovisual brasileiro no eixo sul-sudeste. Concentração que se dá em todas as áreas da cadeia produtiva, pois é ali que estão a maior parte das empresas produtoras, emissoras de TV, sedes dos canais de TV por assinatura, programadoras, distribuidoras cinematográficas, e salas de exibição. Como consequência, é de lá que saem os projetos e os produtos audiovisuais, que, portanto, monopolizam os recursos destinados ao setor.

Uma década após sua criação, o FSA tornou-se a principal fonte de fomento do setor no país. Quando analisamos a destinação dos recursos do fundo, observa-se um resultado muito aquém do que poderia ser considerado ideal para o Norte, pois nesse período a região alcança apenas 3% de participação dos recursos destinados a projetos no país. E essa participação apenas alcançou esse patamar graças aos mecanismos de indução regional como as cotas de produção regional nos editais e o edital Prodav TV Pública, que já é feito de forma regionalizada, com os editais divididos por região. Mesmo com esses indutores, os resultados mostram-se muito tímidos para uma década de vigência de tal política.

Apesar disso, podemos depreender, que a política de regionalização ou descentralização é de suma importância para que a produção audiovisual da região se integre ao cenário nacional. Porém, a forma como vem sendo aplicada merece ser repensada dado o pouco alcance em uma década. Há que se buscar os motivos dessa participação tão tímida. Será que as características históricas de desenvolvimento do mercado audiovisual no Brasil foram pouco consideradas? Ou as singularidades da região foram ignoradas? Ou o foco na produção nos mesmos termos de outros locais com mercado estabelecido contribuiu para isso? A Ancine em suas apresentações de balanço do FSA e da política de regionalização costuma afirmar que nesse período foi possível atingir uma crescente diversificação regional dos projetos. Porém, vendo por outro ângulo, o que os dados trazem à tona são mais as disparidades ou desigualdades regionais, que todos já conhecemos de longa data.

Referências

ANCINE. *Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual*. Rio de Janeiro: 2013.

BRASIL. Lei nº 12.485, de 12 de setembro de 2011.

BRASIL. Lei nº 11.437, de 28 de dezembro de 2006.

BRASIL. Medida Provisória nº 2.228-1, de 06 de setembro de 2001.

FUNDAÇÃO DOM CABRAL. *Mapeamento e Impacto Econômico do Setor Audiovisual no Brasil*: 2016. [S.l.: s.n.], 2017

IKEDA, M. *Cinema Brasileiro a partir da Retomada*. São Paulo: Summus, 2012.

MARSON, M. I. *Cinema e políticas de estado: da Embrafilme à Ancine*. In: MARSON, M. I.; MELEIRO, A. (orgs.). São Paulo: Escritura editora, 2009.

SIMIS, A. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume; FAPESP; Itaú Cultural, 2008.

Uma estratégia do fotográfico no cinema¹

A photographic strategy on cinema

Annádia Leite Brito²
(Doutoranda – UFRJ)

Resumo: Este artigo busca analisar a obra *Flash Happy Society* (2009), de Guto Parente, percebendo suas formas de uso do fotográfico (BELLOUR) no cinema. Investigam-se a permanência do índice (ROSEN) e a remediação das mídias analógicas do cinema e da fotografia nas tecnologias digitais utilizadas (BOLTER; GRUSIN), observando no meio de realização dessa obra contemporânea a presença de uma carga histórica das tecnologias anteriores de formação de imagem.

Palavras-chave: Fotográfico, cinema, índice, remediação.

Abstract: This article analyzes Guto Parente's work *Flash Happy Society* (2009), perceiving its forms of use of the photographic (BELLOUR) on cinema. The permanence of the index (ROSEN) and the remediation of film and photography's analog medias on the current digital technology (BOLTER; GRUSIN) are investigated. In this contemporary work the presence of former technologies of image is seen alongside with their historic formation.

Keywords: Photographic, cinema, index, remediation.

Desde o advento das fitas de vídeo, manipular o tempo e a velocidade das imagens até o congelamento se tornou um gesto mais próximo ao cotidiano audiovisual, porém, tal procedimento, intensificado naquele momento nos trabalhos de Videoarte, não era novo nas práticas com imagens técnicas, como pode ser notado nas aproximações feitas entre fotografia e cinema na exposição *Film und foto*, realizada em Stuttgart em 1929³.

Bellour (2008, p.254) aponta para as tentativas de se alcançar o movimento a partir de imagens fixas – até que o cinema fosse estabelecido – como um dos lados de uma história que teve sua sequência – ainda não suficientemente estudada – nos filmes que utilizaram a imobilidade para sublinhar momentos pregnantes

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: ST INTERSEÇÕES CINEMA E ARTE – MOVIMENTO/ESTASE.

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.

3 - Dubois (2009, p.87) afirma que na exposição “tentou-se, por exemplo, imaginar formas de apresentar os filmes que não fossem a da projeção temporal em sala escura (exposição de fotografias ampliadas, caixotes luminosos, máquinas óticas de visão individual de trechos etc.)”. Já Campany (2008, p.9) diz que os espaços de exibição fotográfica e cinematográfica eram separados, não havendo uma mistura mais profunda entre o estático e o movimento.

das obras (BELLOUR, 2008, p.257), seja no cinema anterior ou posterior à Segunda Guerra Mundial, seja tendo a fotografia como elemento diegético ou formal. Alguns exemplos são *6 ½ x 11* (Jean Epstein, 1927), *Os incompreendidos* (*Les quatre cents coups*, François Truffaut, 1959), *Blow-Up* (Michelangelo Antonioni, 1967) e, principalmente, *La Jetée* (Chris Marker, 1962).

No presente artigo, ao invés de buscar o “efeito cinema” (DUBOIS, 2009) que cria ambiência e movimento para imagens estáticas e objetos em instalações, se vai ao encontro de Bellour (2008, p.251, tradução nossa) em seu conceito de “fotográfico” como algo mais amplo que a fotografia e que “existe em algum lugar entre; é um estado de “estar entre”: no movimento, é aquilo que interrompe, que paralisa; na imobilidade, talvez sugere sua relativa impossibilidade”. A qualidade espacial e, principalmente, temporal, através de ralentações, movimentos mínimos, suspensão e congelamento, são essenciais na caracterização do fotográfico em trabalhos artísticos.

Dito isto, quais estratégias de manipulação do tempo das imagens são utilizadas e a quais finalidades se destinam esses gestos do fotográfico em obras inicialmente destinadas à sala de cinema? Tal questão é bastante ampla, dessa forma, há aqui a escolha por explorar um trabalho contemporâneo brasileiro em suas estratégias estéticas existentes entre a imagem estática e em movimento. Toma-se como foco o curta-metragem cearense *Flash Happy Society*⁴ (2009), de Guto Parente.

Flash Happy Society

Guto Parente é cineasta, nascido em Fortaleza em 1983. Foi um dos fundadores do coletivo e produtora Alumbramento, dirigindo, junto com Pedro Diógenes, Luiz e Ricardo Pretti, o longa-metragem *Estrada para Ythaca* (2010) e, em co-direção com Uirá dos Reis, o longa *Doce Amianto* (2013), entre outros filmes. Sua obra se situa no cinema contemporâneo não só por uma questão geracional, mas por desenvolver uma investigação formal e plástica muitas vezes aliada a narrativas singulares, próximas a uma atmosfera do fantástico.

Flash Happy Society é um curta-metragem de 8 minutos que acompanha os momentos anteriores ao início de uma apresentação musical. Foi realizado entre 2008 e 2009, quando as câmeras digitais amadoras e compactas eram bastante populares e ainda não haviam sido substituídas pelas pequenas câmeras existentes nos telefones celulares. O olhar de Parente (diretor, fotógrafo e montador deste filme assinado por um só) espreita de cima as pessoas que se fotografam enquanto aguardam o começo do evento. No entanto, a velocidade das imagens não permanece fluida em sua duração como seria comum em um registro documental. A cada vez que um *flash* dispara, o tempo contínuo do vídeo – também de uma câmera fotográfica, a Nikon D90 – é ralentado até a parada, voltando posteriormente ao movimento. Mesmo na impossibilidade de ver as imagens feitas por aquelas pessoas, a ação de fotografar incide sobre o tempo do filme e afeta diretamente seu

4 - Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Cyo-2_HHtw>, em <http://portacurtas.org.br/filme/?name=flash_happy_society> ou em <<https://vimeo.com/224267615>>. Acesso em: 1 maio 2018.

espectador, permitindo que ele veja uma outra imagem estática e que sobre ela projete sua própria reflexão.

A estratégia de operação da obra é apresentada desde o plano geral e os planos de conjunto do início. A cada disparo de luz, a música e o alto burburinho da mistura de vozes se interrompem enquanto a imagem passa por uma suspensão. Veem-se os corpos parados, como em um congelamento do tempo, mas, como a luz é mais veloz, sua curva de atuação – desde o aparecimento até o ápice do brilho e sua extinção – marca a duração da suposta parada na imagem. Essa suspensão poderia ser tomada como uma falsa interrupção, posto que a gradação da luz dá a ver a passagem do tempo ainda acontecendo no vídeo, porém, tomando como referência os corpos em quadro, é como se o decurso do tempo para o ser humano cessasse por um breve período – momento este distendido pelo vídeo através do efeito de *slow motion*.

Aos 4 minutos, apagam-se as luzes da casa de *shows*, ocultando as pessoas antes observadas. Contudo, é ainda o *flash* que lhes dá visibilidade e que, mesmo sem que elas saibam, as torna presentes e notadas pelo espectador. Nesse momento, o som ambiente continua, assim como a imagem, passando por rupturas devido às paradas causadas pelos *flashes*, mas agora esses momentos são acompanhados por um ruído de fundo grave, uma ambiência que, junto à atuação da montagem, desloca a sensação do documental para o fantástico. A intensidade do número de *flashes* aumenta até que venha do palco a luz final, que engolfa a todos lentamente enquanto os vemos paralisados.

Flash Happy Society, como já dito, foi capturado com uma câmera DSLR capaz de filmar vídeos em alta definição. É interessante notar como toda uma reflexão sobre o ato fotográfico e a espetacularização das experiências cotidianas surgiu através de imagens produzidas por um equipamento tão próximo ao universo técnico das máquinas que ele observa em uso. A textura que a câmera observadora confere às imagens termina por potencializar a experiência do espectador que as vê na sala escura. Quando os *flashes* menores são disparados e também quando do *flash* maior ao fim, a imagem do vídeo é afetada porque os espectadores também – assim como aqueles sentados nas cadeiras de plástico ansiando pelo *show* – são engolfados pela experiência de luz. É produzido certo espelhamento que torna a tela cinematográfica uma membrana osmótica entre as situações – o que também funciona em sua instalação em galeria⁵, mas de maneira diferente, pois os corpos dos visitantes de fato param seu percurso para observar a obra e por ela serem banhados em luz.

Além disso, por meio de acontecimentos aparentemente tão corriqueiros e despercebidos cotidianamente, foi possível gerar um outro universo a partir do real. Não é a toa que a sinopse de *Flash Happy Society* seja “ficção científica baseada em fatos reais”. Por meio do processo de ralentação e parada feito na montagem, a observação é reinventada e passa à ambiência de uma ficção fantástica na qual pessoas fascinadas e dominadas pela luz em dose homeopática de seus pequenos aparelhos móveis atingem o êxtase da grande luz com seu total engolfamento.

5 - Exposto na Galeria ECARTA, em Porto Alegre, durante a realização do Cine Esquema Novo-Expandido em 2013.

É a montagem que opera as passagens entre o movimento e a pausa – ponto central do trabalho e onde se insere a dobra temporal que o caracteriza. No curta de Guto Parente há o próprio “estar entre” do fotográfico (BELLOUR, 2008, p.251, tradução nossa). Reconhece-se o tempo da fotografia no movimento cinematográfico e o tempo que existe, ainda que em menor tamanho, dentro da própria tomada fotográfica, marcado pela gradação do *flash* e ampliado pelo efeito do vídeo. Ainda que em *Flash Happy Society* a estrutura de encadeamento dos planos não fuja do que se pode qualificar como parte da forma usual do cinema, seus momentos de frenagem do movimento, congelamento dos corpos e suspensão do som se evidenciam como fragmentos destacados de um evento cotidiano, como instantes nos quais se dão experiências sensoriais.

Flash Happy Society trabalha com modulações do tempo a partir do fotográfico no ato de sua tomada, ao mesmo tempo que observa as circunstâncias afetivo-tecnológicas que geraram as fotografias de terceiros. Veem-se as tecnologias, quem as opera e os instantes de disparo, atrelados ao indicial, mesmo que seu processamento fílmico tenha sido realizado através de tecnologias digitais – vídeo de câmera DSLR e ilha de edição em computador.

Entre alguns teóricos há uma tentativa utópica de remeter as tecnologias digitais unicamente à abstração dos códigos binários, estabelecendo-as como radicalmente novas e as opondo ao índice das imagens técnicas analógicas (ROSEN, 2001, p.304-305). No entanto, Rosen (2001, p.308-309) afirma que as câmeras digitais, assim como as analógicas, tomam a luz através das lentes, extraindo dados numéricos a partir do real, e observa a capacidade de visualização de imagens sob a tradição perspectivista em monitores – quadro geral que o autor denomina como “mimetismo digital”.

Em resumo, é comum os teóricos tratarem a indicialidade como a diferença definidora do digital, assim a imagem fotográfica se torna frequentemente o “outro” mais exemplar da imagem digital. Ainda, a informação digital e as imagens podem ter origem indicial, o digital frequentemente se apropria ou transmite imagens indiciais, e é comum à imagem digital manter formas composicionais associadas com a indicialidade. [...] A busca pelo mimetismo digital tem sido uma das forças motrizes na história das imagens digitais. Tudo isso denota que, em um grau significativo, as imagens digitais não estão separadas das histórias anteriores de representação mediada em superfícies de tela, mas se sobrepõem a elas. Qualquer argumento que toma o digital como radicalmente novo deve lidar com tais sobreposições (ROSEN, 2001, p.314, tradução nossa).

Vê-se que na obra aqui abordada, como em muitas outras, o afastamento do índice não procede, posto que em *Flash Happy Society* ele está presente por meio da observação primeiramente documental sobre um acontecimento social na cidade e suas implicações temporais na imagem. A câmera é apontada diretamente para aquilo no mundo sobre o qual se quer refletir.

Ainda há uma segunda implicação, posto que a aparelhagem digital utilizada tende a se conformar à tecnologia analógica que a antecedeu, vide as câmeras DSLR, as de vídeo digital e a interface dos programas

de edição, que emulam os mesmos mecanismos presentes em câmeras analógicas e em ilha de montagem, o que se alinha ao conceito de remediação, criado por Bolter e Grusin (2000, p.45). Ao analisarem que é recorrente na história das mídias a representação de um meio anterior por um meio posterior, os teóricos constataram que a remediação se dá em uma equação que varia a partir de dois componentes: a imediação, que busca “a apresentação transparente do real”; e a hipermediação, que corresponde à “fruição da própria opacidade da mídia” (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 21, tradução nossa).

O trabalho analisado parece explorar a característica da hipermediação de maneira mais manifesta por não possuir uma narrativa marcada que conduza o filme claramente. A configuração material da câmera utilizada – nos moldes de uma SLR, porém digital – e o fato de apontá-la para pessoas e situações que estavam lá são pontos referentes à transparência da imediação, no entanto, o trabalho de esgarçamento da imagem e do som no tempo apontam para evidenciar o corpo tecnológico que operou aquela dilatação e a tornou possível como uma experiência, ou seja, há uma acentuação da forma.

É importante notar que a imediação ou a hipermediação não sobrepujam uma a outra de maneira absoluta. Pode-se identificar os dois elementos do processo de remediação como aproximações do real (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 55-56) e, junto à afirmação da permanência e da força do indicial, resta a constatação de que o trabalho investigado utiliza o fotográfico multidimensionalmente como potencializador diegético, estético-formal e histórico, adensando essa obra ao inserir nela reflexões sobre sua estratégia visual e sonora e sobre a mesma como portadora de parte da história das tecnologias produtoras de imagem.

Referências

- BELLOUR, Raymond. Concerning “the photographic”. In: BECKMAN, Karen; MA, Jean (Orgs.). *Still moving: between cinema and photography*. Durham, NC: Duke University Press, 2008.
- BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. *Remediation: Understanding new media*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2000.
- CAMPANY, David. *Photography and Cinema*. Londres: Reaktion Books, 2008.
- DUBOIS, Philippe. Sobre o “efeito cinema” nas instalações contemporâneas de fotografia e vídeo. In: MACIEL, Katia(Org.). *Transcineamas*. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria, 2009.
- ROSEN, Philip. *Change mummified: cinema, historicity, theory*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2001.

Um Disney antidisneiano¹

An antidisneyan Disney

Annateresa Fabris
(Professora Titular – USP)²

Resumo: Análise das relações entre *A pura necessidade* (2016), de David Claerbout, e *Mogli, o menino lobo* (1967), do Estúdio Disney.

Palavras-chave: Animação, antropomorfismo, vida animal.

Abstract: Analysis of the relationships between David Claerbout's *The pure necessity* (2016) and Disney Studio's *The Jungle book* (1967).

Keywords: Cartoon, antropomorphism, animal life.

Uma pantera negra vaga pela selva e, em suas andanças, depara com uma família de lobos. À noite, a pantera observa uma alcateia de lobos: alguns dormem, outros se coçam, outros ainda ficam sentados. Um píton tenta alcançar a pantera abrigada numa árvore, mas desiste. Na manhã seguinte, a pantera observa um grupo de elefantes andando por uma campina. Um urso vagueia pela floresta: depois de sentar-se ensimesmado, boceja, raspa o chão, coça-se num tronco de árvore, brinca com a água do rio e nada longamente. Macacos comem, coçam-se, sobem em troncos de árvores. Em sua cidade em ruínas, o rei do bando está entediado, assim como muitos de seus súditos. Em outra manhã, um tigre é impedido de caçar um veado pela chegada dos elefantes. Abutres executam pequenas ações numa paisagem árida. Uma menina dirige-se cantando para o rio e, depois de buscar água, volta para a aldeia.

O espectador de certa idade tem a impressão de já ter assistido ao filme *Die reine Notwendigkeit* (*A pura necessidade*, 2016), do artista belga David Claerbout, mas, ao puxar pela memória, percebe que há algo diferente em relação às imagens vistas no passado em *The Jungle book* (*Mogli, o menino lobo*, 1967). Em *A pura necessidade* há a mesma cascata, filmada pelo Estúdio Disney no venezuelano Salto Ángel, assim como a floresta luxuriante, inspirada, em alguns momentos, no cromatismo de Paul Gauguin e nas visões exóticas e fantasiosas do Douanier Rousseau, além da cidade em ruínas habitada pelos macacos. Os protagonistas do filme de 2016 são os mesmos da realização de 1967: a pantera negra Bagheera; a loba Raksha e seus filhotes; Akela e o restante da alcateia reunidos na Pedra do Conselho; o píton indiano Kaa; a Patrulha da Floresta integrada por elefantes liderados pelo Coronel Hathi; o urso Baloo; King Louie, o rei dos macacos; o tigre Shere

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro SOCINE de Estudos de Cinema e Audiovisual, no seminário temático Interações cinema e arte.

2 - Professora aposentada de História da Arte e autora de diversos livros.

Khan; os abutres Buzzie, Dizzy, Ziggy e Flaps, inspirados vocal e fisicamente nas figuras dos Beatles; a menina que vai ao rio buscar água, cantando uma canção, na qual os papéis masculinos e femininos estão claramente demarcados: os homens saem para caçar, enquanto as mulheres ficam em casa cozinhando.

O efeito de estranhamento é, de fato, um dos aspectos centrais do filme de Claerbout, que se vale da animação do Estúdio Disney para propor uma reflexão sobre os conceitos de apropriação e criação na arte contemporânea. Se bem que os quadros da animação de 1967 tenham sido redesenhados com pequenas alterações pelo artista belga e seus colaboradores, o resultado final é absolutamente antidisneiano. Mogli não é o protagonista da história e os animais não exibem um comportamento antropomórfico, mesmo quando têm feições e cabelos humanos (elefantinho e abutres). Bagheera não é o amigo e mentor do menino e não exhibe traços aparentes de uma personalidade séria e responsável. Kaa não lança mão da hipnose para capturar suas presas. Baloo não é um urso jovial e irresponsável, que gosta de aproveitar a vida, de acordo com o credo resumido na canção *The bare necessities (As puras necessidades)*. King Louie não é um orangotango entediado, que deseja transformar-se em ser humano graças ao domínio do fogo. Shere Khan não é um predador cruel, arrogante e falso, que oculta cuidadosamente o medo que sente dos homens e do fogo.

Em sua revisão do clássico dirigido por Wolfgang Reitherman, Claerbout não só retira da história o enredo protagonizado por Mogli, como reconduz a pantera, os lobos, o urso, o píton, o tigre, os elefantes, os macacos e os abutres à sua estrita condição animal, mostrando-os, por isso mesmo, em ações corriqueiras de sobrevivência. A comédia musical de 1967 perde suas principais características. A música é substituída pelos sons da selva; o enredo cede lugar a ações comezinhas temporalmente dilatadas; o canto, a dança e o humor desaparecem por completo, já que o que move o artista é a busca de uma condição animal absoluta, emblemada no título da obra, *A pura necessidade*. Ao apresentar ao espectador um universo dominado por uma espécie de torpor, contrabalançado em alguns momentos por movimentos lentos e cautelosos, Claerbout põe em xeque uma característica central da animação disneiana: o antropomorfismo.

A produção de Disney tem sido valorizada por muitos críticos pelo fato de lançar mão do princípio antropomórfico e de propor, graças a ele, uma visão crítica da humanidade. Serguei Eisenstein, Guilherme de Almeida, Berilo Neves, Henri de Lanteuil, Puck, entre outros, estabeleceram paralelos entre Disney e um dos grandes representantes do antropomorfismo na literatura, Jean de la Fontaine, ora assinalando visões compartilhadas, ora enfatizando divergências. Não têm faltado também comparações entre o desenho animado de Disney e o “desenho inanimado” (LANTEUIL, 1941, p. 8) de alguns artistas gráficos do século XIX e do começo do XX, que também mobilizaram o princípio antropomórfico: J. J. de Grandville, autor das setenta cenas de *Les métamorphoses du jour (As metamorfoses do dia, 1828-1829)*, nas quais figuras com corpos de homens/mulheres e rostos de animais representavam a “comédia humana”; Gustave Doré, que ilustrou as *Fábulas* de La Fontaine (1868) com um realismo fantástico de cariz alegórico, repleto de figuras grotescas e de hibridações quiméri-

cas e antinaturais (CHATELAIN, s. d.); Benjamin Rabier, também ilustrador das *Fábulas* de La Fontaine (1904), de quem o animador é considerado um “sucessor direto” (APGAR, 2015, p. 298).

Ao afirmar que *A pura necessidade* é “uma espécie de vingança contra uma forma de utopia moderna”, que o levou a transformar os animais em “criaturas híbridas domesticadas [...] que vivem atualmente em cativeiro, sem desempenhar nenhum tipo de ação” (SANSOM, 2016), Claerbout afasta-se não apenas do modelo disneyano, mas igualmente de uma série de operações culturais centradas de várias maneiras na questão da animalidade. Se bem que o artista fale em “criaturas híbridas”, os animais que habitam a selva de sua película não evocam em nada as estranhas figuras concebidas por Paul Klee no começo do século XX, nas quais se evidencia uma luta contra o antropomorfismo. Em seu lugar surgem “criaturas híbridas suspensas entre animal, vegetal, mineral, entre sonho e fantasma, loucura alienante e reflexão consciente”, que tornam impossível determinar qualquer padrão de comparação ou identificação (ROSENFELD, 2018, p. 165).

Outro elemento citado por Claerbout – a inércia e a indolência dos animais que remetem à atmosfera melancólica de um cativeiro – merece um aprofundamento, pois põe em xeque a ideia de um universo regido por leis próprias, que estivera na base da película disneyana. Os animais de *A pura necessidade* são corpos em confinamento, capturados “em dispositivos de controle e de fixação territorial”. Retirados de seu universo originário, configuram-se como atestados do “desaparecimento do animal ‘natural’” (GIORGI, 2016, p. 173-174), evocando as recriações de *habitats* promovidas pelos zoológicos com seus “barrancos de concreto e ‘árvores’ feitas de resina plástica com ‘folhas’ de metal” e uma “vegetação verdadeira circundada por cercas eletrificadas” (FRANCIONE, 2015, p. 75-76). A questão do artifício engastada nessa visão do animal torna-se ainda mais complexa se for lembrado que Claerbout, além de lançar mão da película de 1967, realizou filmagens próprias e desenhos, criando assim um arquivo de imagens de diferentes naturezas, em que o orgânico se dissolve no técnico/tecnológico.

O artista não representa uma inovação nesse sentido, pois *Mogli, o menino lobo* teve também uma origem híbrida. Sabe-se que Larry Clemmons, responsável pelo roteiro, viajou para a África com alguns membros da equipe para desenhar elefantes e que a figura de King Louie foi realizada a partir de gráficos de comparação anatômica e de documentários sobre orangotangos. Os movimentos de Bagheera e Shere Khan tiveram como fonte de referência os de felinos verdadeiros presentes em duas produções do Estúdio Disney: *A tiger walks* (*Um tigre caminha pela noite*, 1964, Norman Tokar) e o episódio “Jungle cat” (“Gato selvagem”, 1960) da série *True-life adventures* (*Aventuras da vida real*, 1948-1960). O comportamento de Baloo, incluindo a propensão a coçar-se, teve como ponto de partida filmagens de ursos. Esse cuidado realista do estúdio norte-americano já aponta para uma questão central na realização de Claerbout: o animal não é “um exemplar da ‘natureza’: é um *tecnovivente*, um corpo [...] constituído pela relação com a tecnologia: com o cinema – sua existência mesma é inseparável do aparato de captura e produção de imagens”. Os animais de Disney e do artista belga são, pois,

seres “visuais”, arquivos de “*corpos virtuais*” dotados de especificidades estéticas (GIORGI, 2016, p. 166-167).

Inexistente na apresentação feita na Pinacoteca do Estado (São Paulo, 25 de novembro de 2017-5 de março de 2018), que se limitou à projeção do filme, a ideia de arquivo de imagens foi, ao contrário, explorada na instalação concebida para o Museu Städel de Frankfurt entre setembro e outubro de 2016. Em seu jardim foram expostos desenhos preparatórios em preto e branco, ladeados por uma mesma composição tridimensional de aço na qual se espelhavam trechos de natureza pintados em sua superfície. Dessa maneira, Claerbout enfatizava ainda mais sua visão do animal como uma construção cultural que, ao longo dos séculos, foi sujeita a uma série de operações voltadas para a demarcação de dois âmbitos claramente distintos: a natureza como território dos instintos e da violência, e a cultura. Concebido como uma tela de projeção de qualidades humanas a serem percebidas criticamente ou como o representante de uma vida selvagem que, transposta para o homem, faria surgir a figura do bárbaro, de “um corpo no umbral entre a história e a pré-história, o natural e o social” (GIORGI, 2016, p. 68), o animal permitiu ordenar e classificar modos de vida e de conhecimento, além de estar na base de concepções éticas e políticas. Bastaria evocar as concepções de Michel de Montaigne, René Descartes, Immanuel Kant e Charles Darwin sobre a existência ou a falta de uma razão animal, ou os argumentos de John Locke a favor da propriedade privada, baseados no “direito absoluto, que Deus havia supostamente dado aos humanos, de usar e matar animais”, por serem destituídos de qualquer “importância moral” (FRANCIONE, 2015, p. 193).

Ao trabalhar com uma história “roubada”, Claerbout realiza diversas operações críticas. Transforma a representação artística num jogo de continuidade e diferença, feito de “pequenos estranhamentos e deslocamentos”, muito bem resumido por Patrícia Mourão (2018): “É *Mogli*, mas *Mogli* falta; são os bichos, mas não exatamente”. O filme feito a partir de um filme é um intertexto baseado na consciência de que o acesso ao passado “está totalmente condicionado pela textualidade. Não podemos conhecer o passado, a não ser por meio de seus textos: seus documentos, suas evidências, até seus relatos de testemunhas oculares são textos”. Nessa perspectiva, o universo de *A pura necessidade* é o “‘mundo’ do discurso, o ‘mundo’ dos textos e dos intertextos”, o resultado de um arquivo ao mesmo tempo histórico e cultural (HUTCHEON, 1991, p. 34, 165). Mitos caros à arte moderna – originalidade, subjetividade, criatividade, unicidade, propriedade – entram em colapso, confrontados com uma série de interrogações. De que maneira o imaginário do Estúdio Disney se propagou e foi adotado por outros realizadores? Qual o significado da subjetividade e da criatividade num universo saturado de imagens e de construções textuais? Unicidade e propriedade não são produtos da sociedade capitalista, cujas estratégias corroboram a partir da defesa da autonomia da arte?

O fato de Claerbout ter consultado um advogado para verificar o significado exato de sua operação – apropriação ou “novo *input* artístico” – (SANSOM, 2016) mostra como as normas da unicidade e da propriedade são ainda determinantes nos dias de hoje. *A pura necessidade* tem claros vínculos com o conceito

de apropriação como um método empregado por muitos artistas contemporâneos para relacionar-se sem subterfúgios com a herança de um passado próximo ou distante. Por ser um método e não um estilo, suas estratégias discursivas são bem variadas. Abarcam a “repetição com diferenças”, a livre adaptação e transformação das obras citadas, modelos iconográficos e estilísticos, a “cópia” acurada e a repetição *verbatim*, entre outros. A essas modalidades destacadas por Slobodan Mijuskovic (2009, p. 143) pode ser acrescentado o emolduramento praticado por Sherrie Levin, que fotografa e emoldura obras de outros artistas e fotógrafos, apropriando-se de “um discurso existente para criar um duplo afastamento em relação ao real” (HUTCHEON, 1991, p. 158). A retórica da apropriação deita raízes na crise do sujeito, tendo como corolários a crise dos conceitos de original e de artista criador.

O “roubo” de *Mogli, o menino lobo* realizado por Claerbout não pode ser confundido com a prática de Guy Debord, que se apropriava de fragmentos de películas alheias para inseri-los nas próprias realizações a fim de atingir dois objetivos: criticar a sociedade do espetáculo ou propor um contramodelo dessa mesma sociedade a partir de trechos de obras preexistentes que ajudavam a contar a aventura situacionista (ZACARIAS, 2010, p. 183). Embora o procedimento operacional do artista belga seja diferente, é possível pensar que ele se aproxima da ideia de desvio, pois introduz uma variante num trabalho já existente, no qual infunde um significado antagônico. O filme do Estúdio Disney é, afinal, despojado de sua visão antropomórfica e de ritual de passagem entre a vida “selvagem” e a vida “civilizada”. Se para os situacionistas era indispensável que as obras sequestradas fossem familiares ao público para que este pudesse apreciar o grau de desvio em relação ao original, Claerbout se movimenta na mesma direção ao tomar como objeto de sua operação crítica o agenciamento de um “repertório comum de citações e modelos” (MOURÃO, 2018).

Há, no entanto, um elemento de distúrbio nessa visão crítica do empreendimento disneiano: a presença da menina que vai buscar água ao som de uma canção que legitima os papéis tradicionais do homem e da mulher na sociedade patriarcal. Claerbout afirma que a letra da canção “era politicamente correta na década de 1960”, parecendo “bastante errada” em sua recontextualização (SANSOM, 2016). Essa assertiva não pode deixar de ser contestada, pois a letra nada tinha de “politicamente correto”, se for lembrado que é justamente na década de 1960 que se verifica a “segunda onda feminista”, cujo epicentro são os Estados Unidos. Alicerçada no combate contra as desigualdades políticas e culturais vividas pelas mulheres numa sociedade regida por uma concepção sexista de poder, essa nova onda tem como símbolos centrais o livro de Betty Friedan *The sexual mystique (A mística sexual, 1963)* e a fundação da *National Organization of Women (Organização Nacional de Mulheres)* em 1966. O livro de Friedan analisava o papel desempenhado pelas mulheres na indústria e na qualidade de donas de casa, apontando para duas consequências principais: os benefícios trazidos ao regime capitalista e a situação de alienação e depressão vivida por muitas delas. Na contramão dessa renovada consciência dos direitos femininos, a canção de Richard e Robert Sherman, que tem um título emblemático – *My own home (Minha casa)* – reitera a separação patriarcal entre o espaço exterior, domínio

do homem, e o espaço interior, onde a mulher é soberana. Confinada na cozinha, que se estende até o rio, a mulher da canção irá transmitir a tarefa de cozinhar à filha numa perpetuação de papéis que desconhecia as exigências da atualidade.

Não se pode esquecer que o título do filme de Claerbout se inspira numa das canções da película de 1967, *As puras necessidades*, por meio da qual o despreocupado Baloo ensinava a Mogli que bastava esticar o braço para conseguir alimentos na natureza, sem fazer qualquer esforço. Inscrever a mulher no espaço das necessidades básicas de sobrevivência, por mais que ela se dedique a um ato cultural como transformar o cru em cozido, não seria uma maneira de reafirmar que o “animal mulher” não se diferencia muito dos seres selvagens que habitam a Selva? No filme de 1967, os papéis femininos se resumiam a duas funções: maternidade (desvelo da mãe loba e preocupação de Winifred, esposa do coronel Hathi com o destino do desaparecido Mogli) e indução à domesticidade (sedução do garoto pela menina que estava buscando água no rio ao som de *My own home*). Claerbout retirou de sua releitura essas duas questões, mas manteve em aberto a do papel da mulher como encarregada de prover as necessidades de sobrevivência da espécie humana. Quis com isso reiterar a ideologia patriarcal, mesmo que inconscientemente? Ou pretendeu afirmar a existência de um *continuum* animal, no qual a humanidade perde seu predomínio apriorístico, sem que a diferença entre as duas espécies seja negada ou apagada? Como escreve Brian Massumi (2017, p.101-102), essa postura “intima o humano a se tornar animal, não os animais a renunciarem aos seus poderes vitais há tempos erroneamente assumidos como sendo território exclusivo dos humanos”. A questão permanece em aberto, cercando a obra de Claerbout de uma ambiguidade que induz a refletir sobre as múltiplas possibilidades de relacionamento entre os humanos e os animais.

Referências

- APGAR, G. *Mickey Mouse: emblemo of the American spirit*. San Francisco: The Walt Disney Family Foundation Press, 2015.
- CHATELAIN, J-M. “Les fables de La Fontaine”. Disponível em: exposition.bnf.fr/orsay-gustavedore/arret/fables.htm. Acesso em: 23 set. 2018.
- FRANCIONE, G. L. *Introdução aos direitos animais*; trad. Regina Rheda. Campinas: Editora Unicamp, 2015.
- GIORGI, G. *Formas comuns: animalidade, literatura, biopolítica*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*; trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LANTEUIL, H. de. “A grande trilogia animal”. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 20 set. 1941, p. 8.
- MASSUMI, B. *O que os animais nos ensinam sobre política*; trad. Francisco Trento e Fernanda Mello. São Paulo: N-1 Edições, 2017.
- MIJUSKOVIC, S. “Discourse in the indefinite person”. In: EVANS, D. (org.). *Appropriation*. London: Whitechapel

Gallery; Cambridge: The MIT Press, 2009, p. 142-148.

MOURÃO, P. (23 fev.2018). "Entre a fotografia e o cinema: David Claerbout e as imagens do imaginário". Disponível em: <https://revistazum.com.br/exposicoes/claerbout-pinacoteca>. Acesso em: 14 set. 2018.

ROSENFELD, K. H. "A sensorialidade das metáforas. Robert Musil: a voz andrógena de Clarice Lispector?" In: MUSIL, R. *Uniões*; trad. Katrin H. Rosenfield e Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2018, p. 151-168.

SANSOM, A. "Countering the classic: cheeky David Claerbout". In: *DAMN Magazine*, n. 59, dez. 2016. Disponível em: www.skny.com/attachment/en/56d569ecfaf342a038b4568/Press/586ebdbd8cdb50ba6ae7e94c. Acesso em: 29 jan. 2018.

ZACARIAS, G. F. "Un sujet importante: moi-même': un étude du cinéma autobiographique de Guy Debord" (dez. 2010). Disponível em: doc.ubi.pt/09/analyse_gabriel.pdf, p. 168-185. Acesso em: 29 set. 2018.



Experimentar o real: as interseções entre o cinema documentário e o cinema experimental no Brasil¹

Experience the real: intersections between documentary and experimental cinema in Brazil

Antoine d'Artemare²

(Mestrando – Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Resumo: Esse artigo busca explicitar as interseções entre o cinema documentário, o experimental e as artes plásticas na produção contemporânea, a partir do estudo de *Cartas à Lumière* (2017) de Fabiano Mixo. Pretendemos demonstrar como esse filme, por meio de um dispositivo imersivo, não só desloca as noções clássicas de ponto de vista, enquadramento e instância narrativa, como também propicia uma nova experiência perceptiva e sensível, apresentando novos caminhos estéticos para o cinema documentário.

Palavras-chave: Documentário; experimental; realidade virtual.

Abstract: The article seeks to make explicit the intersections between documentary cinema, experimental and the plastic arts in contemporary production, from the study of *Cartas a Lumière* (2017) by Fabiano Mixo. We intend to demonstrate how this film, through an immersive device, not only displaces the classical notions of point of view, framing and narrative instance, but also provides a new perceptive and sensitive experience, presenting new aesthetic ways for documentary cinema.

Keywords: Documentary; experimental; virtual reality.

Nesse artigo apresentamos os primeiros resultados da pesquisa que estamos desenvolvendo na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro e que tem por objeto as interseções entre o cinema documentário e o cinema experimental. Para tratar dessa questão, escolhemos analisar a obra *Cartas à Lumière* do diretor brasileiro Fabiano Mixo, que foi apresentada no Rio de Janeiro em 2017. Durante a exibição do filme, feita por meio de um dispositivo de óculos de realidade virtual, o espectador encontra-se tragado de sua realidade imediata e transportado para cenas cotidianas da estação de trem Central do Brasil, no centro do Rio de Janeiro.

A partir dessa obra, pretendemos não apenas analisar as mutações estéticas proveniente do novo dis-

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão 12: "Documentário: forma e conteúdo".

2 - Antoine d'Artemare é mestrando em Comunicação e Cultura na Universidade Federal do Rio de Janeiro e leciona como professor de direção de fotografia da Escola Superior de Propaganda e Marketing.

positivo, mas também assinalar a natureza híbrida dessa obra que tensiona as fronteiras entre o documentário e o experimental. Gostaríamos também de assinalar como tal dispositivo tende a diminuir de maneira drástica a distância crítica entre o espectador e a imagem, tornando necessário, portanto, um debate ético sobre os usos dessa tecnologia.

Em primeiro lugar, o que nos permite afirmar que *Cartas a Lumière* é representativa dessa produção híbrida? Como fundamento para nossa argumentação, gostaríamos de nos apoiar na cartografia do cinema experimental proposta pela historiadora do cinema Nicole Brenez em seu livro *Cinéma d'avant-garde* (BRENEZ, 2006). Nele, a autora descreve como experimentais, filmes que tendem a explorar todas as propriedades e poderes do cinema, em oposição aos industriais “cuja vocação é de renovar um número minúsculo de cenários, fórmulas dramaturgias e iconográficas testadas e comprovadas” (BRENEZ, 2006, p17).

A partir da leitura de Brenez, é possível afirmar que *Cartas a Lumière* é experimental sobretudo por ser uma investigação do dispositivo de realidade virtual. Através desse novo dispositivo, o filme explora a omnidirecionalidade da imagem, imergindo o espectador nela e não mais o dispendo frente a ela, deslocando, portanto, as noções tradicionais de enquadramento e ponto de vista. Dessa forma, o espectador pode percorrer com o olhar todo o espaço da cena, de forma livre, a partir do seu próprio desejo. Importa notar que, embora a situação inicial de cada plano seja dada, é através do espectador que se constrói a narrativa: uma narrativa experimental surge aqui não apenas porque o espectador constrói sua própria narrativa, mas também porque o filme se afasta das formas clássicas de cinema documentário.

O que nos interessa é, antes de tudo, assinalar esse movimento de convergência dos limites entre documentário e experimental presente na obra, que faz parte de um movimento mais amplo de reconfiguração do cinema documentário, como assinala o historiador do cinema Scott MacDonald em seu livro *Avant-doc* (MACDONALD, 2015). Nele, MacDonald constata que a história do cinema de vanguarda e a história do cinema documentário têm convergências e interseções múltiplas desde do início do cinema, embora o desabamento das fronteiras entre os dois gêneros se torne mais claro apenas na década de 1920, com a emergência de filmes sinfonias de grandes cidades. No Brasil, essa convergência é mais recente, como apontam as pesquisadoras Consuelo Lins e Claudia Mesquita em *Filmar o real* (LINS; MESQUITA, 2008, p17). É apenas no decorrer dos anos 1970 que o documentário brasileiro ganha incursões num regime mais ensaístico e experimental com dois filmes importantes: *Congo* (1972), de Arthur Omar, e *Di/Glauber* (1977), de Glauber Rocha. Assim, é possível inscrever *Cartas a Lumière* numa tradição de interseções, atravessamentos e imbricações.

Além disso, gostaríamos de analisar uma cena do filme em que os passageiros da estação se aproximam de maneira concêntrica em direção à posição do espectador, lhe endereçando um olhar direto e demorado. Na minha experiência do filme, senti que os olhos dos protagonistas convergiam exatamente para minha pessoa, o que me fez sentir de maneira visceral, embora irracional, a presença desses olhares, me causando



até um certo incômodo. Por que, de repente, havia me tornado o objeto de todas as atenções?

Ainda que consciente do caráter artificial da experiência, por que nosso corpo e a nossa memória reagiriam a essa experiência de realidade virtual como se fosse real? Partindo dessas inquietações, os professores e pesquisadores David Bolter e Richard Grusin assinalam em *Remediation* (BOLTER; GRUSIN, 2000, p.161-166) a grande capacidade da realidade virtual de produzir no espectador emoções idênticas a emoções da vida real. Os autores descrevem como, por exemplo, pacientes com medo de altura, quando colocados em ambientes virtuais simulando lugares altos, passam a produzir os mesmos sintomas do que quando expostos a uma situação real: mão suadas, pernas bambas, etc. Segundo os autores, o que provoca essa sensação de presença é menos o realismo dos ambientes do que o fato deles responderem de maneira interativa aos movimentos de corpo do espectador. Isso é o que também leva os pesquisadores Peter Weibel e Jeffrey Shaw a afirmar, em *Future cinema* (SHAW; WEIBEL apud BAILO 2015), que com essas novas tecnologias imersivas teríamos passado do *trompe l'oeil* (engana o olho) para o *trompe le cerveau* (engana o cérebro).

É necessário desviar o olhar do âmbito da produção artística para percebermos as possíveis influências psicológicas da tecnologia de realidade virtual sobre o espectador. É o caso da instalação *Serious Games* (2009). Nela, o diretor e teórico alemão Harun Farocki mostra como essa tecnologia, de origem militar, serve ao exército americano tanto para o treinamento dos soldados, através de simulações de situações belicosas, quanto ao tratamento pós-traumático dos feridos em operação, lhes permitindo voltar aos lugares dos acontecimentos traumáticos, como se essa viagem virtual possibilitasse reagenciar sua memória.

No Brasil, esse dispositivo é também usado por profissionais da saúde mental para tratamento de traumas e fobias como o medo de avião. No quadro de uma Terapia Cognitivo-Comportamental, esse mecanismo oferece ao paciente a possibilidade de se expor de maneira gradual e progressiva aos estímulos que lhe causam medo. Assim, Christian Kristensen, professor de psicologia na pós-graduação da PUC do Rio Grande do Sul explica:

Na terapia tradicional, a gente faz o paciente entrar em contato com as memórias por meio da imaginação e do relato. Ao ser 'exposto' à situação novamente, a ideia é que ele, aos poucos, construa uma nova memória do acontecimento e que essa memória não venha mais acompanhada pelo medo. (KRISTENSEN apud CAMBRICOLI, 2017).

Sendo assim, a partir dessas experiências, se colocam questões éticas: quais podem ser os impactos psicológicos desse dispositivo completamente transparente, cuja imersão aumenta de maneira espetacular o ilusionismo do espectador? E quais são os riscos de manipulação considerando que o desenvolvimento dessa tecnologia é atualmente feito por grandes grupos capitalistas como Facebook ou Google? Como propor alternativas qualitativas para evitar que essa nova tecnologia se torne um dispositivo de controle de seus usuários? Se as recentes mudanças tecnológicas têm tido impactos importantes sobre as relações sociais e nossos corpos, um estudo profundo dessa tecnologia nos parece necessário. Desse modo, podemos enten-

der melhor seu funcionamento e medir as relações de poder presentes em tais dispositivos.

Enfim, me pergunto: como poderíamos entender essa cena que nos coloca frente a frente com esses passageiros da Central e nos obriga durante um longo momento a sustentar seus olhares? Em seu artigo "Olhar no olho do outro", a psicanalista e jornalista Maria Rita Kehl traz talvez um elemento de resposta. Kehl defende a necessidade de se interessar e de olhar para os outros se quisermos viver juntos e de maneira igualitária na cidade. Ela argumenta que para isso é necessário habitar cidades, enfrentar a multidão e o contato com pessoas que não escolhemos. Assim sendo, se pergunta a autora, como suportar o excesso de contato com o outro? Ela analisa o medo de olhar para o outro como o medo de poder reconhecer, no mal alheio, uma semelhança. Nas palavras da autora:

O que eu temo, na proximidade com o semelhante, é o mesmo que temo em mim. Por isso procuro não me reconhecer nele, para não reconhecer o mal em mim. Freud batizou essa intolerância de "narcisismo das pequenas diferenças". É por não querer me identificar com meu semelhante, naquilo que ele mais se parece comigo, que eu o discrimino. (...). Andar nas ruas nos faz ver os outros de frente, de perto – às vezes, olho no olho. O que pode parecer clichê é, na verdade, condição de convívio: é necessário olhar nos olhos dos outros. (...) O rosto do outro nos diz respeito: não é possível ficar indiferente ao que ele comunica. Por isso alguns preferem baixar os olhos diante de um olhar de súplica, de ódio ou de dor: olhar nos olhos do outro é arriscado, você pode se enxergar nesse olhar. Por isso a vida nas ruas pode ser um antídoto contra a indiferença mortífera, que ignora o sofrimento do outro, repele tanto a semelhança quanto a alteridade. (KEHL, 2015).

Partindo desse confronto com a alteridade apontado por Kehl, *Cartas a Lumière* nos defronta com o mundo que cada vez menos oferece a possibilidade de olhar para o outro e compartilhar momentos. Deslocando um dispositivo potencialmente programático, a experiência do filme nos convida a encarar, no fundo dos olhos, nossa realidade e toda diversidade da população brasileira representada na famosa estação que liga o centro da cidade à sua periferia.

Referências

BAIO, Cesar. *Máquinas de imagem: arte, tecnologia e pós-virtualidade*. São Paulo, Annablume, 2015.

BOLTER, David Jay; GRUSIN, Richard. *Remediation*. Cambridge, MIT, 1999.

BRENEZ, Nicole. *Cinemas d'avant-garde*. Paris, Cahiers du cinéma, les petits cahiers, 2006.

CAMBRICOLI, Fabiana. "Universidades usam realidade virtual para tratar estresse pós-traumático". Estadão, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://saude.estadao.com.br/noticias/geral,universidades-usam-realidade-virtual-para-tratar-estresse-pos-traumatico,70001900027> Acesso em: 03/12/18.

KEHL, Maria Rita. "Olhar no olho do outro". PISEAGRAMA, Belo Horizonte, número 07, página 22 - 31, 2015.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de



Janeiro, Jorge Zahar, 2008.

MACDONALD, Scott. *Avant-Doc: Intersections of Documentary and Avant-Garde Cinema*. New York, Oxford University Press, 2015.

WEIBEL, Peter; SHAW, Jeffrey. *Future cinema. The cinematic imaginary after film*. Karlsruhe/ Cambridge, ZKM/ MIT Press, 2003.

Eryk Rocha, João Moreira Salles e os arquivos audiovisuais¹

Eryk Rocha, João Moreira Salles and archival film

Arlindo Rebechi Junior²
(Doutor – UNESP)

Resumo: Em perspectiva comparada, esta comunicação analisa as formas de uso de arquivos audiovisuais em dois filmes contemporâneos do cinema brasileiro: *Cinema Novo* (2016), de Eryk Rocha, e *No Intenso Agora* (2017), de João Moreira Salles. Ambas as obras, cada uma a seu modo, se reapropriam de imagens e sons de material audiovisual pré-existente, produzido em grande parte nos anos 1960, com vistas a refletir sobre o tempo presente sob os seus aspectos políticos e estéticos.

Palavras-chave: Cinema de Arquivo; *No Intenso Agora* (2017); *Cinema Novo* (2016); Documentário Brasileiro; *found footage*.

Abstract: In a comparative perspective, this paper analyzes the ways in which archival images are used in two contemporary Brazilian cinema films: *Cinema Novo* (2016), by Eryk Rocha, and *In the intense now* (2017), by João Moreira Salles. Both works, each in its own way, were re-appropriated images and sounds of pre-existing audiovisual material, produced largely in the 1960s, with a view to reflect on the present time under its political and aesthetic aspects.

Keywords: Compilation film; *In the intense now* (2017); *Cinema Novo* (2016); Brazilian Documentary; *found footage*.

Cinema Novo e No intenso agora: aspectos comparados

Este trabalho procura realizar uma análise, no sentido comparativo, de dois filmes brasileiros que recorrem ao reemprego de imagens pré-existentes. São os filmes *No intenso agora*, de 2017, e *Cinema Novo*, de 2016.

Começo por verticalizar os meus comentários sobre o documentário *No intenso agora* de João Moreira Salles. Tenho o propósito de expor as marcas desse encontro entre o mundo privado e a mundo público dessas imagens de arquivo.

Para isso, recorro a uma frase bastante célebre, enunciada por Chris Marker, em seu filme *O fundo do ar*

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão Seminário Temático Cinema Comparado.

2 - Doutor e mestre em Letras pelo programa de Literatura Brasileira da USP. Docente permanente do PPGCOM da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, da UNESP, câmpus de Bauru (SP).



é *vermelho*, de 1977. Numa das passagens do documentário, em narração em off, diz o cineasta francês: “nunca se sabe o que se filma”; trata-se de uma alusão às possibilidades de sentido que qualquer imagem quando filmada pode assumir no futuro em face do seu momento de enunciação inicial. Seu pressuposto é o de que, a cada novo ato de enunciação posterior, renova-se sua força comunicativa, instaurando um novo processo de significação. Em *No intenso agora*, a frase de Marker será retomada logo nos primeiros minutos, para demarcar o procedimento diante das imagens de arquivo: mostrará ser especulativo, investigativo e reflexivo diante das potencialidades significativas das imagens apresentadas a público. Além de Marker, pesam algumas referências a João Moreira Salles, são elas: Harun Farocki, com sua forma de operar e manipular as imagens do mundo e assim devolvê-las sob um ponto de vista renovado, e Eduardo Coutinho, que foi muito próximo do diretor e cujas formas documentais exploram uma crítica sobre os aspectos mínimos e imprescindíveis que cada imagem pode nos comunicar.

Para que se pudesse firmar um pacto entre o enunciador, que, neste caso, organiza as imagens do mundo e as redistribui, em código próprio, sob seu crivo crítico, e o espectador, *No intenso agora* adota estratégias enunciativas em torno do narrador em off, sendo ele o responsável em convidar o espectador à reflexão sobre as imagens e suas formas de representação. Sem esse jogo, que procura se estabelecer desde o início do filme, é possível que a frase síntese de Marker não ecoasse no filme de Salles, tal como de fato ecoou. É preciso que o leitor, estimulado a acompanhar não só o rol de imagens selecionadas e organizadas, mas sua análise mais minuciosa, possa notar todos os mecanismos de “manipulação” que a imagem em movimento está submetida.

Em um texto em que é analisado o trabalho de Harun Farocki, intitulado “Devolver uma imagem”, Georges Didi-Huberman vai nos dizer que “não é inútil se perguntar de que exatamente uma imagem é imagem, quais são os aspectos que aí se tornam visíveis, as evidências que apareceram, as representações que primeiro se impõe” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 205). Nesse horizonte, que poderíamos nomear como próprio de uma política das imagens, cabe refletir sobre a posse das imagens e suas restituições à esfera pública. E será exatamente sobre isso, num modo bastante preciso, que *No intenso agora* proporá uma forma narrativa. A abertura do filme, sem ainda a presença do narrador em off, já nos dá acesso a algumas imagens iniciais, do que parecem ser as cenas de um casamento na Tchecoslováquia. Na sua primeira intervenção, o narrador em off vai nos dizer que são imagens amadoras: “não conheço essas pessoas, o que sei sobre elas é o que as imagens mostram. Sei que elas estão felizes e imagino que quem filma também está”. Veremos adiante, ao longo de um pouco mais de duas horas, que tais imagens, no conjunto que o filme organiza, não representarão mais um objeto de culto privado, como se poderia supor de um filme amador, mas seriam imagens a serem restituídas de maneira política e, por assim dizer, mais engajada. Sua forma de restituir essa imagem do passado pelos olhos presentes devolve o seu caráter mais amplo, público e social.

Na sequência seguinte às imagens da Tchecoslováquia, temos a primeira imagem do Brasil no filme. Trata-se de uma cena amadora de uma família no final dos anos 1960. Diz o narrador: “A câmera pensa que está registrando apenas os primeiros passos de uma criança. Sem querer mostra também as relações de classe no país. Quando a menina avança, a babá recua. Ela não faz parte do quadro familiar. E, muito provavelmente, sem que ninguém peça, ela vai ocupar o fundo da cena, onde se confunde com os passantes”. E fecha, em alusão a já aqui referida frase de Marker: “nem sempre a gente sabe o que está filmando”.

Seja em torno do maio de 1968 francês, nas lutas da Primavera de Praga, na ditadura no Brasil e nas imagens de fundo mais autobiográfico, a partir do material produzido em uma viagem da mãe de Moreira Salles, o método traçado para todo o filme no uso das imagens de arquivo é o de interrogar tais imagens e não as tomar por um valor em si. Não à toa, certas imagens, sobretudo dos confrontos de maio de 1968, repetem-se, espécie de vai-e-vem ao longo da narrativa, e assumem, por conta da intervenção do narrador, uma renovação significativa constante. No intenso agora pauta-se por compreender as razões de realização de tais imagens, investigando suas circunstâncias e os contextos políticos de realização que as tornaram possíveis. As imagens, assim, teriam a revelar algo que estaria além das intenções e do olhar daquele que a filma. Em que pesem as diferenças nítidas, aqui o método de *No intenso agora* parece se aproximar do método adotado em *Santiago*. O filme de 2007 de Moreira Salles, que atravessa as lembranças do mordomo da família, arremata a relação diretor/personagem na medida em que questiona as imagens dos seus próprios arquivos de uma criação de anos antes e descobre que por detrás daquela relação estaria uma outra, marcadamente de classe: entre o patrão e o empregado, entre ele e Santiago. No seu filme mais recente, há outra coisa a se revelar, além da aparência das imagens e de uma relação de classe social.

Evidentemente, que, ainda que se preserve o método, *No intenso agora* tem propósitos distintos dos de *Santiago*. Especula-se, na forma das interrogações, como se materializa a própria historicidade no corpo da linguagem das imagens e ao mesmo tempo como essas imagens também nos fala sobre a identidade dos seus personagens, sejam anônimos ou conhecidos (pouco importa!), e o seu desejo por viver momentos de felicidade.

É, sobremaneira, sob esse aspecto, que entra no filme as imagens amadoras da China, em plena Revolução Cultural, advindas de uma viagem turística de sua mãe. Se estas são imagens encontradas por Salles lá atrás, no processo de montagem de *Santiago*, elas só podem ganhar um tônus mais discursivo na medida em que participam de uma relação dialética entre o que foi o espaço privado das produções imagéticas dos anos 1960 e o que aconteceu no espaço público dos levantes na mesma época. Os filmes amadores da China funcionarão como chave interpretativa importante no longa de Salles: é interpretado pelo diretor como um momento de encantamento da própria mãe, que foi refletido no modo como a China foi filmada. Sob imagens de crianças com gravatas vermelhas e livros vermelhos nas mãos, que dançam e parecem entoar os cantos



de louvores ao momento histórico da Revolução Cultural, o narrador em off nos diz: “Ao contrário das cenas da Tchecoslováquia e Brasil, sei quem pode ter feito essas imagens e reconheço essas palavras. Elas foram escritas por minha mãe e narram a viagem que fez à China em outubro de 1966 [...] As imagens são amadoras: não foram feitas para a história. São apenas a sobra de um momento da vida”.

As primeiras imagens que o filme narra de Paris é uma manifestação de 1967 de trabalhadores. Em seguida, tem-se um depoimento de um líder sindical, cujo teor cabe o seu registro:

“Gente que até outro dia ficava só olhando a paralisação fez dois meses de greve. Eles perceberam que podiam abrir mão de um monte de coisas que antes achavam indispensáveis, viver sem elas era problema, não eram coisas essenciais para a vida deles. O essencial era a dignidade de cada um, serem homens realmente, e não serem só consumidores, não serem só gente que existe, mas gente que vive. Sem dúvida, nessa nossa greve de 60 dias, essa é a experiência essencial. É que muitas pessoas se revelaram, e esses dois meses de 1967 vão marcar a vida delas, vão deixar recordações, enquanto 1966 ou 1965, bom ali é vida cotidiana sem nada demais, e sem recordações” (NO INTENSO AGORA, 2017).

Este parece ser um registro extraído dos arquivos franceses que possuem uma potência ímpar. Tem a força de exprimir e cimentar um fio condutor adotado na narrativa em *No intenso agora*. Separa-se uma experiência essencial trilhada no filme: o levante enquanto força motriz para os sublimes momentos de felicidade em contraposição ao ato de vivenciar o cotidiano sem essa energia vital.

É a partir dessa ideia de experiência vital, a que se refere o líder sindical, que fará com que o filme consiga unir duas pontas, aparentemente distantes: as imagens das lutas de 1968 na Europa (e em menor proporção no Brasil) e o material amador da viagem da China da mãe de Salles. Nesse sentido, é central o tratamento dado ao personagem Daniel Cohn-Bendit. Num primeiro momento, podemos notar o papel de liderança de Cohn-Bendit ampliado nas ondas do rádio, o veículo por excelência de maio de 1968, para em seguida nos depararmos com uma seleção bastante rara de arquivos franceses. Refiro-me ao debate na TV francesa em que Daniel Cohn-Bendit participa. Depois disso, com o *freeze frame* (congelamento de uma cena) do rosto do personagem, o narrador em off começa a dar pistas ao retomar uma fala do jovem líder francês: “Ele [Cohn-Bendit] escreveu: ter uma identidade anti-autoritária significa introduzir o prazer na vida cotidiana. Podia ter acrescentado: E também à alegria e à felicidade”. Do *freeze frame*, saltamos para a fotografia – recurso, este, muito utilizado ao longo do filme – de uma das imagens mais conhecidas de maio de 1968: está Cohn-Bendit, com inusual alegria a estampar um abusado sorriso diante daquilo que é o outro lado, os poderes da polícia e do Estado repressivos, representados na figura do policial de capacete, que vemos de costas, mas que parece encarar o jovem líder. Trata-se de uma imagem fotografada no dia 6 de maio de 1968 e Cohn-Bendit, segundo registro histórico, acabara de cantar a Internacional para esse policial. Em nova progressão das imagens, saltamos agora para uma cena que se repetirá ao longo do filme. É a imagem de uma manifestante, com invulgar sorriso, no enfrentamento de uma força repressiva. Compõe o quadro outros manifestantes de costas para

a câmera, que diferente dessa personagem, que está voltada para a câmera. Ficará por conta da intervenção da narração em off a ponte entre o mundo das imagens privadas e o das imagens do levante francês; diz ele: “cada segundo tem a espessura da eternidade, escreveu uma estudante a respeito daqueles dias. Torço para que minha mãe tenha experimentado um pouco disso”. Já com imagens fotográficas e em movimento da China, o narrador continua: “acho que na China ela chegou perto”. É a partir desse momento do filme em que, efetivamente, a história de encantamento com o estado de coisas que a mãe do diretor se deparou na China se liga, formalmente, com aquilo que, facilmente, se nota nas imagens de maio de 1968, expressão de momento de felicidades singulares e irrepetíveis: a exemplo da garota que sorri ao telefone diante do desaparecimento de um dos estudantes; do arquear do corpo do estudante no lançamento do objeto em direção a quem o reprime, feito “giro de atleta olímpico”, para em seguida dar vazão ao sorriso de alegria, numa clara alusão do momento intenso de felicidade advinda de um estado de coisas que tanto atingiu os participantes dos levantes, no modo coletivo, como se faz supor a própria mãe do diretor diante do testemunho da Revolução Cultural, em seu modo privado.

Em *Cinema Novo* (2016), Eryk Rocha parte de um pressuposto para a forma de edição do filme: ainda que tenha havido, como o próprio autor enunciou, entrevistas com mais de 20 participantes do movimento do Cinema Novo, decidiu-se, em primeiro lugar, que todo o filme devesse ser construído no processo de montagem, com imagens de arquivos de época do movimento; em segundo lugar, apenas os artistas cinema-novistas, sejam por meio de seus filmes ou por depoimentos de época, seriam, em exclusividade, a voz mais aparente na narrativa.

Se em *No intenso agora* o processo de manipulação da imagem de arquivo está submetido a um regime estabelecido pelos comentários de um narrador em off, em Cinema Novo isso se dissipa. A lógica é outra no processo de montagem. Não há um narrador off e aqui a parte mais numerosa dos arquivos são os próprios filmes do Cinema Novo.

Fundamentalmente, *Cinema Novo* é um filme de montagem e será na montagem que o filme se estabelecerá enquanto novidade. Uma premissa parece se estabelecer nesse processo: é preciso articular na montagem, a partir dos planos existentes dos filmes uma nova temporalidade distinta daquela original. Para isso é preciso, entre outras coisas, renovar uma imagem ligando a outra imagem de origem distinta, de modo que uma nova possibilidade sónica possa surgir.

De maneira informal, o crítico Jean-Claude Bernardet comentou o seguinte sobre esse aspecto presente em *Cinema Novo*:

“Uma sequencia ilustra o diálogo mantido com os filmes do CN. Em entrevista Joaquim Pedro refere-se a O PADRE E A MOÇA. Segue um plano do filme, nada mais didático. Joaquim comenta que seu filme é de “poucos movimentos e enquadramentos presos”. Ora no plano escolhido Helena Ignez (a moça) caminha longamente acompanhada pela



câmera. Não é de poucos movimentos. Ela está numa ampla paisagem com bastante espaço em volta dela, não é um enquadramento preso. Há uma ironia presente. Além do mais, esse deslocamento da atriz é justamente um dos planos que mantém à tona a dinâmica da deambulação do CINEMA NOVO, o filme. Esse diálogo livre com o CN traz para hoje imagens e sons dos anos 60, os revitaliza e evita qualquer perspectiva museológica. Assim a 5ª Bachiana de DEUS E O DIABO se torna o ambiente sonoro do beijo de O PADRE E A MOÇA.” (BERNARDET, 2016, comunicação informal).

A sequência de abertura e sequência final são modelares sobre esse método aplicado. Com uma proposta cíclica, quase como espécie de alusão ao movimento que pede passagem no presente, o filme abre e fecha com vários personagens que se movimentam em várias direções; personagens vindos de uma diversidade de filmes e de cineastas dos anos 1960 parecem sugerir uma estranha urgência. As duas cenas que fecham a sequência inicial dão mostras de que esse aspecto articulador entre filmes diferentes e cineastas diferentes é uma marca recorrente de forte presença em *Cinema Novo*, o filme: trata-se de uma emenda discursiva, entre a pedreira que se esvai abaixo, em imagens extraídas do filme de Leon Hirszman, *Pedreira de São Diogo* (1962), em *Cinco vezes favela*, e o nascimento de Macunaíma em célebre cena do filme de Joaquim Pedro de Andrade.

Além dos trechos de filmes, *Cinema Novo* assume também o material de arquivo com os depoimentos dos seus participantes. Até aí, não há nada de novo. A novidade estaria no modo como esses depoimentos se articulam a outro material de arquivo, os trechos selecionados dos filmes. Na mesma linha de uma certa ironia apontada por Bernardet – no caso da relação entre o que Joaquim Pedro diz e o que o filme nos mostra em direção oposta –, em uma das sequências montadas em *Cinema Novo*, Leon Hirszman coparticipa da cena de A falecida; está amparado em um olhar que se tem a impressão de que o cineasta vislumbra o que se desenvolve na cena ficcional. Por uma dimensão mais afetiva do movimento, a proposta de Rocha é fazer com que os artífices do movimento tomem um lugar de testemunhas oculares e observem e sejam observados por meio dos filmes e na relação com os filmes. *Cinema Novo* assume esse aspecto de proximidade afetiva com o seu material de arquivo. Diferente de *No intenso agora*, *Cinema Novo* opera o fator de manipulação de imagens e cenas em chave oposta. Se no filme de Moreira Salles, há um certo cuidado em deixar muito claro ao espectador que o material se preserva nas suas características de sequências originais, evidenciando, quando necessário, por algum tipo de efeito explicitado que o corte foi realizado, *Cinema Novo* não segue o mesmo rito. Misturam-se sons e imagens de origens distintas. Articulam-se materiais de natureza e propósito diferentes. Talvez por esse motivo que parte de crítica tenha notado – talvez com algum exagero – que mais que um discurso sobre e de diálogo com o movimento do Cinema Novo, o filme de Eryk Rocha tenha atentado contra a integridade de alguns filmes³. Deliberadamente, o filme de Eryk Rocha assume esse risco, o de constituir uma

3 - É o caso da crítica de Eduardo Scorel, em *Piauí*, publicada em 10 nov. 2016: “O procedimento de Rocha ao realizar *Cinema Novo* leva o filme a cair nessa armadilha da comemoração fúnebre. A livre associação de sequências ou planos, pinçados em dezenas de filmes e entrevistas, resulta em uma antologia que por vezes atenta contra a integridade das obras de origem. Exemplo disso é a transposição para *O Padre e a Moça* (1965), de Joaquim Pedro de Andrade, da *Bachianas nº 5*, usada em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha. Coletânea ordenada de modo subjetivo, *Cinema Novo* é particularmente enganoso, uma vez que os trechos incluídos nem sempre são representativos dos

genealogia, ao seu modo, sobre o movimento.

Referências

BRENEZ, Nicole. "Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental". *Cinémas*, v. 13, n. 1-2, p. 49–67, 2002. [doi:10.7202/007956ar].

CINEMA Novo. Direção de Eryk Rocha. Rio de Janeiro: Fmproduções, 2016. (90 min.), son., color.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*. Uma impressão freudiana. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. Trad. Edgard de Assis Carvalho, Eric R. R. Heneault, Jorge Bastos e Mariza Perassi Bosco São Paulo: Edições Sesc, 2017.

LEYDA, Jay. *Films beget films: a study of the compilation film*. New York: Hill & Wang, 1964.

NO INTENSO agora. Direção de João Moreira Salles. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2017. (127 min.), son., color.

WEES, William C. *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films*. New York: Film Archives: New York City, 1993.



Experiências com o Cinema na Educação: *crianças com câmeras nas mãos*¹

Experiences with Cinema on Education: *children with cameras on hands*

Arthur Fiel²

(Mestrando – Universidade Federal Fluminense)

Resumo: Esse escrito tem por objetivo refletir a respeito das possibilidades de contribuição do cinema ao campo da educação a partir de uma análise do fazer cinema em ambiente escolar. Partiremos dos estudos realizados por Alain Bergala, Adriana Fresquet e Cezar Migliorin em diálogo com pedagogia do multiletramento apresentada por Roxane Rojo que consideram a criança como protagonista dessa experimentação.

Palavras-chave: CINEMA; EDUCAÇÃO; MULTILETRAMENTO;

Abstract: This paper aims to reflect on the possibilities of contribution of the cinema to the field of education from an analysis of the making of cinema in a school environment. We will start from the studies carried out by Alain Bergala, Adriana Fresquet and Cezar Migliorin in dialogue with the pedagogy of multiletramento presented by Roxane Rojo who consider the child as the protagonist of this experimentation.

Keywords: CINEMA; EDUCATION; MULTILITERACY;

São muitos os estudos que relacionam cinema e educação. Temos nomes importantes que se debruçaram por essa área e defenderam a importância da contribuição para o grande campo da educação. É inegável também que a presença do cinema no ambiente escolar vem de longa data, exemplo disso é o fato de termos, como primeira instituição a se dedicar ao cinema no Brasil o Instituto Nacional de Cinema Educativo – ou apenas INCE – responsável por uma numerosa produção de filmes com caráter educativo, em sua grande maioria, e que se dirigiam às escolas como forma de instrução. Para além das ações do INCE e seu empenho na circulação de filmes nacionais em ambiente escolar, de forma muito corriqueira o cinema ocupa um espaço cativo nas salas de aula do Brasil. A forma como ele ocupa esse espaço é que merece nossa atenção aqui. Pois, muitas vezes os filmes chegam à sala de aula quando o professor não está presente, algumas outras vezes possui um papel meramente recreativo, também é utilizado como forma de ilustrar determinado

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: PA Políticas de cinema: pensar e fazer filmes.

2 - Mestrando do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense. Pesquisa o uso do cinema em sala de aula e o conteúdo infantil em sua relação com o mercado de Cinema e TV no Brasil.

contexto e assim ser um fio condutor de um determinado debate e a partir daí gerar alguma discussão. Há, assim, diversas formas de levar o cinema à escola. Contudo, o que proponho aqui é uma reflexão acerca das possibilidades e potencialidades do cinema ir à escola não somente em projeção, mas enquanto linguagem e aparato tangíveis às mãos.

Assim, este texto se desenvolve em numa via de mão dupla. Nele, eu revisito a bibliografia referenciada, colocando em diálogo os trabalhos citados e adiciono à essa bagagem teórica um pequeno relato acerca dos experimentos realizados durante minha atuação na Escola Municipal de Ensino Fundamental Olga Benário, na capital sergipana, onde atuei durante minha primeira formação.

Experiências com o Cinema na Educação

Em seu livro, *A Hipótese-Cinema*, Alain Bergala apresenta uma metodologia de aplicabilidade do cinema em sala de aula se baseando na sua experiência como conselheiro do ministro da educação da França, Jack Lang, nos anos 2000. Bergala promove, de início, alguns questionamentos e reflexões a respeito da inserção do ambiente escolar e reforça a necessidade de se enxergar o cinema como arte, tocando no ponto de que o que é preciso iniciar os alunos à arte cinematográfica, promovendo, assim, um encontro com a alteridade. O trabalho do francês é apontado como ponte de vários outros estudos e trabalhos ao redor da relação entre o cinema e o campo da educação em diversas partes do mundo. Em nosso país dois outros autores, também referenciados aqui, se aproximam das ideias de Bergala e, assim como ele, relataram suas experimentações.

Adriana Fresquet e Cézár Migliorin são dois dos nomes que se debruçaram sobre essas experimentações e nos trouxeram seus relatos. Ambos os autores também são organizadores do livro “Cinema e Educação: a lei 13.006 – reflexões, perspectivas e propostas”, distribuído digitalmente pela Universo Produção, que conta com a participação de diversos outros docentes preocupados com a questão. Para além desta importante publicação para se pensar em formas e propostas de como o cinema pode chegar nas escolas, ambos os autores adotaram e adaptaram as propostas de Bergala à realidade brasileira e dividem também afinidades ao lançarem um olhar à experiência cinematográfica no campo da educação.

Para Adriana Fresquet o cinema encontra nas mãos dos discentes uma singular potência, o cinema é, assim, visto como substituto do olhar, assim como também é arte, linguagem, escrita, modo de pensamento e produção de afetos e simbolização do desejo. (FRESQUET, 2003).

Se podemos pensar no cinema como uma máquina de pensar, de produzir pensamentos, de atravessar a história, o tempo, o espaço, o real, o possível, o imaginário, o sonhado, estamos sendo implicitamente convocados a pensar e sonhar acordados algumas ideias, possibilidades, aventuras, temores, sensações, desejos, lembranças e projetos. Entender o cinema como modo de pensamento nos libera de pensá-lo de modo determinado, como forma acabada. Pensamento em tanto abertura, possibilidade, invenção. (FRESQUET, 2003, p.3)



Migliorin (2015) nos traz algumas reflexões e crenças sobre a potencialidade do cinema para a educação, que extrapola o ambiente escolar. O autor é assertivo ao mencionar que “o cinema não se encontra na escola para ensinar algo a quem não sabe, mas para inventar espaços de compartilhamento e invenção coletiva, colocando diversas vivências diante das potências sensíveis de um filme” (MIGLIORIN, 2015, p.192). O autor também nos direciona a olhar a experiência do cinema na escola para além de um saber passível de uma simples transferência de saber de uma figura professoral a seus alunos. Para ele é preciso experimentar que o essa figura se permita experimentar o cinema junto de seus alunos.

Experimentar , nesse caso, é se deixar afetar e produzir com o que ainda não conhecemos e que porta o risco de trazer microdesestabilizações naquilo que entendemos como “nosso mundo”. A experiência, nesse sentido, não pressupõe indivíduos prontos ou sujeitos estáveis antes dela própria, tornando-se a experiência, o meio e o fim, entregando a autoridade ao processo. (MIGLIORIN, 2015, p.51).

Nesse sentido, partindo das visões dos autores acima e de suas propostas de experiências com cinema no ambiente escolar, partindo da arte de se fazer cinema, perpassando pelos modos do cinema ocupar o espaço escolar à sua potencialidade como experimentação coletiva no corpo escolar, é possível chegar à pedagogia do multiletramento, defendida por Rojane Roxo e perceber o cinema, talvez, como a mais potencial ferramenta a se experimentar dentro e fora das salas de aula.

O aparecimento de um novo conceito de letramento “surge a partir do momento em que se percebe o domínio de sons, imagens e outras linguagens na mídia e cultura mundial” (FIEL, 2017, p.70). A partir daí surge o conceito de multiletramento que, segundo ROJO (2012), não restringe seu significado às múltiplas práticas de leitura e escrita. Para a autora, essa pedagogia abarca tanto a multiplicidade de linguagens, semioses e mídias com quais se criam significados para textos multimodais, como também a pluralidade e diversidade cultural que compõem a bagagem do corpo discente, se afinando, assim, às ideias de Bergala, Fresquet e Migliorin.

São muitos os olhares lançados para a relação cinema e educação por autores dessas e das mais diversas áreas. Não há dúvidas que, além de longa, esta é uma relação frutífera e inspiradora para diversas outras experiências. A seguir, apresento-lhes um breve relato da aplicação dessas propostas e experiências a partir de minha atuação no ambiente escolar.

Crianças com câmeras nas mãos

Durante cerca de dois anos, estive à frente de diversas turmas, entre o sexto e sétimo ano do ensino fundamental, na Escola Municipal de Ensino Fundamental Olga Benário, localizada num bairro periférico do município de Aracaju, capital de Sergipe. Dentre algumas outras funções, assumi a disciplina de Língua Portuguesa perante à gestão escolar e aos alunos.

Em constante conversação com a direção e coordenação pedagógica da escola, sondei a possibilidade de organizarmos pequenas exposições de materiais audiovisuais na biblioteca disponível. Apesar de algumas dificuldades materiais, o empenho de todo o corpo escolar, possibilitou que a biblioteca, na qual tínhamos um pequeno espaço que outrora tinha o nome de “videoteca”, pudesse ser por nós reexperimentada. Esse termo, reexperimentar, é trazido por mim aqui pela implicação intrínseca à ele que nos traz a ideia de um reencontro. O primeiro reencontro foi com a própria biblioteca, que havia sido fechada para servir de depósito para os materiais didáticos que haviam chegado e não encontraram outro espaço para ocupar. Após a reorganização do espaço, meus alunos puderam, por fim, reexperimentar a biblioteca em toda sua potencialidade. Ali encontraram livros e experimentaram as delícias de navegar por várias páginas e vivenciar novas histórias, mergulhando nas mais diversas narrativas.

Para além da literatura, da palavra oral, ouvida e escrita, experimentamos mais. Experimentamos o cinema e fomos plurais. Alguns dos alunos, inclusive, jamais tiveram a oportunidade de assistir a um filme fora das telas dos televisores ou dos celulares. Assim, compartilhamos ali de algo que foi, para alguns daqueles alunos, a primeira experiência com o cinema. Os filmes selecionados foram para nós condutores de debates, discutimos variação linguística, regionalidades e outras características relativas à língua. Mas o cinema possibilitava muito mais. Assim, num dado momento, solicitei aos alunos que imaginassem como seria falar através do cinema. Essa era a atividade. A câmera era seus lápis. Organizamos as turmas em grupos de alunos e sorteamos um tema sobre os quais eles construiriam narrativas audiovisuais. Dentre os tópicos: saneamento, cultura, segurança, sociabilidades, entre outros. Os resultados: plurais. As crianças experimentaram o cinema fazendo. Retomando os apontamentos de Adriana Fresquet, elas experimentaram o cinema como olhar, arte, escrita, modo de pensamento e também modo de afetar e se deixar afetar por suas potências. Assim, experimentamos a potencialidade do cinema, das crianças e de todo o espaço e corpo escolar, que se alterou para nos comportar.

Considerações finais

Para concluir este trabalho, volto aos escritos de Migliorin, que divide conosco três valorosas crenças acerca da potencialidade do cinema no ambiente escolar. A primeira delas é “no cinema e na sua possibilidade de intensificar as invenções do mundo. A segunda é na escola, como espaço em que o risco de invenções é possível e desejável.” A terceira crença é fundamental para experiência de toda possibilidade e potencialidade do cinema é “na criança, como aquele que tem a criar com o mundo, com os filmes.” (MIGLIORIN, 2015, p.192).

Assim, é considerando a potencialidade do experimento com o cinema no ambiente escolar que a pedagogia do multiletramento vem a colaborar. Afinal, a potência do cinema não está somente em ir a escola apenas como texto ou como tema, mas como ato e criação, especial e essencialmente por sua forma sensível e singular de se relacionar com as pessoas e com o mundo. Alinhando os autores citados, chego aqui a a



conclusão de que o experimentar cinema na educação é tão plural quanto singular, pois o cinema pensa e nos faz pensar. Nos afeta e nos faz afetar. É arte e linguagem. É escrita e oralidade. É, em suma, potencialidade.

Referências

BERGALA, Alain. A Hipótese-Cinema – Pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola. Rio de Janeiro: Booklink; CINEAD-LISE-FE/UFRJ, 2008.

FIEL, Arthur. Entre telas e saberes: o cinema e o multiletramento. Revista Filme-Cultura, Brasília, n. 62, p.68-73, jul. 2017.

FRESQUET, Adriana. Cinema e Educação: reflexões e experiências com estudantes de educação básica, dentro e fora da escola. 1º edição, Rio de Janeiro: Autêntica, 2013.

MIGLIORIN, Cezar. Inevitavelmente cinema: educação, política e mafuá. 1. ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2015.

ROJO, Roxane; MOURA, Eduardo (orgs.). Multiletramentos na escola. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.

SETTON, Maria da Graça. Mídia e educação. São Paulo: Contexto, 2010.

SOARES, Magda. Letramento: um tema em três gêneros. Belo Horizonte: Autêntica, 1997.

O anacronismo nas montagens de *Tom, Tom, the piper's son* (1905-2008)¹

The anachronism in *Tom, Tom, the piper's son* (1905-2008) montages

Arthur Frazão²
(Mestre – PPGCOM/UFRJ)

Resumo: Entre 1969 e 2008 o cineasta Ken Jacobs reempregou as imagens de *Tom, Tom, the piper's son* (Estados Unidos, 1905) em uma série de performances, filmes e vídeos. Este artigo propõe uma reflexão teórica sobre o anacronismo nas diversas montagens produzidas com estas imagens, de 1905 a 2008. Para isso, pretende-se rastrear o contexto de produção de cada trabalho e analisar estas obras audiovisuais como um único e complexo objeto histórico de longa duração.

Palavras-chave: Anacronismo, Primeiro Cinema, cinema experimental, Cinema Expandido, vídeo.

Abstract: Between 1969 and 2008, Ken Jacobs recycled the images of the film *Tom, Tom, the piper's son* (United States, 1905) in a series of performances, films and videos. This paper proposes a theoretical reflection on the anachronism in the various montages produced with these images, from 1905 to 2008. For this, it is intended to trace the production context of each work and to analyze the images of *Tom, Tom, the piper's son* as an unique and complex longstanding historical object.

Keywords: Anachronism, Early Cinema, experimental cinema, Expanded Cinema, video.

Introdução

Tom, Tom, the piper's son (Estados Unidos, 1905) é um filme de 11 minutos, produzido pela *American Mutoscope and Biograph Company*. A narrativa que encadeia a montagem de seus oito planos é inspirada nos versos de uma cantiga de ninar tradicional inglesa de mesmo título³. O filme inicia com uma feira de atrações com diversas ações simultâneas, malabaristas e pessoas fantasiadas, até que o roubo de um porco desencadeia uma perseguição ao ladrão, Tom. O cenário e a composição do plano são reproduções da feira medieval ilustrada em *Southwark Fair* (1733), quadro do artista inglês William Hogarth (1697-1764). Hogarth também talhou uma série de gravuras inspiradas em *Southwark Fair* que receberam o mesmo título. A feira de atrações

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: CINEMA EXPERIMENTAL E CINEMA EXPANDIDO.

2 - Mestre em Comunicação e Cultura pelo PPGCOM da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2018). É montador e realizador audiovisual.

3 - De acordo com Arthur Rackham (1913, p.156), os versos que compõem a cantiga são: "Tom, Tom, the piper's son, / Stole a pig, and away he run! / The pig was eat, and Tom was beat / And Tom went roaring down the street".



faz parte de uma cadeia de reproduções, repetições e reelaborações que extrapolam as pinturas de Hogarth, atravessam o século XX e adentram a primeira década do século XXI nos trabalhos de reapropriação audiovisual de *Tom, Tom, the piper's son* do cineasta nova-iorquino Ken Jacobs.

O longa-metragem homônimo "*Tom, Tom, the piper's son*" (Estados Unidos, 1969-1971) foi o primeiro filme realizado por Jacobs com as imagens de 1905. Entre os anos 1970 e 2000, o cineasta apresentou performances audiovisuais com um dispositivo de dupla projeção por ele desenvolvido e denominado de *Sistema Nervoso*. Dentre estas, três performances foram produzidas com trechos do filme da *Biograph Company*. Em seguida, nos anos 2000, Jacobs montou três filmes digitais com as mesmas imagens. Por um pouco mais de um século, de 1905 a 2008, as imagens de *Tom, Tom, the piper's son* foram empregadas em filmes de diversos períodos da história do cinema, tecendo uma rede de formas não padronizadas do cinema.

Observar o percurso destas imagens pelo entrelaçamento de diversos momentos das artes visuais só é possível de uma perspectiva anacrônica. Uma análise que se restrinja apenas à recepção de cada obra em seu contexto de realização não leva em consideração a sobrevivência das imagens, a ideia de duração que nelas está contida. Como afirma Didi-Huberman (2015, p. 46), "em cada objeto histórico todos os tempos se encontram". Para o autor, a imagem diante da finitude humana é o que vai resistir, ela é a duração. Desta forma, o Didi-Huberman propõe uma mirada histórica que não abandone o contexto de cada obra, mas que compreenda também o anacronismo. O autor fundamenta esta metodologia no trabalho de uma série de historiadores da arte alemães, que no início do século XX posicionaram a imagem como objeto central de sua análise histórica. Dentre estes, cabe destacar Aby Warburg, figura importante para o pensamento de Didi-Huberman, que estabeleceu a montagem iconográfica como um método anacrônico para pensar a sobrevivência das imagens.

Assim com Didi-Huberman (2015) defende uma abordagem para a história da arte que compreenda o anacronismo, mas que não seja plenamente anacrônica, o presente trabalho propõe um duplo movimento metodológico. Por um lado, entende-se a longa duração das imagens de *Tom, Tom, the piper's son* desde uma perspectiva contemporânea às imagens digitais. Por outro, pretende-se retomar o contexto de realização das obras audiovisuais em questão.

Um filme, muitos tempos

O período em que *Tom, Tom, the piper's son* (1905) foi produzido é conhecido como Primeiro Cinema (1894-1913). Neste momento, a não padronização das estruturas de produção e exibição do cinema possibilitavam diversas formas de experiência das imagens em movimento, como os dispositivos individuais ou exibições públicas em que o equipamento de projeção ganhava destaque maior do que os filmes programados. As projeções aconteciam tanto em eventos científicos sobre novas tecnologias, quanto em espaços de entretenimento popular, como o circo, as feiras de atrações e os espetáculos mágicos ou de aberrações. Até

a década de 1980, a produção deste período do cinema era hegemonicamente tratada pelos historiadores do cinema como uma forma de arte primitiva. A análise era de que neste momento, os filmes ainda não haviam progredido para sua forma desenvolvida, o longa-metragem narrativo produzido para ser exibido na sala escura de cinema. Após o congresso da Federação Internacional do Filme de Arquivo, que ocorreu em Brighton no ano de 1978, uma série de teóricos que participaram do encontro problematizaram esta visão histórica sobre o Primeiro Cinema.

Como consequência do diálogo ocorrido em Brighton, André Gaudreault e Tom Gunning (2006) publicaram em 1986 um artigo em que pensam o Primeiro Cinema para além do primitivismo. No texto, os historiadores identificaram que muitos dos filmes produzidos entre 1894 e 1908 fariam parte do que denominaram de *sistema de atrações mostrativas*, uma forma dos filmes se endereçarem aos espectadores como um espetáculo visual capaz de exibir o potencial mágico do cinema, em que a narrativa não é o fator determinante no engajamento daquele que está diante das imagens projetadas. Posteriormente, Gunning (2006b) desenvolveu a sua noção de atrações que se distingue da noção de mostraçãõ de Gaudreault por não abarcar uma ideia de apontamento que a palavra *mostrar* carrega.

Duas décadas depois, Gunning (2006a, p. 34) reconheceu a importância do trabalho de um grupo de cineastas experimentais de Nova Iorque dos anos 1970, dentre eles Ken Jacobs, para construção da noção de atrações. Os contextos geográfico, histórico e social em que Gunning se inseria são fatores que influenciaram a sua interpretação sobre os primeiros filmes. Gunning foi um espectador contemporâneo às primeiras exibições dos filmes experimentais produzidos na Nova Iorque da década de 1970, dentre eles, *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971). A influência do filme de Jacobs para a renovação da historiografia do Primeiro Cinema e, particularmente, para o trabalho de Gunning, é um indício de que a própria pesquisa do historiador também incorporou o anacronismo.

Tom Gunning (2006b) salienta que a noção de atrações não se restringe a um período histórico e expande a sua aplicação para além do período do Primeiro Cinema. Segundo Gunning (2006b, p. 382), haveria desdobramentos do regime de atrações no cinema experimental e até em cenas do cinema narrativo, como nos musicais, por exemplo. Neste sentido, podemos pensar que as diversas formas experimentais do cinema que *Tom, Tom, the piper's son* atravessa, constituem uma rede. Um dos elementos que caracterizam esta trama é a maneira como os filmes endereçam as imagens aos espectadores, norteadas pela noção de atrações.

Tom, Tom, the piper's son (1969-1971), uma das linhas desta rede, foi realizado quase que em sua totalidade com as imagens do filme de mesmo título. Jacobs utilizou um projetor, em que alterava a velocidade e o sentido da projeção, e, uma câmara portátil com a qual filmou e reenquadrou as projeções das imagens de 1905, criando novas atrações. Dentre a vasta gama de efeitos visuais produzidos com este dispositivo de retrofotografia destaca-se a cintilação dos fotogramas. O efeito de *flicker* foi utilizado de diferentes formas no



filme de 1969-1971. Em diversos momentos a cintilação decompõe o movimento dos personagens. Reenquadrados, os fotogramas projetados cintilam em velocidades variáveis. Em determinados trechos a imagem é ampliada de tal forma que as figuras se desfazem e se transformam em imagens abstratas cintilantes. O uso recorrente da cintilação de fotogramas é característica dos *flicker films*, um tipo de cinema experimental que exhibe a condição descontínua da película cinematográfica do qual o filme de Jacobs faz parte.

Não foi apenas o cinema experimental que se dedicou a investigar a cintilação de luz. Como narra Jimena Canales (2011), ao longo da história da ciência, pesquisadores de diversos campos de estudo se interessaram pelos efeitos produzidos por este tipo de luz nos observadores. E. D. Adrian, fisiologista da Universidade de Cambridge, e seu discípulo B. H. C. Matthews, por exemplo, realizaram um auto-experimento em que constataram que a variação da luz alterava a frequência de suas ondas cerebrais. Na década seguinte, o pesquisador Heinrich Klüver relacionou o consumo de peyote, um cactus alucinógeno, às visões produzidas pela exposição à cintilação de luz (CANALES, 2011, p. 236). Na Califórnia do final da década de 1950, o *Mental Research Institute*, instituído do governo dos Estados Unidos, realizou uma série de investigações comparativas entre os efeitos do consumo de LSD e da exposição à luz estroboscópica. Canales (2011, p. 243) destaca que a combinação da rápida cintilação de luz e o consumo de ácidos lisérgicos se popularizou nas duas décadas seguintes tanto entre os artistas, quanto nas pistas de dança. Neste contexto, diversos cineastas experimentais produziram filmes que empregam o recurso de flicagem de fotogramas.

Nos Estados Unidos da década de 1970, emerge o Cinema Expandido, um movimento artístico de alargamento das possibilidades do cinema em que a projeção é protagonista. Neste ambiente, Jacobs desenvolve o *Sistema Nervoso* e, entre 1970 e 2000, apresenta performances audiovisuais com o dispositivo de dupla projeção. Três destas performances foram produzidas com fragmentos de *Tom, Tom, the piper's son*: "THE IMPOSSIBLE: Chapter One "Southwark Fair" (1975)⁴, THE IMPOSSIBLE: Chapter Three "Hell Breaks Loose" (1980) e THE IMPOSSIBLE: Chapter Four "Schilling" (1980).

Nas apresentações com o *Sistema Nervoso* os projetores eram operados simultaneamente com tiras idênticas do mesmo filme. As projeções eram dessincronizadas com a intenção de produzir novas atrações visuais e, em alguns casos, um obturador externo era colocado diante dos projetores. Dentre as possibilidades de efeitos que Jacobs alcançava com o dispositivo, destacavam-se a sobreposição das duas projeções, fotogramas exibidos lado a lado com a tela dividida ao meio e a tridimensionalidade estereoscópica.

Apesar das primeiras performances com o *Sistema Nervoso* estarem circunscritas à cena do Cinema Expandido, estas apresentações também remetem à fotografia estereoscópica, tecnologia extremamente popular na Europa e nos Estados Unidos do século XIX. Um dos cientistas que, naquele momento, desenvolveu equipamentos estereoscópicos e produziu bibliografia sobre o assunto foi David Brewster. Em *The Stereos-*

4 - As datas correspondem ao primeiro registro que se tem de apresentação de cada performance.

cope: Its history, theory, and construction (1856), o autor traça uma história da estereoscopia e apresenta aplicações da tecnologia para a pintura, arquitetura, escultura, educação, história natural, entre outras possibilidades. Dentre as aplicações listadas, uma delas merece destaque, os usos da estereoscopia para a diversão. No tópico, chamam a atenção as imagens do sobrenatural, figuras humanas translúcidas que podem ocupar mais de um lugar do mesmo quadro (BREWSTER, 1856, p. 205-6) e a inversão das fotografias produzidas para o olho esquerdo e direito, o que resultava em curiosas distorções das formas e da tridimensionalidade (BREWSTER, 1856, p. 208). Apesar da história dos usos da estereoscopia estar repleta de traços do que se convencionou nomear de cinematográfico, não se pode afirmar que Ken Jacobs teve contato com a literatura escrita no século retrasado sobre o tema. Contudo, estas aplicações da tecnologia ao entretenimento supracitadas são tipos de imagens estereoscópicas que caberiam no escopo dos efeitos visuais produzidos pelo cineasta nas apresentações com o *Sistema Nervoso* e nos seus filmes digitais.

Em 2002, Jacobs produziu *A Tom Tom chaser* (Estados Unidos, 2002), um curta que é o resultado de distorções ocorridas no processo de telecinagem das imagens de *Tom, Tom, the piper's son*. Este filme marca a entrada das imagens de 1905 em mídia digital e aponta para as possibilidades da criação de novas atrações com o uso dos recursos do vídeo. Nos outros dois filmes digitais realizados com as mesmas imagens, Jacobs multiplica estas possibilidades com uso de máscaras e outras ferramentas digitais.

Anaglyph Tom (Tom with puffy cheeks) (Estados Unidos, 2008) é um filme 3D produzido para ser assistido com óculos anáglifos. Os óculos, que têm uma lente ciano e a outra vermelha, permitem que as imagens colorizadas com estas cores sejam percebidas pelos observadores como tridimensionais. No filme, o uso do anáglifo como uma técnica tridimensional para a diversão não constrói imagens realistas. Dentre a vasta gama de atrações presentes no longa-metragem há algumas imagens que Jacobs define em uma cartela de texto como "anomalias visuais". Nestes trechos, o cineasta associa a cintilação de *frames* a um efeito de tridimensionalidade aberrante, como as distorções descritas por Brewster no século XIX.

Em *Return to the scene of the crime* (Estados Unidos, 2008), Jacobs remonta ao plano da feira de atrações, em que ocorre o roubo do porco, para periciar outros possíveis crimes que teriam acontecido na cena. Neste filme, o cineasta recorre novamente a cintilação de *frames*. Com o uso de computadores para montar o filme, Jacobs corta freneticamente entre os planos, produzindo uma montagem acelerada, *frame a frame*. Outra atração frequente no longa-metragem é a colorização dos fotogramas, um recurso comum na fotografia do século XIX. Já no final do filme, um retorno ao passado permite que se perceba que o anacronismo está presente também em *Southwark Fair*, o quadro de Hogarth que serviu de inspiração para o plano da feira de atrações de 1905. Jacobs insere uma reprodução da gravura e destaca, no canto inferior direito da imagem, um grupo de pessoas assistindo a uma perspectiva forçada. Em uma legenda de texto, o cineasta se refere a este tipo de entretenimento como um dos precursores do cinema.



De 1969 a 2008, Ken Jacobs realiza uma montagem baseada na repetição das imagens de *Tom, Tom, the piper's son*, mas também de técnicas e efeitos visuais do passado. Este gesto anacrônico se configura como um trabalho de escavação da história do cinema e da fotografia. Com isso, Jacobs não restitui a experiência destes dispositivos tal como foram consumidos nos contextos em que emergiram. De 1905 a 2008, a repetição, tanto das imagens de *Tom, Tom, the piper's son*, quanto dos procedimentos técnicos descritos ao longo deste artigo, resulta em uma montagem de longa duração. Portanto, quando assistimos aos filmes que empregam estas imagens, estamos diante de um emaranhado do tempo, de várias camadas de tempo sobrepostas.

Referências

- BREWSTER, David. *The Stereoscope: Its history, theory, and construction*. Londres: John Murray, 1856.
- CANALES, Jimena. " 'A Number of Scenes in a Badly Cut Film': Observation in the Age of Strobe". In: DASTON, Lorraine; LUNBECK, Elizabeth (Eds.). *Histories of Scientific Observation*. Chicago: University of Chicago Press, 2011. p.230-54.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismos da imagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- GAUDREAU, Andre; GUNNING, Tom. "Early Cinema as a Challenge to Film History". In: STRAUVEN, W. (Ed.). *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2006. p. 365-80.
- GUNNING, Tom. "Attractions: How they came into world". In: STRAUVEN, Wanda. (Ed.). *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2006a. p. 31-40.
- _____. "The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde". In: STRAUVEN, W. (Ed.). *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2006b. p. 381-8.
- TOM, TOM, THE PIPER'S SON, STOLE A PIG, AND AWAY HE RUN!. In: RACKHAM, Arthur (Org). *Mother Goose: The old nursery rhymes*. Nova Iorque: Century Co, 1913, p.156.

Monte Hellman: visadas trágicas e a crise da imagem-ação¹

Monte Hellman: tragic visions and the crisis of the action-image

Arthur Lins²
(Doutorando – UFF)

Resumo: Na busca por uma teoria que possa emergir da materialidade fílmica, pretendemos destacar alguns procedimentos estéticos/narrativos desenvolvidos nos filmes de Monte Hellman realizados entre os anos 60 e 70 e relacionar com a sua concepção de fracasso em seu projeto de comunicação com o público. Essa incommunicabilidade se faz presente em seus filmes e ressalta a crise da imagem-ação (Deleuze) em consonância com um aspecto trágico que surge no seio da contracultura norte-americana.

Palavras-chave: Monte Hellman, Nova hollywood, contracultura, Deleuze.

Abstract: In the search for a theory that can emerge from the filmic materiality, we intend to highlight some aesthetic/narrative procedures developed in the Monte Hellman films made between the 60s and 70s and relate to his conception of failure to communicate with the public. This incommunicability is present in his films and call attention to the crisis of the action-image (Deleuze) in consonance with a tragic aspect that arises in the heart of the American counterculture.

Keywords: Monte Hellman, America New Wave, counterculture, Deleuze.

Nos filmes de Monte Hellman os personagens tem pouco a dizer e muito a fazer. Especialmente a fugir da iminência da morte ou correr em seu enlace. Enquanto ela não vem, se ocupam de jogos de azar e se mantem em movimento constante, sejam cavalgando por montanhas rochosas ou apostando corridas nas estradas do interior. Parar significa reconhecer a tragédia de suas existências e a impossibilidade de algum futuro promissor. Marcados por tamanha fatalidade, seus filmes só poderiam mesmo ser parte integrante do cinema moderno. E norte-americano. Onde do deserto se faz brotar petróleo, cassinos e indústrias de cinema.

O seu período de produção mais intensa está situado próximo ao contexto da *Nova Hollywood*, fim dos ano 60 e começo dos anos 70, período de renovação estética, formação de novos autores, e a emergência da contracultura e das revoluções que se anunciavam ao mundo. Porém, mesmo que a sua obra pactue com al-

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: ST TEORIA DOS CINEASTAS – SESSÃO 6 – IDEIAS FÍLMICAS: CONSAGRAÇÃO E NOVOS OLHARES.

2 - Professor no curso de cinema da UFPB. Doutorando no PPGCINE/UFF com pesquisa voltada para o cinema contemporâneo brasileiro em diálogo com os gêneros horror e ficção-científica.

guns procedimentos em evidência neste período, há uma dinâmica própria interna aos seus filmes que ressalta uma incomunicabilidade como potencia estética, um pessimismo melancólico que impregna as paisagens e a construção dos personagens, distante de qualquer psicologismo ou jornada redentora do herói.

Pretendemos destacar quatro de seus filmes feitos entre os anos 60 e 70: *Disparo para matar* (1966), *A vingança do pistoleiro* (1966), *Corrida sem fim* (1971) e *Galo de briga* (1974), trazendo à tona os elementos que vão se constituindo numa perspectiva de esvaziamento do espaço e na construção de paisagens interiores dos personagens. Esse esvaziamento acompanha a rarefação narrativa e a errância dos personagens que agem deambulando pelo seu meio, sem lastro histórico determinado, suspensos em um esquema sensório-motor sempre em vias de se romper.

A tragédia clássica: a ameaça está no território

Comecemos por Hellman artesão. E todo artesão do cinema *hollywoodiano* tem um compromisso com determinados gêneros, aqueles mais rentáveis, os que mais agradam o grande público. Com ele não seria diferente e com a parceria inicial de Jack Nicholson experimentou diferentes gêneros sem nunca escrever um roteiro, mas realizando filmes de baixo orçamento, em poucas semanas de filmagem, elenco reduzido e o mínimo de locações possíveis. Como um bom artesão, ele é sobretudo um cineasta econômico. E serão nos seus filmes de *westerns* que a eficácia do artesão sugere algo mais: o autor, artista consciente de seus meios que maneja a linguagem para imprimir uma visão pessoal do cinema e do mundo que ele rege.

A Vingança do pistoleiro e *Dispara para Matar*. Dois filmes de caça, de sobrevivência, onde o maior perigo é o território. Nada de épico nisso. Toda a ação engendrada nestes filmes são movidas por mero acaso. Há sempre um erro trágico, um acidente, um movimento em falso que irá provocar a morte de alguém e deflagrar perseguição aos que sobrevivem. A questão passa a ser quem escapará da força, ou do peso e cansaço de seus corpos, antes de desvanecer na paisagem, destino fatal reservado a todos os seus personagens.

Este parece ser o desafio principal assumido por Monte Hellman. Como abdicar de toda profundidade (psicológica, narrativa) e trazer à tona a superfície da imagem em pura matéria-fisicalidade. É nesse sentido que ele se interessa em filmar o vento, as gradações do crepúsculo e do ocaso, as árvores secas em primeiro plano, a reação dos cavalos ao ambiente, a matéria mesmo da terra. O seu interesse é mais geográfico do que narrativo. O drama em seus filmes não se constrói ao longo do tempo, mas na imediatez do espaço.

Em *A Vingança do pistoleiro* o filme se constrói por camadas, sempre ascendente, sempre um nível a mais, numa busca não por chegar ao topo, mas por atravessar a montanha, o grande paredão rochoso que impossibilita a percepção de qualquer horizonte. Um recurso narrativo comum em seus filmes é sugerir um ponto de chegada, um obstáculo final aos personagens, (algum lugar a chegar, a atravessar, um terreno a ser vencido), mas que ele (o cineasta) abandona no caminho, como se não desse tempo para que a ação se com-

pletasse, como se não importasse um desfecho para a trama. É o meio que irá sustentar toda a arquitetura narrativa.

Ao final, apenas um vaqueiro continua vivo e segue a sua fuga. Ficamos com a imagem de um oca-so e com o personagem atravessando o quadro e seguindo pelo extra-campo, enquanto a paisagem, agora composta pelo rastro de poeira deixada pela passagem do cavalo em velocidade, gradativamente se dissolve numa tela preta. Este recurso (*fade*), aparentemente banal e saturada na hiper-codificação do cinema clássico narrativo, aqui adquire mais densidade pela sobreposição da poeira (vestígio último do personagem), do oca-so (mutação na natureza) e da espessura do tempo (esmorecimento mais longo que o habitual).

Em seu próximo *western*, *Disparo para matar*, percebemos uma depuração de seus elementos, tornando o filme ainda mais rarefeito e a trama mais enxuta. Poderíamos dizer que a última sequência do filme, (em torno de 20 minutos) seria o equivalente conceitual a um longo *fade* (*fade* da imagem, *fade* dos corpos cansados).

Formando um díptico com o filme anterior, mais uma vez temos uma longa perseguição como mote para uma minuciosa exploração do espaço como elemento narrativo-sensório, e dos personagens como seres fadados a iminência da morte. Porém, o terreno aqui torna-se horizontal (enquanto lá trata-se de montanhas, aqui serão as grandes planícies, os desertos), o que lhe permite ampliar a pequenez de seus personagens diante da vastidão de um espaço monocromático (tons de marrom-avermelhado ou os vários níveis de branco da areia do deserto) e vazio.

Destacamos aqui duas sequências que nos apontam as visadas trágicas em Monte Hellman. A primeira, mais banal, a segunda mais visionária. Ao narrar a morte de um companheiro, um dos personagens relembra a cena e nós acompanhamos a partir de um ponto de vista subjetivo: enquanto ele está na barraca ao amanhecer, avista pela fresta da lona o seu amigo tomando café na frente da fogueira. Neste momento um tiro vindo do extra-campo (do território) acerta o peito de seu amigo e é com horror que ele se lembra da queda mortal, do olhar arregalado em sua direção e do sangue se misturando ao café no solo.

Essa imagem passa a ser o vestígio de um mau pressentimento, materializa o medo da morte que lhes acompanha. Os corpos já mortos permanecem assombrando os espaços, como a demarcar uma morada final. É por isso que durante o filme teremos tantas menções a lápides improvisadas e mesmo uma cena com um personagem cavando a aridez do solo com as mãos para que possa enterrar o seu amigo recém-morto. Os corpos já se fundiram ao terreno, não há mais distinção entre um cemitério e as longas planícies por onde eles vagam, pois a morte se alastrou por todos os espaços.

O que se deve notar na trama para acentuar o que iremos chamar de segunda visada trágica é a falta de identidade do perseguido. Não sabemos de quem se trata, e até o derradeiro duelo final ele é apenas visto



de longe, irreconhecível na paisagem. Mas eis que eles se aproximam. O foragido está cada vez mais perto, se esconde em algumas pequenas rochas pelo caminho. E a mulher e o homem contratado por ela descem do cavalo que já não tem forças para seguir. Ambos seguem a pé, correndo, e a troca de tiros se intensifica. Vemos então em primeiro plano o homem perseguido, e se trata de alguém idêntico ao homem contratado pela mulher (interpretados pelo ator Warren Oats). Possivelmente irmãos gêmeos.

A partir de então a cena adquire uma feição irrealista com a manipulação das imagens/sons, que perdem o ser caráter narrativo e passam a se apresentar como pura materialidade. Os grãos da película vão ficando mais evidente num jogo de campo e contracampo em câmera lenta que vai esgarçando a queda dos personagens alvejados por tiros trocados (o som reverbera por ecos, como se uma bala estivesse a ricochetear eternamente no vácuo).

Ainda em câmera lenta vemos apenas o homem contratado que em sua queda reconhece a identidade do antagonista: "Collin". É no seu olhar e na gravidade de sua voz distorcida que reconhecemos (personagem/espectador) uma tragédia na narrativa, mas que deixa revelar uma outra camada da imagem: o real visado na suspensão do encadeamento sensório-motor e na opacidade da imagem vista em mera composição pictórica. "O parecer-falso torna-se o signo de um novo realismo, por oposição ao parecer-verdade do antigo realismo" (DELEUZE, 1985, 238).

Essa é a modernidade em Monte Hellman: buscar na irrealidade do falso uma verdade anterior a ilusão da imagem em movimento, operar a substituição das situações sensório-motoras enfraquecidas por novas situações puramente óticas e sonoras (DELEUZE, 2007,12). Para isso ele teve que manipular as imagens ali mesmo onde elas imperaram no antigo realismo. Não como forma de denunciar a ilusão e o período clássico (ao contrário, ele se insere nessa tradição), mas sim para revelar a natureza do espetáculo cinematográfico e liberar novas potências da matéria.

A tragédia moderna: desencanto revolucionário

Em *Corrida sem fim* e depois em *Galo de Briga*, os personagens de Monte Hellman encarnam a solidão e a incapacidade de reagir ao mundo. A impossibilidade de comunicação e as paisagens que se transformam em espaços quaisquer, destituídos de qualquer caráter transcendental ou mítico. A monotonia da estrada e o tempo que se arrasta nas ações banais dos personagens são os efeitos do mundo que não cessa de contagiar os seus filmes, as suas imagens. Tudo tende a um excesso de energia represada, acumulada, que já não encontra meios de provocar qualquer ação explosiva. A imagem entra em combustão.

Em *Corrida sem fim* esse procedimento se arrasta ao longo do filme e adquire a sua feição mais concreta na cena final, com a película pegando fogo a partir do ponto da imagem onde se encontra a cabeça do personagem.

Vejamos a sequência: O motorista se prepara para mais uma corrida. O mecânico, que sempre lhe acompanha, testa o motor, as engrenagens do carro. O motorista já se encontra na linha de partida. Olha ao lado, encara o seu oponente. Olha para um terreno baldio, um espaço qualquer. Tudo é igual, mas algo está fora de lugar, algo foi desarticulado. O som da cena muda de andamento, perde a aparente naturalidade. Some por completo. O motorista aguarda o sinal para começar a corrida. Passa a marcha. O som volta, agora de forma hiper-realista, um grande estralo. O motor é acionado e o carro dispara em velocidade ascendente, mas algo já não funciona. A imagem estanca gradativamente. O som do motor se confunde com o som de um projetor enguiçando. A imagem congela. A película entra em combustão e queima sua substância transformando a imagem em sua ausência: uma tela preta. Não há mais som. Termina o filme com os créditos finais.

A combustão da imagem impossibilita qualquer horizonte de continuidade. Vemos nesse procedimento uma força de recusa a adesão dos (maus) clichês reinantes numa época marcada sobretudo pelo comércio das imagens. O fim do filme revela a fadiga da imagem, a sua frágil condição incapaz de conduzir um projeto de transformação revolucionária.

Destacamos aqui que uma série de filmes realizados neste período utilizou o mote da explosão/rompimento brusco como forma a representar um certo nihilismo *outsider* (Sem destino [1969], Zabriskie Point [1970], Corrida contra o destino [1971]). Mas ainda muito próximos ao jogo de metáforas ou analogias, nenhum deles internalizou esse procedimento de forma tão radical que pudesse afetar a própria materialidade da imagem.

Em *Galo de briga*, único filme visto deste conjunto que concentra a ação narrativa na trajetória de um único protagonista, o drama exposto na narrativa é a recusa da fala.

Fazendo uma reversão das vastos planícies de seus *westerns* e das intermináveis estradas do *road movie*, o espaço da ação foi reduzido a lugares fechados, e o palco principal onde se desenrola o drama se multiplica pelos pequenos tablados onde os galos se matam para saciar a euforia dos apostadores. Pelo tema incomum e sem o engajamento a gêneros reconhecíveis, este filme é um dos maiores fracassos na carreira de Monte Hellman.

Estranhamente trata-se de seu filme mais convencional. Após seu comentário desiludido sobre a contracultura americana em *Corrida sem fim*, o desejo que pulsa nesse filme é o de um cinema popular, com personagens carismáticos, situações cômicas, superação de um fracasso e um inusitado *happy-end*, quando o protagonista arranca a cabeça de um galo morto e oferece a sua amada como prova de seu amor.

Talvez por concessão comercial, talvez por um desejo genuíno de comunicação com o público (um paradoxo com o tema da incomunicabilidade interna a diegese), neste filme Monte Hellman lança mão de vários procedimentos narrativos: *flashbacks* que revelam mais detalhes sobre a trajetória do protagonista; *voice over* que substitui a sua fala diegética; músicas que criam tons emocionais em cenas de sexo; um verdadeiro

inventário da vida comum vivida pelos moradores do interior americano. É como se após o distanciamento crítico e o *niilismo cool* de seu filme anterior, ele agora volta-se para o que a aparente vida ordinário esconde, aqueles que nunca viveram nenhuma ilusão a ser perdida.

Se no final há uma reconciliação do protagonista com o seu passado - ele vence o festival como melhor tratador e encontra o seu quinhão de sucesso -, há também uma possível reparação no elo sensório-motor que garante a continuidade da imagem-ação. Porém Monte Hellman não abandona o tema da incomunicabilidade e da tragédia que se impõe pelas paisagens em sua obra: só mais adiante, em *Iguana – a fera do mar*, ele fará coincidir radicalmente a textura da paisagem com o rosto desfigurado de seu protagonista ressentido que reina como um déspota em uma ilha distante.

Referências

ANDRADE, Fábio; ARTHUSO, Raul; GUIMARAES, Vitor; MIRANDA, Marcelo. *Revista Cinética*. Fora do Caminho: Entrevista Monte Hellman. Set/2016. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br>. Acesso em: 05 maio. 2018

BRENEZ, Nicole e D'ANGELA, Toni. *La Furia Umana/8*. Conversation with Monte Hellman. Disponível em: <http://www.lafuriaumana.it>. Acesso em: 8 maio. 2018.

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

_____. *A imagem-tempo: Para além da imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

O Aceno da Aura no Cinema Expandido de Bill Morrison¹

The Auratic "Sign" in Bill Morrison's Expanded Cinema

Bárbara Bergamaschi Novaes

(Doutoranda do PPGCOM-UFRJ e PPGLCC-Puc Rio)²

Resumo: Susan Sontag afirmava que o tempo acaba colocando a maior parte das fotografias no nível da arte. Já Walter Benjamin identificava uma beleza naquilo no que está em vias de desaparecer. Novas formas de discurso sobre a "Aura" e a presença das imagens parecem despontar nas investigações do cineasta Bill Morrison. Ao explorar o processo de decomposição imanente da película enquanto potência poética afetiva, seus filmes em myse-en-abyme engendram diferentes modos de historicidade do cinema.

Palavras-chave: Cinema Experimental, Artes Visuais, Aura, Found Footage, Cinema Expandido.

Abstract: Susan Sontag claimed that the passing of time places most of photography on the art status. Walter Benjamin identified beauty in what was nearly disappearing. New models of discourse regarding the concept of "Aura" and the presence of images seems to emerge on the artistic investigations of filmmaker Bill Morrison. By exploring the process of immanent decomposition of film as an affective poetic power, in myse-en-abyme movement his films engender different modes of cinema historicity.

Keywords: Experimental Cinema, Visual Arts, Aura, Found Footage, Expanded Cinema.

Bill Morrison (1965) é um cineasta americano, formado em pintura pela Escola de Artes Cooper Union em Nova York, onde foi aluno do animador experimental Robert Breer. Breer foi responsável por ter apresentado a Morrison a ideia de "24 pinturas por segundo", onde seria possível construir realidades "segundo a segundo, fotograma a fotograma", e onde "cada imagem seria uma pintura e uma composição." Esta transcrição da pintura em cinema é o que norteia a poética cinematográfica de Morrison. No final dos anos 1990, o realizador interessa-se pelas possibilidades plásticas dos filmes em suporte de nitrato de celulose deteriorados. Hoje, a maioria de seus filmes é trabalhado sob esse material.

Ao longo de 30 anos de atividade, Bill Morrison produziu cerca de 34 filmes entre curtas e longas. Seu trabalho é notadamente marcado por colaborações com compositores de música contemporânea entre eles: John Adams, Gavin Bryars, Bill Frisell, Michael Gordon, Philipp Glass, Henryk Gorecki, David Lang, Harry Partch,

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no Seminário Temático "Interseções Cinema e Arte" no dia 24/10/2018.

2 - Realizadora, crítica e pesquisadora. É doutoranda pelo PPGCOM (ECO/UFRJ) e pelo PPGLCC (Letras/PUC-Rio). É mestre em Artes da Cena pelo PPGAC- UFRJ e graduada em Comunicação Social pela ECO- UFRJ.



Steve Reich and Julia Wolfe com quem realiza sinfonias e performances ao vivo. A quase a totalidade do material de seus filmes é proveniente de arquivos institucionais, entre eles a Biblioteca do Congresso Americano, a Biblioteca e Arquivos do Canadá e O Acervo do museu EYE de Amsterdam. O cineasta colabora regularmente com o Ridge Theater, cia de teatro que utiliza instalações e técnicas de projeção multimídia. Suas projeções teatrais lhe renderam 2 Bessie Awards e um Obie Award. Em 2014 o MoMa recebeu uma grande retrospectiva de seus trabalhos e 8 de seus filmes foram comprados e fazem parte do acervo permanente do museu. Neste ano o realizador foi convidado especial da 13a Mostra de Cinema de Ouro Preto, realizado de 13 a 18 de Junho de 2018, onde exibiu seu mais recente longa, *Dawson City*, e realizou uma Masterclass.

Nesta comunicação faremos uma breve análise fílmica do filme “Light is Calling” um curta-metragem de 8 minutos e 12 segundos, feito em 35mm, lançado no ano de 2004. Nos interessa produzir uma reflexão teórica sobre o filme de Bill Morrison, a partir dos escritos do historiador da arte, Georges Didi-Huberman, em especial nos conceitos presentes seu livro “Diante do Tempo” (2015) em que o historiador se vale, principalmente do conceito de Aura de Walter Benjamin.

Didi-Huberman (2015, p.268) relembra que apesar de identificar o declínio da aura com o surgimento da reprodutibilidade técnica, Benjamin nunca proclamou seu derradeiro fim ou constatou seu desaparecimento. A noção de aura é difusa em toda a obra de Benjamin, sua colocação responde a uma experiência trans-histórica e dialética. Benjamin vai assinalar diversas maneiras pelas quais a Aura se faria notar, sua definição é ambígua e por vezes obscura. Para os exegetas de Benjamin, haveria uma mudança na conceituação de Aura a medida que o filósofo vai amadurecendo. Nesta análise tentaremos dar conta das diversas acepções de Aura e como elas se relacionam com filme de Morrison. Mais do que colocar o conceito de Aura em uma relação antitética, como antinomia da mídia técnica, exploramos e apostamos na estranha e ambígua percepção de passado e futuro que este “aceno” da Aura propicia.

Neste curta metragem de 2004, *Light is Calling*, Bill Morrison resgata um pequeno trecho do filme de 1926 intitulado *The Bells* do diretor James Young, uma cena interpretada pelos atores Lola Todd e Edward Philipp. O filme mudo por sua vez é uma adaptação do poema homônimo do escritor do gênero de horror, Edgar Allan Poe. O filme de Morrison se inicia com uma série de imagens de manchas informes de cor alaranjada, que logo percebemos se tratar de película antiga deteriorada. A composição que acompanha as imagens, de Michael Gordon, se estrutura em uma conjunto de sonoridades circulares que nos remetem ao ecos e sons do badalar dos sinos - um comentário sonoro do realizador em uma clara referência ao título da película original.

O filme não possui diálogos, intertítulos, cartelas ou legendas explicativas - não anseia o registro documental. Mais do que se ater ao senso comum da arqueologia de resgatar e historicizar as imagens, as localizando no tempo de maneira teológica e cronológica, o cineasta busca explorar essas imagens enquanto forças poéticas, trabalhando suas potencialidades plásticas e sua materialidade como objeto de experiência

artística. A película já desfigurada pelo tempo, nos coloca diante da imanência da imagem, pura aparição, onde a materialidade plástica se faz presente. Vemos apenas os resquícios do que um dia foi uma imagem realista de representação mimética do mundo.

O trecho inicial já nos coloca as questões centrais da filmografia de Morrison. A fatalidade letal do nitrato de celulose (altamente inflamável) da época do cinema mudo de *The Bells* (1926), é em si paradoxal. Se por um lado a película preserva um momento na eternidade, por outro seu próprio corpo ou pele se deteriora com o passar do tempo. Nessa dialética entre visível e invisível vislumbramos a própria representação da vida exprimindo o seu caráter efêmero - o filme “morre” como seus objetos retratados. A “doença” que roí o corpo das imagens manifesta-se sempre de maneira aleatória e imprevisível, como a própria morte nos seres orgânicos. Para Didi-Huberman (2015, p. 15), diante de uma imagem estamos sempre diante do tempo - por mais antiga que seja ou por mais recente que seja a imagem – o presente e o passado nunca cessam de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção com a memória. Em outras palavras, diante da imagem há sempre uma relação elegíaca, imantada pela passagem do tempo e pela inexorabilidade da morte.

As cenas iniciais do filme de Morrison são carregados pela tensão da espera - quando o espectador se vê diante da angustia da dissolução do amorfo, surge o desejo de encontrar a forma no informe. Aos poucos, em meio aos riscos, queimaduras e sujeiras - espécie de pátina do tempo - vislumbramos na cena formas passíveis de reconhecimento figurativo, que tão rápido quanto vem à tona desaparecem. Vemos cavalos e o que parece ser um carruagem, figuras que se confundem e alternam entre o primeiro plano e fundo. Subitamente o rosto de uma jovem mulher com tranças ganha contorno. Neste trecho a música se torna mais lírica e dramática. O rosto que “emerge” do caos abstrato ocupa nesta cena uma relação ambígua. Há neste momento a aparição do caráter oximórico da imagem que opera em uma dialógica que alterna entre revelação e apagamento. O rosto ao mesmo tempo que seduz pela sua capacidade afectiva, afasta o espectador devido a sua distância e inefabilidade. Aparece e desaparece num piscar de olhos.

Neste trecho do filme, em que os rostos do personagens começam a tomar forma, vale lembrarmos que uma das definições de Aura. Benjamin ao falar de Atget e dos Surrealistas já identificava uma possível beleza naquilo no que está em vias de desaparecer: (2014, p. 189) a “O valor de culto não se entrega sem oferecer resistência. Antes ele habita uma última trincheira: o rosto humano (...) Nas antigas fotos, a Aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto humano”. Benjamin (1985, p.25) ainda afirma que os surrealistas foram “os primeiros a pressentir as forças revolucionárias que transparecem nos objetos antiquados”, que “fazem explodir as forças atmosféricas ocultas nas coisas”. Susan Sontag, (1981) comentando o texto de Benjamin, afirma que uma fotografia de 1900 nos comove mais hoje em dia pelo fato de ser uma fotografia tirada em 1900 do que pelo seu tema. Para a autora, o tempo acaba colocando a maior parte das fotografias, até as mais amadorísticas, no nível da arte. “O próprio passado, à medida que as transformações históricas



continuam a acelerar-se, tornou-se o mais surreal dos temas” (SONTAG, 1981, p.75).

Aos poucos percebemos que o trecho do filme selecionado por Morrison se trata de um encontro fortuito entre as personagens Lola Todd e Edward Philipp quando estes se cruzam, por um acaso, no mesmo caminho da estrada. O filme se inicia e termina neste átimo de tempo, em que os amantes cruzam olhares e se apaixonam. Uma das outras formas de aparição da Aura, em que ela se faria notar, para Benjamin seria no “olhar correspondido”, que parece provir de um objeto inanimado e surpreende o espectador: “A partir do momento em que somos - ou acreditamos ser – vistos, levantamos os olhos. Sentir a Aura de uma coisa é conferir-lhe o poder de levantar os olhos” (2015 p. 267); Didi-Huberman (2015, p. 272), caracterizaria que esta relação com olhar implica numa dialética do desejo, que supõe alteridade, objeto perdido, sujeito clivado, relação inobjetivável. Há uma concomitância, uma relação triangular e especular entre as personagens do filme e os espectadores, ao mesmo tempo em que as personagens vivem o choque do encontro também experimentamos a mesma surpresa diante da imagem dos rostos que surgem das manchas informes. Relação de ordem essencialmente erótica.

A pesquisadora e teórica do cinema Laura Marks, nos fornece uma definição básica do erotismo: a capacidade de oscilar, de se mover entre o abandono e o controle de si. Em outras palavras é preciso uma distância, que se mantenha um mistério, um elemento incognoscível para que a experiência erótica ocorra. Esta definição no remete a outra definição possível de Aura presente em Benjamin: “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja.” (1996, p.110). Para o filósofo a diferença que funda a transição do *valor de culto* da obra de arte para o *valor de exposição* seria justamente o da *distância*. Poderíamos afirmar que há portanto um agenciamento da experiência erótica no filme não apenas em nível diegético mas também extra-diegético. Funda-se uma relação de sedução não apenas entre as personagens mas entre espectador e as imagens.

Ainda Marks (2000, p.85) remonta origem etimológica da palavra *Fetiche*. Vinda da língua portuguesa *Feitiço*, expressão surgida durante a colonização portuguesa da África oriental na região da Guiné. Seria um neologismo da palavra africana *Fetisso*, que descreveria as práticas dos curandeiros que dotavam de poderes mágicos certos objetos sagrados. Estes objetos deveriam ser tocados por estes xamãs para serem dotados de poder, precisando haver uma relação de contato direto. Em um objeto fetichizado, se concentra a presença de uma origem que ficou impressa pelo toque e uso no tempo. As coisas que presenciaram ou testemunharam o passado possuem um caráter “mágico” e teriam a capacidade de evocar memórias involuntárias, pois é neles onde vislumbra-se a história social de um povo em uma forma fragmentada.

Para Benjamin (LISSOVSKY, 2005) a Aura também pode ser pressentida como o resíduo do passado depositado sobre os objetos, vestígios das mãos que o tocaram, dos olhos que o miraram, é marca de uma “origem”: “um sopro de pré-história circundando a existência atual”. Benjamin usa o termo “origem” não se

referindo ao sentido de “fundação” ou “fonte originária”, mas origem entendida como passado inacabado, um passado sempre aberto em um regime dinâmico com o presente, algo que pede pra ser reconhecido mas ao mesmo tempo restituído na confluência dos tempos. Um objeto aurático emanaria, portanto, a presença desta “origem” e não as representaria. Imagens envelhecidas do passado que possuem marcas físicas como queimaduras, rasgos, sujeiras, denotariam que estas imagens foram tocadas, manipuladas, ou seja, entraram em contato físico com algo ou alguém de um passado distante não localizável no tempo.

É curioso percebermos que no momento em que Edward Philipp desmonta de seu cavalo para ir de encontro de sua amada, em um gesto simbólico ele estende a mão para ela que parece ter caído de seu meio de transporte. Ele a levanta retirando de uma zona de mancha amorfa da película, resgatando e a restituindo à mulher a sua forma original. Ao pegá-la pelas mãos, em um gesto semelhante ao do restaurador que resgata a imagem das ruínas do passado, ele traz a imagem de volta à tona. Este encontro diegético entre as duas personagens é onde se delineia uma metáfora para o trabalho do cineasta. Da mesma forma que os amantes, Morrison se depara ao acaso com as imagens, é seduzido e se encanta por elas, e por fim cria uma relação com estes filmes perdidos - as leva para casa consigo. As imagens de *The Bells* dobram sobre si mesmas num movimento de *myse-en-abyme* que engendram um olhar sobre o cinema enquanto se constituem como tal.

Ainda para o Didi-Huberman (2015, p. 275) para compreender o conceito de Aura é preciso antes entender a imagem dialética. A imagem dialética teria necessariamente duas características que operam simultaneamente: a ambiguidade e a crítica. A imagem dialética seria ambígua pois reivindica certas escolhas estéticas mas desassocia-se de toda síntese clara e distinta, de toda teleologia reconciliadora. Esta seria uma dialética sem síntese, com terceiro (a síntese) interdito. A imagem dialética de Benjamin critica a modernidade que promove o esquecimento da Aura (ao se imantar para o progresso) ao invocar a memória, mas ao mesmo tempo, também critica o arcaísmo, em outras palavras a nostalgia da Aura, por um ato de invenção, de substituição e de dessignificação essencialmente modernos. Ou seja, em seu tempo, o próprio Benjamin oscilava entre sentimentos de nostalgia por uma experiência tradicional perdida e de entusiasmo pelas novas formas de experiências que viriam a surgir das transformações industriais modernas.

Para Didi-Huberman, Benjamin não dá nem razão ao mito nem a técnica, nem ao sonho nem ao despertar. “É no momento frágil do acordar que ele se apoia, momento dialético, segundo ele, porque se encontra na fronteira evanescente, ambígua, entre a vigília e o sono, das imagens inconscientes e da lucidez crítica.” Experiência limiar. A imagem dialética de Morrison apela para um “Outrora”, isso implica que sabemos que o passado que ela representa ficou para trás e jamais será restituído como tal. Esta verificação seria uma forma de presenciar o choque de uma memória se recusando a se submeter ou “retornar” ao passado. O rosto do presente, do passado e dos futuros não realizados e ainda possíveis convergem para o mesmo ponto: na imagem dialética.

Morrison busca apropriar-se de uma reminiscência da imagem, tal como ela relampeja no momento de um perigo, busca “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’ o trabalho deste arqueólogo de imagens, “salto para fora da sucessão cronológica niveladora”(BENJAMIN apud GAGNEBIN, 1994, p.12). Na contra-corrente do historicismo clássico, ao contrário de solucionar ou preencher os “buracos” da história (redução tipicamente positivista). Mais do que resgatar e restaurar o passado, os filmes de Morrison buscam introduzir o descontínuo, trabalhando a partir da diferença, se voltando para as fissuras, os desacordos. Uma prática metodológica nomeada por Didi-Huberman (2015, p.269) como “heurística do anacronismo” que se interessa produzir uma dialética na dobra exata entre o tempo e a história.

Referências

- BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política. Ed Brasiliense, 1996.
- LISSOVSKY, Mauricio. A memória e as condições poéticas do acontecimento Ed. Contracapa, 2005
- HUBERMAN, Didi. Diante Do Tempo - História da Arte e anacronismo das Imagens. UFMG, 2015
- MARKS, Laura. The skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses. Duke Univ.Press. 2000.
- SONTAG, Susan. Ensaios sobre fotografia. Ed. Arbor, 1981

A técnica da profundidade de campo como recurso narrativo e estilístico¹

Depth of field technique as a narrative and stylistic resource

Bertrand Lira²

(Doutor _ Universidade Federal da Paraíba/UEPB/João Pessoa)

Resumo: A profundidade de campo, técnica aliada do cinema desde a sua origem, e a encenação em profundidade estão presentes na *mise-en-scène* de diferentes diretores em todo mundo, do cinema clássico ao contemporâneo. Pretendemos discutir aqui o seu uso enquanto elemento estilístico e narrativo em *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941) e *Elegia de Osaka*, (Kenji Mizoguchi, 1936), o primeiro com o propósito de intensificar o drama e o segundo de desdramatizar a ação principal ao encená-la em planos distanciados.

Palavras-chave: Cinematografia, profundidade de campo, *mise-en-scène*, encenação em profundidade.

Abstract: Depth of field, common film technique since its origin, and in-depth staging are present in various directors' *mise-en-scène* throughout the world, from classical to contemporary cinema. It is our intention to discuss here its use as a stylistic and narrative element in *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941) and *Osaka Elegy* (Kenji Mizoguchi, 1936), the first with the purpose of intensifying the drama and the second to dedramatize the main action by staging it in distant grounds.

Keywords: Cinematography, depth of field, *mise-en-scène*, in-depth staging.

Introdução

Antes do lançamento de *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941), considerado por estudiosos de cinema como um marco da retomada da técnica de profundidade de campo como recurso estético e narrativo, o cinema japonês, inspirado na tradição da sua xilogravura com seus "primeiros planos arrojados" (Bordwell, 2013), fazia uso corrente dessa técnica. Fala-se de "primeiro plano arrojado" quando a ação dramática principal é encenada exageradamente próxima da câmera e os demais elementos da cena são distribuídos ao longo da imagem, uma marca de alguns filmes de Welles. No entanto, Bordwell (2008) critica Bazin por considerar os norte-americanos Orson Welles e William Wyler como pioneiros na retomada do uso dessa técnica de encenação quando outras cinematografias já a utilizavam de forma sistemática em suas produções. Igualmente,

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no seminário temático "Teorias e análises da direção de fotografia".

2 - Doutor em Ciências Sociais pela UFRN, documentarista, professor efetivo do Departamento de Mídia Digitais e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação - PPGC/UEPB. E-mail: lirabertrand@gmail.com



Bordwell (2013) contradiz Comolli quando afirmou que a técnica da encenação em profundidade, entre 1925 e 1940, praticamente entrava em desuso. Não é o caso, por exemplo, do cinema japonês.

A profundidade de campo nas imagens do primeiro cinema era uma determinante “natural” resultado do uso de objetivas (35mm e 50mm) que conferiam uma impressão de realidade já trabalhada na pintura renascentista com sua representação em perspectiva. Martin (1990) observa que só depois de 1925 é que essas lentes foram substituídas por objetivas mais luminosas, por conta das películas pancromáticas (de início, com pouca sensibilidade), o que retirou o foco em profundidade. Os diretores que marcaram a sua encenação em profundidade, a partir de então, o fizeram deliberadamente como um recurso de *mis-en-scène*, a exemplo de Mizoguchi.

O que pretendemos discutir aqui é o uso da técnica da profundidade de campo na encenação com propósitos diferentes por dois diretores (Welles e Mizoguchi) que apresentam estilos próprios de *mis-en-scène*. Welles, com sua encenação em profundidade e primeiros planos arrojados, como em *Cidadão Kane*, estrutura uma composição pictórica onde a ação principal era posta em primeiro plano e as demais ações eram distribuídas em planos intermediários e no plano de fundo, relacionando-as com fins à criação de suspense ou surpresa, ferramentas da dramaturgia que intensificam o drama. Mizoguchi, por sua vez, usava a profundidade de campo com outro propósito. Em *Elegia de Osaka*, (Kenji Mizoguchi, 1936), por exemplo, o diretor, ao contrário de Welles, desloca a cena principal para um plano intermediário ou de fundo, arrefecendo o drama, tornando-o visualmente menos explícito dentro de uma tradição cultural que mescla a valorização de pequenos gestos, a sutileza, com momentos de exacerbação das emoções.

Os filmes: *Elegia de Osaka* e *Cidadão Kane*

Melodrama, com roteiro original do próprio Mizoguchi, *Elegia de Osaka*, narra a história da jovem Ayako que trabalha como telefonista na empresa de produtos farmacêuticos do senhor Asai, que dá nome ao empreendimento. Ayako vive com o pai, desempregado, e a irmã Sachiko. O irmão Hirochi estuda fora e tem dificuldade em pagar a universidade. O pai deve 300 ienes à empresa onde trabalhou por muitos anos. Para livrar seu pai da prisão, Ayako termina por ceder ao assédio do patrão, o senhor Asai, tornando-se sua amante. Descoberta pela senhora Asai, Ayako é afastada da empresa e se envolve com outro amante, o senhor Fujino, amigo de Asai. Insatisfeita com a vida que leva, Ayako vê no pedido de casamento do amigo Susumu a possibilidade de redenção.

Por sua vez, *Cidadão Kane* trata da história de Charles Foster Kane, magnata da imprensa, a partir de sua morte solitária no quarto da mansão Xanadu onde vive, na Flórida. A partir das memórias de Thatcher, seu tutor, e de conversas com diversas pessoas que conviveram com Kane, o jornalista Jerry Thompson buscar descobrir uma faceta do protagonista ainda desconhecida do público, escolhendo como ponto de partida a

palavra “rosebud” (botão de rosa) sussurrada por Kane antes do último suspiro.

Mizoguchi se inclinou a tratar temas caros à tradição literária e teatral japonesas, adaptando textos encenados e, posteriormente, escrevendo, ele mesmo, suas histórias que gravitavam em torno de dramas femininos, a chamada estética *shinpa* (Bordwell, 2008). Utilizaremos aqui os termos plano-sequência e plano longo como sinônimos, como sugerem Bordwell e Thompson (2013), pois dizem respeito à duração do plano (*long take*), quando esta se apresenta acima da média das produções vigentes em determinada época.

Por sua vez, o conceito de encenação em profundidade diz respeito ao uso da profundidade de campo (a extensão de nitidez) que uma imagem pode oferecer numa cena para que o diretor possa trabalhar a distribuição e deslocamento dos personagens a fim de que seus movimentos e gestos contribuam para a construção e compreensão da ação dramática representada. É o que Bordwell considera a função primeira dos realizadores: a de “tornar inteligíveis as suas imagens.” (2013, p. 231).

Iniciaremos nossa análise por uma breve apresentação do estilo de Mizoguchi em *Elegia de Osaka* para partirmos a esmiuçar duas cenas que ilustram a nossa proposta sobre o emprego da encenação em profundidade visando uma desdramatização da ação (ou arrefecimento do drama). Observamos na maioria das cenas a ausência de planos fechados (a exemplo do *Close-up*) neste filme. Mizoguchi retoma uma prática comum desde 1906, como observa Bordwell (2013), quando os cineastas passam a criar cenários recessivos em estúdio para que os personagens pudessem se deslocar diagonalmente em relação à câmera, conferindo uma certa profundidade de campo à cena. Ao deixar o primeiro plano vazio de ação, emoldurando-o com portas ou janelas, muitas vezes fora de foco, a ação principal passa para um plano intermediário. Outra característica no estilo de Mizoguchi é a duração dos planos, sempre mais longos, estruturados em planos-sequência fixos, como veremos nos exemplos a seguir.

A encenação em profundidade: “desdramatização versus hiperdramatização”

Selecionamos duas cenas de *Elegia de Osaka* que são emblemáticas da encenação em profundidade com o fito de atenuar o drama ao deslocar para planos intermediários ou de fundo a ação dramática. Ayako se encontra no apartamento alugado pelo senhor Fujino, seu segundo amante, esperando a visita de Susumu que havia lhe pedido em casamento. No entanto, Ayako quer confessar para o futuro marido de sua vida pregressa como amante do senhor Asai, na esperança do perdão de Susumu. Esta cena dá início ao clímax do filme. O casal está feliz com o encontro e Susumu reafirma seu desejo de casar com Ayako. Ela se levanta e muda o tom de sua fala, dá as costas para Susumu (e para nós), que permanece sentado, e se dirige para o fundo do cenário enquanto revela seu segredo para o noivo. Susumu se levanta, também nos dando as costas, e se aproxima de Ayako no fundo do cenário. Temos agora, no momento mais crucial do drama, os dois personagens mais afastados no quadro com seus rostos não visíveis. Uma opção estilística que destoa das práticas



de encenação dominantes no cinema ocidental da época e também nos nossos dias.

A encenação de Mizoguchi opta por não revelar a reação de Susumu que permanece o tempo todo de costas. Bordwell denomina esta estratégia do diretor de “suspense pictórico”, pois,

Escondendo os rostos – sempre profusos em informações–, a encenação nos força a ler o desespero nas nuances de postura e gesto. (...) Em grande parte dos filmes de outros diretores, as qualidades expressivas do estilo realçam a denotação, a transmissão de informações relevantes por meio da *fala* e da *expressão facial*. Mas Mizoguchi encontra maneiras de minimizar esses procedimentos para poder jogar com outros *índices de emoção*, imprimindo-lhes um tratamento mais provocador. (2008, p. 150, grifos nossos)

Outra cena emblemática dessa estratégia de estilo em Mizoguchi é a cena clímax que se segue à cena descrita acima, quando Susumu ainda se encontra na companhia de Ayako e o senhor Fujino, amante dela, chega ao apartamento para exigir que Ayako lhe devolva os 200 ienes que ele lhe dera para pagar a universidade do irmão. Fujino é expulso mas denuncia os dois à polícia.

A reações de Ayako e Susumu não são transmitidas por expressões faciais, pois na escolha de encenação de Mizoguchi os personagens estão de costas para a câmera. E à medida que o drama aumenta, eles se distanciam ainda mais. Gestos, posturas e falas dão o tom da intensidade dos sentimentos vividos pelos personagens neste tipo de *mise-en-scène* que trabalha com plano-sequência fixo de longa duração, coreografando os personagens na cena para arrefecer o drama ao recusar planos fechados e enquadramentos frontais. Os personagens ora estão posicionados em meio perfil, ora de costas para a câmera. (...) O movimento ou a imobilidade da câmera nada mudam, e vemos planos absolutamente estáticos em que o acontecimento é totalmente dominado por um realizador que se tornou <<organizador de gestos>> e <<organizador de posições>> (é tipicamente o caso de Welles); (AUMONT, 2006, p. 131).

Festejado por diversos estudiosos como um dos *metteurs-en-scène* que resgatou a encenação em profundidade (e a profundidade de campo) como opção estilística, a partir de *Cidadão Kane* (1941), Welles nos fornece um contraponto para discutirmos as intenções pretendidas no uso desse tipo de encenação por esses dois realizadores em épocas distintas. Há diferenças não só como ambos usam a encenação em profundidade (Mizoguchi esvaziando o primeiro plano de conteúdo e Welles usando o primeiro plano arrojado impactando a cena), quanto nos efeitos desejados: Mizoguchi tenta minorar a intensidade do drama, enquanto Welles busca maximizá-lo. Vejamos duas cenas, amiúde mencionadas na literatura cinematográfica.

Nesta cena de *Cidadão Kane*, a profundidade de campo é explorada num momento de conflito. Kane chega à redação local do Chicago Daily Inquire depois de uma apresentação na cidade da cantora lírica Susan Alexander Kane, sua segunda mulher. Já sabemos que Jed Leland, amigo e parceiro de Kane há décadas, é o responsável pela crítica musical do diário. Depois de divergências morais e ideológicas, Leland pediu a Kane

para ser transferido para Chicago e os dois já não se falam há tempos. Leland está adormecido sobre sua máquina de escrever onde iniciou uma resenha ácida sobre o canto de Susan. Kane lê a resenha e decide concluí-la nos termos que Leland começou. Bernstein, funcionário do Inquire, informa a Leland, sobre a decisão de Kane e Leland se dirige à redação ao encontro de Kane.

Nesta cena, o enquadramento, com imensa profundidade de campo, abrange diversas áreas da redação onde Kane é mostrado em um “primeiro plano arrojado” continuando a escrever à máquina a crítica de Leland. Este entra ao fundo pela porta aberta e vai em direção a Kane e, por conta, em direção à câmera. Bernstein aparece à porta onde permanece observando os dois. A tensão se estabelece a partir do que resultará do enfrentamento de Kane e Leland. E aqui Welles opta pelo artifício da surpresa: Kane apenas anuncia que Leland está demitido.

Finalmente, outro recurso à encenação em profundidade é verificado na cena em que Susan Alexander, cansada das críticas negativas às suas performances vocais e da pressão de Kane para que ela continue cantando, se “excede” com os calmantes tentando suicídio. A cena é toda mostrada num plano-sequência fixo, com um “primeiro plano arrojado” trazendo uma forte carga informativa no plano frontal: sobre um criado mudo, um copo com uma colher dentro e um frasco de medicamento aberto, logo atrás, na cama, está Susan Alexander dormindo profundamente. Ouvimos o som de sua respiração e em seguida de batidas na porta, porém, como Susan não reage, elas se tornam insistentes até que a porta (no último plano) é aberta à força e entram Kane e o mordomo. Kane se aproxima de Susan e a chama pelo nome, ordenando o mordomo que chame um médico.

Há uma passagem de tempo com o efeito de *fade-out/fade-in* e temos o mesmo enquadramento, desta vez com um primeiro plano “super-arrojado” ao ponto de obscurecer quase toda a cena. Quando o médico retira a sua pasta do primeiro plano, vemos novamente Susan na mesma posição, Kane sentado ao lado da cama, o médico logo atrás e mais adiante a enfermeira, distribuídos em camadas, com mais foco até a porta por onde sairá o médico.

Sobre o uso da profundidade de campo no cinema, Martin (2007) aponta para o seu uso como uma alternativa possível à montagem em continuidade, comumente chamada de montagem clássica. Para o autor, com a profundidade de campo, “os personagens não entram mais em cena apenas pelos lados, mas vindos de trás ou da frente, e evoluem em torno do eixo longitudinal, aproximando-se e afastando-se conforme a importância de suas palavras ou de seu comportamento a cada instante.” (p. 168). É o que verificamos nas três cenas acima em *Cidadão Kane*.

O alardeamento da imagem com extremo foco profundo, o mais próximo da nossa visão, utilizada em cenas de *Cidadão Kane* no início da década de 1940, influenciou uma tendência a essa forma de encenação



entre os diretores norte-americanos da época. Bordwell (2013) relata que o fotógrafo do filme Greg Toland difundiu a técnica como “*pan focus*” sem, no entanto, revelar que seu resultado era obtido através de truques óticos como sobreposição e retroprojeções (*back projection*) como nas duas últimas cenas analisadas acima.

Conclusão

Vimos que Mizoguchi se utiliza de uma maior quantidade de planos-sequência fixos com ênfase na encenação em profundidade, com primeiros planos vazios de conteúdo e a ação dramática sendo empurrada para planos intermediários ou no fundo do cenário. O diretor intencionava com este esquema estilístico diminuir a intensidade do drama fazendo os personagens se afastarem do plano frontal e darem as costas para a câmera, dificultando, assim, a visualização de suas expressões. O veículo do drama passaria a ser o diálogo e a postura dos personagens em cena. Welles, por sua vez, vai trabalhar a encenação com foco profundo na década de 1940 de forma diferente do japonês: ao invés de esvaziar o primeiro plano, Welles o ocupava com parte importante do drama e distribuindo as demais ações ao longo do quadro, sintetizando num único plano-sequência as ações que poderiam ser decupadas de forma analítica em diversos planos, esquema tão comum à época. No entanto, ao contrário de Mizoguchi, Welles com esse esquema de encenação buscava hiperdramatizar a cena. Portanto, temos nesses dois expoentes da cinematografia mundial, duas formas diferentes de trabalhar, também com efeitos distintos, a encenação em profundidade.

Referências

AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2006.

BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2013.

_____ e THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema: Uma introdução*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo, SP: Editora da USP, 2013.

_____ *Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2008.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

Filmografia

Elegia de Osaka (Kenji Mizoguchi, 1936)

Cidadão Kane (Orson Welles, 1941)

A Música e a Narrativa Fílmica: o Papel da Canção Popular em *Aquarius*¹

Music and Film Narrative: the Role of Popular Music in *Aquarius*

Breno Mota Alvarenga²

(Mestrando - UFPE)

Resumo: Este artigo pretende explorar como a nostalgia pode comparecer na paisagem sonora fílmica. Para isso, foi-se selecionado como estudo de caso o longa *Aquarius*. O artigo busca investigar o conceito de nostalgia para então analisar os elementos de uma paisagem sonora que corroboram para seu comparecimento nas narrativas fílmicas. Em especial, se direciona para as canções populares do filme, analisando a capacidades destas de fornecerem novas informações e significados, seja pela letra das composições ou por associações historicamente construídas.

Palavras-chave: Paisagem sonora; Nostalgia; Canção popular.

Abstract: This article aims to explore how nostalgia can attend films soundscapes. Therefore, the movie *Aquarius* was selected as case study. The article seeks to investigate the concept of nostalgia and then analyze the elements of a soundscape that corroborate for its appearance in films narratives. In particular, it focuses on the popular songs of the film, analyzing their ability to provide new information and meanings, either by the lyrics of compositions or by historically constructed associations.

Keywords: Soundscape; Nostalgia; Popular Music.

No filme *Aquarius* (2016), de Kleber Mendonça Filho, apenas duas das dezenove faixas da trilha sonora são temas orquestrados, ambas de Mateus Alves. As demais são canções populares. Este fato, cada vez mais comum nos filmes contemporâneos³, nos faz questionar: quais os diferenciais que o uso da canção popular na paisagem sonora de um filme fornece em relação a temas orquestrados? Em especial, é possível que em *Aquarius* o uso da canção popular seja capaz de instaurar nostalgia?

Como ponto de partida, faz-se necessária a reflexão sobre o termo “nostalgia”: por que alguns elemen-

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Música e Cinema: intersecções estéticas na narrativa cinematográfica

2 - Breno Alvarenga é graduado em Comunicação pela UFMG e mestrando pelo PPGCOM da UFPE. E-mail: brenomalvarenga@gmail.com

3 - Robb Wright pontua que “Essa tendência é mais evidente na crescente presença da música popular nos meios visuais - trailers de filmes, vídeos, comerciais de televisão criados para se assemelhar a vídeos, temas da moda para programas de televisão de última geração e a invasão gradual de canções populares na trilha sonora de produções cinematográficas e televisivas. Existem inúmeros fatores - demográficos, tecnológicos e econômicos - que impulsionam esse desenvolvimento, embora sejam difíceis de isolar.” (WRIGHT, 2013, p.8)



tos nos retomam à mente um passado contaminado de certa poesia e melancolia que pode ser ao mesmo tempo doloroso e reconfortante? Linda Hutcheon, em seu artigo *Irony, Nostalgia, and the Postmodern: A Dialogue* (2000) comenta que a palavra nostalgia tem origem grega, em que *nostos* significa “retorno a casa” e *algos* “dor”. Ou seja, a raiz da palavra remete a um desconforto unido a um desejo de retorno (HUTCHEON, 2000). Segundo ela, “O tempo, diferentemente do espaço, não pode ser retomado - nunca; o tempo é irreversível. E a nostalgia se torna a constatação deste triste fato” (HUTCHEON, 2000, p.19). O que Linda quer dizer é que o passado é inacessível, onde tudo contido nele diz de términos irreconstituíveis. O desejo de regressar para esse tempo é frustrante porque é impossível. O nostálgico, então, relaciona-se com elementos ainda acessíveis no presente e que também o eram no passado, como se a partir deles se pudesse ter lampejos de um tempo findado. Svetlana Boym comenta o fenômeno:

A nostalgia moderna é um luto pela impossibilidade do retorno mítico, pela perda de um mundo encantado com fronteiras e valores claros; poderia ser uma expressão secular de um anseio espiritual, uma nostalgia de um absoluto, um lar que é tanto físico quanto espiritual, a unidade edênica do tempo e do espaço antes da entrada na história. O nostálgico está procurando um destinatário espiritual. Encontrando o silêncio, ele procura sinais memoráveis, interpretando-os desesperadamente. (BOYM, 2001, s/n)

Há um consenso, pelo menos entre Linda Hutcheon e Svetlana Boym, que a cultura e a sociedade contemporâneas têm a nostalgia como “elemento-chave” (HUTCHEON, 2000, p.18), em que as constantes mudanças tecnológicas, o intenso fluxo de informações, o aumento da mobilidade das pessoas pelos espaços e rápidas mudanças de estruturas sociais desempenham importante papel no desenvolvimento de uma crise nostálgica coletiva.

Em contraponto ao nosso fascínio pelo ciberespaço e pela aldeia global virtual, há uma epidemia não menos global de nostalgia, um anseio afetivo por uma comunidade com uma memória coletiva, um desejo de continuidade em um mundo fragmentado. A nostalgia reaparece inevitavelmente como um mecanismo de defesa em um tempo de ritmos acelerados de vida e disrupções históricas. (BOYM, 2001, s/n)

Interessa-nos especialmente o comentário de Svetlana de que a nostalgia atua como mecanismo de defesa. Afinal, seriam as canções populares que soam na paisagem sonora do filme capazes de dizer sobre a nostalgia defensiva da personagem Clara?

Sobre paisagem sonora, R. Murray Schafer considera como todos os elementos sonoros que fazem parte de um “ambiente acústico” (SCHAFER, 2001). Ou seja, qualquer tipo de evento sonoro circunscrito em um espaço e tempo.

Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo um ambiente acústico como paisagens sonoras. Podemos isolar um ambiente acústico como um campo de estudo, do mesmo modo que podemos estudar as características de uma determinada paisagem. Todavia, formular uma impressão exata de uma paisagem sonora é mais difícil do que a de uma paisagem visual. (SCHAFER, 2001, p.23)

Chama-nos a atenção o fato de Schafer incluir as composições musicais como elementos sonoros pertencente a paisagens sonoras. Em especial, as canções populares estão inseridas dentro de um contexto social-histórico e por isso fazem parte da paisagem sonora de comunidades pertencentes a espaços e tempos específicos. Uma composição musical que soa frequentemente em certo ambiente acústico acaba por fazer parte de um contexto também cultural, passando mesmo a comentar sobre um local, um tempo e seus habitantes. Portanto, uma paisagem sonora que venha a ser composta por uma canção popular tende a trazer consigo uma memória afetiva de um tempo, memória essa que só é compartilhada por uma comunidade que acesse da mesma maneira essa bagagem cultural. Ou seja, uma paisagem sonora composta por uma canção popular tem a capacidade de instaurar nostalgia; podendo mesmo chegar a ser uma nostalgia coletiva.

Em resumo, toda canção carrega consigo camadas de significações e associações que tornam-se atreladas a ela. Ao ser colocada em escuta, uma canção portanto retoma esses significados e ativa memórias de um tempo.

A canção popular como nostalgia em *Aquarius*

Diferentemente da canção orquestrada, que tem como intenção soar despercebida para então atenuar emoções, a canção popular interrompe o arco dramático dos filmes, como se pedindo para ser notada. Em especial em *Aquarius* onde praticamente todas as canções soam de forma diegética, ou seja, são colocadas em cena pelos personagens e/ou escutadas por eles. Ney Carrasco (1993) nos dá interessantes pistas sobre esse fenômeno:

O fato da canção possuir um texto poético, de associar a linguagem musical a palavras, faz com que a sua introdução no filme direcione para ela uma parcela muito maior da atenção do espectador do que aquela requisitada em uma intervenção puramente musical (CARRASCO, 1993, p.84)

Sendo assim, as letras das canções podem desempenhar papel de subtexto do roteiro, corroborando para o desenvolvimento de personagens e de narrativas ao fornecer novas informações. Em *Aquarius*, algumas das canções atuam de maneira semelhante. Vejamos um exemplo.

Hoje, Taiguara (1968)

Nas primeiras cenas do filme, somos apresentados a uma jovem Clara nos anos 80. Seu cabelo é curto. Seu marido, em uma festa, comemora o sucesso do tratamento de saúde que ela havia passado. 26 anos depois somos apresentados a uma Clara já mais velha, interpretada por Sônia Braga. Em direção ao banho, a personagem tira a blusa e notamos que um dos seus seios lhe foi retirado - uma cicatriz no local sugere uma cirurgia. Mais tarde, os letreiros do filme identificam um dos capítulos como sendo "O Câncer de Clara". Fica claro, portanto, que a personagem havia sido diagnosticada no passado com câncer de mama. A doença é



retomada em diferentes pontos da narrativa, por exemplo quando um homem desiste de seguir beijando-a ao notar a falta de um dos seios.

Mais um ponto importante para nos atentar é o caráter nostálgico e saudosista da personagem, que é perceptível em diferentes pontos da narrativa: a coleção de vinis na sua casa, as canções da década de 70 e 80 que são por ela colocadas em cena, a análise em família de fotos antigas, o criado mudo preservado na sala do apartamento após anos.

Esses fatores nos fazem compreender a força da primeira estrofe da canção de Taiguara (que soa tanto na primeira quanto na última cena): *Hoje/Trago em meu corpo as marcas do meu tempo/Meu desespero, a vida num momento/A fossa, a fome, a flor, o fim do mundo*. Trazer consigo as marcas de um passado diz muita da personagem Clara: o saudosismo é o responsável pelo apreço dela pelas memórias de um passado, memórias relembradas e preservadas em seus atos e falas. Ela carrega consigo “as marcas do seu tempo” ao se colocar em oposição à destruição do prédio que mora há tempos, ao ser fiel a seu gosto musical de anos atrás, ao lembrar com carinho as histórias da sua juventude. A personagem, no entanto, também carrega em seu corpo as marcas do seu tempo de forma literal: a falta de um de seus seios é um sinal em seu corpo de um tempo de outrora. Seu corpo carrega com uma cicatriz as lembranças do câncer de anos atrás. O passado desenha no físico da personagem vestígios do que foi vivido, numa metáfora visual que aponta para uma relação muito intrínseca de Clara com o passado. “A vida num momento” do seguinte verso vai de encontro a esse incessante passar do tempo; da fugacidade interminável do viver. Esse eterno direcionamento ao futuro é colocado como um “desespero” para Taiguara. Os bairros crescem, pessoas morrem, o vinil é substituído pela música digital e prédios antigos se tornam condomínios de luxo. Clara parece sentir esse mesmo “desespero”: em uma conversa com seus filhos, ela tem dificuldade de convencê-los dos motivos pelos quais não quer vender o apartamento, até que se direciona ao filho mais novo: “É que vocês não sabem o que é se sentir louco sem ser louco! Parece que está endoidando. Você sabe o que é isso, meu filho, você sabe o que é passar por isso: você sabe que não está endoidando e que a loucura está lá fora, não sabe?”. Taiguara finaliza a primeira estrofe apontando diversos elementos que habitam o tempo e o deixam a cada instante: “A fossa, a fome, a flor, o fim do mundo”.

Fat Bottomed Girls, Queen (1978) e Meu Som é Pau, Aviões do Forró (2015)

A cena referida inicia-se à noite com Clara deitada na rede da sala. Ela escuta barulhos vindos da entrada do prédio e ao ir até a janela verificar, depara-se com um grupo de adultos bêbados liderados por um trabalhador da construtora interessada na compra do seu apartamento. Ouvindo atentamente os ruídos do grupo entrando no prédio, nota com espanto que estão se direcionando para o apartamento logo acima do seu. Uma música eletrônica começa a soar do andar de cima. Clara levanta-se do sofá e escolhe um dos seus vinis para tocar. Ouvimos, mais uma vez de forma diegética, a canção *Fat Bottomed Girls*, de 1978 e de autoria da banda

de rock britânica *Queen*. A letra, que basicamente fala sobre garotas de nádegas grandes, não contribui muito para a narrativa. O que interessa mais são as associações e significados da canção e da banda como produto midiático e cultural da época de lançamento e que ressoam até hoje.

Considerada um dos expoentes do rock contemporâneo, estima-se que a banda *Queen* tenha vendido entre 150 a 300 milhões de discos. Em tempos de Guerra Fria e ditaduras militares na América Latina, *Queen* se estabelecia como um grito de rebeldia para os jovens da época, que entoavam suas músicas sobre liberdade sexual, permissividade e autoafirmação. As décadas de 70 e 80, auge da banda, eram também as décadas da juventude de Clara.

A personagem baila sozinha a canção pela sala, entoando a letra junto a Freddy Mercury no último volume. A música acaba, mas não os ruídos vindos do andar de cima. De lá, soa a canção *Meu Som é Pau*, canção de 2015 e da banda cearense *Aviões do Forró*. Clara sobe as escadas e espiando pela porta do apartamento acima do seu, testemunha uma orgia.

Interessante como a disputa entre os dois apartamentos é pontuada por uma disputa sonora. Clara se arma com *Fat Bottomed Girls* e o grupo se arma com *Meu Som é Pau*. Clara representa a resistência: não é qualquer festa que fará com que ela abra mão do seu apartamento. Eles atacam: a intenção é incomodá-la até que desista de morar ali. Nessa cena todos os elementos da disputa comparecem no embate entre *Queens* e *Aviões do Forró*: Clara versus a empreiteira, 1978 versus 2015, resistência versus progresso, nostalgia versus olhar para o futuro, manutenção versus destruição. Ou seja, a canção e sua capacidade de carregar consigo significados e dizer de certos contextos históricos e culturais, funciona como o cabo de guerra entre a personagem e a construtora, onde sem qualquer tipo de diálogo, tudo é dito.

Conclusão

A nostalgia, como vimos, é um sentimento complexo. O embate que trava entre o passado e presente toma forma nesta sensação que resulta numa frustração: um mesmo espaço não pode comportar dois tempos. A nostalgia comparece com a tristeza em admitir a irreconstituição do passado e seu caráter finito.

Um filme é capaz de fazer emanar esta nostalgia de diferentes formas, seja pela fotografia, diálogos, estética ou montagem. E como vimos neste artigo, pela paisagem sonora. O uso de ruídos, silêncios, diálogos e músicas são exemplos de elementos sonoros que corroboram para uma paisagem sonora nostálgica. Usamos como estudo de caso o filme *Aquarius*, que tem com as canções populares um importante uso de uma paisagem sonora nostálgica. As canções do filme, que em sua maioria são das décadas de 70 e 80, revelam o saudosismo da personagem Clara e dão pistas do seu caráter nostálgico. Como afirma Claudia Gorbman:

Mais notavelmente, a normalização de músicas populares em filmes mudou completamente as formas como nos relacionamos com histórias de filmes e personagens. Os



mundos de Tarantino e Scorsese e os Irmãos Coen e David Lynch, Jack Black em *Alta Fidelidade* e muitos outros personagens que conhecemos através do seu gosto musical: os filmes estabelecem identidade, gosto e política através das formas particulares como os personagens se relacionam com as músicas. (GORBMAN, 2014, s/n)

Por meio das canções populares, compreendemos a relação de Clara com o passado e seu carinho pelas memórias de outros tempos. Entendemos que da mesma forma com que guarda seus vinhos (e, portanto, preserva-os), a personagem tenta manter o prédio em que vive há anos, em um movimento em que sua nostalgia se torna resistência; proteção pelas lembranças habitadas no imóvel. Assim como seu apego às músicas do seu passado, a personagem se revela apegada às memórias construídas no apartamento. Ou seja, a paisagem sonora nostálgica do filme (e as canções populares que dela fazem parte) revelam informações extras sobre Clara, sendo elementos ativos na construção da personagem.

Referências

BOYM, Svetlana. *The future of nostalgia*. New York: Basic Books. 2001

CARRASCO, Ney. *Trilha musical: música e articulação fílmica*. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

GORBMAN, Claudia. *Professor emeritus*. University of Washington Tacoma, 2014. Disponível em: <<http://directory.tacoma.uw.edu/employee/gorbman>>. Acesso em: 3 de Agosto de 2018.

HUTCHEON, Linda; VALDÉS, Mario J. *Irony, nostalgia, and the postmodern: a dialogue*. Poligrafías. Revista de Literatura Comparada, División de Estudios de Posgrado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, México, 2000.

SHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

WELCH, Chris. *Queen: we're the bitchiest band on earth*. The Guardian, Londres, 12 fev. 2014. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/music/2014/feb/12/queen-the-bitchiest-band-on-earth>>. Acesso em: 28 jul. 2018.

WRIGHT, Robb. *Score vs. song: art, commerce, and the H factor in film and television music*. In: *Popular Music and Film*; editado por: Ian Inglis. London & New York: Wallflower Press, 2013.

A morte em Titicut Follies: o nada como ferramenta dialética¹

Death in Titicut Follies: nothingness as a tool of dialectics

Bruno Alves Ferreira²
(Mestrando - PPGCOM-UFPE)

Resumo: Este artigo busca pensar filosoficamente as limitações da imagem da morte no documentário e o uso da dialética fílmica por Frederic Wiseman em seu filme Titicut Follies como artifício estético para superá-las.

Palavras-chave: Morte, Documentário, Fenomenologia, Filosofia da Imagem.

Abstract: This article seeks to philosophically analyze the limitations of the image of death in documentaries and the use of film dialectics by Frederic Wiseman in his film Titicut Follies as a aesthetical artifice to overcome them.

Keywords: Death, Documentary, Phenomenology, Philosophy of Image

Estamos na metade de Titicut Follies (1967), documentário de Frederic Wiseman sobre o cotidiano de um hospício para criminosos. Sem alardes, Wiseman nos apresenta um paciente. Nu e de passos miúdos, é acompanhado por funcionários até uma maca, aonde se deita voluntariamente e tem seus braços amarrados. Há pouco, através de uma porta metálica, havíamos descoberto que este paciente, de nome Malinowski, fazia greve de fome há três dias. É submetido a um procedimento de praxe da instituição, onde será alimentado através de um tubo de plástico inserido da sua narina até o estomago. Malinowski fecha os olhos e aguarda enquanto o médico insere o tubo. Um corte acontece, uma nova cena surge: um senhor sendo barbeado. Outro corte, retorno da imagem anterior: Malinowski continua sendo alimentado. Novo corte: Chumaços de algodão são inseridos dentro do olho de um idoso, um cadáver sob cuidados funerários. Outro retorno ao paciente e repentinamente surge uma indeterminação, e naqueles instantes de suspensão, onde o mistério está se solucionando, irrompe um afeto angustiante e desesperador. E algo se evidencia: A nova imagem é um salto adiante no tempo. O cadáver embalsamado é de Malinowski. E surge a morte violentamente num interstício não figurado em tela. De algum modo, parece que neste jogo paralelo da montagem, o paciente morreu diante de nós, que o instante da morte surgiu entre um corte e outro.

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Painel documentário: Forma e Conteúdo

2 - Graduado em Cinema e Audiovisual pela UFPE. Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação na UFPE.



O fenômeno da morte

Uma definição prévia: é uma imagem de morte. No entanto, não é uma imagem de morte comum ao documentário ou jornalismo; a morte que surge como uma violação nas normas do cotidiano e de seu registro, simultaneamente tabu e espetáculo à curiosidade mórbida. Nosso pressuposto durante a realização final do mistério figurativo e narrativo, a compreensão do destino de Malinowski, é que ele certamente definiu de fome durante dias em suas inúmeras greves até um dia seu corpo não suportar mais tanto castigo. Podemos defini-la mais acuradamente como a imagem de uma morte lenta - um lento suicídio - onde não seria possível apontar exatamente quando instante de morte se efetivou. A instância do morrer, a transição do ser para o não-ser, se alonga para durar além de um momento particular, tornando-se um bloco de duração que dissipam os ímpetos tipicamente associados com imagens de morte. (SOBCHACK, 2004, p. 138)

No entanto, esta morte lenta em especial oferece uma contraditória particularidade: a subtração do processo, o *morrer*, de sua imagem. Se Malinowski morreu lentamente, este tempo jamais foi demonstrado em câmera. Avistamos apenas o início e o fim do processo, vida e morte, se omitindo o morrer. A duração original que caracterizaria esta maneira de morrer, a mesma duração que dissipa seus afetos, é omitida. A imagem adquire um caráter híbrido, envolta em duas temporalidades distintas. Sob os auspícios do pensamento racional que reconhece nela uma temporalidade estendida, se torna simbolicamente uma morte lenta, que se estendeu por ao menos três dias de morrer. Afetivamente, na intuição imediata, uma morte excepcionalmente rápida, surgida entre um quadro e outro, recuperando o lugar do instante impactante, o choque, que usualmente uma imagem de morte possui.

Ainda definindo as propriedades da imagem, também devemos reconhecer o lugar de seu morrer. Malinowski morre num hospício, portanto além de ser uma morte lenta também é uma morte institucionalizada. Esta se caracteriza pelo seu afastamento do locus sócio-normativo (ARIÈS, 2014) do cotidiano e portanto sem qualquer forma de âncora representacional. É uma representação que invade nosso imaginário como um corpo estranho, distanciada por normas que a sanitizaram ao ponto dela sumir do conjunto de imagens que formam nossa cultura. É uma forma de morte que possui de anteparo uma legitimidade ideológica, assim oferecendo também uma espécie de proteção cognitiva a sua compreensão. Não chega a ser uma morte tão chocante, como um acidente ou homicídio, porque se morreu em um lugar que a vida possui permissão para se encerrar, numa espécie de pedagogia sociocultural do morrer.

E é através desta construção cultural do *locus* do morrer que Malinowski é inicialmente definido e reconhecido. Ele é, a princípio, apenas mais um, abstraído de individualidade e agência e portanto de um lugar que provoque qualquer forma de empatia mais profunda além daquela pré-determinada pela sua função social. Após a revelação dialética esta empatia sofre uma transformação tão imediata quanto a realização da morte. Deixa de possuir uma visualidade movida por demandas políticas para se tornar uma imagem constituída por

uma incógnita mais autoritária. Se manifesta um enigma indissolúvel no seio da imagem: o injustificável da morte. Esta, que se ocorre na imanência da imagem, parece de alguma forma vir de um lugar transcendental que refuta a imanência da imagem. Restou nela a ideia de morte pairando, nublando a visibilidade da câmera tão orgulhosa de sua transparência e objetividade.

O inelutável da imagem

Assim define Vivian Sobchack o processo de representação da morte no documentário: “uma semiose incontrolável” (2004, pg 133). É bom destrinchar mais atentamente a proposição. Se é um processo semiótico significa que algo adquire sentido, que algo se transforma, se cristaliza em algo compartilhável. Uma situação envolvendo um corpo vivo, retransmitida através de uma tomada fílmica, se torna um processo definível, em que uma vida se esvai e a imagem adquire um sentido claro: alguém morreu. Se torna, semioticamente, uma imagem de morte. Se é incontrolável sinaliza que não é um sentido rígido, estável. Pelo contrário, é um sentido intrinsecamente paradoxal porque é construído a partir de um evento primário absolutamente distante da compreensão lógica que o ato de significar demanda. O sentido da morte desliza continuamente para além dos domínios de quem a utiliza. Se a define em conjunto como “semiose incontrolável” é por reconhecer uma contradição inerente na imagem de morte: que simultaneamente sabemos e não sabemos o que nela acontece, tentamos manipular algo que foge ao nosso domínio. Talvez seja melhor apenas constatar que é um signo reconhecível, de alguma forma transmissível, porém incompreensível além da prática superficial cotidiana.

A morte é rotineiramente contraposta ao nascimento. Dois pólos opostos do mesmo processo chamado vida. Assim também o faz Sobchack, quando define logo em seguida a imagem da morte como o “o signo que põe fim a todos os signos” (2004, p. 138) por supor anteriormente em seu ensaio que há também um signo que inicia os signos. O nascimento seria o signo primário, faz outros signos nascerem e “que ingressa o signo no mundo da representação”. Também fruto de uma semiose incontrolável, se há uma incompreensão no núcleo deste signo ela é contornada pelo fato dele ser o elo inicial que permite outros signos se formarem, prontos a serem nomeados, identificados e ordenados. É uma força territorializadora, portanto no campo da ordem que aglutina significantes com significados, num todo atuante. Por contraponto, se o signo dá vida é ordenador, o signo da morte é desordem pura, a destruição que caotiza a ordem para de lá surgir algo novo. O signo que põe fim a todos os signos. Ele oferece um desafio lógico por ser o elo final em uma cadeia de sentido que exige e origina continuidade. Vemos um fim significado porém ainda continuamos criando e discursando em torno dele, fruto de uma potência pessoal que se orienta em direção à criação poética do viver.

Ou seja, o que Sobchack reconhece na imagem de morte é um processo de transformação desconhecido, um caos encarnado num corpo que é materializado numa imagem mecânica. Paradoxalmente tomado forma num sistema essencialmente organizador, a mediação da representação. No entanto, este sistema parece não conseguir se estabilizar diante de uma imagem que trabalha ativamente contra qualquer forma de



estabilidade. Sua representação é simultaneamente tanto uma tentativa de superar as insuficiências do sistema como também a sua derrocada ao apontar e distender as suas limitações. A imagem de morte em sua vontade de mostrar o impossível torna explícita as falhas que permitem a falência do sistema. Por um lado, a imagem do acontecimento da morte em curso é insuficiente. Parece apontar sempre para um outro lugar que não reside meramente naquela imagem. E não só aponta para este lugar além e perdido, essencialmente virtual, centralizado no momento do morrer, como também é um além irrepresentável, uma potência que nunca irá se realizar. Ela se torna um índice material de um processo imaterial, o “traço de uma semelhança perdida” (2005, p. 35) como descreve Didi-Huberman.

Pela representação audiovisual lidar primariamente com ordenações na ordem do visível é possível representar apenas aquilo que há de visível no processo: a destruição de corpos, imagens legíveis de dor e sofrimento ou um cadáver disposto ao olhar. Porém, o evanescer de uma consciência, a transformação absoluta do ser em não-ser, não é representável por acontecer na particularidade inatingível daquele que é transformado. A morte por ser aquilo que cada um possui de mais singular, é também aquilo que, em sua interioridade, é menos compartilhável. Uma impossibilidade epistemológica que necessita de atalhos e mediações para ser acessada. A verdade contida em sua imagem reside em um outro lugar que não cabe ao visível portanto não se aponta a uma nova imagem mas sim para uma ausência em seu âmago.

Experiência semelhante é apontada por Didi-Huberman diante de uma lousa funerária do século XI (2005, p. 37). Ele observa seus aspectos materiais e formais. Um volume repleto de figuras e inscrições talhadas no barro que esconde um cadáver. No entanto, observa também que sua experiência não se limita apenas a materialidade de seu objeto. Por ser uma visão que envolve o inelutável da morte é uma visão que retorna, graças a toda sua mística, o nosso próprio ato de ver. Sabemos que vemos, vemos que vemos. Não há uma imagem da morte idônea, que possa transparecer fielmente uma realidade por não caber totalmente a realidade evidente. Didi-Huberman sente a abertura de uma cisão em sua experiência. Uma abertura aurática de uma proximidade insólitamente distante. Um esvaziamento estranhamente familiar que somente pode ser negado também negando qualquer propriedade da imagem nos levar a outro lugar. Um esvaziamento que caracteriza a imagem como pertencente de uma ausência que se torna, paradoxalmente o lugar da experiência. É por conter uma inacessibilidade no centro da experiência que algo se abre, um espaço a ser percorrido e habitado. Um espaço vazio, de projeção. Didi-Huberman encontra com uma característica essencial da imagem de morte que mimetiza a maior problemática concernente a noção da experiência de morte; de que sua experiência plena não é jamais acessível ao outro a não ser através deste próprio vazio.

O que nos intriga, a partir das observações de Didi-Huberman e Vivian Sobchack, é o indicio de um problema epistemológico: Como acessar algo inacessível? Estamos no terreno do inefável, do inominável. No terreno daquilo que se desvela simultaneamente próximo e distante, uma certeza nublada que parece ser

impossível de compartilhar.

O nada como ferramenta

Heidegger em seu ensaio de 1929, *O Que é A Metafísica* (2008) encontra o mesmo desafio. Tentando compreender da onde partia o fazer científico ele encontra com um fundamento muito mais insólito de qualquer fazer, um fundamento tão óbvio que se torna invisível sob as abstrações da prática. Ele encontra no nada, aquilo que cerca e possibilita o ser de qualquer coisa.

A lógica tradicional apesar de seus almejos de universalidade, falha quando tenta lidar com certos conceitos e experiências. Ademais, a lógica comete um engano quando lida com questões além de seus domínios, como a morte, por se compreender como fundante destas questões. Numa forma de pensamento proposicional, que determina os estados do mundo a partir de suas proposições, suas regras mais básicas tendem a tomar para si a responsabilidade de representar o mundo fielmente e ocorre um engano primordial. Um sistema construído através da positivação de algo, ou seja, a partir de seres sendo, tenta lidar com algo que não pode se positivar. Dentro deste sistema, o nada quando é inserido só pode existir como o oposto do que ele realmente é. A lógica tentou sempre associar o nada como uma ausência de algo, como uma função da negação, operador da lógica, aquela que nega uma proposição. Mas para Heidegger, o inverso é que deveria ser pensado, visto que a negativização de algo só pode ocorrer a partir da capacidade deste algo deixar de ser qualquer coisa. Ou como resume Heidegger: “o nada nadifica” (2008, p. 125). A nadificação pode ser pensada como esta força responsável não apenas pelo negativo lógico como por outras formas de nadificação. Ou seja, o nada é a etapa primordial do negativo, uma etapa que essencialmente seria pré-lógica e que, naturalmente não caberia a algo construído posteriormente analisá-lo. E como é possível acessar o nada? Como uma imagem cinematográfica pode nadificar algo?

Estar diante da morte, reconhecê-la como tal é particularizá-la, é colocá-la adiante de si em vez de omiti-la através dos outros (HEIDEGGER, 2006, p. 231). Estar diante da morte é estar diante de um esvaziamento no centro da imagem. No entanto, esta não é uma característica própria das imagens da morte e sim apenas uma propriedade tomada de empréstimo da própria noção intuitiva da morte. Esta é, por natureza, a “possibilidade da impossibilidade”, um gigantesco espaço de esvaziamento total no horizonte de todo indivíduo. Um espaço aberto no interior da imagem que a transforma simbolicamente em busca da presença perdida, que busca fugas, escapes, caminhos de esvaziamento do esvaziamento, para soçobrar a sensação angustiante de entrar em contato com o apagamento total. É uma imagem que nega a si mesma, uma presença que despresentifica.

O paciente faleceu, o mistério narrativo foi solucionado e um muito mais profundo e elementar introduzido. Estamos diante de uma ausência presente nascida a partir do impossível de ser figurado. Wiseman diante do vazio inerente à morte, diante de uma falência da representação de dar conta desta cisão na imagem e no



ser, oferece um outro vazio para ela poder residir e atuar. Um ponto demarcado de pura impossibilidade entregue a partir das linhas de fuga de uma representação. Estamos diante do conluio entre um artifício estético e o conceitual. Wiseman busca na ferramenta estética mais semelhante ao nadificar de algo a sua solução. Ele cava na imagem um local de inoperância, um lugar que conceitualmente se assemelhe à sensação de que deseja evocar. Através da simples dialética da imagem, consegue transformar o simbólico, de sensações dissipadas da morte lenta no choque imediato da morte rápida, e através da propriedade fundamental da dialética cria um equivalente imagético, a imagem que não é, para apresentar afetivamente o acontecimento da morte. Em busca da experiência do nada que fundamenta o afeto da morte, Wiseman busca no intervalo entre as imagens sua solução. E o que há no intervalo entre as imagens? Nada. Diante do impossível físico e metafísico da morte, daquilo que é inefável e inominável, do que não se fala, apenas se cala, Wiseman escolheu efetivamente, por um mísero instante entre quadros, se calar para conseguir falar.

Referências

ARIÈS, Philippe. *O Homem Diante da Morte*. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Ed. Vozes, 2006.

_____. *Marcas do Caminho*. Ed. Vozes, 2008.

SOBCHACK, Vivian. *Inscrevendo o espaço ético: Dez proposições sobre a morte, representação e documentário*. In: RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria Contemporânea do Cinema: Volume II*. São Paulo: Editora Senac, 2004.

Sonário do Sertão - experiências sonoras no sertão nordestino¹

Hinterlands Sonary - sound experiences in the northeast hinterlands

Camila Machado Garcia de Lima
(Mestranda – Universidade de Brasília)²

Resumo: Esta pesquisa investiga o imaginário sonoro a partir de um acervo de sons registrados pelos sertões da Bahia e de Pernambuco pela própria pesquisadora. Entendendo o som como caminho epistêmico para os estudos na comunicação e tendo como alicerce noções como a cultura do ouvir, paisagem sonora, sonosfera e sonoridade dos espaços, esta pesquisa pretende realizar um inventário sonoro da região e entender sua importância cotidiana, afetiva, cultural e social.

Palavras-chave: Imaginário, sertão, paisagem sonora, inventário.

Abstract: This research investigates the sound imaginary from sounds recorded in the hinterlands of Bahia and Pernambuco, Brazil, by the researcher herself. Understanding sound as an epistemic path for studies in communication and based on notions as the culture of listening, soundscape, sonosphere and sonority of spaces, this research intends to perform a sound inventory of the region and intends as well to understand its daily, affective, cultural and social importance.

Keywords: Imaginary, hinterlands, soundscape, inventory.

Essa pesquisa surgiu a partir de inquietações em relação às bibliotecas de som durante o trabalho de editora de som e como a paisagem sonora, espacialidade e a presença nos territórios não compõem a maioria das bibliotecas genéricas existentes. Iniciamos então, a partir dessas inquietações, um projeto artístico sonoro que futuramente se chamou Sonário³ do Sertão (<http://sonariodosertao.com/>) e que consistia, primordialmente, em uma biblioteca virtual de sons registrados durante oficinas de captação e edição de som com jovens no sertão nordestino.

Em 2017, o registro sonoro aconteceu em campo durante três meses em três comunidades sertanejas (Várzea Nova e Várzea Queimada, ambas na Bahia, e Bodocó em Pernambuco). Neste período, foram gravados

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no painel: Os Diversos Usos das Sonoridades no Cinema Brasileiro.

2 - Bacharel em Comunicação/Cinema pela UnB e especialista em som pela Escuela Internacional de Cine y TV de Cuba. Mestranda na UnB no PPG da Faculdade de Comunicação na linha de Imagem, Som e Escrita.

3 - A palavra *sonário* é um neologismo que busca trazer atenção ao imaginário composto por sons. Também, pelo seu desenvolvimento no decorrer do projeto, foi ganhando contornos próximos à palavra inventário, enquanto se formava como um acervo sonoro virtual.



cerca de mil e duzentos arquivos de áudio, durante oficinas de prática de escuta, identificação de sonoridades locais e captação de áudio e também durante residência sonora. Além dos sons gravados, também estão na pesquisa sons que fazem parte de uma percepção sonora, da memória e de relatos. As gravações aconteceram de maio a outubro de 2017 e foram gravados por participantes das oficinas de som e pela pesquisadora.

Os objetivos principais da biblioteca virtual são o conhecimento dos sons sertanejos e o uso dos mesmos em produtos cinematográficos e de rádio, porém a pesquisa, durante a captação de sons e posteriormente escuta e reflexão sobre os arquivos, permitiu refletir sobre o imaginário sonoro, o pertencimento dos sons às localidades e a formação de comunidades sonoras. Este trabalho dialoga com a acustemologia e filosofia da comunicação, tendo como base a importância da Cultura do Ouvir (BAITELLO JUNIOR, 2005) e a Paisagem Sonora (SCHAFER, 1997).

No sertão os tempos são outros. A correira da cidade vai sendo deixada para trás, enquanto vemos a paisagem se transformar em xique-xique, mandacaru com frutos vermelhos, enquanto a caatinga tinge o caminho com seus tons cinza nos galhos, avermelhando-se nas folhas. Entram meninos vendendo castanha, “castanha, castanha, duas por cinco”. Lento e repetido. Lugar bom para que as histórias durem o tempo que tem de durar, sem precisar atalhar. Nesses espaços e tempos de escuta, os sons criam uma paisagem sonora que parece uma imensidão. Os sons do sertão nos apresentam essa necessidade de escuta da paisagem sonora e da prática da cultura do ouvir, e os sertanejos e sertanejas que encontramos durante a pesquisa a reforçam, ao nos ensinar que a permanência no sertão, a existência nele e a vivência só são possíveis quando percebemos e nos envolvemos nesse mar de sonoridades.

De acordo com Schafer, “a mais vital composição musical de nosso tempo está sendo executada no palco do mundo”, ele parte da definição de John Cage de que música são “sons à nossa volta, não importa se estamos dentro ou fora da sala de concerto” (SCHAFER, 1991, p 187). Nossa intenção com o Sonário do Sertão é delinear essa música, essa partitura e poder, a partir dela, nos aproximar da paisagem sonora, atentos aos diversos sons que a compõe. Essa paisagem pode ser qualquer “porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudos”, como nos define Schafer (SCHAFER, 1997, p 366), e pode ser referir a “ambientes reais ou a construções abstratas”. Iremos também navegar por outras construções da ideia de paisagem que podem auxiliar em ampliar a nossa, como a noção de paisagem mais próxima de experiência. Tudo que percebemos, nós concebemos, então haveria uma relação ativa com a percepção e a concepção dessa paisagem sonora também. O que faria dela então essa porção de ambiente sonoro numa relação direta com a experiência de uma comunidade sonosférica.

Para ajudar a pensar o som como um elemento de conexão entre os seres humanos que vivem em sociabilidade ou em comunidade, Sloterdijk traz a noção de *sonosfera* (SLOTERDIJK, 2016), em que o som é nossa primeira aliança com o mundo e, a partir daí, o compartilhamos psicoacusticamente: “por isso é preciso

dizer, do homem, que sua estadia no mundo, mais do que no caso de qualquer outro ser vivo, está determinada pela necessidade de se manter e de se estender em um contínuo psicoacústico, ou, de forma mais geral, semiosférico.” (SLOTERDIJK, 2016, pg. 470).

Em bastante sintonia com Sloterdijk, mas apontando outros elementos, Norval Baitello Junior, afirma que um mundo em que não se ouve é um mundo sem vínculos, sem nexos: “Não veremos mais nexos, conexões que estávamos acostumados a ver com o mundo da audição, do fluxo lento e da temporalidade do ouvir, do contemplar. (...) Ouvir requer um tempo do fluxo e o tempo do fluxo é o tempo do nexo, das conexões, das relações, dos sentidos e do sentir” (BAITELLO, 2005, p. 108). Ele nos apresenta a cultura e sociedade contemporâneas que priorizam a visualidade e a visibilidade em detrimento do sonoro. Damos muito mais importância ao que se vê e o que pode ser registrado de forma visual, do que o que se escuta, se fala ou que se é gravado, caso esses sejam sons. Com essa importância, surge também a velocidade do tempo de criação de uma imagem, de várias imagens. A velocidade da luz que permite que uma imagem nos alcance com mais rapidez (o som percorre seu caminho desde a fonte sonora até ser percebido por alguma membrana auditiva ou corporal de maneira muito mais lenta) e velocidade que uma imagem se forma e seja descartada no momento seguinte. Somos assim bombardeados com inúmeras imagens que nos alcançam num tempo “mais curto e muito mais veloz do que o tempo da audição, do fluxo do ouvir.”. Este último permite que estabeleçamos uma temporalidade outra que, na sua duração, nos faz, ao escutar, também conectar com o outro, com o mundo ao nosso redor, com o que se fala e o que se escuta.

Nexos, conexões e o tempo do ouvir. A partir deles, vamos refletir sobre os sons do sertão. Apresentaremos quatro sons registrados no sertão que refletiremos a seguir.

Seu Joaquim de Várzea Queimada (BA) canta a reza para chover no sertão:



Figura 1: Seu Joaquim reza para a chuva

Depois de uma semana de reza, a chuva vinha. Mas tinha de ser rezada com fé e no pé do tanque. Seu Joaquim nos conta que tinha um padre que rezava com muita força e energia e não tinha como não vir chuva. Nessa reza para a chuva, e em vários sons religiosos no sertão, as palavras se enroscam aos sons, elas são



sons e seu sentido não se encerra no significado semântico da palavra em si. O sentido não pode ser apreendido somente de compreensão racional, a força da palavra (seja ela articulada em português, seja ela um ruído ou uma onomatopeia) é um sopro potente que move a energia invisível do contador de história para os ouvintes. A história oral contada na beira da fogueira, para que toda a roda possa imaginar momentos antigos e mitos enormes, tem sua grandeza e eficácia simbólica nas palavras usadas, no misto de som e sentido, no mesclar-se do homem com trovão, somos som. Em Nada Brahma, Berendt nos traz esse som como força movedora do movimento harmônico do mundo, da conexão entre as pessoas ao afeto que esses sons potencializam nos nossos corpos (BERENDT, 1997). As rezas de cura, em diversos locais do mundo, incluindo o sertão brasileiro, são um exemplo disso. Como também o são as ladainhas, as orações cantadas e o toque com canto para os orixás.

É nessa potência que se encontram os narradores do sertão: Seu Zé, Seu Joaquim, Dona Cici, Dona Aláide, Lena e Dona Mira. As narrativas, em versos, causos ou canções, recriam a gênese do mundo, funcionam como atualização de mitos e organização de vidas cotidianas, mas só tem a força que tem pela energia do contador/cantador, pela força da sonoridade de sua voz. Pois como diz Lena, tocadora de samba de candomblé: *Quem tem caboco tem canto e quem tem canto quer dançar*. Canto, dança e relação com os cabocos estão imersas nessa força do invisível que, a partir do sonoro, podemos acessar ou acreditar acessar.

Um amanhecer com o som das Guinés (aves também conhecidas como Galinha d'Angola):



Figura 2: Guinés encima do umbuzeiro

Um dia de manhã, Seu Zé de Citonho do sítio Bom lugar de Bodocó estava sentado embaixo do umbuzeiro ouvindo as guinés. Dizia ele que estava acompanhando as aves, para que elas não se assustassem tanto com o vôo de um carcará que se perdia pequenino no céu azul, lá no alto. Seu Zé resolveu passar a manhã ao lado delas, pois queria que sua companhia as acalmasse. Essa presença na escuta, no estar junto, também é percebida quando se ouve o canto de um acauã, que só canta na seca, ou do sabiá que anuncia o inverno com chuvas. Num cordel de Arco Verde, se diz: *“O sabiá no sertão quando canta me comove, passa três meses cantando. E sem cantar passa nove. Porque tem a obrigação de só cantar quando chove”* (parte de um Cordel

de Zé Bernadinho).

Os pássaros no sertão permeiam a vivência cotidiana e também dialogam com aspectos mágicos do mundo invisível. É comum no sertão escutar seus cantos e associá-los a interpretações do porvir ou acontecimentos da vida dos sertanejos: o canto de algumas aves próximos à meia-noite, como o galo cantando cedo ou da coruja rasga-mortalha (também conhecida como suindara) pode ser associado à chegada da morte. E o canto do vim-vim é a chegada de notícia, novidade ou de uma pessoa. Cão que uiva como lobo também traz morte.

Buzo: arqueologia sonora, um som que mudou:



Figura 3: Buzo tocado por Dona Cici

Um som que não conseguimos gravar foi o ronco do vento no pé da Serra do Araripe. Diz que quando ele ronca três dias seguidos começam as chuvas, isso só aconteceu três meses depois da última gravação desta pesquisa, em outubro de 2017. Em pesquisa realizada na Fundação Casa Grande e Memorial do Homem Kariri, o vento que soa nos buritis no pé da Serra é considerado a pré-história da música e da vida na região do Cariri e Araripe.

O vento ou o sopro estão presentes como origem da vida humana e da comunicação entre os seres em muitas cosmologias mundo afora (BERENDT, 1997). Muitos são os sons que inspiram a comunicação divina. Nessa região do sertão um deles é o *Buzo*, instrumento feito dos cornos do boi e usado para assoprar e se comunicar. Tem um som mais agudo que o do berrante, o instrumento de boiadeiro mais conhecido. Era usado para chamar as pessoas para os velórios na época de Dona Alaíde⁴ e a faz lembrar da morte de sua mãe. Já para Dona Cici, era a maneira de chamar as pessoas da roça e avisar que o almoço estava pronto. Vani e seus irmãos já lembravam que na infância sua mãe tocava o buzo para que voltassem para casa quando estavam brincando na casa dos vizinhos.

Numa época mais antiga, os indígenas Kariri usavam o buzo, que na época era feito de concha, para se comunicarem com os Deuses. Do mesmo tronco familiar dos Kariri, a etnia Pankararu até hoje nos seus rituais

4 - Dona Alaíde, Dona Cici, Seu Zé de Citonho e Vani com seus irmãos são sertanejos moradores de sítios em Bodocó no estado de Pernambuco. Seu Joaquim, Lena e Dona Mira são moradores da Bahia, os dois primeiros de Várzea Queimada e esta última de Pai d'Arquinho, próximo à Várzea Nova, onde realizamos parte das pesquisas.



e cerimônias utilizam o instrumento, feito de bambu, nas toantes. O mesmo nome, o mesmo instrumento com algumas alterações, vários significados e usos. Uma série de relação afetiva, mágica e cotidiana com esse objeto.

O som do buzo pode ser considerado um objeto sonoro mágico que para nós representa uma unidade sonora que antecede o sentido, não vocalizado em palavras mas com seu encanto pelo som e sensação, mais do que pelo sentido (sendo esse lógico-racional). Da mesma maneira se refere Sloterdijk ao canto das sereias (SLOTERDIJK, 1997). O buzo pode ser comparado com um mantra, “som primevo e símbolo de caráter arquétipo da palavra” (BERENDT, 1997, pg 40) e que, ao passar por transformações contínuas na linha do tempo e da história, foi tendo seu uso modificado. De canto aos deuses se tornou um sinal de alerta.

Aboio de Chegada ao Batalhão ou Boi Roubado:



Figura 4: Aboio de Chegada ao Batalhão

Ao perceber o mato alto de alguma roça da vizinhança com um boi gordo, um grupo de sertanejos do sertão da Bahia combina de fazer um *Boi Roubado*. Então, se escutam fogos na alta noite e os donos da casa acordam assustados mas já sabendo que se trata do roubo do boi. As mulheres da casa correm para preparar o café e os homens arranjam cachaça e matam o boi para o almoço e para a festa da noite que pode durar até o dia seguinte. Ao chegar na roça, primeiro se escuta o “Aboio de Chegada” e as pessoas fazendo o *Boi Roubado*, dez, vinte ou até mais de cem homens roçando, cantando e preparando a terra para o plantio de mandioca.

O Boi Roubado, ou Batalhão, é uma tradição do sertão brasileiro de trabalho comunitário onde se cantava durante o trabalho e, após a troca da bandeira, o samba começava. No Batalhão percebe-se o encontro do trabalho com a arte, a festividade e comunhão e o sertão não faz a separação entre vida, trabalho e arte. O trabalho se funde à arte, o sertanejo compõe e planta, a sertaneja é poeta e fortaleza. Não existe algo que delimite essas fronteiras entre a vida e a arte. Ser artista é viver.

Essas paisagens sonoras envolvem os habitantes do sertão e é a partir dela que suas relações com o mundo, no mundo, sendo mundo, são baseadas. Sloterdijk, em sua reflexão de seres humanos como habitan-

tes de esferas, trata a esfera sonora de uma importância ímpar na partilha de um mundo interior: “trata-se da comunidade auditiva constitutiva que integra os humanos em um anel não objetivo de mútua acessibilidade. A intimidade e a publicidade têm na audição, o órgão que as interliga.” (SLOTERDIJK, 2016, p. 470). Esta pesquisa percebeu, então, esses sons como pertencimento ao espaço, formação do conhecimento e acredita que a experiência sonora e o sentido da audição também são formadores de seres culturais e como esses sons estão no cotidiano e refletem sobre a cultura e o imaginário. Do som do contador de histórias ao entendimento do som dos animais num sistema de símbolos cotidiano e mágico, até o canto do trabalho que não coloca limites entre arte e vida, a partir dos sons, a partir da música, a sonoridade do sertão vai sendo construindo e vai construindo o que podemos chamar de sertão, sertanejas e sertanejos.

Referências

- BAITELLO JUNIOR, Norval. *A era da iconofagia: ensaios de comunicação e cultura*. São Paulo: Hacker, 2005.
- BERENDT, Joachim E. *Nada Brahma: a música e o universo da consciência*. São Paulo: Editora Cultrix, 1997.
- FELD, Steven. *Sound and sentiment: birds, weeping, poetics and song in Kaluli expression*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- SCHAFER, R. Murray. *O Ouvido Pensante*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.
- _____. *A afinação do mundo*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- _____. *Hacia una educación sonora*. México: Radioeducación, 2006.
- SLOTERDIJK, Peter. *Esferas: Bolhas*. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.



A resistência do corpo: artifício e alegoria em *Medo do escuro*¹

The resistance of the body: artifice and allegory in *Medo do escuro*

Camila Vieira da Silva²

(Doutora em Comunicação – UFRJ)

Resumo: De que modo o cinema brasileiro contemporâneo pode inventar um corpo capaz de resistir a um estado de violência? O artifício e a alegoria no longa-metragem *Medo do escuro* (2015), de Ivo Lopes Araújo, aponta pistas para pensarmos formas de agir no mundo, sem cair nas armadilhas de um realismo cinematográfico que reforça códigos assimilados. Este trabalho procura pensar as estratégias de criação de imagens no cinema, em que o fragmento e a performance encontram lugar.

Palavras-chave: Artifício, alegoria, cinema brasileiro, contemporâneo.

Abstract: How can contemporary Brazilian cinema could creates a body capable of resisting a state of violence? The artifice and the allegory in Ivo Lopes Araújo's feature film *Medo do escuro* (2015), points clues to thinking about ways of acting in the world without falling into the trap of a cinematic realism that reinforces assimilated codes. This work tries to think creation strategies of images in cinema, in which the fragment and the performance find place.

Keywords: Artifice, allegory, Brazilian cinema, contemporary.

O primeiro plano de *Medo do escuro* (2015), de Ivo Lopes Araújo, apresenta em contra plongée dois prédios abandonados. Entre eles, é possível avistar o céu ser invadido por imensas nuvens brancas que estão a passar e que ocupam completamente o azul com uma grande e densa névoa. É uma atmosfera de um lamento fúnebre, uma figura ameaçadora como uma luz gigantesca e destruidora. Um holofote de um tempo de aniquilação das vidas. Aqui me amparo em Georges Didi-Huberman (2011), quando alerta para a luz feroz dos projetores que levarão ao desaparecimento dos vagalumes. Por meio do ofuscamento dessa luz branca, reina o fascismo triunfante.

Como seria possível para um corpo resistir ao fascismo que vai se disseminando pela paisagem de *Medo do escuro*? Antes de arriscar uma resposta, será preciso entender como o filme articula duas vontades

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão 5 do Seminário Temático Cinema Brasileiro Contemporâneo: Política, Estética e Invenção.

2 - Doutora em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Integra a equipe de curadoria da Mostra de Cinema de Tiradentes. Pesquisa cinema contemporâneo brasileiro.

singulares. O primeiro gesto é do levante – conceito explorado por Carol Almeida em sua apresentação no mesmo Seminário Temático em que este artigo se encontra, mas também convocado pelas próprias palavras de Ivo Lopes Araújo sobre o filme. Um levante que se desdobra na própria feitura do filme. É toda uma cena artística de Fortaleza que é convocada como força coletiva dentro do filme: poetas, performers, músicos. O ator principal é Jonnata Doll, cantor e performer. A trilha musical do filme era executada ao vivo por um quarteto de músicos – Ivo Lopes Araújo, Vitor Colares, Uirá dos Reis e Thaís de Campos. Exibir o filme era uma aventura de viajar junto com um grupo. Cada exibição tinha o caráter de uma experiência única. *Medo do escuro* é um filme em processo, um work in progress. É até difícil exibir em uma sala de aula, porque sua experiência parece ser da ordem do provisório (inclusive muitas das guias da trilha se perderam no meio do caminho).

O provisório leva ao segundo gesto. Um filme rodado em 16mm, com película vencida, em que se tinha três horas de material bruto para resultar em um filme de 55 minutos. Cada take filmado era um take único. Seria preciso confiar na performance dos atores para que o filme acontecesse. Confiar na potencialidade do fragmento como estratégia para uma dramaturgia possível. Performance e fragmento compõem diferentes modos de articulação do que se encena, em uma vontade de instaurar um cenário pós-apocalíptico. *Medo do escuro* aposta no artifício como experimentação estética a partir da construção de imagens alegóricas, na tentativa de estremecer as relações contíguas com um real previamente conhecido.

Abrir caminhos para sentidos múltiplos e provisórios é fazer também uso da alegoria como contraponto ao simbólico. Enquanto as metáforas e os símbolos apontam para unívocas interpretações de mundo, a alegoria possibilita uma proliferação de sentidos, que sempre mudam a cada olhar e criam momentos de interrupção no solo petrificado da significação. Tomo aqui o conceito de alegoria em Walter Benjamin (1984) para quem a alegoria configura-se como resistência ao símbolo. Diz Benjamin na *Origem do Drama Barroco* (1984): “alegoria não é frívola técnica de ilustração por imagens” (BENJAMIN, 1984, p. 184). Nada na alegoria é definitivo.

O pesquisador Rainer Rochlitz dedica um trecho de seu livro *O desencantamento da arte* (2003) para compreender de que maneira a alegoria é elemento importante para construção de uma teoria da arte para Benjamin:

A alegoria não é aqui simplesmente um tropo, uma figura de estilo substituindo uma ideia por outra que lhe é análoga (...) a alegoria é não somente o princípio formal de um certo tipo de arte – desse ponto de vista, ela se opõe ao ‘símbolo’ ou a uma arte definida como ‘simbólica’ – mas ainda, mais que um conceito retórico ou mesmo poético, um conceito estético que remete à coerência de uma visão de mundo. (ROCHLITZ, 2003, p. 138)

Não se trata de compreender a alegoria como “uma técnica lúdica de figuração metaforizada” (ROCHLITZ, 2003, p. 138), mas como expressão, como um conceito estético. Na alegoria, a face hipocrática da



história se oferece ao olhar do espectador como paisagem primitiva petrificada. É “a história, naquilo que ela tem de intempestivo, de doloroso, de malogrado” (BENJAMIN, 1984, p. 178). A alegoria benjaminiana é uma recusa radical de qualquer reconciliação simbólica. Está mais próxima de uma experiência da história com um olhar profundo que “transforma, de um só golpe, as coisas e as obras” (BENJAMIN, 1984, p. 189).

Se preferirmos enfrentar a força da alegoria nas imagens de *Medo do escuro*, parece ser preciso sempre retornar ao filme e, a cada nova exibição, pensar de forma diferente em relação ao que está sendo colocado em jogo. “A alegoria faz aparecer a fragilidade do símbolo, sua vitória sempre provisória e momentânea sobre a ‘arbitrariedade do signo’. A escritura expressiva da alegoria é destrutiva” (ROCHLITZ, 2003, p. 142). Ao lançar mão de imagens alegóricas, o filme provoca determinadas rupturas no olhar. Penso não apenas naquilo que conseguimos ver dentro de um campo limitado de uma tautologia das imagens, mas como o filme opera buracos, rachaduras, ausências em uma certa platitude da visibilidade, que a nós parece já estar acomodada e domesticada. Em outras palavras, seria possível pensar junto com Didi-Huberman (1998) que aquilo que vemos também nos olha.

Considero gestos de operações de figuras cinematográficas em que a imagem acaba por rachar, cindir, ser perturbada por rastros, marcada por vestígios que colocam em questão ou em suspensão regimes de visibilidade do contemporâneo que podem conduzir às tiranias de uma mirada realista naturalista ou de uma interpretação simbólica. Aqui é possível pensar alegorias dentro do cinema brasileiro contemporâneo que traçam caminhos diferentes de uma concepção moderna alegórica do subdesenvolvimento que Ismail Xavier (2012) aponta em sua pesquisa sobre as heranças do cinema novo, do tropicalismo e do cinema marginal.

Xavier pensa a condição do cineasta brasileiro como porta voz de uma comunidade imaginada dentro da conjuntura social e política do Brasil a partir de uma problemática partilhada pelos “que viveram os anos 60-70 e os cineastas das novas gerações, cuja relação com o passado tem um ponto forte de referência no cinema moderno” (XAVIER, 2012, p. 8). Na articulação do cinema brasileiro mais recente com o cinema moderno nacional, Ismail percebe recorrências de debates que reforçam a preocupação em estabelecer diagnósticos gerais de nosso contexto social e histórico através dos filmes. A partir de uma leitura muito restrita e/ou limitada do conceito de alegoria em Walter Benjamin, Xavier aponta que algumas estratégias alegóricas do cinema brasileiro recorrem a determinadas tipificações de representações sociais - o miserável, o bandido, o migrante - e determinados territórios simbólicos - a favela, o sertão, a desigualdade de classes.

Pretendo aqui me servir do conceito mais próximo de alegoria em Benjamin em que uma imagem não está a serviço de um modo de ilustração ou simbologia de algo dado no mundo, mas como potencial dialético que irá interceptar o símbolo ao convocar o provisório, o fragmento, o vestígio. De acordo com o pensamento benjaminiano, “na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína. Sua beleza simbólica se evapora. O falso brilho da totalidade se extingue” (BENJAMIN, 1984, p. 198). A imagem como fragmento e ruína

dentro do cinema contemporâneo brasileiro terá uma conexão intensa com o artifício.

Para Julio Bezerra e Denilson Lopes (2015), o artifício é uma categoria conceitual que “traz à tona uma série de estratégias estilísticas marcadas pelo barroquismo visual, pelo antinaturalismo, por excessos performativos” (BEZERRA; LOPES, 2015, p. 1). Ângela Prysthon (2015) argumenta que o realismo preponderante da década de 2000 vai cedendo lugar a ambiguidade do que ela chama de “realismo sob rasura” em que o artifício dilacera o real. “Choque deliberado entre o realismo e o artifício excessivo que desarticula e desestabiliza os efeitos de real pressupostos em *plots* mais banais” (PRYSTHON, 2015, p. 68). Para a pesquisadora, a transfiguração ou desfiguração do real em filmes que apostam no elogio do artifício acabam por inventar mundos alternativos com o cinema. “Os filmes propõem potentes heterotopias fílmicas, exercícios de resistência ao real ou premonições sombrias, e se revelam extremamente pertinentes para pensar o contemporâneo” (PRYSTHON, 2015, p. 69).

A alegoria pode ser pensada como conceito estético que, no cinema, vincula-se a uma estratégia do artifício. Para Walter Benjamin, a alegoria é “um objeto de saber, aninhado em ruínas artificiais, cuidadosamente premeditadas” (BENJAMIN, 1984, p. 202). Em *Medo do escuro*, tais ruínas artificiais engendram volumes de corpos e superfícies de paisagens entregues ao esvaziamento, às forças sensíveis dos vestígios em que o ver nada mais é que uma experiência dos rastros. Figurar a história como catástrofe, como acúmulo de ruínas, é o que mobiliza *Medo do escuro*. Um jovem sobe os andaimes de um prédio abandonado e cata papéis em meio a escombros para fazer uma fogueira e se aquecer. Ele deambula por uma cidade desolada, tomada por entulhos, em ruínas.

As ruínas em *Medo do Escuro* não são apenas a constituição aparente da paisagem. Elas são imagens do provisório e do fragmento que a alegoria evoca e, de algum modo, roçam a fragilidade e o desamparo de uma cidade como Fortaleza, povoada por edifícios e ruas abandonadas. Lugares de memória, destruídos ou largados à própria sorte, pairam em meio à dinâmica predatória de ocupação dos espaços da cidade. Como ainda é possível habitar uma cidade em ruínas? Como criar bolsões de resistência neste cenário pós-apocalíptico? Contentar-se com o pouco, com o frágil, construindo diferenças com os resquícios que ficam, pode ser uma estratégia. O gesto é o mesmo do protagonista que constantemente arrisca voltar às ruas para coletar restos.

Medo do escuro projeta cenários de paisagens em ruínas em que personagens encontram novas formas de sobrevivência. O filme é entulhado por escombros de prédios, em ruas esfumaçadas, com personagens em meio a fragmentos de espelhos e lixo. “Essas imagens de ruínas e de desolação parecem desfigurações ou transfigurações da Fortaleza real” (PRYSTHON, 2015, p. 69). Mas é justamente a transfiguração que está em jogo nas imagens de *Medo do escuro* que faz com que a paisagem possa reverberar a sensação de ocupar qualquer grande centro urbano, que privilegia a construção de grandes empreendimentos e ordena remoções



constantes da população. A ruptura se dá neste lugar em que já não é possível reconhecer imediatamente a cidade de Fortaleza como lugar de representação, mas a construção de um espaço alegórico em que tudo parece ruir.

Se o levante se dá na práxis do filme, há um gesto iconoclasta em relação à imagem simbólica já desgastada do levante: jogar o coquetel molotov com o rosto coberto por uma máscara. Não há em quem atirar a garrafa incendiária – a cidade está vazia – e a máscara não é uma forma de esconder a identidade de um rosto – o ar está tóxico. É uma ação para o nada, que termina com a sensação de cansaço, muito comum ao que parte de nós vive no corpo. Um trio de agressores observa e ataca. Os corpos dos poucos sobreviventes entram em convulsão ou desencanto. São constantemente agredidos e abatidos. Há o gesto de acolhimento de uma garota em abrigar o corpo do jovem para um intervalo de cura. É preciso acolher em momento de ajuda.

Os lampejos intermitentes de *Medo do escuro* - espelhos reluzentes, reflexos do sol e o brilho nos corpos dos personagens – parecem vislumbres de um possível que permitem aos corpos continuar, a dar mais um passo, a não ceder diante das ameaças. Nos momentos mais críticos, há sempre a queda, mas algo impulsiona os personagens a recomeçar. Em uma morada hostil, talvez não haja força suficiente para combater os poderes. Quem sabe tais instâncias de soberania sejam apenas imagens a impor o medo, a tentar nos imobilizar e arrefecer nossos ânimos? O que esse filme pode convocar em meio a uma nova barbárie?

A imagem narcísica do agressor irá se desfazer como um espelho quebrado e o céu voltará a ficar azul. O impulso de resistência parece estar guardado no corpo: ele extravasa em um movimento de dança, como os vagalumes que dançam na alegoria lançada por Didi-Huberman. Enquanto houver força para se tornar vagalume, o corpo resistirá como ser luminescente, dançante, errático, intocável. Eis que a questão em jogo é política e histórica. “Nós podemos experimentá-la a cada dia – a dança dos vagalumes, esse momento de graça que resiste ao mundo do terror, é o momento mais fugaz, de mais frágil” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 25).

Referências

- AGAMBEN, G. “O que é o contemporâneo?”. In.: *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- AUMONT, J (org.). *À quoi pensent les films*. Paris: Séguier, 1996.
- BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *As passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- BEZERRA, J.; LOPES, D. “As formas do artifício”. *Revista Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 3, p. 1-5, 2015.
- BRINKEMA, E. *The forms of the affects*. Duke University Press: Durham and London, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

GLUSBERG, J. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

MURICY, K. *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

PRYSTHON, A. "Furiosas frivolidades: artifício, heterotopias e temporalidades estranhas no cinema brasileiro contemporâneo". *Revista Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 3, p. 66-74, 2015.

ROCHLITZ, R. *O desencantamento da arte*. Bauru: Edusc, 2003.

XAVIER, I. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.



À SOMBRA DA *FEMME FATALE*: algumas personagens femininas em Tarantino

TO THE SHADOW OF FEMME FATALE: some female characters in Tarantino

Carolina de Oliveira Silva¹

Resumo: Este artigo discute a infantilidade como meio de construção das personagens femininas em *Kill Bill* (2003/2004), *À Prova de Morte* (2007) e *Django Livre* (2012), por meio da análise fílmica explicamos os novos desdobramentos designados a figura da *femme fatale* em meio a uma visão crítica contemporânea. Utilizando autores como Julia Kristeva (1986) Helen Hanson (2007), Slavoj Zizek (2009), enfatizamos a figura feminina além da vitimização ou como intérprete sexual.

Palavras-chave: Personagens femininas, Quentin Tarantino, *Femme fatale*.

Abstract: This article discusses childishness as a means of constructing female characters in *Kill Bill* (2003/2004), *Death Proof* (2007) and *Django Livre* (2012), through film analysis we explain the new unfoldings designated the figure of the *femme fatale* in the midst of a contemporary critical view. Using authors like Julia Kristeva (1986), Helen Hanson (2007), Slavoj Zizek (2009), we emphasize the female figure beyond victimization or as a sexual interpreter.

Keywords: Female characters, Quentin Tarantino, *Femme fatale*.

Introdução

Helen Hanson (2007) explica o surgimento da *femme fatale* como uma representação da ansiedade masculina sobre a liberdade sexual e econômica das mulheres na sociedade do pós-guerra. Embora essa figura tenha sido importante para os debates feministas em Hollywood, ela não se resume apenas as polaridades. Para Hanson, a figura da *femme fatale* ocultara outras possibilidades dos papéis femininos, excluindo aquelas que não se encaixavam em suas determinações e ajudando na construção de categorias que condensavam a liberdade sexual apenas como um tipo de ansiedade masculina.

Slavoj Zizek (2009) apresenta uma discussão para as possíveis interpretações advindas do espectador, utilizando a figura da *femme fatale* como exemplo de subversão. Zizek inclui a *neo-femme fatale* como uma figura mais eficaz na ameaça ao patriarcado que a sua espectral clássica, já que ela possui a consciência de que os homens fantasiam sobre ela. Ao tomar como exemplo o filme “A estrada perdida” (*Lost Highway*, 1997)

1 - Doutoranda em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Mackenzie, mestra em Comunicação pela Anhembi Morumbi, Especialista em História da Arte pela FPA e bacharel em Rádio e TV (UAM).

de David Lynch e as personagens femininas interpretadas por Patricia Arquette – Renéé como a mulher reservada e Alice, uma reencarnação da outra em uma *femme fatale* sexualmente agressiva em um tipo de duplo complexo – o autor assegura a multiplicidade das fantasias.

Essas alternativas prosseguem e são restituídas por Tarantino em um reconhecimento e ampliação de suas personagens, aliadas a um comportamento histórico atribuído a uma possível fraqueza emocional feminina, mas que é também reconhecido até nas paranoicas personagens masculinas. Uma prova dessa aproximação é dada quando Mia (Uma Thurman) diz a Vincent Vega (John Travolta) em “Pulp Fiction – Tempo de Violência” (Pulp Fiction, 1994) que as conversas entre os homens têm “um tom de fofquinhas de corredor de ginásio”, ampliando o questionamento sobre o papel feminino, “quando vocês malandros se juntam são piores do que mulheres tricotando”, completa Mia, levada a jocosidade de uma prática repressiva e suscetível de ser invertida.

O filme *noir* para Elizabeth Cowie (1993) parece ser a antítese dos “filmes de mulheres”, todavia, o desafio da tendência de caracterizá-lo como um filme masculino demonstra a variedade dos papéis femininos: a neo-*femme fatale* celebra uma negociação das complexidades contemporâneas, representando uma transgressão que não aproveita só o poder masculino, mas assume a feminilidade como forma de sedução legítima. A *femme fatale* é quase sempre condensada a competências negativas, introduzindo uma desordem no plácido mundo masculino, que é, também, subvertida, leva em consideração que a mulher pode tomar diversas formas para atrair o homem. Logo, a modificação da figura feminina nos filmes de crime acontece devido a uma transformação das regras do privado e particular, mudanças históricas e sociais que imperam uma nova identidade para a mulher, suscetível de ser transferida, reapropriada ou invertida.

Prontas para o combate

Em *Kill Bill* as personagens femininas e masculinas são igualadas em sua periculosidade, um exemplo é o traje que Kiddo (Uma Thurman) utiliza para enfrentar O-Ren Ishii (Lucy Liu), inspirado no mesmo de Bruce Lee em “Jogo da Morte” (Game of Death, 1978). A tal feminilidade imposta pelo tempo cíclico converte-se em poder e os dramas familiares são a fonte do crime cometido por elas. A distinção entre o tempo linear e tempo cíclico proposta por Kristeva (1986), afirma que as mulheres foram privadas do tempo da história, da política e do progresso – sendo confinadas ao que recupera as medidas temporais arcaicas da gravidez. Kristeva caminhou no sentido da desmistificação: uma nova geração deveria se concentrar no tempo linear, prestando atenção à singularidade da mulher. O ato de revolta recupera o desejo das mulheres tanto com a maternidade quanto com o tempo linear descrito por Kristeva, afirmando uma indignação contra os preconceitos sobre as mulheres.

No ensaio de casamento, assim que Bill é apresentado a Tommy (Christopher Allen Nelson) como pai



de Arlene, a Noiva despede-se de sua antiga vida com um beijo em Bill. O fato dele não aceitar a nova vida de sua “garota”, é desimpedi-la de prosseguir com sua profissão e como mãe, mas ela se vê obrigada a conciliar as duas metades. O encontro entre Kiddo e B.B. (Perla Haney Jardine) exemplifica essa dualidade. Bill e B.B. brincam com armas de mentira “parada aí, mamãe”, diz B.B., deixando Kiddo atônita por descobrir que sua filha está viva. “Banguê, banguê, ela atirou em nós B. B., a mamãe nos matou”, narra Bill “mas a Kiddo rápida no gatilho mal sabia que a pequena B.B. só bancava a morta, porque, na realidade, ela era impenetrável por balas”, prossegue ele, B.B. atira em Kiddo que finge ter sido atingida: seu instinto materno é acionado.

Vernita (Vivica A. Fox) é a que possui mais coisas em comum com Kiddo: uma filha. Vernita é Jeanne Bell, a mãe da adorável Nikk (Ambrosia Kelley). Treinadora do time de futebol feminino infantil e casada com o Dr. Lawrence Bell, Vernita não quer abrir mão de suas conquistas. “Se eu pudesse voltar no tempo, eu voltaria, mas não posso, só digo que sou outra pessoa” é o que alega Jeanne, que não deixa de prosseguir friamente em um ataque malsucedido que lhe custa a vida, sucumbindo ironicamente ao tempo cíclico.

Elle Driver (Daryl Hannah) é uma assassina sádica que possui grande ciúmes de Kiddo, perigosa para Budd (Michael Madsen) – que está fora de forma, gordo e lento, Elle vai até o *trailer* do antigo parceiro para pegar sua *Hattori Hanzo*. Admirada pelo funeral texano que Budd proporcionara para Kiddo, Budd elogia Kiddo por sua determinação, completando de forma machista que “ela só era inteligente para uma loira”. Nesse momento, ele abre sua mala de dinheiro e depara-se com a mamba negra, enquanto é atacado, Elle sente pelo fim covarde de sua adversária que, mais tarde, será enfrentada em um duelo de espadas: tomada por rugidos e presa no *trailer* Elle é tão traiçoeira quanto a cobra que criara.

Sofie Fatale (Julie Dreyfus) é retalhada por Kiddo e sofre as consequências de um corpo destituído de força. Kiddo exige que ela lhe conte tudo sobre o Esquadrão Suicida das Víboras Mortais – ameaçando cortar cada membro seu por perguntas não respondidas. Não satisfeita, Kiddo pede que Sofie atualize Bill sobre as novidades. Desprovida de volúpia e marcada pelo trauma, ela soluça sob uma luz azulada, destituída de sua força – ironicamente tirada por uma mulher.

Gogo (Chiaki Kuriyama) é responsável pela segurança de O-Ren, “Gogo poder ser jovem, mas compensa a tenra idade com loucura suficiente”, é como Kiddo a apresenta. Uma garota que encontra em seu corpo aparentemente frágil a força e uma autonomia que não é determinada por hormônios, mas por sua posição no mundo. O sadismo experimentado por ela não exatamente defende o ódio ao outro sexo – como no episódio em que ela mata o homem que aceita transar com ela – já que posteriormente comprova-se esse mesmo tipo de comportamento com outros adversários: a fantasia da mulher monstruosa vingativa é novamente subvertida.

Em *À Prova de Morte* as personagens que ameaçam o bem-estar masculino só aparecem na segunda

parte do filme – para Zoë (Zoë Bell), Abernathy (Rosario Dawson), Kim (Tracie Thoms) e Lee (Mary Elizabeth Winstead), o mundo é visto de outra forma: os estereótipos presentes são, muitas vezes, utilizados a favor das garotas. Do primeiro grupo de garotas, as rivais de infância Jungle Julia (Sydney Tamiia Poitier) e Pam (Rose McGowan) estão entre um humor pueril – Julia e sua atitude esnobe sempre com as pernas para o ar e Pam, uma jovem que se mostra corajosa para pedir carona a desconhecidos. “Essa mulher é mesmo impressionante” comenta Mike (Kurt Russel) sobre Jungle Julia, é quando Pam começa a proferir seu discurso *slut-shaming*². Jungle Julia, em um desmonte de sua personalidade intragável, troca mensagens amorosas com Chris Simonson, seu sorriso, como pequenos gemidos de felicidade, é destacado junto de uma trilha apaixonante.

Pam anuncia no bar “Warren, por acaso tem alguém confiável aqui pra me levar pra casa?”. Mike que está no balcão comendo *nachos* como um troglodita responde – “bela dama, a carruagem te espera”. O diálogo percorre um terreno ambíguo e Mike diz não acreditar nas aparências, revelando um tipo de lição de moral para a garota. Já no carro desesperada, ela implora “tudo bem, escuta aqui, eu já entendi, eu sei que é brincadeira e é super engraçado, mas se você parar agora, sabe, e me deixar sair, eu nunca vou contar pra ninguém porque eu sei que é brincadeira”. Mike encarna uma aversão que interpretamos como covardia, seu ataque só é possível pela máquina. A garota que suplica amedrontada inicia um comportamento que, mais tarde, será reconhecido em Mike. Na segunda parte do filme, relembramos a objetificação do primeiro trio em Lee, uma modelo simpática que ao contar sua experiência apaixonante com *The Rocky* para Kim, apresenta uma feminilidade que se define pelo seu prazer.

Lee cantarola *Baby It's You*, vestida de *cheerleader* ela se mistura aos produtos da loja quando vai pegar um refrigerante, confirmando o corpo como o seu instrumento de trabalho. Já Abernathy não é tão bem resolvida “eu tive um lance no set com o Cesio”, é quando Kim completa “você parecia a esposa dele”, “se ele estivesse tão apaixonado por mim, então, porque ele pegou a dublê da Daryl Hannah? Esses homens são uns cachorros” responde. “Para de se fazer de coitada, você só tá P da vida” Kim tenta acalmá-la “ele gosta de comer dublês (...) você precisa superar isso, faz duas semanas” lhe diz Kim, exibindo uma despreocupação com os deslizes masculinos.

As amigas tentam convencê-la, “olha, eu sei que vocês gostam dele, ele é gente boa, mas pegou outra mulher no meu aniversário, como é que vocês não ficam do meu lado?”, ela confessa “o Cesio ficou sem namorar por seis anos porque todas as meninas dão pra ele, e se você dá pro Cesio, você não vira namorada dele, não que eu queira namorar com ele, mas se quisesse ser a namorada dele e transasse com ele, não seria a namorada dele, só uma ficante, e eu já tô ficando meio velha pra isso”, explica. “Pra ter direito a um homem,

2 - Do inglês *slut*, uma mulher prostituta e promíscua e *shaming* de envergonhar, *slut-shaming* é uma forma de estigma social para referir-se a mulheres ou meninas que violam as expectativas tradicionais de comportamentos sexuais, uma maneira de dizer que a mulher pode ser sexual, mas dentro de limites – o que torna a expressão bastante problemática.



você tem que se apossar dele, e pode começar batendo uma pra ele no *trailer* as terças-feiras” completa Kim, honesta. “Eu admito, eu não concordo com tudo o que a Kim disse, mas é verdade, se esperar como fez com o Cesio e der uma de safada de repente, eles ficam loucos”, diz Lee. Zoë é a única do grupo que não possui um caso amoroso para ser compartilhado, sempre disposta a ouvir, ela se mostra muito empolgada com as histórias das amigas, conhecida como “Zoë a gata” por suas habilidades físicas – um corpo esbelto, forte e nada erotizado, vestido de calça *jeans*, tênis, camiseta – ela é capaz de sobreviver, mesmo depois de ser lançada longe pelo carro na perseguição contra Mike.

Em *Django Livre* as figuras femininas não se experimentam como autônomas ou instáveis, mas encaradas em um tipo de destino imutável, como vítimas vulneráveis e fracas. Em um tempo em que a mulher negra fora praticamente relegada às margens, escravizada de inúmeras formas, uma das poucas mulheres efetivamente livres – se não a única mulher em condições de não escravização – que é Lara Lee (Laura Cayouette), não nos parece escapar desse paradigma.

Estúpida e disfarçada de gentil, Lara é a irmã de Calvin Candie (Leonardo DiCaprio), sempre colocada em segundo plano. Extravagante, suas roupas volumosas a deixam impossibilidade de se mover livremente. Lara toma um chá em sua varanda – acompanhada de seus escravos – ela observa com seus profundos olhos azuis e seu rosto marcado pela idade, seu irmão chegando de carruagem, Django (Jamie Foxx) e Schultz (Christoph Waltz) a cavalo, enquanto os escravos arrastam-se a pé. Logo após a discussão entre Stephen (Samuel L. Jackson) – um negro que não quer um negro na Casa Grande – e Calvin, Lara surge assim que seu irmão a chama vociferando o mais alto que consegue, “querida, você é um tônico para os olhos cansados” e sua apresentação é interrompida por uma cena que mostra os escravos recebendo ordens enquanto ela sorri graciosamente e segue as coordenadas do irmão.

A Lara no jantar só lhe é reservado comer e rir daquilo que todos acham engraçado, quando seu irmão se refere a Broomhilda (Kerry Washington) e a paixão pelas mulheres negras, Lara expressa-se com inveja – “pode passar sua cantada em alemão o quanto quiser, mas parece que a negrinha só tem olhos para Django” – comenta ela. Essa é, talvez, a sua única afirmação perspicaz durante todo o filme, dessa maneira, Lara torna-se responsável pelo primeiro embate que desencadeará na fúria de Calvin, da qual ela mesma é dispensada carinhosamente pelo irmão “Lara Lee, eu estava olhando pela janela o Billy Crash negociar um lote de crioulas com um comprador, faria o favor de ir lá dar uma olhada?”, “é claro, meu irmão”, responde ela obediente.

Lara acaba responsável pela vitória sangrenta de Django por conta de seu comentário anterior – sua existência nos é descrita de forma tão ínfima que a ela não é permitida nem a redenção por conta desse ato. Ainda assim, Lara tornara-se, mesmo que brevemente, uma peça perigosa como ameaça aos planos da dupla. Enquanto para as suas mais fiéis escravas Cora (Dana Gourrier) e Sheba (Nichole Galicia) a liberdade ainda é possível, para Lara, não. Ironicamente Cora é obrigada por Django a dizer adeus a Lara “adeus, srta. Lara”, a

deixa para que a viúva voe pelos ares, saindo de vista de forma tão rápida e desprezível como na primeira vez.

Considerações

As personagens infantis em Tarantino estão submetidas a um tipo de construção complexa, ainda confundidas como um deleite à visão masculina, mas quando analisadas em seu lugar de opressão e resistência, reverberam espaços que concebem o sujeito feminino autônomo. A subordinação feminina não é execrada nas histórias de Tarantino, a exploração dessas concepções obsoletas que dão ênfase na vitimização ou na figura feminina como uma intérprete sexual são trabalhadas não para confirmá-las, mas expô-las de maneira crítica. Pensar o feminismo contemporâneo, responsável pelo sujeito independente e criador de sua conduta, não elimina o que um dia fora estorvo – esposa, amiga ou vítima – elas são incorporadas a identidade da *neo-femme fatale*, trazendo um leque de personagens sob à sombra, olhando para o momento atual e reconhecendo a sua diversidade e as capacidades simultâneas em uma retaliação do próprio gênero.

Referências

- COWIE, E. "Film Noir and Women". In. COPJEC, J. *Shades of Noir*. London: Verso, 1993.
- FEMENÍAS, M. L. "Pós-feminismo através de Judith Butler". *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, vol. 14, n. 2, pp. 549-571, 2006.
- HANSON, H. *Hollywoody Heroines – Women in Film Noir and the Female Gothic Film*. New York: I.B. Tauris, 2007.
- KRISTEVA, J. *The Kristeva Reader*. New York: Columbia University Press, 1986.
- SEMELIK, A. "Lara Croft, Kill Bill, and the battle for theory in feminist film studies". In. BUIKEMA, R; TUIN, I. (ed.). *Doing Gender in Media, Art and Culture*. London: Routledge, 2009, pp. 178-192.
- SHANNON, C; WEAVER, W. *The mathematical theory of communication*. Urbana: University of Illinois Press, 1962.
- STABLES, K. *The Postmodern Always Rings Twice: Constructing the Femme Fatale in 90's Cinema*". In. KAPLAN, A. E. *Women in Film Noir*. London: BFI, 1998.
- ZIZEK, S. *Lacrimae rerum: ensaios sobre cinema moderno*. São Paulo: Boitempo, 2009.

Cinema e Memória – uma aproximação entre campos¹

Cinema and Memory – an approximation between fields

Carolina Gonçalves Pinto²

(Mestre em Meios e Processos Audiovisuais – Doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais – ECA/ USP)

Resumo: A partir da análise de *Tão Longe é Aqui* (CAPAI, 2013) de Elisa Capai propormos uma aproximação entre o cinema e formas de manifestação da memória, através deste filme.

Filme epistolar, narra o périplo da realizadora pela África e recorre à fabulação como forma de dispositivo, ao abordar como temática a vida de mulheres, oriundas das mais diversas culturas deste continente.

Palavras-chave: Cinema, Filme Autobiográfico; Memória; Fabulação.

Abstract: Through the analysis of *So Far Is Here* (CAPAI, 2013) by Elisa Capai, we propose an approximation between Cinema and the forms of manifestation of memory, in this film. As an epistolary film, *So Far Is Here* (CAPAI, 2013), narrates the own journey of the Filmmaker through Africa and uses fabrication as a device to approach the life of several women, coming from the most different cultures of this continent.

Keywords: Cinema Autobiographic film; Memory; Fabrication.

Tão Longe é Aqui (CAPAI, 2013) de Elisa Capai é ponto de partida para propormos uma aproximação entre o cinema e formas pelas quais a memória se mostra nos filmes. Este cotejamento parte dos pensamentos apontados por Walter Benjamin acerca da memória em seus textos *O Narrador* (BENJAMIN, 1996) e *A Imagem de Proust* (BENJAMIN, 1996), das reflexões que Franklin Leopoldo e Silva elabora acerca da obra de Proust em sua relação com a ficção e o vivido em seu texto *Bergson, Proust: Tensões do Tempo* (SILVA, 1996) e a conceituação acerca do conceito de fabulação exposto por Gilles Deleuze em seu ensaio *Imagem- Tempo*.

Leopoldo e Silva, em seu texto que trata da aproximação entre Bergson e Proust (SILVA, 1996), acima citado, enfatiza um aspecto presente na obra de Proust : A experiência do Tempo na sua efetividade cronológica, não determina a narração desta mesma experiência na obra de ficção. *Em Busca do Tempo Perdido* (PROUST, 1927) apresenta “a experiência do tempo ficcional” pondera Leopoldo e Silva. Na obra, isso se traduz na rememoração de toda uma vida narrada, na qual a elaboração das temporalidades se orienta pela construção de impressões. Nas palavras de Leopoldo e Silva: “Podemos dizer que o real não é descrito, mas

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: IN: Teoria(s) do Cinema, teoria(s) no cinema 2

2 - Carolina Gonçalves nasceu em 1977, em São Paulo. Fez sua especialização prática no Le Fresnoy – Studio National na França. É Mestre Meios e Processos Audiovisuais na ECA/USP atualmente doutoranda na mesma área. Atua também como realizadora e roteirista.

narrado.”

Tão Longe é Aqui, (CAPAI, 2013) nosso objeto de análise, se apresenta nos créditos iniciais como o registro da viagem da realizadora à África. Nos interessa observar, sobretudo, como esta narrativa é construída, tendo em vista que se trata de uma viagem que não é descrita da maneira como transcorreu, mas da forma como foi lembrada. Indagamos de que maneira a obra poderia dar forma à memória constituída a partir do relato e da fabulação. Nossa análise parte do cotejamento da descrição do filme com estudos acerca da memória, nos textos aos quais nos referimos acima.

Narrar é um ato que resulta tanto da experiência, quanto da memória, afirma Walter Benjamin em *O Narrador* (BENJAMIN, 1996). Em *Tão Longe É Aqui* (CAPAI, 2013), a narrativa carrega este saber da experiência de quem regressa de longe. O filme apresenta algo que foi vivido e registrado. Somos conduzidos nesta viagem através do relato do périplo e dos encontros, que aparecem no filme como entrevistas que a realizadora executa, sempre com mulheres, dos locais por onde transita.

Iniciamos aqui uma breve descrição dos meios empregados na realização do filme. A realizadora utiliza-se de um único dispositivo para captar o filme todo. Estes parâmetros são apontados antes mesmo da primeira imagem do filme. A cartela inicial informa que as imagens e som direto foram registrados durante sua viagem solo, de sete meses pela África. Uma única pessoa, portanto, opera todos os equipamentos.

O letreiro que explica como se deu este registro apenas antecipa o que o filme nos dá a perceber através dos enquadramentos e movimentos de câmera, assim como pela voz que se dirige aos interlocutores e que localizamos como vinda detrás da câmera. A presença de um corpo atrelada a esta câmera se faz sentir em seu deslocar ou por partes deste que invadem a imagem, borrando as fronteiras do quadro. Este dispositivo somado à narração sobre a qual falaremos a seguir coloca em evidência a primeira pessoa e sugere um relato autobiográfico em forma de filme.

Esta presença também se mostra a partir de alguns procedimentos que comumente retirados na montagem, são mantidos no filme. Como por exemplo momentos em que a câmera treme, ou quando a realizadora interage com seus interlocutores, pedindo para que executem alguma ação. A montagem do filme é estruturada a partir de uma narração, cujo texto reproduz a forma de uma carta, endereçada à filha daquela que viaja. A narração se inicia ainda sobre os créditos, intercalados pela tela sem imagens. O espectador é convidado a entrar no filme através desta voz que se dirige à filha.

Como filme epistolar, evoca certa tradição cinematográfica. Citamos *Cartas da Sibéria* (MARKER, 1958) de Chris Marker, filme expoente no gênero ensaístico que utiliza este recurso de maneira reflexiva. Ao tentar descrever sua jornada, coloca em evidência a impossibilidade de se acessar e conseqüentemente, de falar sobre as terras distantes da Sibéria. *Tão Longe É Aqui* (CAPAI, 213) também se relaciona com os filmes de



viagens, que na história do cinema, remontam ao seus primeiros anos. O filme se relaciona com este campo de criação e torna-se também uma evocação destas tradições.

Entre a viagem e a carta escrita, entre a filmagem e a montagem está o tempo transcorrido entre o fato vivido e o fato rememorado, as diferentes temporalidades que são necessárias para que a memória possa se constituir. Evocamos o texto de Benjamin, *A Imagem de Proust* (BENJAMIN, 1996), no qual o autor trata desta criação do tecido da rememoração, tecido este que se refaz a todo instante, uma vez que a essência do rememorar se atrela à imbricações de temporalidades. Cada vez que evocada, a lembrança do passado se reproduz em um presente diferente e portanto, adquire nuances e contornos únicos.

A carta, como forma organizadora desta montagem, norteia nossa aproximação sobre as relações guardadas entre as manifestações da memória e o filme. A carta exige como operação da consciência evocar, selecionar, descartar, ordenar, para então reproduzir em forma de linguagem o fato vivido. No filme, a imagem, prova material deste vivido, passa pela operação da montagem que seleciona, aglutina e organiza o filme em forma de narrativa. Mas também descarte e cria lacunas ao compor este tecido, caso contrário, nos veríamos aprisionados, como *Funes* (BORGES, 1944) de Borges, que levava o dia todo para lembrar o que havia vivido em outro dia.

A montagem do filme também pode ser comparada à memória ao aproximar imagens com elementos semelhantes, à maneira que operam reminiscências. Leopoldo e Silva evoca em seu texto os vastos exemplos da obra de Proust; citamos apenas um deles, das pedras irregulares do pavimento que remetem, de forma inesperada, o narrador de *Recherche* (PROUST, 1927) à sua viagem a Veneza. No filme, cria aliterações, através da aproximação de planos com elementos comuns, como o caso dos rostos de pessoas olhando curiosas para dentro da objetiva. Ou a semelhança de movimentos, como é o caso do vôo, visto de dentro da janela do avião e depois pássaros em revoada, entre outros exemplos que o filme traz.

O relato epistolar da viagem sofre interrupções para mostrar entrevistas realizadas, sempre com mulheres de diferentes localidades e culturas. Se a carta para filha funciona como um comentário posterior às imagens, estas entrevistas apresentam em seu registro uma temporalidade diferente do relato. A diferença é principalmente marcada pelo som, no caso da narração, feito *a posteriori*, em oposição ao uso do som direto da voz da entrevistadora, gravado pelo microfone da câmera no momento presente do registro.

Em contraponto à viagem solitária, as entrevistas se colocam como o contato, a relação estabelecida com o outro e apresenta uma nova possibilidade de leitura para a manifestação da memória através deste filme, a memória coletiva. Oriundas destes encontros estas memórias, colocam em evidência a diferença, mas também a possibilidade de compreensão mútua entre entrevistada e realizadora. Maurice Halbwachs afirma que para uma memória ter algum significado, ela deve estar ligadas a outras memórias que façam parte do

coletivo, mesmo que dentro deste coletivo, cada indivíduo guarde suas impressões particulares, estas podem ser confrontadas e verificadas (HALBWACHS, 2017)

No entanto, deste contato com o outro propiciado pelas entrevistas, também surgem conflitos. Através das falas destas mulheres, a narradora busca compreender, a partir de sua realidade, as condições e costumes sob as quais vivem estas mulheres, presas à afazeres domésticos desde suas meninices, o uso do véu, a poligamia masculina e a mutilação genital feminina. Em uma cena do filme há a tentativa de entrevistar uma mulher de uma comunidade *Berber*. A realizadora questiona se a entrevistada gosta de usar suas vestimentas tradicionais, recorrendo a um intérprete que fala inglês com ela e o idioma *Berber*. Este, primeiro tenta responder, sem traduzir sua pergunta à mulher, e quando incitado a prosseguir com a pergunta à entrevistada, se nega a continuar, sem maiores explicações.

Como forma de tratar desta realidade que a choca, a narradora de *Tão Longe É Aqui* (CAPAI, 2013) recorre ainda ao ato de fabular. Por exemplo, sobre plano feito a partir da janela de um automóvel, ela descreve a vida de um homem marroquino, que acorda em um dia no qual os papéis e regras para homens e mulheres desta sociedade se inverteram. Deleuze em *Imagem-Tempo* (DELEUZE, 1985) aponta que este recurso, quando utilizado em contraponto ao real, visa fazer emergir a verdade que o filme quer demonstrar. O emprego deste recurso e a realidade daquelas que são registradas se faz dá, portanto de forma coerente. Àquelas que não possuem uma voz ativa nas sociedades das quais fazem parte, resta trazer a evidência para aquilo que não pode ser dito.

Outra crise se instaura a partir de uma informação que a narradora diz ter lido num guia de viagem sobre o Mali, país onde mutilação feminina é uma prática. Após a leitura do trecho para o público, ela diz não conseguir mais fazer as reportagens que deveria sobre este lugar e seus costumes. Ao prosseguir, o filme vai apresentar uma cisão no que havia sido estabelecido em seu pacto com o espectador. em relação ao *eu* que se apresenta como narrador e o corpo que efetua os registros das imagens e sons. Durante a estadia no Mali, seguido ao questionamento que expomos acima, em um plano vertiginoso em que gira a câmera 360° em panorâmica, mostrando a paisagem desértica, até terminar em close sobre o olho daquela que porta a câmera vem a revelação de que ela não pretende mais escrever a carta à filha, afinal, esta filha nem existe. Não somente a não existência da filha, mas todo o trajeto da narradora é re-significado a partir desta revelação.

Há uma *mise en abyme* da narrativa que conduzia o filme, até este ponto. O *eu* que narra se estilhaça e coloca em cheque a autenticidade deste *eu* que registra a viagem. Mas e as memórias vinculadas à esta subjetividade, geradas até então, assim como o próprio registro da viagem, se comprometem? É a questão que lançamos. Após a revelação de que a existência da filha era falsa, o filme se converte em um diário de bordo, com fatos anotados em dias específicos e se torna também mais objetivo, distante.

Aventamos como hipótese que ao desvelar a criação ficcional como parte das estratégias para o relato da viagem, o filme rompe, por um lado, com a narrativa estabelecida, mas ao expor esta fragilidade, assume um outro pacto com o espectador. Como aponta Deleuze sobre as potências do falso : “Os dois modos de existência reúnem-se agora num circuito em que o real e o imaginário, o atual e o virtual correm um atrás do outro, trocam de papel e se tornam indiscerníveis.” (DELEUZE, 1985, pg. 166) Desta tensão entre a palavra e a imagem, o embuste revelado e o registro documental, emerge a voz do filme.

Retomamos pensamento de Leopoldo e Silva (SILVA, 1996) acerca do uso da representação como forma de se alcançar uma verdade sobre determinada experiência. Não se trata de realizar um mero registro de viagem, mas de revelar a experiência da viagem ela mesma. Viagem da qual este contato com o outro é parte e da qual emerge a busca da construção por um olhar sobre a condição da mulher nestas sociedades a própria condição da narradora. Leopoldo e Silva aponta ainda em seu texto que seria a arte a forma possível de revelar esta verdade à qual não temos acesso através de nossa percepção habitual.

Em determinado momento do filme, há outra reviravolta, que se apresenta como uma possível redenção ao embuste revelado. A viagem prossegue desta vez rumo à África dos Sul, assim com as entrevistas e encontros com as mulheres de cada localidade. No entanto, uma delas se apresenta para a câmera para cantar, ao invés de dar seu testemunho. Talvez a arte seja a alternativa de expressão que a realizadora procura para dar voz às mulheres que entrevista. Com esta nova reviravolta, a narração em forma de carta é retomada, desta vez, no entanto, como uma carta endereçada à uma filha no porvir. A partir desta nova perspectiva a relação com a memória no filme pode ser interpretada de outra maneira. Leopoldo e Silva aponta ainda que “O ser é devir, isto é, continuo fluxo temporal, que apenas acidental e artificialmente pode ser visto como ponto imóvel ou posição fixa no tempo.” (SILVA, 1996, Pg. 144) Retomar esta carta endereçada ao futuro, passamos a considerar estas memórias como arquivos, registros intencionais armazenados e orientados para um futuro, outra temporalidade passa a fazer parte da construção deste registro. Se no início do filme, estamos diante de uma narradora que se utiliza do efeito de documentário para o espectador e que se projeta em um futuro que nunca existirá, pois parte de uma presente inventado ao dizer, a filha que ela deseja ter em um futuro incerto faz parte desta novo pacto estabelecido a partir da cisão.

Referências

ADORNO, Theodor, W. *O Ensaio como Forma In* Notas de Literatura I, Editora 34, São Paulo, 2003

AMIEL, Vincent. *Estética da Montagem*, Lisboa, Texto&Grafia, 2010

BENJAMIN, Walter. *A Imagem de Proust, In* Obras Escolhidas vol. 1, tradução Sérgio Paulo Rouanet, Brasiliense, São Paulo, 1996

_____. *O Narrador, in* Obras Escolhidas vol. 2, tradução Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense,

1996

BORGES, J. *Funes, el Memorioso* In : Ficciones, 1944

CORRIGAN, Timothy. *O Filme-Esnaio Desde Montaigne e Depois de Marker*, Papirus, Campinas, 2015

DELEUZE, Gilles. *L'Image Mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983

_____. *L'Image Temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*, São Paulo, CENSTAURO, 2017

SILVA, F. Leopoldo. *Bergson, Proust: tensões do tempo* In: NOVAES, A. (org). *Tempo e história*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996

Filmografia

CAPAI, Elisa. *Tão Longe É Aqui* (2013)

MARKER, Chris. *Cartas da Sibéria* (1958)

Memória, identidade e corpo em *Venus Negra*¹

Memory, identity and body in *Black venus*

Catarina Andrade²

Resumo: Este artigo busca compreender os possíveis desdobramentos discursivos sobre a representação do feminino no cinema, a partir do filme *Vênus negra* (*Vénus noire*, 2010), de Abdellatif Kechiche. A discussão principal se faz em torno da história do colonialismo e de como a protagonista se insere e atua nessa história. Queremos entender de que modo o cinema intercultural se faz dispositivo de representação de uma história cultural e de uma memória, precisamente por meio do papel que o corpo desempenha.

Palavras-chave: Corpo; Memória; Pós-colonialismo; Cinema Intercultural.

Abstract: This article seeks to understand discursive developments around the female representation in movies, taking as starting point the movie *Black Venus* (*Vénus noire*, 2010), by Abdellatif Kechiche. The main discussion is made on history of colonialism and on how the protagonist introduces herself and acts in this history. We also want to understand the way intercultural cinema makes itself as a representation device for cultural history and memory, and more precisely through the role that body plays in this matter.

Keywords: Body; Memory; Postcolonialism; Intercultural Cinema.

Para Bergson, uma imagem é “uma existência situada na metade do caminho entre a “coisa” e a “representação” (2011, p.1-2). Para ele o mundo material é constituído por imagens atuando e reagindo umas sobre as outras, então, podemos dizer que a realidade se constitui em um universo de imagens em movimento constante. Badiou entende que “o cinema é possibilidade de uma reprodução da realidade e, ao mesmo tempo, o lado inteiramente artificial dessa reprodução” (2015, p.36), ou seja, o cinema atua como uma espécie de “artifício da realidade”. Nesse sentido, interessa pensar o filme, baseado em uma história real, *Vênus negra* (*Venus noire*, 2010), do diretor franco-tunisiano, Abdellatif Kechiche, a partir dessa concepção de que o artifício do cinema quer ser pensado em situações de realidade.

Para nós, é importante compreender a materialidade dessas imagens por sua capacidade de atuar na construção cultural da história e da memória dos sujeitos, a partir da personagem interpretada pela atriz franco-cubana Yahima Torres, Saartije Baartman. Para tanto, buscamos uma articulação da memória com as

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Seminário Temático Cinemas Pós-Coloniais e Periféricos.

2 - Professora Departamento de Letras/Francês UFPE. Doutora em Comunicação (UFPE). Autora do livro *As fronteiras da representação – imagens periféricas no cinema francês contemporâneo* (2014).

imagens do filme, pensando de que forma elas contribuem para a construção e afirmação dessa memória.

Kilbourn (2010) compreende o cinema enquanto um dispositivo de memória. Entre outros aspectos, ele aponta para o problema da representação da memória dentro do universo cinematográfico, sendo um de seus recursos o uso do *flashback*; que se produz num espaço-tempo próprio da memória do(s) personagem(ns), sendo esse espaço-tempo distinto do enredo do filme. Turim afirma que a memória seria um arquivo pessoal do passado, e o cinema, por ser constituído de imagens de um espaço-tempo passado, pode ser considerado um arquivo coletivo do passado (2013, p.19).

Em *Vênus negra* observamos um *flashback* de carácter mais histórico, que, embora biográfico, não desponta das lembranças da personagem central, mas de uma memória coletiva. Para Marks (2000), é característica do cinema intercultural as histórias individuais servirem para representar histórias coletivas. Portanto, compreendemos a história de Saartije como um conjunto de imagens capazes de complementar, dar continuidade, recompor em algum nível as histórias de dominação e colonialismo que a precede e que, provavelmente, a sucederá. Para o cinema intercultural o Ocidente e o não-Ocidente não podem ser compreendidos como opostos, “pois na verdade são dois mundos que se interpenetram” e “formam duas faces do mesmo signo colonial” (SHOHAT; STAM, 2006, p.40). A certeza desse vínculo inseparável promove dualidade que gera os sujeitos que se antagonizam: o Eu e o Outro.

Para dar conta desses sujeitos, propomos uma breve reflexão sobre os conceitos de raça e racismo que ancoram a dominação no sistema colonial e pós-colonial. A noção de racismo é móvel, pois diversos grupos poderiam ocupar o lugar de Outro, de oprimido, em algum momento (SHOHAT; STAM, 2006). Além disso, eles percebem o racismo como um discurso e, também, como uma prática. Hall aponta ainda para um racismo inferencial, que consiste em “representações aparentemente naturais de eventos e situações [...] que remetem a premissas e proposições racistas inscritas nelas como um conjunto de fatos inquestionáveis” (HALL apud SHOHAT; STAM, 2006, p.52).

Ndiaye (2008) afirma que o termo “raça” do ponto de vista biológico não existe. Então, quando usamos o termo negro, não estamos apenas nos referindo à cor da pele, mas a uma possível combinação identitária; fazendo referência, a uma nacionalidade, a uma etnia, a uma identidade regional, a uma raça e ainda a outras coisas. Para Ndiaye, assim como para Hall, há uma possibilidade identitária que se funda na menção de uma origem étnica. Dessa forma, os discursos de “raça” e “etnia” se mesclam – sem se confundirem, entretanto, gerando certas associações que servirão de suporte ao discurso racista. Homi Bhabha ressalta que “um aspecto importante do discurso colonial é sua dependência do conceito de ‘fixidez’ na construção ideológica da alteridade” (2007, p.105). A construção dos sujeitos nesses discursos tem como base identidades determinadas (NDIAYE, 2008), onde os sujeitos são estanques, sem possibilidade de agência ou capacidade de escolha.

No cinema intercultural percebemos que a representação dos personagens passa por essas questões relativas à identidade, inclusive, em muitos momentos, trazendo-as para o campo cinematográfico a partir de personagens que questionam sua própria identidade. Assim, a protagonista de *Vênus negra*, Saartije Baartman, é uma jovem hotentote que vai para a Europa com seu antigo senhor (que agora se diz seu sócio) na tentativa de ganhar a vida com apresentações em teatro, e demonstra, ao longo do filme, questionar sua identidade, ao subverter, por exemplo, certas atitudes que chegam a chocar os que estão ao seu redor e esperam dela determinado comportamento.

Kechiche divide seu filme em três fases, diretamente ligadas à visão que Saartije tem de si mesma e do mundo: sua chegada à Inglaterra e exibição em teatros decadentes de espetáculos de variedades; sua ida para a França e as apresentações em *salons libertins* de Paris; o fim dos espetáculos e a vida na prostituição, culminando com o seu corpo sendo estudado por um comitê científico e com sua morte. Em todas essas fases, Kechiche faz uso de elementos visuais e estéticos no intuito de promover uma dimensão de crítica e denúncia, questionando o espectador e seus limites, em face do horror humano, como também questionando a própria sociedade e sua capacidade de discriminar e estigmatizar a diferença.

Baseado em acontecimentos históricos do início do século XIX, o filme inicia com um *flashback* – Saartije já morta –, em 1815, em uma exibição da escultura do corpo de Saartije, em uma aula de anatomia, na Academia Real de Medicina. Professores e alunos muito concentrados observam o corpo da mulher hotentote, assim como de sua vulva e vagina, extirpadas e conservadas em formol. O discurso de Cuvier, célebre cientista do início do século XIX, versa na tentativa de comprovar que Saartije não é uma pessoa, não pertence à raça humana, ou seja, de determinar não apenas uma identidade que a distancie da europeia, mas uma raça que possa distingui-la dos humanos.

Kechiche se vale de várias tomadas em primeiro plano, tanto do corpo da estátua como dos professores e alunos, numa tentativa de aproximar o espectador do campo da consciência dos personagens. Há uma forte tensão mental na cena. Ao mostrar insistentemente o órgão genital de Saartije, o filme nos introduz desde o primeiro momento ao desejo de denúncia de Kechiche, a denúncia do obsceno, para além da conotação sexual, que vai da academia às ruas de prostituição de Paris. O cineasta contrapõe e, ao mesmo tempo, aproxima, a partir desse estudo fragmentado do corpo de Saartije, o racismo que se configura tanto nas bases culturais quanto nas biológicas.

Após essa cena inquietante, o filme nos leva ao ano da chegada de Saartije à Europa. Com o sonho de ser artista, a jovem exhibe seu corpo enjaulado num teatro de rua em Londres. Seu sócio, Caezar (Andre Jacobs), descendente de europeu, mas nascido na África, está vestido de domador e anuncia uma fera selvagem que conta ter ele mesmo capturado na floresta africana. Na jaula, Saartije se apoia com os braços no chão, em posição referente aos animais; em contraposição à postura vertical, referente aos humanos. Em nenhum

momento, em nenhuma das apresentações, ela aparece completamente ereta.

O uso constante do primeiro plano aproxima ainda mais o espectador da cena. A longa duração das encenações, associada à postura desconfortável, enfatiza o sofrimento e a dor de Saartije, e evidencia que o discurso colonialista a mantém na mesma condição de opressão, embora longe de sua terra (colonial). Encorajados pelo “domador”, os espectadores gritam, entram em uma espécie de catarse coletiva, uma espécie de êxtase quando tocam, beliscam, alisam o corpo de Saartije. Diante do desconhecido, as emoções do público oscilam, indo do estranhamento ao medo. No rosto de Saartije (que o público não vê): tristeza, decepção e dor; um retrato triste e profundo do colonialismo.

Kechiche aborda nesse filme a questão da dignidade humana, questão que se impõe central no processo que os membros da liga africana movem contra Caesar em Londres. A partir desse processo, um duplo questionamento se impõe: Saartije consente sua situação? Saartije está encenando? O julgamento de Caesar é fundamental no filme, pois, a partir dele, lança-se uma indagação sobre os limites da realidade e da encenação. Pelo próprio desejo de permanecer na Europa, Saartije reafirma o discurso de Caesar, que se defende argumentando que o público está confundindo representação com realidade. Embora o julgamento seja positivo para Caesar, a repercussão do caso o incomoda e surge a possibilidade de se unir a Réaux para promover espetáculos na França.

A segunda fase do filme se inicia com o batismo de Saartije, que ganha o nome católico de Sarah, e com as apresentações nos *salons libertins* de Paris. Réaux está acompanhado de Jeanne, uma prostituta que também participa das apresentações. Na França, as performances se transformam um pouco. No lugar de uma roupa cor da pele, Saartije utiliza uma roupa vermelha, bem aderente ao corpo, que deve ser evidenciado. Além disso, a presença de Jeanne reforça a oposição entre Saartije e as mulheres europeias; um corpo negro, ‘selvagem’, ‘deformado’, em contraste com um corpo branco e vestido.

Os decadentes teatros de variedades dão lugar a luxuosos salões, onde as pessoas estão bem vestidas e bebem champanhe. Os repetitivos planos-sequência reiteram o sofrimento e as angústias da personagem que, nesta fase, ainda mais do que na anterior, é usada pelos ‘sócios’, por Jeanne, por homens e mulheres presentes nas apresentações, como objeto sexual; “tocá-la as torna férteis”, diz Jeanne durante a performance, referindo-se aos genitais de Saartije, ao passo que Réaux convida os presentes a montar e a domar a Vênus, antes de estimulá-los a tocar sua genitália. Kechiche nos confronta com o intolerável da natureza humana; o filme revela uma *mise-en-scène* da humilhação de Saartije, a partir do seu corpo, que leva as plateias de seus espetáculos ao divertimento, ou seja, a *mise-en-scène* da humilhação é a própria fonte de prazer.

A terceira fase do filme é assinalada pela presença do comitê científico, pelo fim dos espetáculos e a conseqüente chegada da personagem a uma casa de prostituição. A partir desse momento, Kechiche vai con-

duzindo o espectador ao fim de Saartije, à sua morte. Alcólatra, ela apresenta um rosto cada vez mais triste, mais cansado e desesperançoso. Saartije é vendida por Caezar a Réaux, com assinatura e contrato, o que, mais uma vez, evidencia a divergência entre o discurso e os fatos. Em uma das suas últimas apresentações, o público se incomoda com a violência com que Réaux trata a Vênus: “Ela está chorando; não tem mais graça; deixe-a em paz”. Réaux responde ao público dizendo que “são lágrimas de alegria e prazer”. Se, em alguns momentos do espetáculo, Saartije podia controlar (e ter algum prazer com) o seu próprio corpo, a partir do fim das apresentações este corpo feminino, negro e africano, é reduzido a objeto de curiosidade, de sexo, de prazer e da ciência.

No contato com o comitê científico, Saartije é submetida às piores humilhações. Seu corpo é observado e analisado à sua revelia, ela é completamente desumanizada. Dentre os cientistas, destacamos a presença de um que contrasta com a violência dos outros personagens no filme, pois, ao pintar Saartije, no jardim do instituto, ele devolve-lhe um pouco de feminilidade, beleza e, sobretudo, de humanidade. Com a morte de Saartije, vítima de sífilis, nas ruas de Paris, Réaux procura o comitê científico, para quem vende o corpo da jovem. Cuvier, finalmente, poderá ver e atestar o “avental hotentote”, os genitais da Vênus, que ela não havia mostrado sob nenhuma hipótese ao comitê. O filme, assim, vai fechando seu ciclo, voltando ao lugar onde começou.

Em todos os seus filmes, Kechiche busca evidenciar de alguma forma a brutalidade da realidade social e as questões ligadas à dignidade humana, porém, em *Vênus negra*, esse discurso fica ainda mais evidente por se tratar de um acontecimento histórico, real, e pela força das imagens que ele nos impõe. Se, no início do filme, Saartije é apresentada como um animal enjaulado diante do público de Caezar, é utilizada nos *salons libertins* como objeto de excitação sexual, o campo científico, não tão surpreendentemente, a tratará de ambas as maneiras. Até o final da vida de Saartije seu corpo não reconhecerá humanidade.

Está clara no filme a tentativa do Ocidente de validar, através da ciência, o discurso da distinção das raças em superiores e inferiores e de tentar disseminá-lo como “verdade universal”. Enquanto retiram os genitais, o cérebro e outros órgãos de Saartije, reconstroem um modelo da Vênus em gesso. Kechiche passa dos detalhes dessa reconstituição aos da destruição do corpo da jovem pelos cientistas. Esse pequeno prólogo pós-morte se encerra com a cena de abertura do filme no anfiteatro. Esse ciclo no leva a constatação, de que não se pode, ou pelo menos não se deve, isolar o passado do presente.

Com isso, percebemos em *Vênus negra*, um desejo de recuperar a história por meio da memória, não apenas dos personagens, ou das memórias históricas ou coletivas, mas da memória inscrita nos corpos. Se compreendemos que na memória as relações entre o eu e o outro são extremamente relevantes e se tornam, como afirma Kilbourn, paradigmáticas das relações éticas, então inferimos que memória e identidade também são concepções que se correspondem e se complementam. Assim, a Vênus de Kechiche, ou seja, a Vênus como mostrada no filme, significa um corpo representante de resistência cultural e de desejo de ruptura. Nes-

se sentido, o Outro deixa de ser um estereótipo forjado pela história (e tantas vezes reforçado pelo cinema) para assumir uma função questionadora da própria história, contribuindo para o debate que busca revisitar o colonialismo e suas consequências.

Referências

- BADIOU, A. O cinema como experimentação filosófica. In. YOEL, G. (org.). *Pensar o cinema: imagem, ética e filosofia*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- BERGSON, H. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.
- HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- KILBOURN, R. J. A. *Cinema, memory, modernity: the representation of memory from the art film to transnational cinema*. Nova York/Londres: Routledge, 2010.
- MARKS, L. *The skin of the film*. Londres: Duke University Press, 2000.
- NDIAYE, P. *La condition noire: essai sur une minorité française*. Paris: Calmann-Lévy, 2008.
- SAID, E. W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SHOHAT, E; STAM, R. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- TURIM, M. *Flashbacks in film: memory and history*. Londres: Routledge, 2013.



De Yvones e de Margaridas: Compartilhando Memórias Desencantadas de Moçambique¹

Of Yvones and Margaridas: Sharing Mozambican Disenchanted Memories

Cid Vasconcelos²

(Doutor – Universidade Federal de Pernambuco/UFPE)

Resumo: Analiso dois filmes do cinema “moçambicano” contemporâneo, *Yvone Kane* (2014), de Margarida Cardoso e *Virgem Margarida* (2012), de Licínio Azevedo, e suas formas de se relacionar com a história recente do país, através de estratégias estéticas, ideológicas e de produção distintas entre si e igualmente do momento que lhes antecede na produção cinematográfica e contexto político do país.

Palavras-chave: Cinema Moçambicano, Análise Fílmica, História do Cinema.

Abstract: Two contemporary Mozambican films, *Yvone Kane* (2014) by Margarida Cardoso and *Virgem Margarida* (2012) by Licínio Azevedo are analyzed and their ways to relate to the recent history of the country through different aesthetical, ideological and the production strategies themselves as equally from the prior moment of Mozambican cinematographic production and political context.

Keywords: Mozambican Cinema; Filmic Analyzes, Cinema History.

Por volta dos idos dos anos 90, o modelo de cinema nacional proposto pelo Instituto Nacional de Cinema (INC), que produziu sobretudo os curtas do *Kuxa Kanema*, analisados pela mesma realizadora de *Yvone Kane* em um interessante documentário longo, entra em colapso juntamente com o projeto de nação socialista, após a perda de apoio do bloco soviético na esteira do desmonte da estrutura geopolítica internacional que havia propiciado a política da Guerra Fria. Se poderia ser considerado engessado sob vários aspectos, tal modelo havia propiciado um cinema moçambicano para moçambicanos, ou como dizia seu lema *fornecer ao povo uma imagem do povo*, ainda que sob o filtro cada vez mais impositivo do Estado, deixando de fora tópicos como a dificuldade de inserção ideológica da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) em comunidades a quem a ausência histórica do Estado tornara a independência nacional e as lutas para a mesma algo um tanto abstrato³.

1 - Trabalho apresentado no XXII Socine – Sociedade de Estudos de Cinema e Audiovisual

2 - Professor e pesquisador na área de estudos de cinema.

3 - Mia Couto se refere, em sua literatura, a esse alheamento: “Anunciava um facto: a Independência do país. Nessa altura, nós nem sabíamos

Um novo cinema moçambicano surgirá no século XXI, no modelo de coprodução internacional, comum a praticamente todos os países africanos, com exceção de uns poucos que fomentaram uma indústria audiovisual ou um mercado paralelo de características muito peculiares, como Nollywood. Dentre o diferencial do que foi realizado nos anos 1970 e 1980, além da internacionalização, encontra-se uma abordagem crítica do passado recente. E praticamente nulo em termos de circulação interna, restringindo-se ao circuito dos festivais.

Os dois filmes a serem aqui discutidos compartilham das características acima elencadas e também de um protagonismo feminino, sendo que curiosamente possuem em seus títulos personagens femininas que não são protagonistas, embora suas ações ou o que sofrem ganhem destaque o suficiente para justificar a opção.

No que diz respeito às tramas, privilegiam o que chamo de *memórias desencantadas* da utopia socialista, sendo que o termo memória aqui surge dentro da tradição proveniente da *memória coletiva* de Halbwachs, uma metáfora que transfere ao coletivo o processo cognitivo que ocorre individualmente em cada cérebro humano (ERLL, 2008, p. 5). Quanto ao termo desencantadas, pode se referir duplamente aos sonhos não cumpridos e idealizados nos anos iniciais pós-independência e também no sentido do *desencantamento do mundo* como discutido por Max Weber (PIERUCCI, 2013).

Embora, aparentemente, para os filmes selecionados apenas a primeira definição, de menor potencial teórico, de desencantamento enquanto sinônimo de desencanto pessoal ou mesmo coletivo, seja a que aparentemente possua maior interesse, afinal lida justamente com as decepções dos rumos da sociedade nacional, a segunda também se faz de valia. Nesse último sentido, tanto *Yvone Kane* quanto *Virgem Margarida* partem de uma perspectiva de um mundo desencantado, independente do que pensem as personagens do segundo.

Um mundo de desencanto

Talvez o que torne o filme de Margarida Cardoso mais interessante seja menos sua trama em si, algo polimorfa, que leituras que apresentam de forma visual, focos de tensão ou imagens de decrepitude associadas ao passado revolucionário que não chegam a ser elaborados verbalmente. O filme é repleto de imagens e situações de decadência associadas a este passado que um professor entrevistado por Rita e ex-amante de Yvone muito bem resume: “É essa memória de Yvone. Dos tempos da Yvone. Parece coisa de uma outra vida.”

É essa *outra vida* que teima em reaparecer, seja na imagem irônica que se constrói com o pórtico de um cemitério onde se lê “A Revolução não Morre”, trespassado por uma ex-revolucionária que procura o seu

o verdadeiro significado daquele anúncio. Mas havia na voz do velho uma emoção tão funda, parecia estar ali a consumação de todos seus sonhos.” (Couto, 2007, p. 13)



local onde deseja ser enterrada ou nos escombros de uma edificação em que se tem a imagem icônica de Che Guevara, de grandes dimensões (Figura 1). O mesmo pode ser dito do decrepito museu revolucionário, em que um vigilante dorme jogado pela cadeira, sinalizando sua parca frequência e o guia tem que fazer uma ligação improvisada de energia para iluminar uma de suas salas. São ruínas de um passado que já nada mais parece significar seja para aqueles que o vivenciaram e menos ainda para os jovens nascidos após ele encerrado, caso do garoto Jaime, adotado por Sara ou do rapaz que guia Rita no museu, mecanicamente lendo textos que não possuem qualquer significação para si.



Figura 1

Um segundo polo de tensão é vivenciado entre brancos e negros. Embora mais sugerido que explicitado, surge na fala da ex-guerrilheira visitada por Rita que afirma não ter encontrado sua foto no museu, ao que a senhora retruca: “Estava lá, mas depois tiraram. Sou branca demais, né?”. Ou ainda o policial que interroga Sara a respeito do possível estupro praticado por Jaime, que indaga há quanto tempo ela mora em Moçambique, quase como em um atestado de sua outridade. É a tônica quase todos os personagens negros apresentarem algum grau de animosidade (Jaime, Irmã Rosário, a assistente do professor, Cacilda, empregada de Sara), sendo muitas vezes essa distância emocional elaborada igualmente visualmente. No caso da atendente, o filme recorta a imagem dela e de Rita entre a porta e a parede do corredor vizinho. E até mesmo a ex-guerrilheira que é simpática com Rita é observada do alto em posição antagônica a esta, tal como composta a imagem. Jaime tampouco se aproxima de Rita e lhe fala à distância. Os serviçais de Sara falam apenas o indispensável com essa. As garotas que foram estupradas parecem mais desconfiadas que intimidadas com as indagações de Sara. E, no único episódio abertamente conflituoso, um jovem se altera com Sara e essa com ele, estapeando-o após ele ter cuspidido nela.

Quem domina literalmente a cena são as duas protagonistas brancas, como no caso do plano em que negros atravessam para enterrar um ente querido ao fundo ficando a imagem deles secundária quando Sara,

em sentido contrário, adentra o campo (Figura 2).



Figura 2

Não se tem acesso, através da personagem-título, aos tempos dessa *outra vida*, sempre referida de passagem. E também não se engrena algo próximo das convenções de um *thriller*, não sendo a narrativa construída a partir da bússola da causalidade. Um dos elementos mais expressivos do filme, sobretudo quando observado em detalhe, escapa por vezes ao diálogo, e constrói-se através do olhar, ocasionalmente acrescido de diálogo. A irredutibilidade de Sara para com Irmã Rosário e, vice-versa, parece ser seguido pelo próprio narrador do filme, que não pune por nenhuma das duas, duplicando a rejeição do sentimentalismo para com a condição terminal de Sara⁴.

Desencantadas à força

Com relação à *Virgem Margarida*, Licínio Azevedo nos alerta para as inúmeras licenças criativas diante dos relatos que escutou e filmou⁵, apesar do anúncio ao início do filme, último crédito posicionado logo após a emergência do título do mesmo e do nome de seu realizador, que afirma “inspirado em acontecimentos e personagens reais. Moçambique 1975”.

Virgem Margarida é uma história que ocorre no imediato pós-independência. Deixa claro já desde o seu início que suas personagens não compartilham com esse mundo engajado da Nova Mulher⁶ pretendido pelas novas forças no poder. Elas são do mundo da noite, da dança, da prostituição. São negras. É um recorte

4 - Rejeição que também se dá no plano visual, ao apresentar a distância o momento em que Rita a auxilia após uma queda, omitindo a cena em que Sara revela sobre sua doença ou – e talvez ainda mais radicalmente – o afogamento da filha de Rita e qualquer comentário sobre o mesmo dessa para com sua mãe, todos episódios que seriam explorados potencialmente por um drama mais trivial.

5 - Para o documentário *A Última Prostituta*.

6 - Essa concepção de Novo Homem ou Nova Mulher se encontra presente em regimes tanto à direita ou esquerda da ordem liberal, inclusive em países à margem do protagonismo econômico ou político internacional como o Brasil da Era Vargas. Sobre a elaboração da Nova Mulher no cinema brasileiro ficcional de propaganda do período cf. Vasconcelos (2009: 65).



bem distinto do filme de Cardoso, inclusive ao apresentar uma tendência à coralidade⁷.

Se boa parte dos conflitos no filme de Cardoso se dão através de uma compreensão de mundo na qual a angústia existencial é trabalhada virtuosamente no campo da imagem e da temporalidade do filme, aqui a fisicalidade,, dos flatos ao uso das latrinas, do exame para a detecção da virgindade ao esgotamento físico são apresentados em opção que não explora o voyeurismo gráfico mas tampouco restrito ao contemplativo e ao discurso falado.

Das soldadas da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) observa-se, guardadas as proporções, a mesma incapacidade de diálogo dos europeus em relação às comunidades tribais.

Porém, de modo ainda mais interessante, o filme não apenas se detém em um mundo histórico outro, mas também implicitamente de forma muito efetiva com as *imagens de fundação* – cinejornais do *Kuxa Kane-
ma* que se tornaram um dos principais vínculos de contato com a população sobre as novas práticas sociais pós-independência. Enquanto em cenas de um desses cinejornais – presente no documentário homônimo dirigido por Margarida Cardoso, de 2003 – observamos homens em mutirão, erguerem em júbilo o telhado de uma moradia (Figura 3), aqui observamos uma ação similar praticada por mulheres (Figura 4). Diferentemente daquele, no entanto, essas mulheres executam trabalhos forçados sob o jugo das militares. Toda a encenação do discurso que se adequa perfeitamente ao que os oficiais homens, em visita breve ao campo, querem ouvir surge então como uma representação típica do que se via nos documentários produzidos pelo Instituto Nacional de Cinema (e Azevedo trabalhou para o INC) e quando se observa tudo que as mulheres passam antes e depois desse momento, surge a possibilidade de desvelamento pela ficção de várias imagens documentais dos tempos de um regime, e um cinema, socialistas. Como se muito dos bastidores que não eram captados pelas câmeras de então emergisse, sobretudo com o crescente desgaste do regime e pressão de grupos militarizados contrários, apoiados pela Rodésia, África do Sul e pela OTAN, que transforma os filmes em uma grotesca fonte de apoio ao regime, como o momento em que apresenta a humilhação pública que é destinada a alguns dos *bandidos armados* capturados.

7 - Sobre a coralidade (em italiano *coralità*) observei em outro local sobre sua defesa, mais ou menos consciente, por parte de alguns dos mais importantes realizadores do realismo italiano fomentado nos tempos do fascismo. Cf. Vasconcelos (2011, sobretudo p. 338).



Figura 3



Figura 4

O filme lida com um grupo de mulheres que foram forçosamente levadas de suas casas para um campo de treinamento e *reeducação* socialista, em uma área erma e de floresta e cuja infraestrutura as próprias detentas precisam erguer. Numa das suas cenas mais emblemáticas, observamos uma das mulheres, a dançarina que deixou suas duas crianças involuntariamente para trás ser pressionada para cantar, mas enquanto



essa afirma insegura que não sabe cantar e sim dançar, quem acaba por cantar é justamente Rosa, que a havia incitado. E não canta uma canção qualquer, mas um enorme sucesso em Moçambique de Nelson Ned chamado *Domingo à Tarde*. Que essa música tenha calado fundo nas sensibilidades moçambicanas também o demonstra sua menção em outro trabalho referencial de memória, esse literário, de FIGUEIREDO (2018, p.71): “Ao domingo à tarde, a rádio passava o Nelson Ned cantando “Domingo à tarde”. (...). Não era uma canção escrita para mim, mas para as almas marcadas, que podiam sentir a solidão e o vazio. Almas como eu.”

Essa alusão à canção é um dos pontos-chaves para se pensar como a estratégia narrativa de Azevedo é muito mais abertamente trespassada por um diálogo que toca mais imediatamente nas relações sociais concretas que foram vivenciadas pelos moçambicanos no período. Muito provavelmente o termo *memória coletiva* seja utilizado aqui com menor dispersão ou esforço.

Uma outra diferença fundamental é o processo de *dar voz* ao outro, algo que Azevedo já praticava em sua escrita, inclusive sem advertência alguma prévia ao leitor, tempos antes⁸.

Curiosamente, embora Cardoso seja realizadora do documentário *Kuxa Kanema* (2003), que efetiva uma avaliação sobre o cinema (e a nação) a partir dessas *imagens de fundação*, e também incorpore imagens do mesmo em *Yvone Kane*, mesclados com reconstituição produzida pelo filme, o filme de Azevedo parece lidar de forma mais substancial (e em diálogo mais sutil) com tais imagens.

Como se não bastasse os traumas de conflitos armados seguidos em relação à memória -- tem-se torções bruscas de realidades que tornam virtualmente incompreensíveis o passado recente até mesmo para quem nele viveu, quanto mais para os que já nasceram após ele. Situação evocativa dos mais lembrados estados comunistas subitamente extintos no Leste Europeu.

As estratégias estilísticas e dramáticas de lidar com o desencantamento são bem distintas nos dois projetos. No caso de *Kane*, através de uma leitura (implicitamente ou não, a depender da situação) retrospectiva desse *outro mundo* que se refere o professor à Rita, em contraste com a situação de quase trinta anos após. No filme de Azevedo, essa leitura retrospectiva do desencantamento é focada em situação vivida à própria época, portanto no caso dos personagens que o vivenciam, aparentemente sem o distanciamento do tempo, embora certamente contaminados por boa dose de leitura dos realizadores. São elaborações sobre a memória, de uma perspectiva fragmentada, bastante oblíqua e longe de esquemática em um caso, e de testemunho de uma época e de seus abusos, por mais liberdade poética que a ele se tenha acrescido, no outro.

Não há aqui espaço para problematizar o conceito de imagens de fundação dentro do contexto em questão. Até que ponto, dada a falta de continuidade da produção do país, não haveria um apagamento de produções que não se enquadrariam dentro do projeto hegemônico de nação que se almeja? A primeira pro-

8 - Como em AZEVEDO; RODRIGUES (1977: 27).

dução ficcional de longa-metragem dita moçambicana até hoje é objeto de disputa. Quais produções seriam consideradas moçambicanas antes mesmo da declaração oficial de independência do país, como ocorrido com *Sambizanga* (1972), de Sarah Maldoror, reconhecido pelo Festival de Cannes enquanto filme angolano três anos antes do reconhecimento oficial da autonomia política de Angola pela comunidade internacional?

Referências

AZEVEDO, Licínio; RODRIGUES, Maria da Paz. *Diário da Libertação*. São Paulo: Versus, 1977.

COUTO, Mia. *Terra Sonâmbula*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2007.

ERLL, Astrid. Introdução in: RLL, Astrid; NÜNNING, Ansgar (org.). *Cultural Memory Studies*. Berlim/Nova York: Walter De Gruyter, 2008.

FIGUEIREDO, Isabela. *Caderno de Memórias Coloniais*. São Paulo: Todavia, 2018.

PIERUCCI, Antônio Flávio. *O Desencantamento do Mundo*. São Paulo: Ed.34, 2013.

SOMMER, Doris. *Ficções de Fundação: Os Romances Nacionais da América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

VASCONCELOS, Cid. Women as Civilizers in 1940s Brazilian Cinema in: SADLIER, Darlene J. (org.). *Latin America Melodrama*. Urbana/Chicago: U of Illinois Press, 2009.

_____. Sobre a Coralitá e Outras Estratégias Discursivas in: MEDEIROS, Aline da Silva; RIOS, Kênia Sousa; LUCAS, Meize Regina de Lucena (orgs.) *Imaginário e Cultura*. Fortaleza: Núcleo de Documentação Cultural – UFC/ Instituto Frei Tito de Alencar, 2011.



JANELA PARA VAGA-LUMES: O circuito universitário de exibição no Brasil¹

WINDOW FOR LAMPS: The university circuit of exhibition in Brazil

Cíntia Langie²
(Doutoranda UFPel)

Resumo: O texto objetiva apresentar o circuito universitário de exibição do Brasil, a partir de uma abordagem sobre salas de cinema localizadas em instituições de ensino. A pesquisa se justifica pela importância de olhar para espaços alternativos que inauguram um outro código de funcionamento. Desse modo, iremos comentar as principais características desse circuito, a importância da distribuição alternativa no Brasil e a possível produção de saberes que se depreende das salas universitárias.

Palavras-chave: Cinemas universitários; distribuição alternativa; filme brasileiro.

Abstract: The objective of this text is to present the university circuit of exhibition in Brazil, based on an approach to cinemas located in educational institutions. The research is justified by the importance of looking at alternative spaces that inaugurate another code of operation. In this way, we will comment the main characteristics of this circuit, the importance of the alternative distribution in Brazil and the possible production of knowledge that comes from the university rooms.

Keywords: University cinemas; alternative distribution; Brazilian movie.

Cresce consideravelmente o número de filmes produzidos no Brasil, como cresce o desejo dos cineastas brasileiros de fazerem seus filmes circularem cada vez mais nas mais diferentes telas, dos mais diferentes modos. A problemática é que as janelas tradicionais de exibição não dão conta de tamanha produção e faz-se necessário cada vez mais a disseminação de circuitos alternativos e paralelos. Um desses circuitos encontra-se nas universidades, em discretas salas de exibição sem fins lucrativos, e é sobre esse universo que falaremos nas linhas que seguem.

Este texto é um recorte de uma pesquisa de doutorado em andamento, cujo método é a cartografia (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2012) – procedimento que prevê a constituição de um território singular e a participação do pesquisador no processo de pensar, questionar e repensar tal território. Aqui, apresentamos

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual, na sessão quatro do Seminário Temático *Exibição cinematográfica, espectadorialidades e artes da projeção no Brasil*.

2 - Realizadora audiovisual e professora dos cursos de Cinema e Audiovisual e Cinema de Animação da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Realiza doutorado em Educação na UFPel.

como *lócus* da pesquisa um conjunto de salas de projeção localizadas em instituições de ensino. São espaços de difusão do cinema que procuram operar de forma diferenciada, exibindo filmes mais artísticos, realizando outras atividades além da exibição - como debates e cursos -, propiciando entrada gratuita ou ingressos com valores mais acessíveis e oferecendo uma experiência mais informal em torno da ida ao cinema.

O recorte da pesquisa engloba nove salas, de oito estados diferentes, todas elas integrantes do projeto *Cinemas em rede*, um circuito gerido pela Rede Nacional de Ensino e Pesquisa (RNP), cujo objetivo é o fortalecimento do acesso ao filme brasileiro. Os cinemas selecionados para o estudo são: *Cine UFPel*, em Pelotas/RS; *Sala Redenção* da UFRGS, em Porto Alegre/RS; *CinUSP*, em São Paulo/SP; *Cine Arte UFF*, em Niterói/RJ; *Cine Vila Rica* da UFOP, em Ouro Preto/MG; *Cine UFG*, em Goiânia/GO; *Cine Metrópolis* da UFES, em Vitória/ES; *Sala de Arte Cinema da UFBA*, em Salvador/BA e *Cine Aruanda* da UFPB, em João Pessoa/PB.

A pesquisa se justifica pela importância de olhar para espaços de vazamento do modelo contemporâneo das salas comerciais localizadas em *shopping centers*, espaços alternativos que inauguram um outro código de funcionamento, tais quais as salas de cinema localizadas em universidades, que operam por um outro regime que não o do lucro. Neste texto, iremos nos dedicar a comentar as principais características desse circuito, a importância da distribuição alternativa no Brasil e a possível produção de saberes que se desprende das salas universitárias.

O circuito universitário de cinema

As salas localizadas em universidades são iniciativas muito próximas do cineclubismo, ação que igualmente busca dar acesso aos filmes que não têm espaço nas salas comerciais, com realização periódica de debates. Os cinemas universitários, muitas vezes, são ou começaram sendo projetos de extensão, iniciativas que desejam colocar a universidade, e tudo aquilo que a ela está vinculado, a serviço da comunidade em geral. E é nesse lugar que se podem desenvolver iniciativas com mais flexibilidade, sem visar a lucros ou resultados esperados. A universidade “trata-se de um privilegiado lugar dentro de um mundo onde tudo parece submetido aos interesses do mercado ou às lógicas eleitorais” (MIGLIORIN, 2015, p. 30).

Apontaríamos como características principais desses espaços operar sem fins lucrativos; manter um perfil curatorial diferente do circuito comercial, com intuito mais formativo, priorizando obras de relevância artística e cultural; ter o comprometimento com a democratização do acesso a filmes que não possuem espaço em outras janelas; ter compromisso com a exibição também de curtas-metragens; realizar debates pós-filme e atividades sociais para públicos específicos (estudantes de escolas públicas, idosos, portadores de necessidades especiais); atuar em um esquema de *guerrilha*, com bastante informalidade; contar com diferentes parceiros e com a participação da comunidade e possuir um espaço físico nem sempre ideal, pois muitas vezes são auditórios universitários adaptados ou em adaptação.



Outra característica das salas universitárias é que elas dão bastante destaque à produção fílmica brasileira contemporânea. Se hoje no Brasil a produção não é mais o problema, pois mais de 100 longas são realizados por ano no país, a difusão torna-se o ponto crucial de nossa cinematografia. Segundo dados da ANCINE referentes ao primeiro semestre de 2016, os filmes estrangeiros representam 91,8% dos ingressos vendidos em salas comerciais, enquanto os filmes brasileiros ficam com 8,2% do público que vai às salas. Conforme aponta Barone (2011), o desempenho dos filmes nacionais dentro do mercado brasileiro pode ser considerado abaixo do razoável, em um quadro “excessivamente assimétrico”. Desse modo, estaria o circuito universitário no centro de uma outra história, uma história para além da lógica do lucro já sedimentada em salas comerciais.

É por isso que viemos chamando tal circuito e os filmes que ali circulam de *vaga-lumes*. Afinal de contas, espaços que se abrem para a arte que resiste, para a arte inovadora, não seriam, por conta disso, espaços de resistência? Resistir, aqui, pode ser o ato de programar filmes que fazem aparecer *vaga-lumes*, apesar de tudo. Espaços alternativos que insistem em dar a ver luminosidades fracas, minoritárias, ao contrário dos espaços hegemônicos dos projetores luminosos que tudo ofuscam (DIDI-HUMERMAN, 2011).

O cinema hegemônico é como a glória luminosa, enquanto os resistentes de todo tipo se transformam em *vaga-lumes* fugidios, passageiros, erráticos, discretos. Assim, programar filmes de cineastas marginais e oportunizar espaços para trocas sensíveis sob outros regimes que não o do lucro, é resistir ao que é posto como *modelo* em nosso tempo, ou seja, é “iluminar a noite com alguns lampejos de pensamento” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 28). Para Didi-Huberman resistir é sobreviver: existir, mantendo-se à margem. Mesmo com a ameaça de serem ofuscados pelas luzes da televisão, dos refletores, lá estão eles, os discretos *vaga-lumes*.

Nesse ponto se justifica nossa defesa da *sobrevivência* de espaços para ver e debater questões socio-políticas relevantes através do audiovisual, contra uma indiferenciação cultural que parece se instalar atualmente. Existir, apesar de tudo: das dificuldades financeiras de manutenção, da concorrência com a internet e com os telefones celulares, do poder hegemônico das fitas *hollywoodianas*, dos problemas com os equipamentos de projeção, das questões políticas para acesso aos títulos - as salas universitárias sobrevivem. Logo, insistimos em chamar atenção para telas que fazem circular vozes e vidas muitas vezes caladas no espaço do comum, ao programarem filmes de cineastas menores, engajados, políticos, *vaga-lumes* errantes.

A importância dos espaços alternativos de exibição no Brasil

O parque exibidor brasileiro é tímido e concentrado, tanto no que se refere à localização das salas quanto ao domínio da fita estrangeira. Com as tecnologias digitais e com políticas públicas para a exibição, o número de salas de cinema vem crescendo no país – hoje são 3.223 salas de acordo com a ANCINE -, mas seguem concentradas nas capitais, e quase 50% destas estão localizadas no estado de São Paulo. Hoje, apenas 10%

das cidades brasileiras possuem salas comerciais de exibição. E nas salas localizadas em *shopping centers*, o valor do ingresso está cada vez mais alto, o que afasta as classes C e D do cinema, público historicamente fiel ao cinema brasileiro (BARONE, 2008). Nesse sentido, o circuito alternativo pode suprir uma demanda social.

É fato já comprovado: existe uma dificuldade real de distribuir o filme brasileiro, falando em salas de cinema, pois não há janela disponível. Claro que não ignoramos todas as outras plataformas de exibição, principalmente as que surgem com o advento da internet, mas por uma questão de foco – e de pensar o cinema não só como entretenimento, mas como uma experiência de aprendizagem –, acabamos acreditando no dispositivo da sala escura como uma potência singular em termos de ritual.

Desse modo, o circuito universitário, por ter como característica a curadoria que investe em filmes não comerciais, transforma-se em uma janela para os sem-janela, parafraseando o conceito de *sem-parcela* de Jacques Rancière (1996). Para o filósofo, o espaço comum só existe como partilha, um comum em que alguns poucos têm o seu quinhão e a maioria se configura como aqueles sem-parcela: que têm poucas margens de ação em uma dada comunidade.

Esse conceito nos interessa pois estamos de fato pensando um cinema que fica esmagado pela dominação das obras comerciais *hollywoodianas*, um cinema brasileiro sem-janela, cinema este que dá conta de histórias que questionam muitas vezes os papéis estabelecidos e que trazem realidades e modos de narrar não tão usuais na mídia de massa. Um circuito alternativo que dá espaço a tais filmes caracteriza-se, portanto, como uma comunidade de experimentação e de tentativas de fazer com que realidades antes não imaginadas venham à tona e sejam percebidas.

Muitos filmes brasileiros acabam sendo exibidos só nesses espaços, ou é nesses locais que conseguem ser vistos de outro modo, com maior valorização, através de debates, e podem ficar mais tempo em cartaz. As salas universitárias não atingem a massa, não chegam ao grande público, são pequenas comunidades que ali se formam. Mas tais salas acabam dando uma visibilidade para o cinema brasileiro que muitas vezes ele não recebe nas salas comerciais, por toda a problemática política e econômica do setor.

E, um último ponto que agrava todo esse contexto, trata-se do desconhecimento do público brasileiro em relação ao nosso cinema. Durante muito tempo, era comum ouvir: “filme brasileiro é somente sexo e violência”. Hoje, ouvimos outro discurso, de que o filme brasileiro é só comédia, sendo que existem obras brasileiras de todos os estilos, temáticas e gêneros, realizados em diferentes regiões do país. A concentração da produção no eixo Rio-São Paulo continua, obviamente, mas existe atualmente um cinema regional bastante forte. A esse desconhecimento por parte do espectador Jean-Claude Bernardet chama de divórcio entre filme e público (1976), e Paulo Emilio Sales Gomes (2016) classifica como o colonialismo cultural o hábito de preferir as obras estrangeiras.



Produção de saberes no circuito universitário

Além da questão dos filmes, da curadoria formativa e do acesso a obras de temáticas relevantes que muitas vezes não circulam em outros lugares, uma outra importante produção de conhecimento se dá no circuito universitário: a experiência para o estagiário de cinema. Grande parte dessas salas funciona graças ao trabalho de estudantes; portanto, são laboratórios acadêmicos, reunindo ali jovens que adquirem novos aprendizados

Das nove universidades do conjunto aqui analisado, seis possuem cursos de cinema e/ou audiovisual. Pela empiria, detectamos que, muitas vezes, o aluno de cinema realiza um filme e não conhece a experiência de exibi-lo com qualidade ao público. Assim, as salas universitárias representam uma possibilidade para tais estudantes: um verdadeiro laboratório para sua aprendizagem enquanto cineasta.

Outro dado produzido na pesquisa de campo mostra que muitos cursos de cinema do Brasil não possuem a disciplina de *Distribuição e Exibição* na grade curricular. Se pensarmos que a cadeia audiovisual é dividida em três etapas: produção, distribuição e exibição, torna-se muito insuficiente quando os cursos são focados apenas na etapa da realização. Pelo que pudemos perceber, muitas vezes é na sala de cinema de sua instituição que o estudante poderá aprender sobre distribuição e exibição.

Diversos estudantes que atuam ou atuaram como estagiários em tais espaços declaram que foi ali que aprenderam uma série de conhecimentos que dificilmente aprenderiam de outro modo. Da experiência nos cinemas universitários passam a pensar melhor em distribuição e exibição de filmes brasileiros, como passaram a pensar melhor os seus próprios projetos fílmicos. E isso tudo pode acabar por, lenta e gradualmente, transformar a própria cadeia do cinema no país, já que estamos falando dos futuros cineastas do Brasil.

Para Safatle (2016), existe um circuito de afetos que interfere na forma de nos relacionarmos com as coisas do mundo. Aquilo que a gente lê, que a gente vê, intervém na forma como trabalhamos, como nos relacionamos com os outros. Há, pois, uma produção contínua de afetos que nos fazem “assumir certas possibilidades de vida a despeito de outras” (SAFATLE, 2016, p. 16). Com base nesse pensamento, entendemos a potência do circuito universitário e do que dele se desprende de produção de saberes. Quando futuros cineastas podem ter formação na prática em projetos de difusão, dá-se mais que um complemento dos cursos de cinema, mas um novo tipo de aprendizado, que opera fora da sala de aula, instrumentalizando esses alunos não só a distribuírem seus filmes ou a realizarem mostras e debates, mas entenderem a engrenagem completa do campo audiovisual.

Referências

BARONE, João Guilherme. Exibição, crise de público e outras questões do cinema brasileiro. In: *Revista Sessões do Imaginário*. Porto Alegre, n. 20, 2008.

_____. Assimetrias, dilemas e axiomas do cinema brasileiro nos anos 2000. In: *Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia* v. 18, n. 3. Porto Alegre: 2011.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Uma situação colonial?* São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LANGIE, Cíntia. As potencialidades estéticas e políticas do Cine UFPel. In: *Revista Expressa Extensão*. Pelotas, v.20, n.2, p. 117-129, 2015.

LANGIE, Cíntia; RODRIGUES, Carla. Diferença, criação e emancipação: salas universitárias de cinema como espaços de resistência. In: ARALDI, C.; VALEIRÃO, K. (orgs.) *Os Herdeiros de Nietzsche: Foucault, Agamben e Deleuze*. Pelotas: NEPFil online, 2016.

MIGLIORIN, Cezar; SARAIVA, Leandro. Universidade, mercado e modulações dos modos de vida. In: *Cadernos do FORCINE* vol. 2, 2015.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. *Pistas do método da cartografia: pesquisa intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

_____. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos*. São Paulo: CosacNaify, 2016.



A batalha do passinho: corpo, performance, mise-en-scène documentária¹

The Battle of Passinho: body, performance, mise-en-scène in documentary film

Cristiane da Silveira Lima²

(Doutorado – Universidade Federal do Sul da Bahia)

Resumo: Propomos uma breve reflexão sobre corpo e performance na *mise-en-scène* documentária, tomando como ponto de partida o filme *A batalha do passinho* (Emílio Domingos, 2013) e sua abordagem do fenômeno do passinho nas periferias cariocas. Para além da gestualidade e do saber-fazer que os corpos colocam em cena, a noção de performance permitirá abordar a globalidade do processo, que envolve formas de sociabilidade, circulação de afetos e desejos, bem como conformações de ordem social.

Palavras-chave: Dança do Passinho; Corpo; Gesto; Performance; *Mise-en-scène*.

Abstract: We propose a brief reflection about body and performance in the documentary scene, taking as starting point *The Battle of the Passinho* (Emílio Domingos, 2013) and its approach about the phenomenon of the passinho dance in the outskirts of Rio de Janeiro. Beyond the gestures and know-how that the bodies put on the scene, the notion of performance allows us to deal with the whole process, that includes forms of sociability, circulation of affections and desires, as well as social conformations.

Keywords: Passinho dance; Body; Gesture; Acting; *Mise-en-scène*.

Apresentação

A batalha do passinho (Emílio Domingos, 2013) aborda o fenômeno cultural do *passinho*, dança derivada do *funk* largamente praticada nas periferias cariocas, dando-nos um panorama de como surgiu o movimento do passinho, contextualizando-o historicamente, apresentando-nos alguns de seus principais dançarinos e demonstrando como a dança se tornou não apenas um elemento importante da sociabilidade juvenil nas periferias do Rio, como também um fenômeno midiático de grande alcance. Grande parte das imagens do filme são dedicadas às *performances* de dança, nas casas, nas ruas, nos bailes e festas, nas escolas e palcos

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no ST Corpo, gesto e atuação – Sessão 2 – Corpo no documentário e mídias sociais, realizada no dia 24/10/2018.

2 - Professora Adjunta do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências (IHAC) e do Centro de Formação em Artes (CFA) da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB, Porto Seguro - BA). Doutora em Comunicação Social pela UFMG. Contato: crislina1@gmail.com.

onde as batalhas têm lugar. Nessa configuração narrativa que o filme adquire, “o mesmo valor dado ao verbo é atribuído a pés, pernas, ombros, mãos, barrigas, cabeças, e, assim, temos um entrelaçar de discursos e corpos em movimento” (ALTMANN, 2011, p.114). O arco narrativo do filme será estruturado a partir das várias etapas da Batalha do Passinho, primeira competição realizada nas periferias cariocas que premiou os melhores bailarinos de 2011.

A análise empreendida toma como ponto de partida o conceito de *performance* (Zumthor, 1997, 2000; Schechner, 2003, 2011), que implica em ações situadas num tempo e espaço, que envolvem corpos que manifestam seu saber-fazer diante de um público. O conceito abarca, ainda, outros elementos que gravitam no entorno dessas situações, como a música, o cenário, a indumentária, os adereços, a audiência, etc. Os corpos performáticos não apenas colocam em cena suas competências para a dança – em termos de ritmo, flexibilidade, resistência, força, fluidez, aspectos diretamente relacionados à gestualidade –, mas também o modo com que se destinam ao olhar do outro.

A *batalha do passinho* dá relevo aos corpos performáticos que dançam de forma habilidosa e cativante, explicitando as formas de sociabilidade desta juventude, a circulação dos seus desejos e afetos, sem omitir ao espectador a violência que se imprime aos corpos dos jovens negros moradores das periferias – como aquela que vitimou Gambá, o “rei do passinho”, assassinado por espancamento enquanto o filme estava em processo de realização. Ao mobilizar os corpos deste modo em sua *mise-en-scène*, o documentário faz passar pelas grades de sua escritura as múltiplas *mise-en-scènes* que compõem a vida social (Comolli, 2008).

A dança, o cotidiano e a comunidade

Um a um os personagens são apresentados e nos contam que o passinho surgiu no início dos anos 2000, inicialmente como uma forma de diversão, uma brincadeira entre jovens - mas que logo alcançaria grande visibilidade graças à circulação dos vídeos dos dançarinos na internet e se tornaria, para alguns, um projeto de vida e de atuação profissional e artística. Compreendemos que, para além dos bailes e festas, o passinho é uma dança que se pratica no cotidiano: no entorno da casa, na sala de estar, ao lado da barbearia, na praça, na quadra do bairro, no pátio da escola. Todo lugar parece ser passível de abrigar a dança. Em inúmeras situações (sobretudo na primeira metade do filme), a dança ocorre ao *rez do chão*, à mesma altura das pessoas que estão assistindo e daqueles que filmam. Nesse sentido, o passinho tende a uma certa horizontalidade. Além de transitar do espaço privado ao público, o passinho se dança frequentemente junto: não são raras as situações em que os vemos dançando em duos, em grupos, às vezes em semicírculo, outras vezes todos misturados ou cercados de pessoas em roda. E mesmo quando só uma pessoa dança, há frequentemente mais alguém às bordas do quadro, filmando do celular ou controlando a música que anima a movimentação.

Ainda no início, os garotos explicam como a movimentação é decorrente da imitação e da reinvenção



daquilo que eles aprendem uns com os outros (às vezes com a mediação técnica do vídeo) e também como se trata de uma espécie de *mash up* de outras danças. João Pedro enumera “break, frevo, free step, chão, caidinha, pulo, passada, o molejo do samba do samba ajuda também...”. Richard Schechner, ao caracterizar as diferentes performances que compõem o tecido social, chama a atenção para os gestos restaurados, ações, comportamentos aprendidos e retomados de outras situações.

Performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias. Performances artísticas, rituais ou cotidianas - são todas feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar. Está claro que fazer arte exige treino e esforço consciente. Mas a vida cotidiana também envolve anos de treinamento e aprendizado de parcelas específicas de comportamento e requer a descoberta de como ajustar e exercer as ações de uma vida em relação às circunstâncias pessoais e comunitárias. (SCHECHNER, 2003, p.27)

Nesse sentido, o passinho - assim como outros gêneros de performances, restaura gestos de outras danças, mas não apenas delas. Mesmo que as coreografias sejam improvisadas, existe uma memória corporal que é acionada e atualizada no gesto.

O filme nos faz ver diferentes níveis de performatividade que se sobrepõem e se conectam. Acompanhamos os garotos que dançam o passinho no palco, as disputas realizadas nos bailes, nos vídeos para a internet e mesmo no próprio filme - todas situações onde os sujeitos estão conscientes do olhar do outro e do caráter de *mostração* daquilo que fazem. Estas práticas não estão desconectadas da vida cotidiana (como num belo plano que vemos de relance, filmado do alto de uma escada, no qual o jovem Gambá dança entre os sofás).

Em relação aos gestos restaurados, chama-nos a atenção outros gestos sutis que eles reinventam no momento da dança, como uma certa movimentação que lhes remete ao universo gay - um rebolado, um jogar de cabeça e os movimentos de mãos que, articulados, exprimem o tom da brincadeira na interação, mas que não deixa de manifestar certos preconceitos culturalmente arraigados. Cabe lembrar que, embora também existam mulheres que praticam o passinho, são os homens que dominam o filme. A dança restaura gestos aprendidos em outras situações, permitindo-lhes atualizar seus modos de se relacionar como os parceiros na dança, mas também se aproximar dos gays e das garotas que frequentam os bailes. A sociabilidade, os laços afetivos e a dimensão sensual (e mesmo sexual) estão implicadas na dança e atravessam todas as situações, do espaço privado do lar aos espaços públicos e virtuais onde os encontros se estabelecem.

Diante do olhar do outro

Os dançarinos projetam-se socialmente por meio da dança, que lhes confere um status de destaque na comunidade. Como explica Leandra Perfects, entrevistada no filme, “quem tem poder hoje na favela ou é dançarino ou é traficante”. O documentário faz ver o investimento dos dançarinos na gestão dessa visibilidade

de, que manifesta-se desde o cuidado com a aparência, até o manejo estratégico de suas performances nos palcos, nas redes sociais e no próprio filme. Gambá, um dos personagens de maior destaque no filme, é visto ao longo de uma longa sequência em um salão de beleza, enquanto o amigo - e parceiro de dança - corta o seu cabelo.

Como sabemos, vestir roupas de marca é uma questão importante para muitos sujeitos que vivem nas periferias, pois os permite alcançar um status social de reconhecimento na comunidade. Mesmo que isso implique em comprometer todo o salário do mês. Nas palavras de Nízia Villaça,

A visibilidade urbana estimula a moda que, segundo Georg Simmel, se não quer mudar o mundo, pretende arrumá-lo com um novo olhar. Ela ressemantiza o espaço e, na sua dimensão simbólica, organiza a vida social por meio das aparências partilhadas pelos diversos grupos. A publicidade e o consumo são alguns vetores desta construção de superfícies em que o sentido desliza jogando com o up and down dos indivíduos e lugares. Ser *cutting edge* é importante para se distinguir da massa e, sobretudo, os jovens de tribos diversas parecem estar sempre prontos para um clic. (VILLAÇA, 2010, p.7)

O filme não desdobra os limites ou implicações desse pertencimento por meio do consumo, apenas constata que há entre os jovens dançarinos o desejo de se projetar socialmente aderindo às grandes marcas e alcançar a tão sonhada *fama*. Acompanhamos a empolgação dos jovens em passar nos programas de TV, em conhecer pessoalmente algumas celebridades e poder ter sua imagem circulando por outros países. Ao final do documentário, quando os jovens estão embarcando para sua primeira viagem internacional para se apresentarem nos Jogos Paralímpicos de 2012, em Londres, Baianinho comenta: “a minha imagem já foi para muitos países, mas a minha pessoa não teve ainda essa oportunidade”.

Concluído em 2013, o filme perfaz uma curva ascendente, que sugere o progressivo reconhecimento social do passinho enquanto fenômeno cultural no Rio de Janeiro. Alguns dos jovens do filme, inclusive, se tornaram bastante conhecidos uns anos depois, como é o caso de Lellêzinha, que ficaria famosa como cantora e dançarina no grupo Dream Team do Passinho. A narrativa propõe um *crescendo* que culmina na viagem a Londres pelos garotos. Não por acaso, já ao final do filme, predominam as cenas em que o passinho é dançado nos palcos, para um público cada vez mais numeroso: tudo indica que os meninos vão, enfim, ganhar o mundo. Não fosse o triste episódio que fratura o filme - a morte de Gambá - e que nos lembra uma das faces perversas da vida social - a violência.

Dimensão ritual, social e comunitária

Em seus estudos, Schechner detectou ao menos sete funções da performance: entreter; fazer alguma coisa que é bela; marcar ou mudar a identidade; fazer ou estimular uma comunidade; curar; ensinar, persuadir ou convencer; lidar com o sagrado e com o demoníaco (2003, p.45). Todas essas funções se imiscuem e as performances podem adquirir múltiplas funções simultaneamente. Se há no passinho todo um esforço dos



dançarinos de mostrar as incríveis habilidades de seus corpos “de mola” (expressão usada por Rafael Nike no documentário), no sentido de entreter o público e “mandar bem” na dança, o que mais nos chama atenção no filme é a forma como o passinho *faz ou estimula uma comunidade*. Tudo se passa como se a esses jovens não fosse possível existir no mundo sem esse estar-junto com a dança, na dança, pela dança. Ao final do filme, os jovens se reúnem para uma homenagem póstuma a Gambá. Amigos e parentes se reúnem no Arpoador, cantam um funk conhecido pela comunidade e dançam o passinho em uma grande roda, diante dos jornalistas e câmeras que registram a situação. Numa espécie de ritual de passagem, que celebra a amizade e o luto, o passinho converte-se em um ato político, expressão da revolta, manifestação pública de protesto contra a violência.

É nesse sentido que indicamos que o filme faz passar pelas grades da sua escritura as *mise-en-scènes* existentes na vida social (Comolli, 2008). Há de um lado os gestos do cineasta, em termos de organização da cena e da economia formal do filme, mas há também aquilo que vem dos sujeitos filmados (eles e as cenas que eles organizam - na cidade, nas suas comunidades, nas imagens que eles mesmos produzem, na cena fílmica em que figuram como personagens, etc.) e também as da sociedade como um todo, que estabelecem os lugares e papéis que cada um pode ou não desempenhar. A pressão do patrão para que o jovem não fosse participar do programa de TV, o pedido negado de entrar no ônibus, as agressões físicas que o levariam à morte, os dizeres do jornal que afirmam que fora “enterrado como indigente”, são alguns dos aspectos que nos permitem vislumbrar a face mais dura da vida na periferia e que terminaria por interromper brutalmente a jornada de Gambá, impactando diretamente o curso do filme e a densidade das experiências que ele retrata. Assim, a despeito do movimento ascendente que o filme constrói para retratar o momento de difusão do fenômeno do passinho, algo vem interromper o fluxo do documentário, instalando-se na escritura audiovisual sob a forma de uma ausência, de uma espécie de sombra, rasura.

Considerações finais

A *batalha do passinho* estabelece com o espectador uma forte relação de empatia, mesmo aqueles não iniciados no universo do *funk* ou do passinho. Impossível não se sensibilizar com a relação afetuosa e alegre dos jovens entre si e não se impressionar com as habilidades para a dança dos sujeitos filmados. Os corpos performáticos em cena mostram que o passinho é um campo de possibilidades infinitas e que a dança pode ser um elemento de construção do comum, de partilha. É no corpo que o jovem negro da favela sofre, diariamente, as imposições decorrentes do preconceito, da exclusão, da violência, mas a aposta do filme é na dimensão afirmativa do corpo e do gesto como lugar de vitalidade, de alegria, de força, de criatividade, de expressão de afetos, sonhos e desejos. Esses “corpos de mola” atestam que, quando lhes é permitido espaço para movimentar-se sem amarras, os corpos se expandem e contagiam o seu entorno com sua pulsão de vida. A dança converte-se, assim, em um exercício coletivo de liberdade e de resistência.

Referências

ALTMANN, E. "Fotograma comentado – A batalha do passinho – o filme". *Devires*, Belo Horizonte, v. 8, n. 2, p. 110-117, jul.-dez de 2011.

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

PINTO, T. M. "Entrevista com Emílio Domingos: Rio de Janeiro em batalhas de som, imagem e cotidiano". *Doc On-line*, n. 23, março de 2018, www.doc.ubi.pt, pp. 262-275.

SCHECHNER, R. "Performers e espectadores - transportados e transformados". *Moringa - Artes do Espetáculo*. João Pessoa, Vol. 2, n. 1, 155-185, jan.-jun. de 2011.

SCHECHNER, R. "O que é performance?" O percevejo. *Revista de Teatro, Crítica e Estética*. Ano 11, n.12, 2003, Departamento de Teoria do Teatro. UNIRIO. pp. 25-50.

VILLAÇA, N. "Estéticas periféricas na cidade". *Revista Periferia*, v. 2, n. 1, 2010. Disponível em: <www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/periferia/article/view/3454>. Acesso em: 20 jul. 2015.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: EDUC, 2000.

ZUMTHOR, P. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.



Intensidades da imagem: procedimentos fotográficos em Central do Brasil¹

Intensities of the image: photographic procedures *in* Central Station

Cyntia Gomes Calhado²

(Doutoranda PUC-SP/FIAM-FAAM)

Resumo: O objetivo deste artigo é realizar uma leitura da narrativa audiovisual a partir do conceito de acontecimento, buscando oferecer nova visada para além de seus aspectos representacionais tradicionalmente enfocados. Utilizaremos como objeto da análise a cena da romaria do longa-metragem *Central do Brasil* (1998) de Walter Salles, filme que tem sido pensado primordialmente no campo representacional. Como instrumental teórico, adotaremos o texto “As virtualidades da narrativa cinematográfica” (2013), em que André Parente apresenta uma crítica interna ao sistema-cinema de Gilles Deleuze. Pretendemos demonstrar que a narrativa como acontecimento intensifica a experiência cinematográfica, pois o tempo da imagem e o do espectador se identificam.

Palavras-chave: Acontecimento. Narrativa audiovisual. Central do Brasil.

Abstract: The objective of this article is to interpretate the audiovisual narrative from the concept of event, seeking to provide a new approach besides its representative aspects traditionally focused. The object of study is the pilgrimage scene from Walter Salles’s feature film *Central Station* (1998), that has being thought mainly in it’s representational field. As theoretical tools, we will adopt the text “The virtualities of the cinematographic narrative” (2013), in which André Parente presents an internal criticism to Gilles Deleuze’s system-cinema. We aim to demonstrate that the narrative as event intensifies the cinematographic experience, because the time of the image and the one from de spectator identifies.

Keywords: Event. Audiovisual Narrative. Central Station.

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

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no ST: Teorias e análises da direção de fotografia.

2 - Doutoranda do Programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP e professora do curso de Rádio e TV no FIAM-FAAM Centro Universitário.

narrativa também é acontecimento e não apenas representação.

O objetivo do presente artigo é analisar a cena da romaria do longa-metragem *Central do Brasil* (1998) 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. Para tanto, apresentaremos a conceituação de Parente a respeito da narrativa audiovisual como acontecimento e, em seguida, realizaremos análise fílmica da cena selecionada a fim de identificar este aspecto.

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 sensorio-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 sensorio-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, p. 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 (ibid., p. 267).

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 representa-



ção 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 apud PARENTE, 2013, p. 269).

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 narrativas, 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” (ibid., p. 268).

Desta forma, 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 cena da romaria de *Central do Brasil*

Podemos verificar o estatuto da narrativa como acontecimento no filme *Central do Brasil*. Na produção, uma narrativa não-verídica apresenta a história de Dora, professora aposentada cujo trabalho é escrever cartas para analfabetos na estação que intitula o longa, no Rio de Janeiro. Ela resolve acompanhar o garoto Josué em uma viagem para Bom Jesus do Norte, Pernambuco, em busca do pai, depois que a mãe do menino morre atropelada nos arredores da estação. O argumento do filme tem diversos pontos de contato com o roteiro de *Alice nas Cidades* (Wim Wenders, 1974).

Apesar de *Central* permanecer, em grande medida, no registro da imagem-movimento (ou transparên-

cia), podemos notar fissuras em sua narrativa, momentos em que o tempo se constitui como escritura e, então, instaura-se a opacidade narrativa. Conceitos de Ismail Xavier (2005), transparência se refere à operação cinematográfica em que o dispositivo é ocultado em favor de um ganho maior de ilusionismo, já a situação de opacidade seria quando o dispositivo é revelado, gerando maior distanciamento e crítica.

Em diversas passagens do filme observamos momentos de opacidade, mas uma delas é particularmente interessante, pois coincide com o ponto de virada da narrativa. Trata-se da cena da romaria no Nordeste que tecnicamente é marcada pelo virtuosismo de sua fotografia, conhecida pelo fato de grande parte da fonte de iluminação ser proveniente de velas.

Caracterizada como uma personagem cínica, Dora aos poucos vai revelando sua bondade como consequência de sua aproximação de Josué. Este arco dramático de *ressensibilização* tem como ápice o transe religioso da personagem em meio a fogos de artifício, velas e ladainhas da romaria, que culmina no desmaio de Dora na *Casa dos Milagres*, espécie de *templo* em que religiosos acendem velas e deixam imagens de familiares aos santos. O termo *ressensibilização* é utilizado pelo diretor (em entrevista a BENTES; MATTOS; AVELLAR, 1998, p. 17.) para explicar esta mudança na trajetória da personagem. Interessante observar sua escolha lexical, já que o termo *sensibilização* também é empregado em referência ao processo de formação de imagens na película fotográfica. Veremos, em seguida, que este aspecto da materialidade do cinema está presente na cena como um índice metalinguístico.

Lúcia Nagib (2006, p. 74) identifica esta sequência como uma citação de Glauber Rocha às avessas. Se nos filmes do cinemanovista, o transe religioso assumia o sentido de crítica à alienação, no longa de Salles produz o “milagre da revelação”. A opção lexical de Nagib pela palavra *revelação* a respeito do cinema de Walter Salles tampouco nos parece casual. Já que a poética do cineasta inclui a visão do cinema como *revelação* - um pensamento defendido pelo teórico francês André Bazin, que associava o realismo cinematográfico à noção espiritual de “revelação”, fruto da concepção de uma ligação ontológica entre a película e o objeto representado. “O cinema torna-se um sacramento; um altar onde uma espécie de transubstanciação toma lugar” (STAM, 2010, p. 95). A abordagem de Bazin vai na direção do conceito de arte defendido por Walter Benjamin em seu famoso texto “A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica”, publicado em 1935. O autor observa que atribui-se à arte um valor de culto e, desta forma, ela ocupa o lugar de uma prática ritualística nas sociedades secularizadas.

Após esta breve contextualização, realizaremos análise fílmica desse trecho do longa com o objetivo de identificar nele o procedimento da imagem-tempo e o ato narrativo de presentificação. A cena inicia-se no registro da imagem-movimento: a personagem corre atrás de Josué que se perdeu na multidão deromeiros e acaba entrando na *Casa dos Milagres*. A luz e a imagem são o *leitmotiv* (motivo condutor) dessa cena, como podemos ver nos frames abaixo.



Um aspecto importante desse trecho do filme, como mencionamos, é seu caráter metalinguístico. Nagib considera que o foco à materialidade da imagem, conferida pelas fotografias em *Central do Brasil*, seria uma herança de Wim Wenders:

A fotografia, ícone por excelência, segundo Peirce, graças a seu elo físico com a natureza, é presença constante nos filmes de Wim Wenders, pelas quais os personagens pretendem, sem jamais conseguir, obter a prova do real (2006, p. 74).

São as velas que iluminam a romaria noturna e é graças a elas que Dora pode ver as imagens religiosas e fotografias nas paredes da *Casa dos Milagres*. Desta forma, Salles cria visualmente uma metáfora do dispositivo cinema: uma sala escura em que a luz projetada revela imagens que *sensibilizam* a retina (e a visão de mundo, em última análise) do espectador. É interessante apontar que o cineasta articula conscientemente esta relação luz-cinema-cena romaria e, inclusive, a traz à público em entrevista após a premiação do filme no Festival de Berlim, em 1998. Em suas palavras: “Que mais filmes brasileiros surjam, e que eles sejam, como na romaria de *Central*, abençoados pela luz que mais alumeia” (BENTES; MATTOS; AVELLAR, 1998, p. 40).

Voltando à análise da cena, temos um plano subjetivo da personagem que está prestes a desmaiar: é uma imagem desfocada simulando efeito de visão turva. Em seguida, seu rosto é tocado por diversas fotos tamanho três por quatro, cujo formato remete à película cinematográfica.

Intercalam-se, então, planos de fogos de artifício em que a luz desenvolve trajetória circular, com planos subjetivos da personagem desmaiando, em que a câmera também realiza movimento circular.

Utiliza-se novamente o recurso da montagem paralela para relacionar planos da personagem desmaiada no chão a planos de mais fogos de artifício. A cena termina em um plano aproximado de uma imagem da Virgem Maria com o menino Jesus pendurada em um estandarte, seguida por um *fade out*. Os frames abaixo ilustram este percurso.

O plano subjetivo que traz uma imagem desfocada prepara a quebra no registro da imagem-movimento nessa cena. O regime da imagem-tempo é instaurado pelo plano dos fogos de artifício em que a luz desenvolve trajetória circular. Isto acontece pois a imagem do círculo de luz, dotada de grande plasticidade, 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. Neste instante, o efeito de transparência é reduzido drasticamente em detrimento de uma percepção dela como *produção* do visível, como um efeito de *mediação*. Portanto, podemos observar nesse plano uma narrativa como acontecimento, já que ele não comunica um acontecimento, mas restitui o efeito vivo da luz e, por decorrência, da experiência cinematográfica, presentifica-os para o espectador.

Considerações finais

Buscamos demonstrar, por meio da cena da romaria, que o filme *Central do Brasil* apresenta simultaneamente os dois modos de subjetivação presentes na tipologia deleuziana das imagens cinematográficas: imagem-movimento e imagem-tempo. Além disso, propõe-se que o plano em que predomina a plasticidade da luz em formato circular possa ser lido como aquele que instaura a imagem-tempo na cena. 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. Uma perspectiva de leitura que apresentamos para essa cena é a metalinguística. Deste ponto de vista, o sentido que se produz é o do cinema como um dispositivo capaz de sensibilizar os espectadores e transformar seus modos de ver o mundo a partir de um pensamento desta arte como revelação.

Além do campo da hermenêutica, a narrativa como acontecimento intensifica a experiência cinematográfica, pois o tempo da imagem e o do espectador se identificam. Desta forma, o tempo é percebido como vivido e cria-se uma relação entre a luz projetada - o princípio do dispositivo cinematográfico - e o espectador.

Referências

- BAZIN, André. *O cinema: Ensaio*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas – I. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENTES, Ivana; MATTOS, Carlos Alberto; AVELLAR, José Carlos. “Conversa com Walter Salles - O documental como socorro nobre da ficção”. *Cinemas*, Rio de Janeiro, n. 9, jan./fev. 1998.
- NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: CosacNaify, 2006.
- PARENTE, André. “As virtualidades da narrativa cinematográfica”. In: _____ (org.). *Cinema/Deleuze*. Campinas: Papirus, 2013, p. 249-270.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução Fernando Mascarello. 4 ed. Campinas: Papirus, 2010.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.



Diante da tela: o espectador entre a imersão e a consciência¹

Facing the screen: the viewer amid immersion and conscience

Daniel Filipe de Souza Santos²

(Mestrando – Universidade Federal do Ceará)

Resumo: Analisando filmes que trazem o espectador como parte de suas narrativas (*Cinema Paradiso*, *A Última Sessão de Cinema*, *Tabu*), propomos uma reflexão do lugar do espectador no cinema. Com o auxílio de Marie-José Mondzain, Edgar Morin e Ismail Xavier, demonstraremos como a relação imagem-espectador provocou um estado de imersão ou de consciência ao longo do tempo; e como um lugar entre esses dois estágios se faz possível no cinema contemporâneo.

Palavras-chave: Cinema, Imagem, Espectador.

Abstract: Analysing movies that bring the viewer as part of its narratives (*Nuovo Cinema Paradiso*, *The Last Picture Show*, *Tabu*) we propose a reflexion about the place of the viewer in cinema. With the assistance of Marie-José Mondzain, Edgar Morin and Ismail Xavier, we'll show how the relation between the image and the viewer caused an effect of immersion or conscience through time; and how a place between these two categories is possible in contemporary cinema.

Keywords: Cinema, Image, Viewer.

A Imagem

Segundo Marie-José Mondzain (2015), uma característica que nos constitui como sujeitos é a capacidade de fabular. É a partir da consciência dessa qualidade que o homem começa a se inscrever no mundo, por meio da palavra e das imagens. A história das imagens é inseparável da consciência que o homem adquire sobre si e sobre o mundo.

[...] se a história da imagem é articulada a uma história do sujeito, essa trajetória histórica concerne, portanto, à gênese do sujeito ele mesmo, seu desenvolvimento e as modalidades sobre as quais a imagem indica um regime de subjetividade, na medida em que não se reduz a ser uma simples existência natural submetida às leis gerais daquilo que vive e daquilo que morre. A imagem diz respeito à vida do sujeito sobre o aspecto

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: PAINEL - SESSÃO 9: ESTUDOS DE RECEPÇÃO EM OBRAS AUDIOVISUAIS.

2 - Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará, desenvolvendo pesquisa sobre o filme *Tabu* (2012) e suas relações com o passado clássico do cinema.

de sua existência não natural. (MONDZAIN, 2015, p. 40)

A imagem, portanto, denuncia a presença de algo que vive. Inventamos, a partir do mundo que habitamos, um mundo distinto, que não responde apenas a necessidades físicas, mas que é guiado pelo desejo. Como Henrique Codato (2012) relaciona, a imagem é aquilo que nos é apresentado, mas também é o que nos está oculto – justamente o que provém do desejo, pois “[...] toda imagem se caracteriza, evidentemente, por sua visibilidade; ela é algo que, ao tornar-se presença, traz em si a capacidade de deixar-se ver, perceber, contemplar. De modo inverso, toda a imagem apresenta também alguma forma de invisibilidade, qualidade que diz respeito àquilo que não pode ou não deve ser visto ou mostrado” (CODATO, 2012, p. 151).

Com o cinema surge um específico modo de apresentar imagens. A projeção cinematográfica faz com que tenhamos uma relação distinta com a imagem. Desde a primeira sessão, é o reconhecimento do mundo e de si naquela imagem projetada que causa tanto medo e fascínio. A tela se apresenta como um espelho que, no entanto, não reflete exatamente a nossa face. Nós, espectadores, sempre estamos diante da duplicidade de encontrar imagens independentes (vindas do projetor, do diretor, dos atores) e, ao mesmo tempo, extensões do mundo e de nós mesmos (nossas interpretações, associações, fantasias e desejos).

Todo o real captado passa, então, pela forma imagem. Depois, ele renasce como lembrança, isto é, imagem da imagem. O cinema, como toda figuração (pintura, desenho) é uma imagem da imagem, mas, como a foto, é uma imagem da imagem perceptiva, e, melhor que a foto, é uma imagem animada, ou seja, viva. É enquanto representação da representação viva que o cinema nos convida a refletir sobre o imaginário da realidade e sobre a realidade do imaginário. [...] *a imagem não é apenas o entroncamento entre o real e o imaginário, é o ato constitutivo radical e simultâneo do real e do imaginário.* (MORIN, 2014, p.13-14)

Com o desejo de que as imagens adentrassem no imaginário do espectador, o cinema clássico desenvolveu maneiras de construir e domar os impulsos dos registros iniciais do cinema. Aproximando-se da narrativa, da impressão de realidade e da continuidade das ações, desenvolve-se um movimento de relação do espectador com a imagem que está presente até hoje, em maior ou menor nível: a projeção-identificação.

Ao longo dos próximos tópicos, buscaremos explorar os vários níveis em que esse processo de projeção-identificação se articula com o espectador de cinema, na maneira como um filme pode convocar a sua aproximação ou o seu distanciamento. Para isso, iremos tomar como exemplo filmes que exploram o lugar do espectador em suas narrativas, como *Cinema Paradiso* (Nuovo Cinema Paradiso, 1988), *A Última Sessão de Cinema* (The Last Picture Show, 1971) e *Tabu* (2012). Mesmo pertencendo a épocas e estéticas distintas, encontramos neles, aproximações que nos fazem pensar sobre essa relação do espectador com as imagens cinematográficas.



Entre a revelação e o engano

Em *Cinema Paradiso* (1988), de Giuseppe Tornatore, o menino Totó está sempre fugindo para o pequeno cinema próximo de sua casa. Enquanto ele assiste às imagens surgirem na tela, nós observamos, sem censuras, o seu arrebatamento. Na agitação da pequena cidade italiana, o cinema acaba também cumprindo uma função social. A escuridão da sala possibilitava acessar outros mundos e aflorar desejos.

Tornatore recria um fenômeno que o século XX presenciou e que Ismail Xavier (2003) definiu como “momento de revelação”. O próprio caráter realista da imagem cinematográfica colaborava para isso. Havia nessa imagem uma materialidade que nunca tinha sido apresentada: o movimento. Foi possível então ter “o cinema como lugar de revelação, de acesso a uma verdade por outros meios inatingível” (XAVIER, 2003, p. 31).

O cinema clássico seria, então, um cinema que é vivido, experimentado, pela sua qualidade de projeção-identificação. Jacques Aumont (2011) afirma que nessa qualidade,

[...] em vez de se projetar no mundo, o sujeito absorve o mundo em si mesmo. Aprofunda o estatuto da participação cinematográfica, constatando que a impressão de vida e de realidade própria das imagens cinematográficas é inseparável de um primeiro impulso de participação. [...] as técnicas do cinema são provocações, acelerações e intensificações da projeção-identificação. (AUMONT et al, 2011, p. 237)

O cinema clássico possui a contradição de arquitetar efeitos esperados para o seu espectador e ao mesmo tempo se abrir ao imaginário. Na saída da sessão, cada filme continua, em cada espectador. Porém, numa imagem que é mental e, portanto, privada. É importante pontuar que essa relação não é inaugural: existiu todo um processo de construção ao longo das primeiras décadas do cinema que possibilitou o estabelecimento do cinema clássico.

Na ficção cinematográfica, junto com a câmera, estou em toda parte e em nenhum lugar; em todos os cantos, ao lado dos personagens, mas sem preencher o espaço, sem ter presença reconhecida. Em suma, o olhar do cinema é um olhar sem corpo. [...] vemos realizado o projeto de intensificar ao extremo nossa relação com o mundo-objeto, fazer de tal mundo parecer autônomo, existente em seu próprio direito, não encorajando perguntas na direção do próprio olhar medidor, sua estrutura e comportamento. Somos aí convidados a tomar o olhar sem corpo como dado natural. (XAVIER, 2003, p.37-45)

Na década de 1950, Hollywood, o cinema clássico e seu mundo intocável de aventuras, amores e fantasia começam a entrar em crise. Após o Neorrealismo Italiano e a Nouvelle Vague, toda essa atmosfera de mudança e de desencanto consegue ser sentida em *A Última Sessão de Cinema* (1971), filme de Peter Bogdanovich. Acompanhamos o cotidiano de dois adolescentes numa pequena cidade do Texas nos anos 1950. Porém, se em *Cinema Paradiso* a cidade pulsava em conjunto ao cinema, no filme de Bogdanovich, ele apenas reflete a morbidez que paira sobre seus habitantes. A decupagem tenta replicar um modo clássico de filmagem, que já parecia ultrapassado na época de seu lançamento. Quando a maioria das produções já tinha

aderido às cores, as imagens do filme possuem um preto e branco que parece esmaecer a própria película.

O cenário glorioso do faroeste na tela da última sessão do cinema da cidade não tem mais relação com aquele meio em que tudo morre. Os jovens Duane e Sonny parecem não mais acreditar naquelas imagens. O pacto da imersão e projeção no cinema clássico é quebrado: enquanto John Wayne brava em direção ao oeste na tela, Duane apenas torce para voltar vivo da Coréia.

Nota-se, então, outra postura no espectador: ele adquire consciência através dessa nova imagem, atento à sua construção. *A Última Sessão de Cinema* funciona como um fechamento de ciclo. Xavier (2003) enxerga esse como o período do “engano”, em que a apresentação da “verdade” é revelada como um simulacro obtido através de uma estratégia de representação para um espectador pressuposto.

Toda leitura de imagem é produção de um ponto de vista: o do sujeito observador, não o da “objetividade” da imagem. A condição dos efeitos da imagem é essa. Em particular, o efeito da simulação apoia-se numa construção que inclui o ângulo do observador. O simulacro parece o que não é a partir de um ponto de vista: o sujeito está aí pressuposto. Portanto, o processo de simulação não é o da imagem em si, mas o da sua relação com o sujeito. Num plano elementar, podemos tomar o cinema como modelo do processo. [...] O que é a ficção do cinema clássico senão uma simulação de mundo para o espectador identificado com o aparato? (XAVIER, 2003, p.51-52)

A denúncia da imagem cinematográfica difundida por Hollywood faz com que se assumam uma distância da ilusão que sempre garantiu o envolvimento do espectador. A sensação de “engano” faz com que passemos a desconfiar do que vemos.

Deslizar entre imagens

Em *Tabu* (2012), filme do português Miguel Gomes, há uma busca em ressignificar um imaginário do cinema, mantendo a consciência de seu tempo presente. Mesmo que pareça, de início, um mergulho nostálgico por modelos clássicos cinematográficos, *Tabu* evoca aquilo que desse passado permanece e busca entender como, sem renegá-lo, podemos nos relacionar com ele.

Gomes filma em preto e branco, numa janela 4:3, característica do primeiro cinema. Estéticas distintas perpassam seus três segmentos (Prólogo, Paraíso Perdido e Paraíso). O primeiro, que remete a um filme etnográfico e conta a história de um explorador que vai à África para esquecer a morte de sua esposa. O segundo segmento apresenta o cotidiano de três senhoras que vivem num mesmo prédio em Lisboa. Pilar, Aurora e Santa compartilham a solidão num presente carregado das heranças da colonização. E finalmente, o terceiro segmento (parcialmente mudo) onde conhecemos, após a morte de Aurora, pelas lembranças de Ventura, seu antigo amor, a história proibida vivida por ele e Aurora numa colônia portuguesa na África.

Após o Prólogo, num contraplano, surge Pilar, revelando-se uma espectadora de cinema. Ela é uma mu-



lher de meia-idade que vive sozinha, sempre interessada em melhorar a vida de outras pessoas. Preocupa-se com a vizinha idosa, Aurora. Abandonada pela filha, Aurora carrega uma nobreza decadente e vive a contar histórias absurdas e senis de seu passado. Ela também profere várias injúrias à sua empregada, Santa. Única mulher negra entre as três, Santa, diferente de Pilar, preocupa-se mais consigo mesma, apenas exercendo seu trabalho. Ela sabe que ultrapassar os limites que a sociedade lhe impôs é perigoso. Santa articula sua resistência na aprendizagem da leitura e na sua falta de comoção para a patroa.

Nas três personagens há um desejo de ficção, algo que as ajuda a romper com a melancolia de seus cotidianos. A câmera fixa ou de movimentos precisamente controlados, evidencia um sentimento de falta nessas imagens e nessas mulheres. Após a morte de Aurora, o filme se modifica. Ventura confia a Pilar e Santa o que ele e Aurora viveram no passado. O Paraíso se inicia e a câmera se torna mais livre, filmando o espaço numa atmosfera de aventura, saciando o desejo da ficção. Nesse cenário “exótico”, a jovem e rica Aurora se envolve com o então *bon vivant* Ventura, enquanto espera um filho do marido, violando as convenções do matrimônio e da maternidade.

Há uma aproximação com o cinema mudo. Porém, ao mesmo tempo que suprime as falas dos personagens, Gomes mantém os sons pontuais da ambientação, músicas na trilha sonora e a narração. Uma forma de embarcar nas lembranças de Ventura, e ao mesmo tempo nos ligar a Pilar e Santa. Não há um retorno completo, seja ele dos personagens ou do cinema. O passado que iremos acessar está imbricado do momento presente. Da solidão de Pilar, do racismo que atinge Santa, das idealizações de Aurora e Ventura, da vontade de ficção expressa em todos eles.

Codato nos fala sobre esse movimento de transferências de desejo entre quem se coloca diante de uma história.

Nossas fantasias são instrumentos de uma cenarização de nosso desejo, de uma ficção do mundo. É na atividade do contar, pois, que a realidade adquire uma forma, que os eventos ganham um tempo e um espaço e que os sujeitos passam a ter um nome, um rosto e uma identidade. [...] é também necessário ficcionalizar a liberdade, imaginá-la - ou, em outros termos, compor sua imagem -, a fim de manter viva a crença, justamente, a única energia verdadeiramente política. (CODATO, 2012, p.160-161)

Ao mesmo tempo em que nos envolvemos pela história vivida pelo casal, desconfiamos das imagens e da história que nos é contada, pois ela contém ares de fantasia, de “engano”: as discrepâncias entre o som e a imagem, os excessos da estilização, a ironia que apresenta como paraíso um sistema colonialista. Os personagens negros são sempre mostrados a serviço dos brancos. É através de uma visão branca que essa África, generalizante e estereotipada, é apresentada por Gomes.

Cada seguimento se liga ao outro a partir de um simples plano/contraplano, numa temporalidade à outra, deslizando pelo museu cinematográfico. Adquirimos, assim, uma autonomia. Não somos apenas es-

pectadores passivos do espetáculo, mas também não nos colocamos inertes diante dele. *Tabu* consegue nos colocar em outra situação como espectadores, na qual através de nossas escolhas, podemos decidir como e quanto nos aproximar e distanciar das imagens.

Como relembra Codato (2012), a imagem é sempre um lugar de crise, já traz consigo um caráter enigmático e supõe algo de invisível em sua visibilidade. Ela, antes de tudo, pressupõe um desejo, que constitui a própria condição de sujeito. Quando se torna concreto, esse desejo se torna também vivo em forma de imagem, e, assim, pronto para permear desejos dos que se põem à sua frente. Gomes organiza *Tabu* de forma lacunar para que o espectador o preencha a partir de seus desejos, entendendo que seu lugar original não é de passividade, mas sim de criação, de participação. Um lugar que comunga essas duas relações.

Ao nos trazer para esse lugar dúbio de espectador, Gomes nos faz experienciar a memória de uma história de amor, como num melodrama antigo. Deixando-nos, porém, atentos para o modo com que o cinema se apropriou dessas histórias para propagar discursos.

Na linguagem de *Tabu* se mesclam memória e invenção, nostalgia e exploração, ficção e documentário, e assim Gomes propõe um cinema contemporâneo que enxerga a presença do cinema clássico, que sente falta de algo perdido ao longo do tempo, mas que ao mesmo tempo entende de onde partem essas sensações, o momento do presente e as tensões que as estimulam.

É a partir daí que essa volta se configura. Não por meio de uma idealização ingênua, mas de forma crítica, tanto na linguagem fílmica e na decupagem, quanto na abordagem da memória - acessando um imaginário do cinema clássico para (re)inventar ficções através dele.

Referências

- AUMONT, J. et al. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 2011.
- CODATO, H. *O espectador de cinema e a experiência da imagem*. In: PAIVA, C. C. S; ARAÚJO, J.J; BARRETO, R. R. (Org.). *Processos criativos em multimeios: Tendências contemporâneas no audiovisual e na fotografia*. Campinas: Unicamp, 2013.
- MONDZAIN, M. J. *A imagem entre proveniência e destinação*. In: ALLOA, E (Org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- MORIN, E. *O cinema ou o homem imaginário*. São Paulo: É Realizações, 2014.
- XAVIER, I. *O Olhar e a Cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

A encenação na trilogia da justiça, de Maria Augusta Ramos.¹

Cinematic staging at justice's films,
by Maria Augusta Ramos

Daniela Dumaresq²
(Doutora – UFC)

Resumo: Esta comunicação se propõem a analisar a trilogia *Justiça* (2004), *Juízo* (2007) e *Morro dos Prazeres* (2013) de Maria Augusta Ramos, de modo a entender como utilizando-se de uma construção formal esses filmes propõem certo modo de engajamento do espectador, em que o “estar perto” não se contrapõe à reflexão sobre personagens e situações.

Palavras-chave: Documentário, Análise Fílmica, Encenação.

Abstract: This paper intends to analyze the trilogy *Justiça* (2004), *Juízo* (2007) and *Morro dos Prazeres* (2013), by Maria Augusta Ramos, in order to understand how these films propound a certain way of engaging the viewer, using a formal construction, in which “being close” does not oppose to the reflection on the characters and situations.

Keywords: Documentary, Film Analysis, Cinematic Staging.

Quando assisti a *Morro dos Prazeres* (Maria Augusta Ramos, 2013) não pude deixar de pensar na proposição que Trinh T Minh-ha faz em seu filme *Remontagem* (*Reassemblage*, 1982): “Eu não tenho a intenção de falar sobre, apenas de falar perto”. Não digo, com isso, que os estilos de Minh-Ha e Ramos se pareçam. Mas algo na forma de Ramos conduzir seu filme, me faz retornar aquela proposição. A partir dessa curiosidade inicial me proponho, nesta comunicação, a refletir sobre a trilogia *Justiça* (2004), *Juízo* (2007) e *Morro dos Prazeres* (2013) de Maria Augusta Ramos, detendo-me principalmente no primeiro, de modo a entender como utilizando-se de uma construção formal esses filmes propõem certo engajamento do espectador, em que o “estar perto” não se contrapõe à reflexão sobre as personagens e as situações.

Maria Augusta Ramos trabalha o estilo do filme com rigor: a composição do quadro, o apuro da montagem. “Faço um tipo de cinema documental que é altamente formal, isso significa que o público é consciente desse formalismo.” (RAMOS em entrevista a FRANÇA e AVELAR, 2013, p. 96). Ela se coloca como herdeira da

1 - Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: AS FORMAS DO DOCUMENTÁRIO 2.

2 - Professora do curso Cinema e Audiovisual da UFC. Doutora em Sociologia (USP), com pesquisa sobre o cinema de Jean Rouch. Mestre em Comunicação (UFRJ). Master em Cinema pela Université Paris III.

tradição de cineastas conhecidos pelo apuro da forma como Robert Bresson e Yasujiro Ozu. O que leva seu cinema a lidar com o engajamento do espectador por outro viés que não o do melodrama, o da catarse ou o de uma projeção inconsciente. Sua busca é por uma forma que seja capaz de mobilizar a emoção e a reflexão, em um jogo complexo que aproxima o observador-espectador das situações fílmicas, ao mesmo tempo em que o deixa de fora. Não se trata apenas de construir o observador distante, juiz das personagens e situações. Também não se trata de envolver emocionalmente o espectador e torná-lo um torcedor irracional diante do jogo cênico. A diretora explica sua busca: “A emoção vem da forma. Não é que o cinema do Bresson e do Ozu seja frio. Você sente, mas de outra maneira. Você sai de um filme de Bresson sem saber o que o capturou. É forte e irreduzível. É uma experiência espiritual” (RAMOS em entrevista a FRANÇA e AVELAR, 2013, p. 109).

Gostaria de falar sobre as escolhas que ela fez nesses e que me fazem pensar em como esse mundo que se organiza no quadro é capaz de provocar essa sensação de proximidade, essa experiência espiritual. Gostaria de pensar que imagens são essas que nos capturam. Não quero afirmar com isso que essas imagens possam ter tal força, mesmo que deslocadas das relações que se estabelecem no interior do filme. No entanto, elas ajudam a fechar o sentido profundamente humanista desse cinema. Humanismo que se revela nas escolhas da abordagem do tema, livres dos dualismos mais comuns. Promotores, réus, juízes, policiais, defensores, moradores das comunidades, agentes do Estado, cada ponto de vista tem seu espaço, o que nos permite ver uma rede de tramas complexas. Cada filme constrói um discurso complexo, no qual não há certo ou errado, mas muitos erros e muitas tentativas de acertar. E nesse contexto, certas imagens ganham força, trazem delicadeza a um cenário árido. São imagens que dizem da vida cotidiana, de como é possível existir e resistir. Por vezes essas imagens traduzem os sentimentos, as crenças e os desejos das pessoas; noutras apenas nos oferecem o contexto dessas vidas e de suas lutas.

No cinema hegemônico, as imagens que traduzem emoções fortes banalizaram-se na captura do olhar em *close*, no uso de trilha sonora que sublinha e amplia as sensações, em um apelo banal aos sentidos. Os filmes dessa *Trilogia da Justiça* que hora nos mobiliza nos convidam a outra forma de emoção. A que entende a situação dos atores sociais e é capaz de se colocar ao lado deles. Isso apenas é possível graças à combinação do cuidado do plano, o que se dá a ver, com uma montagem elaborada, o como se dá a ver.

Nos minutos iniciais de *Justiça*, logo após um prólogo, vemos imagens do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro. Nesse cenário nada surpreende. Enquanto uns esperam, outros cruzam os corredores sem observarem o que se passa ao redor. Mas ao se demorar em um desses corredores, o filme nos permite observar uma mulher sentada com uma bebezinha. Logo outra mulher atravessa o campo da câmera, mochila rosa nas costas e mãos dadas a uma criança de cerca de dois anos. A criança observa a mulher com sua bebê, e elas trocam olhares. Estamos com cinco minutos de filme, e esse plano nos sugere os caminhos que o filme tomará. A Justiça com suas regras, sua ordem, suas leis, seus corredores e salas de audiência não se faz sem um

olhar humanista. Esse olhar humanista já havia se anunciado no prólogo, ao apresentar o caso de um rapaz cadeirante que foi preso acusado de furto. No prólogo, a dramaturgia apontava essa opção, especialmente quando o Juiz parece duvidar que o rapaz tenha sido preso já em cadeira de rodas, levando todos nós a nos perguntarmos se ele teria mesmo tido como participar de um assalto. No corredor do tribunal, a imagem aparece mais sutil. A câmera observa o movimento dos corpos e o jogo de olhares entre a criança e a mulher, nos permitindo refletir sobre o sentido da Justiça, ao observar não apenas os caminhos ditados pelos corredores de leis, normas, e regras; mas também a necessidade de incluir nesse cenário a delicadeza e a curiosidade do olhar, como o olhar desse criança. Essa imagem também nos aponta para outro aspecto que ganhará força no filme, a família. Assistiremos especialmente ao envolvimento de mães e esposas dos réus, embora Ramos faça também o movimento de se aproximar do cotidiano das famílias de juízes e defensores.

Para chegar às cenas de intimidade, é preciso um pré-filme paciente: pesquisar, encontrar suas personagens, fazer-se aceitar por elas, construir uma relação de confiança. Em suas palavras:

Essa relação com os personagens é íntima. Com alguns mais e, com outros, menos. (...) Primeiro essas pessoas precisam confiar em mim. É um processo de dar e receber. Elas precisam saber de onde venho, o que penso e eu preciso me dedicar a essas pessoas; a equipe tem que ser também uma equipe que se doa. É um processo de amizade, praticamente (RAMOS em entrevista a FRANÇA e AVELAR, 2013, p.102).

A conquista dessa confiança se estende no processo de filmagem. É preciso que as práticas de filmagem abarquem essa ideia de construção de intimidade. A realizadora explica seu modo de filmar:

Por exemplo, a câmera nunca está em cima das pessoas. Está sempre frontal e a uma certa distância, para que as pessoas não se sintam constrangidas. Apenas quando é realmente necessário, uso luz externa. Quando estamos filmando uma conversa, não fico interferindo. Espero até o final para pedir alguma coisa. Peço que contem a história outra vez ou falem algo novamente. Deixo a conversa fluir até o final. Interfiro quando é realmente necessário, porque a câmera parou ou tivemos um problema no som. (RAMOS em entrevista a FRANÇA e AVELAR, 2013, p.102).

Essa postura adotada durante a pesquisa, de construção da cumplicidade, e durante a filmagem, de respeito ao espaço do outro, traduz-se em um filme cuja forma aparentemente fria é capaz de criar laços entre o espectador e as personagens.

Em *Justiça* encontramos um exemplo do contraste entre a imagem fria e o olhar atento que Ramos dedica às personagens, quando ela contrapõe as imagens de segurança da Casa de Custódia às imagens dos familiares visitando os presos. Nessa cena, vemos também o lugar central que a mulher, mães e esposas, ocupa no filme, e que já se anunciava no jogo de olhares entre o par criança-mãe e mãe-bebê em plano comentado acima. No dia de visita, chama atenção a presença de poucos homens visitando seus parentes presos. O plano geral da fila de entrada privilegia a presença de mulheres. Nessa fila vemos a mulher de Carlos Eduardo,

grávida de 7 meses, e a mãe dele. Ele, Carlos Eduardo, é o réu que conduz a narrativa fílmica. Já na sala de visita, um plano enquadra Carlos Eduardo, sua esposa e sua mãe. Esta permanece de frente, e podemos observar seu rosto, vê-la chorar e abraçar o filho. Nesse trecho do filme, não ouvimos bem o que eles conversam, apenas algumas palavras. A câmera pinça pequenos gestos, importam mais os olhares, os abraços, as lágrimas, os beijos. Na montagem, a opção de enquadramento feita pelo filme contrasta com as imagens da câmera de segurança. Mostradas em alternância, fica evidente a diferença entre os dois tipos de imagem, entre a massa de pessoas que se apertam na sala de visita, vista pela câmera de segurança, e os detalhes dos gestos e olhares captados pela câmera do filme. Numa sala ampla, apinhada de pessoas, a câmera de Maria Augusta Ramos procura os momentos de intimidade, de cumplicidade. Nessa cena, o filme revela para o espectador como uma imagem que vemos é o resultado de uma opção do olhar.

No terço final de *Justiça*, Ramos assume o desafio de filmar um culto neopentecostal. Os cultos religiosos impõem ao realizador o desafio de construir uma imagem ao mesmo tempo fiel aos acontecimentos e distante dos exotismos. O desafio é particularmente maior nos cultos que envolvem cantos, danças e transe ou possessão, como o que vemos em *Justiça*. A Mãe de Carlos Eduardo é evangélica e o filme nos leva com ela à igreja em dia de culto.

A cena começa com um plano geral, podemos ver o pastor no púlpito, alguns fieis sentados de frente para a plateia e parte da plateia, onde localizamos a Mãe na terceira fila. Já nessa imagem adivinhamos as imagens de transe que virão. O pastor fala ao microfone enquanto o braço livre agita-se para o alto, ele fala em tons e volumes variados, com tendência elevar a voz. É uma atuação forte, mas que mostrada a certa distância, coloca o espectador a princípio como analista da cena. Um contraplano mostra a Mãe ouvindo atenta, parecendo concordar com a fala do pastor. Ele clama por um “basta de Deus, um basta ao sofrimento”. O Pastor pede aos fiéis que se aproximem e a Mãe é uma das primeiras a atender ao chamado. Um plano de conjunto mostra um grupo de mulheres orando, expressões de choro e contrição. Inicia-se uma montagem um pouco mais acelerada, com planos de detalhes e isolando alguns dos personagens desse culto, fieis, o cantor, os instrumentos, as mãos em direção ao céu. No plano que encerra a cena, reencontramos a Mãe: um braço elevado, olhos fechados, movimentos um pouco rígidos, um pouco descoordenados. Vemos os outros fiéis ao seu lado que já encerraram as danças e as palmas, mas ela se demora a retornar. Aos poucos, seu movimento vai se acalmando: ela abre os olhos; observa rapidamente o movimento ao seu redor, volta a fechar os olhos e dá Gloria a Deus.

Esta cena dura um total de 3min47seg e é composta por 15 planos. Observamos que os 4 planos iniciais têm uma duração maior, variando de 18s a 33s. Em seguida, quando os fiéis cantam e dançam, os ritmos se aceleram, com planos entre 5s e 10s. Entre eles, no entanto, destaca-se o plano em que vemos a Mãe seguindo seu próprio ritmo de oração: cercada pelos outros crentes, sempre de olhos fechados, bate palmas e ora



sem seguir a canção, sem seguir a letra ou a sonoridade ditada pelo culto, ela ora “Gloria, gloria aleluia. Gloria a Deus”. Esse plano dura 20s. Após novos planos curtos, vemos no plano final dessa cena a Mãe retomar aos poucos à consciência. No início dessa cena, o plano mais demorado e o quadro aberto ajudam o espectador a se ambientar e lentamente, os novos planos vão conduzindo a todos ao estado de transe e oração. Com esse cuidado de criar um contexto para as imagens que poderiam ser mais chocantes ou polêmicas, Ramos conduz o espectador em uma aproximação desse universo místico. Acompanhando o movimento da Mãe, ingressamos no transe e retornamos à consciência. Não por acaso, a cena situa-se próxima ao fim do filme, quando já estabelecemos certa cumplicidade com a história dessa mulher que lutou para criar o filho e agora o vê preso, enquanto a nora está às vésperas de ter o segundo filho, seu segundo neto. Aqui a combinação do posicionamento da cena na estrutura do filme, o controle da montagem da cena e seus ritmos, combinados ao que o quadro dá a ver, esse conjunto de procedimentos cria um estilo que possibilita ao espectador se aproximar da dor e do desejo dessa Mãe à espera de um milagre. Vemos nessa cena uma intimidade que se construiu na tessitura do filme.

Nos filmes de Ramos, o apuro formal combina-se a construção de intimidade, sendo capaz de construir uma relação de cumplicidade entre o espectador e as personagens. Uma forma de estar perto. No filme *Juízo*, em uma cena que particularmente importante para que o espectador entre no universo dos adolescentes infratores e sua vida sob custódia do Estado, Ramos se dedica a filmar os momentos em que é preciso superar o tédio e inventar o tempo. Surge assim a bela cena em que os meninos se dedicam ao tradicional jogo de pedras. Mas logo percebemos que eles transformaram cabeças de escova de dente em pedras de jogar. E talvez essa seja a imagem mais forte a dizer da situação desses adolescentes recolhidos pelo Estado: confinados, eles inventam um tempo para suportar os dias no abrigo. A partilha desse momento com o espectador proporciona um engajamento ao mesmo tempo íntimo e reflexivo.

Por fim, a cena de abertura de *Morro dos Prazeres* bem resume o posicionamento da realizadora diante da complexidade das vidas filmadas e a forma de aproximar seu público dessas vidas. A cena mostra as crianças brincando de Polícia *versus* Bandido, tradicional brincadeira do universo infantil. Aqui, as situações são apresentadas pelas crianças com grande realismo de diálogos e ações. E chama a atenção como a postura das crianças se modifica diante dos desequilíbrios dos jogos de poder. Parece não haver certo ou errado, apenas os que podem mais em determinadas circunstâncias. O público é rapidamente levado a entender as regras vigentes nesse espaço de socialização. Para um público de classe média, essa é chave para se distanciar do universo dos condomínios fechados e das regras aprendidas na escola privada para interagir com outras formas de viver. É a forma que Ramos escolhe para se aproximar dessas histórias e de trazer o espectador para perto de vidas, regras, culturas que lhe são distantes. Se a brincadeira infantil religa esses universos, os detalhes denunciam a distância. E nesse complexo entre o que une e o que distancia, é possível construir um modo de estar perto.

Maria Augusta Ramos, em sua trilogia da Justiça, recorre a recursos da dramaturgia e da encenação para se aproximar das personagens e de suas histórias, de uma forma a engajar o espectador “perto” desse universo filmado. A dramaturgia abraça a complexidade das personagens e das situações, evita o caminho fácil de apontar erros e acertos e entrega para o espectador um conjunto de visões capazes de o fazer refletir sobre aquelas vidas para além das dicotomias. A forma fílmica assume o rigor do quadro e a montagem elaborada. A escolha do motivo a ser filmado, com especial atenção ao que é capaz de unir mundos distantes, é importante para que haja a aproximação entre esses mundos. Ao mesmo tempo, o rigor da forma não permite que o filme ceda a sentimentalismos. O equilíbrio entre a escolha do motivo, o rigor do quadro e a montagem constrói-se esse cinema em que o “estar perto” não se contrapõe a reflexão sobre as personagens e as situações.

Referências

AVELLAR, José Carlos e FRANÇA, Andréa. “As imagens silenciosas e os corpos em desajuste no cinema de Maria Augusta Ramos”. *Devires*, Belo Horizonte, V. 10, N. 2, p. 90-109, JUL/DEZ 2013. [Entrevista]

O CINEMA DE Trinh T. Minh-Ha. Rio de Janeiro, Caixa Cultural, 2015. [Catálogo]



Phoenix (2014) e o percurso melodramático de Christian Petzold¹

Phoenix (2014) and the melodramatic path of Christian Petzold

David Ken Gomes Terao

(Mestrando – Unicamp)²

Resumo: A comunicação visa apresentar Phoenix (2014) como a obra que melhor sintetiza a abordagem de Petzold em relação ao melodrama. Se em seus filmes anteriores o uso dessas convenções se dava pela via da rarefação, em Phoenix essa baixa frequência dramática é aplicada em uma mise-en-scène clássica auto-reflexiva que revisita Hitchcock, o filme de holocausto e os temas do cinema alemão. Por esses meios então, Petzold questiona no filme a natureza do pathos melodramático e da crença do espectador.

Palavras-chave: Christian Petzold, Cinema alemão, Melodrama.

Abstract: The communication aims to present Phoenix (2014) as the work that best sums up Petzold's approach to melodrama. If in his earlier films the use of these conventions was made by rarefaction, in Phoenix this low dramatic frequency is applied in a classic self-reflective mise-en-scène which revisits Hitchcock, the holocaust film and the themes of German cinema. By these means then, Petzold questions in the film the nature of the melodramatic pathos and the belief of the spectator.

Keywords: Christian Petzold, German cinema, Melodrama.

Nesta breve fala, apresentarei algumas considerações a respeito de *Phoenix*, filme de Christian Petzold de 2014, o qual receberá uma atenção especial no texto da minha dissertação de mestrado. Antes de entrar no filme propriamente dito, é preciso contextualizar do que trata a minha pesquisa.

Meu mestrado, iniciado em 2017, visa investigar a obra do cineasta alemão Christian Petzold a partir do que Fisher (2013) chama "arqueologia fantasmagórica dos gêneros" (FISHER, 2013, p. 20), de modo a compreender como alguns filmes do diretor revisitam o melodrama de maneira auto-consciente dos elementos formais e discursivos que o formaram, bem como de seu lugar dentro da história do cinema alemão. O título de minha dissertação é "O melodrama fantasma de Christian Petzold" e essa fantasmagoria se dá no sentido do que observo como uma tripla assombração que seus filmes manifestam: os fantasmas da história alemã, do cinema alemão e do melodrama.

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Estudos de gêneros cinematográficos.

2 - Aluno regular do Programa de Pós-Graduação em Múltiplos Meios da UNICAMP, em nível de mestrado, sob a orientação do Prof. Dr. Pedro Maciel Guimarães Júnior.

Petzold já havia revisitado situações clichês do melodrama em narrativas sobre a reconfiguração econômica vivida após a transição da Alemanha para o neoliberalismo. Em *Wolfsburg*, as questões morais do melodrama são abordadas a partir de uma narrativa de um acidente que se torna um segredo que perturba uma relação que surge entre um vendedor de carros e uma empregada de um frigorífico. Em *Fantasmas*, por sua vez, a narrativa melodramática já não pode se fazer presente da mesma maneira, sobrevivendo apenas na retórica desesperada de uma mãe que busca sua filha, visando retomar essa configuração familiar. O melodrama maternal é incorporado de maneira auto-consciente, sendo usado para falar ao mesmo tempo da permanência do modo de excesso na narração de traumas e da impossibilidade de abordar o gênero como no cinema clássico.

Phoenix, por sua vez, seguindo o caminho do drama histórico empreendido em *Barbara*, volta seu olhar para o passado da Alemanha, precisamente para a Berlim do pós-Guerra em 1945. O filme narra a história de Nelly, uma mulher judia sobrevivente do holocausto que, após um resgate dos campos de concentração e uma cirurgia de reconstrução facial sai em busca do marido Johnny. Ao encontrá-lo, trabalhando como garçom em uma boate, ela não é reconhecida por ele, mas o mesmo percebe nela uma semelhança com sua esposa supostamente morta. Nisso, Johnny propõe a Nelly que se passe por sua mulher para que ambos tenham acesso ao seu dinheiro.

Se por um lado a *mise-en-scène* do filme aposta na reconstituição da cidade ocupada pelos soldados americanos em suas ruínas e decadência, bem como em uma estrutura mais linear e narrativamente explícita que os filmes anteriores de Petzold, o não-reconhecimento de Johnny dentro da narrativa do filme perturba esse aparente naturalismo. Ao sermos apresentados à Nelly desfigurada e à sua reconstituição facial a partir de imagens, temos certeza de que ela voltou a se parecer como antes, embora tenha queimaduras e cicatrizes no rosto. No entanto, uma vez que Johnny não a reconhece e pede para que ela interprete a si mesma somos levados a desconfiar da inverosimilhança dessa reação e a olhar de fora da cena como um jogo de atuação é estabelecido entre os personagens.

A narração e a encenação, problematizados em uma postura autorreflexiva ao longo de toda a obra de Petzold, são objeto em si da trama do filme. A emoção melodramática do desejo de Nelly de narrar o próprio trauma, bem como a adesão passional ao teatro proposto por Johnny entra em conflito com a tentativa fria dele de gerar *pathos* nas pessoas ao redor a partir de um *reenactment* dos supostos sentimentos de sua esposa ao retornar dos horrores dos campos de concentração.

Fisher (2017) observa que Petzold revisita em *Phoenix* ao mesmo tempo elementos de *Um Corpo que Cai*, de Hitchcock, e *O casamento de Maria Braun*, de Fassbinder (FISHER, 2017). Se há aqui o tema da mulher que deve interpretar uma versão de si mesma, há ao mesmo tempo a reconstrução de uma protagonista em paralelo com a história da Alemanha após a Guerra. Ao mesmo tempo em que referencia esses dois filmes



em sua arqueologia formal do melodrama, o diretor insere uma série de motivos do cinema alemão, como as dançarinas de cabaré (Figura 1) vestidas com roupas que referenciam Marlene Dietrich (Figura 2) e a própria figura de Johnny (Figura 3), que age como um “tirano” (Figura 4), o qual segundo Kracauer (2004) e Eisner (1985) é a figura vilanesca típica dos filmes do Expressionismo Alemão. Tal como Dr. Caligari, Johnny vive em seu próprio “gabinete”, onde maquina seus planos e manipula suas vítimas. A estética expressionista marca também a fotografia das cenas noturnas em seus contrastes de sombras e ruínas em meio aos perigos que se apresentam (Figuras 5 e 6).



Figura 1: As dançarinas de cabaré em *Phoenix* - Trecho retirado do filme - Direção: Christian Petzold - Direção de fotografia: Hans Fromm



Figura 2: Marlene Dietrich - Fotografia: Eugene Robert-Richee/Getty Images



Figura 3: O “tirano” Johnny em *Phoenix* - Trecho retirado do filme - Direção: Christian Petzold - Direção de fotografia: Hans Fromm



Figura 4: O “tirano” Dr. Caligari - Trecho retirado do filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920) - Direção: Robert Wiene -

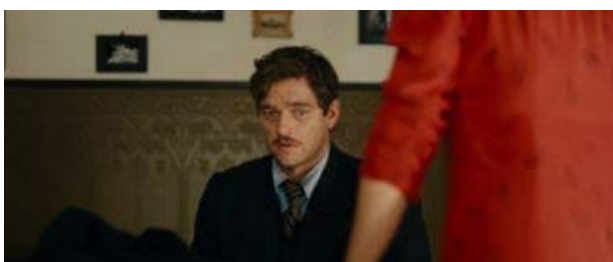
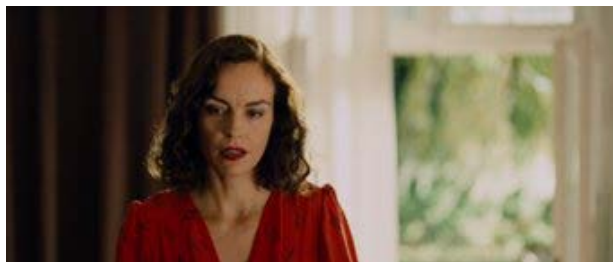
Direção de fotografia: Willy Hameister



Figuras 5 e 6: A noite “expressionista” em *Phoenix* - Direção: Christian Petzold - Direção de fotografia: Hans Fromm

A revisitação à história do cinema alemão, bem como da própria Alemanha, servem como comentários políticos, uma vez que questionam a própria representação desses eventos. Ao escolher partir do ponto de vista de uma vítima do holocausto, ao mesmo tempo em que comenta a produção de narrativas comoventes a partir de tais atrocidades, Petzold caminha na direção contrária a reencenações espetacularizadas como *A Lista de Schindler*. Em vez disso, questiona os métodos de convencimento e criação de *pathos*, e os propósitos políticos por trás do uso de estratégias de excesso para narrar fatos históricos. Tal como em seus outros filmes, Petzold mostra como as relações de poder se refletem diretamente na esfera privada e nas relações interpessoais.

Staat (2016) classifica *Phoenix* como um “melodrama da mulher desconhecida”, que, segundo Stanley Cavell, seria o tipo de filme no qual o desejo da protagonista não é reconhecido pelos homens com os quais se relaciona, causando frustração. Para Staat, nos melodramas de Petzold, a aproximação se dá a partir da mediação do que chama de “artefatos canônicos”, os quais teriam significação pública (STAAT, 2016, pp. 185-188). Em *Phoenix* tal elemento é a canção *Speak Low*, de Kurt Weil (STAAT, 2016, pp. 188-190). Presente em todo o filme como um *motif* que permeia a trilha sonora, a canção surge na cena final do filme como uma suposta tentativa de Nelly de reencenar a dupla musical que integrava junto com seu marido, revelando-se no entanto um momento em que ela dá a ver sua verdadeira identidade ao mostrar o número tatuado dos campos de concentração (Figuras 7 a 10).



Figuras 7 a 10: A revelação final em *Phoenix* - Trecho retirado do filme - Direção: Christian Petzold - Direção de fotografia: Hans Fromm

Tal reconhecimento, no entanto, não vem da parte do espectador, que já tinha consciência dessa identidade, mas de Johnny, o qual se vê assombrado diante de algo que nos é óbvio: o tempo todo a mulher parecida com sua ex-mulher Nelly era a própria, tão disposta a recuperar seu relacionamento que adentrou totalmente a encenação proposta. Ao assumir tal inverossimilhança ao longo de todo o filme, Petzold revisita o melodrama em sua forma clássica para comentar sua própria construção. O que *Phoenix* revela em seu absurdo é que o gênero não se pauta por sua proximidade com a realidade, mas pela impressão gerada pelo artifício, pelo conjunto de gestos e pela retórica implicada pelos personagens. Nelly, tal como uma personagem melodramática, a todo tempo quer que Johnny creia no dado real de que ela não está morta, mas este, adotando o papel de encenador, prefere crer no melodrama que ele mesmo fabrica para obter seus objetivos.

Conforme observa Zamour (2016), “cada novo melodrama é tanto um trabalho próprio quanto uma

tomada de posição sobre a história do melodrama” (ZAMOUR, 2016, p. 75). Mais do que isso, *Phoenix* questiona à sua própria maneira: “o que é um melodrama?”. Se valendo das matrizes clássicas do gênero, Petzold atualiza na contemporaneidade a autorreflexividade adotada em filmes de autores como Sirk e Fassbinder, em um cinema que não chega a um acordo com o passado, mas mantém um olhar atento aos fantasmas que ele carrega.

Referências

- EISNER, L. *A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do Expressionismo*. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 2002.
- ELSAESSER, T. *Tales of sound and fury: observations on the family melodrama*. In *Imitations of life: a reader on film and television melodrama*. Detroit, Michigan: Wayne State University Press, 1991.
- FISHER, J. *Christian Petzold*. Champaign, Illinois: University of Illinois Press Language, 2013.
- FISHER, J. “Petzold’s Phoenix, Fassbinder’s Maria Braun and the Melodramatic Archaeology of the Rubble Past”. In *Senses of Cinema*, Melbourne, September 2017, Issue 84, 2017. Disponível em: <http://sensesofcinema.com/2017/christian-petzold-a-dossier/petzold-fassbinder/>. Acesso em: 04 de Dezembro de 2018.
- KRACAUER, S. *From caligari to hitler: a psychological history of the german film*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2004.
- STAAT, W. “Christian Petzold’s melodramas: from unknown woman to reciprocal unknowness in Phoenix, Wolfsburg and Barbara”. In *Studies in European Cinema*, Oxfordshire, 13: 3, 2016. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/17411548.2016.1222739>. Acesso em: 04 de Dezembro de 2018.
- ZAMOUR, F. *Le mélodrame dans le cinéma contemporain: une fabrique de peuples*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2017.



O clássico e a forma panorama frente à compressão espaço-temporal¹

The classic and the panorama form against of the compression of space-time

Denise Costa Lopes²

(Doutora em Artes Visuais – EBA/UFRJ)

Resumo: Quando a compressão espaço-temporal das mídias digitais beira o limite do insuportável, formas discursivas do passado são recuperadas e reinventadas. Ao voltarem a momentos da “descoberta” da perspectiva *artificialis* e da “invenção” da paisagem, e ao se utilizarem de recursos panorâmicos, artistas, como Peter Greenaway e Lech Majewski, estariam perfazendo o desejo de ancoragem identificado por Andreas Huyssen e apontando por Jonathan Crary como saída para o nosso desconforto perceptível atual.

Palavras-chave: mídia digital, compressão espaço-temporal, memória, panorama.

Abstract: When time and space compression approach the limit of the unbearable, discursive forms of the past are recovered and reinvented. When returning to the times of the invention of perspectiva *artificialis* and the landscape, and when making use of panoramic resources, artists like Peter Greenaway and Lech Majewski are performing a desire for stability that Andreas Huyssen and Jonathan Crary regard as a solution for our current perceptible discomfort.

Keywords: digital media, compression spatio-temporal, memory, panorama.

Introdução

A “descoberta” da perspectiva *artificialis* e a “invenção” da paisagem no Renascimento fundaram, de alguma forma, um novo modo de ver no Ocidente. O olhar deveria se esparramar pela composição, varrer toda superfície e se perder por regiões criadas ilusoriamente. Essa engenharia de capturar e enganar os sentidos, absorvendo para dentro do quadro seu interlocutor de corpo inteiro e solicitando dele total cumplicidade na edificação da obra, transformava cada espectador em coautores de poderosas e densas narrativas. O efeito era imediato, o deslumbramento certo e a comunicação da mensagem, seja ela qual fosse, profícua.

É no mínimo perturbador pensar que hoje, depois de tantas revoluções e em meio a tantas supervias, hi-

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Exibição cinematográfica, espetatorialidades e artes da projeção no Brasil.

2 - Doutora em Artes Visuais pela EBA/UFRJ, com sanduíche na Université Lumière Lyon 2. Professora do Departamento de Comunicação da PUC-Rio, no Cinema e em Arte e Design. Jornalista e Crítica de Cinema.

pervelocidades, atomizações e condensações espaciais e temporais, a construção artística de maneira geral não só se baseie, de uma certa forma, ainda em princípios como esses para repetidamente e sempre tentar refazer o caminho do sensível, do essencial e do transformador, como foque cada vez mais suas lentes nessas construções passadas, definidoras, em alguma medida, dessas novas concepções, que ora ajudaram a fundar, ora refletiram, mudanças paradigmáticas na percepção e cognição humana entre os séculos XV e XVI.

Na imagem em movimento, *continuum* e desejo da representação visual desde as pinturas nas cavernas do Paleolítico, não é diferente. Quando dissociado da consciência desses recursos, que refazem uma habilidade natural humana, e do fecundo diálogo das possibilidades técnicas com as outras artes visuais, o cinema parece padecer de sua origem, da memória de ousadas experimentações e da capacidade de lançar mão e de resgatar os mais simples artifícios utilizados desde os primórdios de todas as grandes tentativas de avanço na fabricação de imagens.

A primazia desenfreada da imagem em nossa era parece então nos colocar nesse lugar de transição e de questionamento do poder, da potência e da eficácia da imagem. Onde a imagem em movimento, fruto sempre de um duplo, de uma ressurreição, reaparição fantasmagórica, ganha cada dia mais e mais destaque a partir de inusitadas soluções que parecem perseguir um desejo de reconstrução de alguma ancoragem possível diante da eloquente compressão espaço-temporal das tecnologias da informação que nos abarcam.

Teóricos contemporâneos, como Jonathan Crary, Andreas Huyssen e muitos outros, apontam hoje para a necessidade de criação de espaços e tempos mais dilatados, afeitos à fruição e à subjetivação, capazes de refundar, ou de, quem sabe, trazer de volta, em meio a uma fragmentação do sujeito, um sentimento de pertencimento por meio do resgate de um tipo de percepção que privilegia os processos da memória e da experiência. A onividência da forma panorama, que nos coloca centrados e abraçados por horizontes longínquos, vastos e infinitos, mas que, paradoxalmente, nos encarcera, parece ser a mais perfeita tradução para esse tipo de carência.

Os cineastas, artistas plásticos, diretores de óperas, VJs e videoartistas Peter Greenaway e Lech Majewski são alguns dos muitos artistas de hoje que se debruçam prioritariamente sobre o passado, recuperando suas formas ou as recriando pela imagem em movimento. Entre muitos trabalhos dos dois, destacamos as recriações em “filme-instalação” que Greenaway fez da obra monumental de Paolo Veronese, *As bodas em Canã* (1562-63); e que Majewski fez com *Cristo carregando a cruz* (1654), de Pieter Bruegel. Expoentes do Renascimento Italiano e dos Países Baixos, ambos pintores parecem ter muito a ensinar à fruição e à possibilidade de subjetivação da imagem em movimento hoje. Retornos propostos por esses artistas contemporâneos talvez como respostas ao empobrecimento da experiência atual.



Compressão espaço-temporal

Em *Seduzidos pela memória*, Andreas Huyssen aponta a emergência de situações que trabalham sobretudo a memória de seus interlocutores como consequência da compressão galopante do espaço e do tempo proporcionada pelas mídias digitais. A velocidade de trocas e de sobreposições de espaços e tempos beira o limite do insuportável nas infovias hoje. Novas capacidades perceptivas e de apreensão da realidade recuperam então, segundo ele, formas discursivas do passado e as reinventam a fim de proporcionarem alguma ancoragem possível diante da fragmentação, multiplicidade e diluição dessas duas categorias tão fundamentais à experiência e existência humana. Sendo a imagem em movimento por excelência a forma mais afeita a trabalhar e misturar espaço e tempo, caberia especialmente a ela expressar esse desejo de memória capaz de nos conectar a alguma possibilidade de construção de novos processos potentes de subjetivações.

Parece óbvio pensarmos então que os amplos espaços panorâmicos e os ritmos de longas durações, tal como nos equacionou a arte clássica, em oposição às sobreposições fracionadas do tempo e do espaço atuais, possam ter grande poder de nos afetar. Ansiamos pela ressurreição do monumental e de um tempo mais diluído. Um apelo, segundo Huyssen, legítimo. Afinal, “quanto mais rápido somos empurrados para o futuro global que não nos inspira confiança, mais forte é o nosso desejo de ir mais devagar, mais nos voltamos para a memória em busca de conforto.” (HUYSSSEN, 2000, p. 32) O horizonte da paisagem, a imensidão do céu visto do alto, as passagens cíclicas da natureza, tudo aquilo que emocionou filósofos e pintores do passado, nos fascina e nos é muito caro ainda hoje.

O panorama

A forma panorama, com seus horizontes sempre distendidos e sua construção edificada por um passeio dos olhos por uma superfície que se desdobra no infinito, estaria nessa fronteira capaz de realocar o espectador frente à sua capacidade de reconstruir um passado, um saber e, por que não, um pertencimento perdido. Ambientes monumentais e multidimensionais, como das pinturas de Veronese e Bruegel, engendriam efeitos de presença e se contraporiam à crescente fragmentação, aceleração e aproximação desenfreada das mídias atuais.

A palavra panorama, que vem de duas raízes gregas que significam onividência e que falam sobre um abraçar com o olhar uma vasta zona, tem sua primeira utilização de difícil precisão, mas é a partir dos anos de 1770, quando se dá o início e a expansão dos formatos técnicos da imagem panorâmica, que o termo começa a ser usado. A forma ganha plena utilização entre o fim do século XVIII e o início do século XX e, segundo Stephan Oettermann, um dos grandes estudiosos do assunto, era, sobretudo, um jeito de ver o mundo.

O maior e mais verdadeiro veículo de comunicação de massa visual dessa época, que atraía até duas mil pessoas por vez a cada exibição, não à toa será batizado de Panorama. Não por seu inventor, que o paten-

teou, em 1787, como propriedade intelectual e o mencionou como “la nature à coup d’oeil”, mas por diversos pintores e escritores europeus da época. Um deles, o pintor alemão Johann Adam Breysig (1766-1831), autor de textos sobre perspectiva, chegou a reclamar tê-lo projetado antes. Mas o fato é que ninguém nunca tinha visto o que viu até o pintor irlandês Robert Barker (1739-1806), dono da patente registrada, exibir, em Londres, em 1788, uma visão circular pintada de 180°, com 21 metros de comprimento, de Edimburgo, de cima da Carlton Hill.

O invento previa enormes edifícios circulares cobertos em seu interior por telas quilométricas de pintura, fixadas em suas paredes, que podiam ser contempladas de plataformas centrais. Muitas dessas obras chegavam a 120 metros de extensão por 18 metros de altura, somando mais de dois mil metros quadrados de tinta a óleo sobre lonas, e consumiam, às vezes, anos e grandes equipes para ficarem prontas.

Esses gigantescos dispositivos imagéticos fizeram muito sucesso e, apesar de toda dificuldade logística e do altíssimo custo de seus empreendimentos, em curto tempo ganharam notoriedade, especialmente, na França, Alemanha, Áustria, e também além mar. As telas eram enroladas e levadas em navios para serem exibidas em outras cidades. O panorama inaugurado por Barker em Londres, em 1793, na Leicester Square, sobreviveu por 26 anos, promovendo translações desses panoramas pintados em várias partes do mundo. Ali, o espectador ficava livre no interior para decupar e editar a imagem com seu próprio olhar de vários ângulos.

Até mesmo o Rio de Janeiro abrigou duas rotundas. Uma na Rua do Ouvidor e outra na Praça XV. O *Panorama circular da cidade do Rio de Janeiro*, de Victor Meirelles, iniciado em 1885, com uma vista de 360° a partir do morro de Santo Antônio, de 115 por 14 metros, foi exibido ali na Praça XV, em 1891. Pinturas no formato panorâmico de outras cidades brasileiras também foram feitas e o panorama de Barker exibiu, em 1828, uma vista da *City of St. Sebastian, and the bay of Rio de Janeiro*, de Robert Burford, pintada em 1823. Um relato do jornal *O país* deixa claro o grau de realidade que essas visões provocavam: “O espectador, colocado nesse ponto [...], sente a ilusão perfeita [...] do panorama vasto, indefinido, deslumbrante, da opulenta natureza brasileira e do aspecto geral da cidade, distinguindo-se um por um, sem discrepância” (*O país* apud MARTINS & BURGI, 2012, p.59).

A visita de Greenaway a Veronese

Com a alcunha de “cineasta de museu”, a obra de Greenaway seria, talvez, a melhor tradução audiovisual para o que Huyssen definiu como processo de “musealização”. Dentre os inúmeros trabalhos de Greenaway que se voltaram para formas de representação passadas, um projeto parece ter dialogado mais de perto com o que Huyssen descreve: o ambicioso *Ten Classic Paintings Revisited*.

Iniciado em 2006, ele prometia visitar dez obras clássicas. Eleitas como as mais representativas da arte ocidental nos últimos oito séculos, todas as pinturas eram relativamente de grandes proporções e com fortes



apelos de ilusão de profundidade e movimento. Das dez, apenas três foram efetivamente visitadas até agora: *Ronda da noite* (1640-42), de Rembrandt van Rijn, *A última ceia* (1494-98), de Leonardo Da Vinci, e *As bodas*, de Veronese. O *happening* com *As bodas* aconteceu durante a 53ª Bienal de Veneza, de 2009, no refeitório projetado por Andrea Palladio (1508-80) para o monastério beneditino da ilha de San Giorgio Maggiore, e “deu vida” a um fac-símile da maior tela hoje no Museu do Louvre. Retalhada e levada por Napoleão Bonaparte como butim de guerra, em 1797, de Veneza para Paris, *As bodas* foi recriada e animada com efeitos de projeção de luz e som exatamente no local para o qual foi encomendada e edificada.

Com essa recriação em movimento e tempo real de *As bodas*, Greenaway não só refez o caminho inverso do chamado “declínio da aura” apontado por Walter Benjamin, como remontou em alguma medida o desejo ilusório das primeiras noções de perspectivas impressas pelo movimento renascentista. Dia, noite, chuva, trovões e fogo se alternaram por efeitos digitais, como os usados artesanalmente nos Dioramas de Luis-Jacques-Mandé Daguerre, no século XVIII, na exposição audiovisual da obra por Greenaway. Recursos sonoros e diálogos acompanharam precisas decupagens de cenas da pintura nas laterais do refeitório. As projeções e os efeitos gráficos e de luz em 3D eram vistos por cerca de 50 felizardos autorizados a entrar por vez na exibição de 40 minutos.

O retorno de Majewski a Bruegel

Já Majewski, além de realizar *O moinho e a cruz*, transformou seu filme em diversas instalações panorâmicas, onde paredes ou painéis digitais dispostos de modo a circundar os visitantes exibiram trechos variados do longa, desconstruindo sua continuidade temporal e espacial e promovendo sutis efeitos, onde os corpos dos próprios transeuntes pela sala por vezes se sobrepunham às imagens projetadas. O projeto batizado de *Suite Bruegel* rodou o mundo e passou, inclusive, pelo Brasil, em 2015, durante a VI Mostra 3M de Arte Digital, sob o título *What's appropriation? A arte de revisitar a arte*, na Fundação Progresso, no Rio de Janeiro. Mas suas primeiras e mais importantes montagens aconteceram, no próprio ano de lançamento do longa, em 2011, no Museu do Louvre e na 54ª Bienal de Veneza. Em alguns lugares, o projeto ganhou o nome de *Majewski's Moving Walls* e também foi chamado por Majewski de “vídeos frescos”, numa analogia aos afrescos antigos.

Necessidade de suspensão e de comunhão

O teórico da percepção Jonathan Crary identifica na “crise social de desintegração da subjetividade” do fim do último século uma mudança sutil que se aproxima da questão da possibilidade ou impossibilidade do acesso perceptivo direto à autopresença como algo “intrinsecamente irrelevante na cultura moderna disciplinadora espetacular” (CRARY, 2013, p.29). Para ele, os modelos de atenção, tal como a contraditória ideia do Panóptico e do Panorama do século XVIII, continuam se baseando numa dupla chave que tanto pode nos libertar, como aprisionar.

“A possibilidade de fixação, de manter-se em estado de fascinação ou contemplação por alguma coisa, na qual o sujeito atento está imóvel e ao mesmo tempo desancorado” (CRARY, 2013, p.32) trabalha tanto no sentido de absorção, quanto de ausências ou interrupções. Como Huyssen, que se preocupa com a importância do esquecimento para a construção da memória, Crary se detém na “suspensão” como condição inerente à atenção. Como uma quase distração, um estado de vigília, sonambulismo, hipnose ou qualquer outra nomenclatura próxima a uma situação de sonho ou de fluxo de pensamento construído por interrupções, tal como o registro fragmentado de nossa percepção visual. Conseqüentemente, ligado assim a um ideal de comunhão, de uma experiência ou sentimento de sublime tão caro aos panoramas pictóricos do passado.

Ambivalências como essas nos levam também à necessidade de considerar que nosso corpo “pode ser capturado, modelado ou controlado” igualmente por nossos outros sentidos e não apenas pela visão. Relativizado o primado da visão poderíamos nos perguntar se realmente “fazer ver” seria tão importante assim, já que para o sublime o que importa não se encontra em nada que possa ser representado por uma imagem; ao contrário, está no que só pode ser intuído pela imaginação e a razão.

Tal como os interiores dos panoramas ou das cavernas do Paleolítico, que deveriam se abrir por meio da pintura para algo distante e transcendental, os cinemas ao vivo promovidos por Greenaway e Majewski inseriram os espectadores nas obras de Veronese e Bruegel, como coautores a remontar os teatros arquitetados no Renascimento muito mais pela construção de “presenças” por meio de ausências distantes, do que pelo que deixavam ver. Como experiência transformadora, pretendiam, parece, potencializar algum sublime e transportar assim seus interlocutores para um passado capaz de ancorá-los em alguma experiência potente de fruição e empatia, proporcionando experiências inovadoras na direção de novos processos de subjetivações.

Referências

CRARY, Jonathan. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

MARTINS, Carlos; BURGI, Sérgio; KOVENSKY, Julia. *Panoramas: a paisagem brasileira no acervo do Instituto Moreira Salles*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2012.

OETTERMANN, Stephan. *The Panorama: history of a mass medium*. Nova Iorque: Zone Books, 1997.



Cinema de horror, infância e o governo de corpos femininos¹

Horror movies, childhood and the government of feminine bodies

Diogo Oliveira Teles² | Marcos Ribeiro de Melo³ | Raul Marx Rabelo Araújo⁴
(Mestrando – PPGCINE/UFS) | (Doutor – DPS/PPGCINE/UFS) | (Mestrando – PPGCINE/UFS)

Resumo: Esta pesquisa propõe, inspirada pela etnografia de tela, analisar o filme *A Órfã* de Jaume Collet-Serra (2009). Entre o “real” e o “monstruoso”, o longa nos põe em contato com os “outros” da infância e do feminino, que ameaçam e aterrorizam nossas certezas sobre o que eles são. A proposta visa desestabilizar saberes e poderes sobre o que é ser criança e o que é ser mulher, problematizando o governo de suas condutas e questionando os sentidos a eles atribuídos.

Palavras-chave: Cinema de horror, Infância, Gênero, Feminino.

Abstract: This research proposes, inspired by screen ethnography, to analyze the film *The Orphan* by Jaume Collet-Serra (2009). Between the “real” and the “monstrous,” the movie puts us in touch with the “others” of childhood and the feminine, who threaten and terrorize our certainties about what they are. The proposal aims to destabilize knowledge and power over what it is to be a child and what it is to be a woman, problematizing the government of their behavior and questioning the meanings attributed to them.

Keywords: Horror movies, Childhood, Genre, Feminine.

O presente artigo apresenta reflexões fomentadas por uma pesquisa de mestrado em andamento que tem como objetivo investigar relações entre a infância, o feminino e o cinema de horror. Parte-se do pressuposto de que o exercício de um pensamento por meio de um agenciamento com as artes visuais pode movimentar saberes e poderes sobre o que é a infância e sobre o governo dos corpos femininos.

Entre imagens, planos, enquadramentos e ângulos e inspirados pela etnografia de tela, analisamos o filme *A Órfã* (Jaume Collet-Serra, 2009) que narra a história de adoção de uma garota de nove anos chamada Esther. Por se tratar de uma película do gênero horror, no limite entre o que é “real” e o “monstruoso”, sua

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: CINEMA E EDUCAÇÃO.

2 - Bacharel em Audiovisual (UFS). Aluno do Mestrado Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE/UFS) e membro do Grupo de Pesquisa Balbucios: gaguejar uma infância (DPS/UFS). E-mail: diogo-teles@hotmail.com.

3 - Psicólogo (UFS), doutor em Sociologia (PPGS/UFS), professor do DPS/UFS e do PPGCINE/UFS. Membro do Grupo de Pesquisa Balbucios: gaguejar uma infância (DPS/UFS). E-mail: marcos_demelo@hotmail.com.

4 - Bacharel em Audiovisual (UFS). Aluno do Mestrado Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE/UFS) e membro do Grupo de Pesquisa Balbucios: gaguejar uma infância (DPS/UFS). E-mail: max.ual2@gmail.com.

narrativa nos põe em contato com os “outros” da infância e do feminino, que ameaçam e aterrorizam nossas certezas sobre o que eles são.

O dispositivo infância

As práticas discursivas sobre o que é a infância, o que é a criança, como é seu corpo, seu desenvolvimento, seu sexo, como ela pensa, etc. firmaram um regime de verdade que se expandiu através de literatura específica para a educação de crianças na Modernidade. Através de uma abordagem foucaultiana, Moruzzi (2017) desenvolve a ideia de que a infância é um dispositivo histórico de poder. Quando a criança se torna um dos grupos estratégicos do dispositivo da sexualidade, um conjunto heterogêneo de regimes, verdades e práticas é produzido sobre ela, ditando um modo de ser e ter infância e motivando as perspectivas pedagógicas modernas.

Se a infância é uma invenção, uma fabricação da modernidade, produzida no interior dessa rede complexa de poderes e saberes que constituem diferentes práticas, entre elas as pedagógicas e as médicas, e ainda, se essa invenção possui algumas funções estratégicas, é possível compreender que a infância, tal como a sexualidade, é também um dispositivo histórico do poder. (MORUZZI, 2017, p. 286)

A pedagogia moderna, segundo a autora é, praticamente, o resultado entre o esquadramento do método e do corpo e da criança. Ela afirma que a escola passa de uma instituição menor para virar uma das instituições de maior responsabilidade pelos desenvolvimento social e progresso (MORUZZI, 2017). Acerca das práticas médicas a autora comenta que elas se resumiram em três ações: primeiro as crianças foram retiradas das ruas; depois elas foram colocadas em um lugar fechado para serem vigiadas; e, num terceiro momento, as crianças foram educadas conforme os preceitos higienistas e eugenistas que configuravam as práticas médicas naquele período. (MORUZZI, 2017).

Apropriando-se de Deleuze, Tebet (2017) se propõe a desemaranhar as linhas do dispositivo infância. Quer dizer, portanto, traçar o mapa que compõe e atravessa o próprio dispositivo. Trata-se de identificar tudo o que produz a infância. “É preciso cartografar as linhas de visibilidade, de enunciação, linhas de força, de subjetivação e de ruptura que compõem esse dispositivo.” (TEBET, 2017, p. 137). Estão a seguir, algumas das principais características da “infância moderna ocidental” prescrita às crianças, segundo a autora:

i) o não trabalho (criança não trabalha), ii) a experiência lúdica (criança brinca), iii) a experiência escolar (toda criança – no Brasil, a partir de 4 anos de idade – deve frequentar a escola), iv) a experimentação sexual interdita (sexualidade é algo reservado aos adultos) e v) pela dependência (a criança legalmente é ainda incapaz de deve sempre estar sob a tutela de um adulto, preferencialmente da família, ou, na pior das hipóteses, sob a tutela do Estado). (TEBET, 2017, p. 143)

Sendo assim, surge um questionamento: qualquer coisa que aponte para o diferente dessa infância



moderna seria o quê? Talvez uma infância que aterroriza tais “certezas”? Ou não seria infância?

O governo de corpos femininos

Mulvey (1983), em seu fundamental ensaio, utiliza como instrumento político a teoria psicanalítica para demonstrar o modo pelo qual o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou o cinema. Dialogando com o paradoxo do falocentrismo, a autora discorre acerca da função da mulher na sociedade patriarcal.

A mulher, desta forma, existe na cultura patriarcal como significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado. (MULVEY, 1983, p. 438)

Assim, ela alcança uma discussão que expõe a interligação e o significado do prazer erótico no cinema e, o lugar central que a imagem da mulher ocupa. Segundo Mulvey (1983), em um mundo governado por um desequilíbrio sexual, as mulheres exercem o tradicional papel de exibicionistas, sendo simultaneamente olhadas e exibidas. A figura feminina é estilizada de acordo com a fantasia masculina, assim, o homem ocupa papel ativo e exerce o olhar sobre a mulher, que deve ser passiva. (MULVEY, 1983).

Contribuindo com esse debate, trazemos Louro (2008a) que fala em pedagogias da sexualidade. Baseando-se em Foucault, a autora toma sexualidade como um “dispositivo histórico”. E afirma, portanto, que a sexualidade é um constructo cultural que se compõe a partir de linguagens, corpos, gestos, rituais. A pesquisadora se convence, assim, que os filmes exercem, com grande autoridade e poder de sedução, pedagogias da sexualidade sobre os espectadores.

Para Louro (2017) as diversas instâncias culturais, tais como o cinema, a televisão, a internet, a mídia e outras exercem pedagogias, participando na construção dos sujeitos de um dado gênero e sexualidade, de uma determinada raça/etnia, nacionalidade e assim por diante. Deste modo, retomando Simone de Beauvoir, Louro (2008b) faz compreender que ser mulher e estar no mundo depende de marcas, de gestos, comportamentos, preferências, etc. Enfim, um conjunto de normas e valores que são ensinados e reiterados numa dada cultura.

A construção dos gêneros e das sexualidades dá-se através de inúmeras aprendizagens e práticas, insinua-se nas mais distintas situações, é empreendida de modo explícito ou dissimulado por um conjunto inesgotável de instâncias sociais e culturais. É um processo minucioso, sutil, sempre inacabado. Família, escola, igreja, instituições legais e médicas mantêm-se, por certo, como instâncias importantes nesse processo constitutivo. (LOURO, 2008b, p. 18)

Portanto, a norma não emana de um só lugar, mas está em toda parte. A norma se expressa e é enunciada por recomendações repetidas cotidianamente, servindo de referência para todos. Sendo assim, ela se

torna naturalizada. (LOURO, 2008b).

Esther, a estranha

A análise fílmica realizada inspirou-se no método da etnografia de tela, através do qual foi possível construir a análise do objeto empírico – o filme *A órfã* –. A metodologia transporta para o estudo da mídia procedimentos próprios da pesquisa antropológica, tais como a longa imersão no campo – tela –, observação sistemática, registro em caderno de campo, etc. Além também de incluir procedimentos da análise fílmica: análise de planos, movimentação de câmera, opções de montagem, enfim; e da análise de discurso. (RIAL, 2004). Balestrin e Soares (2012) acrescentam que o percurso etnográfico requer investimento de tempo, de olhar sistemático e através de diversos ângulos. As autoras dizem ainda que este ato de olhar transforma quem vê e aquilo que é visto.

Dialogando com Carroll (1999), foi possível compreender as particularidades do gênero horror, bem como suas potencialidades. O autor acredita que através da narrativa ficcional de horror é possível, entre outras coisas, discutir certas temáticas consideradas tabus. Carroll (1999) entende que os monstros das obras de horror podem ser lidos como violações das categorias culturais vigentes. Neste sentido, questiona-se: o que é temível pensar sobre a infância e sobre o feminino? Para Wood (1985) o cinema de horror seria um caminho para o contato com o que ele considera ser um excedente de repressão na sociedade contemporânea atribuído a um “outro” considerado “monstro” ou “não-humano”. Entre os que figuram a outridade/monstruosidade social estão as crianças, as mulheres e todos que se desviam das normas sexuais.

Em *A Órfã* (Jaume Collet-Serra, 2009) acompanhamos a chegada de Esther, garota órfã de nove anos de idade, ao lar da sua nova família. Algumas informações sobre Esther são passadas pela Irmã Abigail quando Kate e John – futuros pais da menina – vão ao orfanato pela primeira vez. A Irmã conta que Esther nasceu na Rússia, mas que aprendeu o idioma deles em poucos anos e já fala muito bem. Ela diz que a família que adotou Esther anteriormente morreu em um incêndio e que a menina escapou por pouco. E completa ainda:

IRMÃ ABIGAIL: Ela passou por muita coisa, mas é uma menina extraordinária. É muito inteligente, muito madura para a idade e é muito comportada. Na verdade, parece até uma princesa, ela usa fitas nos pulsos e no pescoço todo o tempo.

KATE: Amor... (KATE busca um olhar de cumplicidade de JOHN, que reage com um sorriso e uma expressão talvez de incerteza).

IRMÃ ABIGAIL: A única vez que tivemos problemas foi quando tentamos tirá-las.

KATE: E ela se dá bem com as outras crianças?

IRMÃ ABIGAIL: Ah, quando ela tem que interagir ela é ótima!

A descrição fornecida pela freira reforça um certo imaginário de infância e de menina. O que se pode



interpretar a partir da fala de Irmã Abigail é que, apesar de órfã, de ser de outro país e de ter perdido, pelo menos, duas famílias – a biológica e a adotiva –, Esther é extraordinária. A Irmã Abigail, aparentemente, procura sugerir que ela já superou tais fatos, portanto, os possíveis novos pais não terão problemas com isso e ela se adaptará bem ao novo contexto. Já que, como a freira diz, Esther é muito madura para a idade que tem. A Irmã diz também que ela é muito inteligente, além de comportada. Características que sugerem que a garota segue um certo padrão e talvez até supere expectativas. Por fim, seguindo o ideal de “infância moderna ocidental” (TEBET, 2017), qual imagem poderia ser melhor do que comparar Esther a uma princesa?

Carroll (1999) afirma que, no geral, as obras de horror são transgressivas no que se refere às categorias conceituais vigentes. Durante o filme Esther comete assassinato e outros crimes, ela ameaça e chantageia os irmãos para que mantenham segredo sobre seus atos e consegue manipular toda a família. Logo depois de tentar matar Daniel e afastar Kate da família, Esther aproveita para traçar uma investida concupiscente para com John – seu pai adotivo –. O seu plano, desde o início, parece ficar mais claro agora: afastar toda a família e ficar com John. Assistimos, assim, sua imagem se transformar de uma inocente criança de nove anos para uma espécie de mulher adulta em um corpo pueril. Na cena, Esther personaliza um vestido para que sirva em seu corpo, calça um salto alto, maquia-se, acentuando os olhos e lábios, prepara uma tábua de petiscos e senta no sofá ao lado de John que está embriagado. Ele não cede às tentativas de Esther e diz que ama a esposa, surpreende-se com a atitude dela e entra em confusão pela situação provocada porque, até o momento, eles mantinham uma relação de pai e filha. Ela, então, pede que John pare de falar como se ela fosse uma criança e os dois brigam.

A cena descrita pode ser uma das que mais incomodem o espectador. Uma criança, mentir, brigar, xingar, ameaçar, matar, coagir, tudo isso talvez acabe sendo digerido pouco a pouco ao longo do filme, mesmo com certo receio. Mas demonstrar tamanha sexualidade com um adulto que ocupa a figura de pai? Seria aqui um limite? A cena também chama atenção porque Esther claramente articula códigos estabelecidos na sociedade quanto ao que se reconhece como menina e quanto que deve ser mulher.

Considerações

Antes de encerrar esta análise, faz-se necessário chamar atenção para um autor que levanta questões importantes acerca da nossa temática. Dentro do campo dos Estudos da Infância, Kohan (2007b) convida a pensar a infância “[...] a partir do que ela tem, e não do que lhe falta: como negação, como *força*, e não como incapacidade. Essa mudança de percepção vai gerar outras mudanças nos espaços outorgados à infância no pensamento e nas instituições pensadas para acolhê-la.” (KOHAN, 2007b, p. 101).

“Quem sabe possamos encontrar um novo início para outra ontologia e outra política da infância naquela que já não busca normatizar o tipo ideal ao qual uma criança deva se conformar, ou o tipo de sociedade

que uma criança tem que construir [...]” (KOHAN, 2007a, p. 97-98). Também neste percurso, talvez se encontre espaço para surgir uma nova política do feminino, tal como a infância, com igual potência criadora, disruptora e revolucionária.

Referências

- BALESTRIN, Patrícia Abel; SOARES, Rosângela. “Etnografia de tela: uma aposta metodológica”. In: MEYER, Dagmar Estermann; PARAÍSO, Marlucy Alves (Orgs.). Metodologias de pesquisas pós-críticas em educação. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2012. p. 87-109.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2003.
- CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Tradução Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papyrus, 1999.
- KOHAN, Walter O. “A infância da educação: o conceito devir-criança”. In: _____. Infância, estrangeiridade e ignorância: ensaios de filosofia e educação. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. p. 85-98.
- KOHAN, Walter O. “Infância e filosofia”. In: _____. Infância, estrangeiridade e ignorância: ensaios de filosofia e educação. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. p. 99-134.
- LOURO, Guacira Lopes. “Cinema e sexualidade”. *Educação & Realidade*: Porto Alegre, v. 33, n. 1, jan.-jun. 2008.
- LOURO, GUACIRA LOPES. *Flor de açafreão: takes, cuts, close-ups*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- LOURO, Guacira Lopes. “Gênero e sexualidade: pedagogias do contemporâneo”. *Pro-Posições*: Campinas, v. 19, n. 2, maio-ago. 2008.
- MORUZZI, Andrea Braga. “A infância como dispositivo: uma abordagem foucaultiana para pensar a educação”. *Conjectura: Caxias do Sul*, v. 22, n. 2, p. 279-299, maio-ago 2017.
- MULVEY, Laura. “Prazer visual e cinema narrativo”. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 437-453.
- RIAL, Carmen. “Antropologia e mídia: breve panorama das teorias de comunicação”. *Antropologia em primeira mão*: Florianópolis, n. 74, p. 4-67, 2004
- TEBET, Gabriela. “Desemaranhar as linhas da infância: elementos para uma cartografia”. In: ABRAMOWICZ, Anete; TEBET, Gabriela Guarnieri de C. (Orgs.) *Infância e pós-estruturalismo*. São Paulo: Porto de ideias, 2017, p. 135-156.
- WOOD, Robin. “An Introduction to the American Horror Film”. In: NICHOLS, Bill. *Movie and methods: an anthology*, vol. II. Berkley/Los Angeles: University of California Press, 1985, p. 195- 219.



O Sabbat das Bruxas: “Corra” e os 50 anos de “O Bebê de Rosemary”¹

The Witches’ Sabbat: “Get Out” and the 50th anniversary of “Rosemary’s Baby”

Douglas Deo Ribeiro²

(Mestre em Comunicação – PPGCom/UFPE)

Resumo: Esta análise compara cenas de um conjunto de filmes, em particular os filmes “O Bebê de Rosemary” e “Corra!”, além de outros textos, como o “Fausto” de Goethe. O foco da análise são as cenas em que reuniões, em geral de cunho macabro ou funesto, de grupos de personagens emulam o imaginário mítico dos Sabás das Bruxas, ritos que marcavam as mudanças de estação, anunciando os frutos e agouros do futuro e que persistem no imaginário da cultura ocidental como reflexo de nossos temores.

Palavras-chave: Análise fílmica, cinema americano, bruxas.

Abstract: This analysis compares scenes from a set of movies, in particular the movies “Rosemary’s Baby” and “Get Out!”, as well as other texts such as “Faust” by Goethe. The focus of this analysis is the scenes in which macabre or dismal gatherings of characters emulate the mythical imagery of the Witches’ Sabbats, rites that marked the changes of season, announcing the fruits and agour of the future and that persist in the imagery of Western culture as a reflection of our fears

Keywords: Film analysis, american cinema, witches.

Minha trajetória acadêmica começou dez anos atrás, quando, depois de terminar medicina, resolvi desistir de fazer residência e fiz o vestibular para a primeira turma do Bacharelado em Cinema e Audiovisual da UFPE, em Recife. Foi nesse momento que eu consegui emergir da rotina da técnica, desumana demais no caos do serviço público de saúde, para ter um espaço de reflexão, um fôlego em que me foi possível parar para contemplar melhor meu entorno através dos estudos de cinema. Isso não significa que abandonei os seis anos de formação médica na Universidade do Pernambuco, a UPE, pois continuo até hoje trabalhando no SUS. Se meu corpo envelheceu vinte anos nessa década como médico, minha cabeça encontrou liberdade para amadurecer outro tanto olhando para esse refúgio de nossa pele e de nossos fantasmas chamado Arte – isso inclusive me ajudou cada vez mais a, pelo menos, tentar ser mais sensível à estética bruta da realidade sócio-hospitalar em que vivo diariamente.

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: MORTOS-VIVOS, BRUXAS E A IMAGEM-ZUMBI.

2 - Mestre em Comunicação pelo PPGCom - UFPE. Bacharel em Cinema e Audiovisual pela UFPE. Médico pela Faculdade de Ciências Médicas da Universidade de Pernambuco - UPE.

Acabou que, se comecei a estudar cinema acreditando que dirigiria ou roteirizaria filmes, terminei por defender uma monografia e uma dissertação de mestrado completamente teóricas, nas quais analisei o estilo, em particular a encenação, na obra do cineasta franco-polonês Roman Polanski. Àquela época, em 2011 e 2012, recuperei seu filme (talvez) mais lembrado da minha infância, “O Bebê de Rosemary” (1968), pérola blockbuster da chamada New Hollywood, a nouvelle vague americana que alardeou cineastas como Coppola, Brian de Palma e Spielberg e representou a “tomada do poder” da juventude, revogando códigos estéticos, tabus e, inclusive, a censura moral representada pelo Código Hays, que determinou até 1968 o que não poderia ser exibido num filme americano – como a nudez e a violência explícita (BISKIND, 2009).

Mistura de horror psicológico com melodrama satanista, “O bebê de Rosemary” explora temáticas polêmicas para o conservadorismo da sociedade americana da época, como o estupro, o horror da parturição e a própria associação simbólica da cultura pop ao demônio, como ocorre com o rock e os filmes de terror. São conhecidas, por exemplo, as teorias conspiratórias em torno do filme, como a de que o diabo, cujos olhos e mãos aparecem rapidamente na cena do estupro, teria sido interpretado por um verdadeiro satanista residente no edifício Dakota, onde o filme foi rodado.

Ao rever o filme, uma das questões que me chamou atenção, assim como de muitos dos estudiosos da obra de Polanski, foi o seu ostensivo uso do fora de quadro como recurso expressivo – neste filme, mas também em “Chinatown” e outros (RIBEIRO, 2015). Os temores de Rosemary Woodhouse, protagonista interpretada por Mia Farrow, são construídos de modo inteiramente empático pelo espectador graças às estratégias narrativas do cineasta, que os situam majoritariamente no fora de quadro (TILSKY, 2006). Nós (espectadores), até mais que Rosemary, ouvimos e entrevemos elementos que servem justamente como ponte para esse universo quase nunca visto, mas fartamente imaginado da diegese.

Embora o fora de quadro seja, talvez, o recurso mais relevante na construção imagética da história – tanto que o bebê que dá nome ao filme nunca aparece para o espectador –, não é exatamente sobre este quesito que pretendo falar hoje, ainda que seja de uma questão bastante ligada ao fora-de-quadro. O que quero explorar aqui é a reunião de vizinhos, particularmente composta por simpáticos velhinhos, que constitui a seita satânica da qual Rosemary é uma espécie de vítima sacrificial.

O conciliábulo aparece, pelo menos, de quatro formas ao longo do filme: (1) como cântico ritual através da parede que separa os apartamentos, (2) como o rito de fecundação, em que Rosemary é estuprada pelo Diabo numa atmosfera de sonho, intoxicada pela mousse que ganhou da personagem de Ruth Gordon, Minnie, e cercada por uma série de personagens nus, dentre os quais estão seus vizinhos e seu marido; (3) como réveillon do ano de 1966, anunciado como o ano 1 de uma nova era, cujo marco inicial é o embrião maldito que Rosemary carrega no útero e (4) na cena final, espécie de presépio, em que o menino se faz carne (embora nunca tenhamos sua imagem), numa mistura de signos subvertidos do cristianismo – o berço negro com a



cruz invertida como móbile, os convivas trazendo presentes para o diabólico messias, a túnica azul celeste de Rosemary, maculada pela possessão sexual do Diabo...

É curioso notar que, quando não está oculta atrás das paredes conjugadas do apartamento, nem quando é filtrada pelos efeitos de sobreposição da edição e pela imagem granulada do sonho (ou de uma trip provocada pela droga maliciosamente posta na sobremesa), a reunião macabra (ou Sabá) é apresentada ao público sob um verniz de normalidade que a torna ainda mais perturbadora. Os calorosos e sorridentes idosos, inócuos em seu colorido estridente e seu materialismo banal (Minnie se preocupa com a bebida manchando seu carpete) são constantemente postos em cena com a velocidade, a leveza e os close-ups típicos das soap operas e comédias, gêneros audiovisuais de sucesso naquele tempo.

Cinquenta anos depois (na verdade 49), Jordan Peele, lança “Corra” (“Get out”, 2017), outro suspense psicológico que, no entanto, explora temática diferente: a do racismo na sociedade estadunidense contemporânea, numa mistura de distopia histórica com representações da violência corriqueira e realista contra os negros (sequestros, assassinatos e opressão socioeconômica, além de violência simbólica).

O protagonista Chris (Daniel Kaluuya), um fotógrafo negro, vai pela primeira vez à casa dos pais de sua namorada Rose (Allison Williams), uma branca abastada, filha de médicos que vivem numa mansão isolada, próxima a um lago (clichê de certos filmes de suspense). Ele expõe seu receio por ser negro, mas a namorada acaba o convencendo de que ele não encontrará nada além de uma calorosa recepção de família – evidentemente um engano.

A Direção de Arte do filme salpicou a cenografia da casa de elementos que entregam, de cara, a densa atmosfera de supremacia racial que o filme aborda: cartas de navegação com a estética das navegações colonialistas europeias espalham-se pelas paredes e misturam-se a globos terrestres, esculturas tribais e aos dois únicos funcionários da casa, um par de negros que parecem sofrer de uma robótica narcose. O porão da casa, afirma o pai, está fechado por se encontrar infestado por bolor *negro* e num crescendo de tensão dramática, descobrimos, junto ao herói, que ele caiu numa cilada para servir a um experimento digno dos campos de concentração nazista: o transplante da consciência de algum branco com saúde decadente para o seu próprio corpo.

Metáforas e metalinguagens se espalham pela obra com o intuito de fazer vibrar a ideia de opressão racial, que é seu tema central. Quando avança o processo de colonização do corpo de Chris pela mente branca, a consciência do protagonista é representada por uma miniatura dele mesmo em meio a um espaço sideral em que a visão de seus olhos, ou melhor, dos olhos de seu corpo, aparece como uma tela de cinema inalcançável. A imagem em movimento naquela tela, projeção longínqua diante da qual Chris é um boneco impotente, parece falar sobre a violenta ferida da experiência na sala de cinema – ou o que quer que isso signifique.

A questão que me levou de volta a “O bebê de Rosemary” na primeira vez em que assisti a “Corra”, no entanto, foi que vi, mais uma vez, o fantasma do Sabá. Quando o filme já entregou parte da sua trama obscura, Chris descobre que haverá uma festa de família e nessa festa, naquele mesmo dia, a aristocracia branca desfila seus bárbaros preconceitos numa picotada sequência que remonta à leveza puramente formal da sequência final de Rosemary, numa comicidade que não encontra razão de ser fora de seu ridículo absurdo.

A reunião macabra daqueles “parentes”, irmãos na raça ariana, é a fachada de um leilão. Se Rosemary Woodhouse teve seu corpo aberrantemente vendido pelo marido em troca do sucesso dele como ator e para gerar o embrião de uma diabólica era, Chris é posto à venda como mercadoria cujo retorno imediato para a família que o capturou é o maior valor, concreto, oferecido finalmente pelo marchand cego que inveja seus olhos de artista. Ambos são vítimas de mutilações objetivas e subjetivas perpetradas por sorridentes criaturas do mal, reunidos sob a égide da sociopatia de grupo.

Falo em sociopatia de grupo para distinguir tais filmes, por exemplo, de outras obras em que calabouços e salas cirúrgicas subterrâneas são utilizados por verdadeiros personagens psicopatas (auxiliados, é verdade, por um ou outro cúmplice) para mutilar e torturar vítimas em nome de questões mais pessoais e solitárias – cito, como exemplo, os filmes “Olhos sem rosto” (1960), de Georges Franju (em que um famoso cirurgião plástico sequestra e mata jovens para transplantar seus rostos para a sua filha, gravemente deformada num acidente) e “A pele que habito” (2011), de Pedro Almodóvar (em que um médico, interpretado por Antonio Banderas, esculpe cirurgicamente a imagem de sua falecida mulher no corpo do jovem que ele acredita ter violentado e agravado a loucura de sua filha).

Em “Rosemary” e “Corra”, os malévolos grêmios, embora invadam a individualidade dos protagonistas através da penetração no símbolo máximo dessa individualidade (o corpo), eles o fazem em nome de causas nobres para as respectivas coletividades macabras, que são a redenção dos oprimidos seguidores de Satã, no primeiro caso, e a concretização da inevitável supremacia branca no segundo.

Em ambos os casos, os grupos de personagens anunciam abertamente as benesses que virão de suas ações de grupo - Roman Castevet, o líder da seita satânica, vê na semente do Diabo plantada em Rosemary a evidência de futuro glorioso para os seus seguidores e o vídeo institucional a que Chris assiste amarrado diante de uma TV momentos antes de ser levado para a sala de cirurgia, apresenta a sociedade ariana Coagula e sua tecnologia de transplante psíquico, reforçando a ideia de supremacia branca como único modelo possível de sociedade.

Essas reuniões de tônica festiva e anunciatória, marcadas por certos signos de comunhão ritual - cânticos, roupas pretas, nudez, etc - são a reelaboração visual dos míticos sabás das bruxas. Ritos das culturas pagãs, associados à mudanças de estação e safras - portanto a momentos de transição importantes para o



corpo social - tais reuniões foram largamente combatidas pelo cristianismo medieval como práticas profanas de bruxaria e magia negra, levando à tortura e à fogueira milhares de pessoas, em particular de mulheres.

O curioso é que, embora o imaginário associado aos Sabás atribua a estes rituais sacrifícios animais e humanos, orgias e outras sarabandas inconfessáveis, ao longo da história os perseguidos e torturados foram justamente os acusados de bruxaria. Assim, embora os rituais sejam utilizados nesses filmes como formas de representar o mal, essa associação fundamenta-se unicamente em certa tradição simbólica - a mesma que, por exemplo, associa a Noite de Walpurgis, tradição alemã que sincretiza festejos pagãos e Santa Walburga (cristã), ao destino maldito do Fausto de Goethe e que abre o *Macbeth* de Shakespeare (que Polanski também adaptou para o cinema) com um vaticínio de bruxas que prenuncia, em crípticos versos, o inescapável e trágico futuro do herói.

Ambos os filmes trabalham, misturadas às convenções de gênero, com questões relevantes (e, por isso mesmo, visíveis) de seus respectivos momentos históricos, como se fossem espelhos do contexto social em que foram produzidos. As discussões sobre sexualidade e gênero, embora possam passar despercebidas para um espectador desatento de “O Bebê de Rosemary”, são temáticas conscientemente postas na obra por Ira Levin, autor do romance original - um exemplo é a citação direta aos “Relatórios de Kinsey”, estudos sobre sexualidade em voga nos anos 1950-60 e que Polanski coloca de maneira discreta sobre uma estante de Rosemary, tal qual acontece no livro. Por outro lado, “Corra” surge num momento em que a questão racial, embora esteja longe de ser devidamente apaziguada, adquire mais visibilidade em diversas esferas, quer seja nas literaturas negras (Chimamanda, Mukasonga, Conceição Evaristo, Carolina de Jesus, etc), nas reflexões sobre raça (ex.: Angela Davis, Djamilia Ribeiro) e nas representações no cinema (além de “Corra”, só no circuito americano tivemos nos últimos anos outras obras como “Pantera Negra” e “Moonlight”, inclusive concorrendo e arrebatando prêmios da Academia).

As maneiras como essas imagens interpelam e são interpeladas pelo mundo são, no entanto, dinâmicas, diversas. A longa filmografia de Polanski, por exemplo, foi constantemente associada a sua história pessoal: o filme anterior a “Rosemary”, “A dança dos vampiros” (*terrir* em que outro Sabá - desta vez, de vampiros - sacrifica vítimas em prol da contraditória sobrevivência dos macabros seres imortais) mostra os apaixonados Alfred (interpretado pelo próprio Polanski) e Sarah (Sharon Tate) fazendo planos românticos para o futuro, como os próprios Polanski e Tate na vida real. O brutal assassinato de Tate, grávida de 8 meses, pela família Manson um ano após o lançamento de “O bebê de Rosemary” fez a crítica supersticiosa ver na diabólica gestação da protagonista um presságio do horror por vir - e “Macbeth”, dois anos depois, foi visto como uma purgação sanguínea da dor do diretor. “Chinatown”, de 1974, filme *neonoir* com uma subtrama de incesto e pederastia, também não pôde ser dissociado do estupro que o próprio Polanski cometeu contra Samantha Geimer, à época uma adolescente de apenas 13 anos.

É claro que esses últimos exemplos não passam de especulações em que crítica, teorias da conspiração e narrativas sobrenaturais se misturam. As relações entre as obras e as circunstâncias do real vão para além dessas questões pontuais e extrapolam, igualmente, a metáfora do puro espelho: basta pensar no uso do signo do Sabá como representação do mal quando as documentações históricas mostram que a bruxaria foi um rótulo usado para a perseguição violenta de grupos ligados às culturas pagãs e considerados inimigos da igreja. As relações de poder estabelecidas tanto entre imagem e audiência, quanto no interior das próprias representações padecem (sempre e cada vez mais) da instabilidade típica dos sujeitos (e objetos) que as compõem. Identificação, aversão, reconhecimento e projeção são relações possíveis com as imagens, são espectros desse diálogo que se estabelece na via de mão dupla entre o sujeito e a obra de arte - citando Foucault,

o rosto que o espelho [a imagem] reflete é igualmente aquele que o contempla; o que todas as personagens do quadro olham são também as personagens a cujos olhos elas são oferecidas como uma cena a contemplar; o quadro como um todo olha a cena para a qual ele é, por sua vez, uma cena (FOUCAULT, p.14, 2016).

Referências

BISKIND, P. *Como a Geração Sexo-Drogas-e-Rock'n'roll Salvou Hollywood*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

FOUCAULT, M. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

RIBEIRO, Douglas Deó. *Os Sujeitos e o Mundo: notas sobre a encenação no cinema de Roman Polanski*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, 2015.

TYLSKI, Alexandre. *Roman Polanski: l'art de l'adaptation*. Paris: L'Hamarttan, 2006.

Os multiplexes de Campinas no cenário de pós-digitalização¹

Campinas' multiplexes in the post-digitization scenario

Eduarda Wilhelm²

(Mestranda – Universidade Estadual de Campinas)

Resumo: Com o parque exibidor nacional digitalizado, surgem novas demandas e discussões sobre as configurações das salas. É preciso investir em novos conteúdos e novos atrativos. Campinas possui uma grande variedade de empresas exibidoras, sendo diversas as opções de configurações de salas e tecnologias presentes. Propomos observar essas tecnologias de projeção e modernos complexos instalados, nos questionando como a indústria de exibição de filmes se comporta nesse cenário tecnológico e de consumo.

Palavras-chave: Mercado, cinema, exibição, multiplexes, pós-digitalização.

Abstract: With the digitization of national cinema theatres, new demands and discussions about the configuration of cinema rooms arise. An increase in investments in new content and attractions is needed. The city of Campinas houses a great number of exhibiting companies, with diverse options of theatre configurations and present technologies. We propose to observe these diverse projection technologies and modern complexes installed, asking ourselves how the film exhibition industry behaves in this technology and consumer scenario.

Keywords: Market, cinema, exhibition, multiplexes, post-digitization.

Os cinemas de shoppings

Ao menos desde a década de 1950 existiram cinemas vinculados a galerias e centros comerciais, como destaca Paula Santoro (2004) em sua pesquisa sobre relação das salas de cinema com o espaço urbano na cidade de São Paulo. Também, desde a implantação dos primeiros shoppings a partir da segunda metade da década de 1960 e, principalmente, o seu impulsionamento na década de 1980, há casos de alguns desses empreendimentos com salas de cinema. Embora a vinculação do cinema com outros espaços não seja algo exclusivo do século XXI, chama a atenção que, hoje, as salas de cinema do Brasil estão quase que inteiramente condicionados ao ambiente do shopping center e poucos cinemas de rua restaram. Manter-se fora da lógica dos grandes centros comerciais é um empreendimento difícil, pois inseri-lo em um local já estruturado reduz muito o custo de implantação e acelera o retorno do investimento.

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: ST Exibição cinematográfica, espectralidades e artes da projeção no Brasil.

2 - Mestranda em Multimeios na Unicamp, onde pesquisa o mercado de exibição cinematográfica. Graduada em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Maria.

Há uma relação de interdependência entre os dois, o modelo multiplex vê no shopping seu local ideal de implantação e o shopping vê no cinema um aliado indispensável para atrair consumidores. Conforme Garrefa (2011), no contexto dos shopping centers o consumo passa a estar atrelado a sensações, a experiências, e vê-se a necessidade de uma inovação constante. Assim como os shoppings buscam proporcionar mais do que opções de lojas, mas também agregar o lazer e alimentação, o multiplex ultrapassa a função de exibição cinematográfica, é uma espécie de potencialização da mercantilização do cinema.

Chamados de multiplexes, esses complexos representam muito mais do que conjuntos de cinema com várias telas, como sugere o nome e a definição usual. Proponho pensá-los como um novo modelo de negócios e padrão de administração, assim como um conceito de exibição cinematográfica, cuja adoção foi uma questão de sobrevivência de mercado para as exibidoras nacionais e, aos poucos, a renovação do interesse dos espectadores em ir no cinema.

O alcance daquilo que poderíamos chamar de vantagens competitivas por parte dessas redes de *multiplex*, concernem-lhes ao menos três *benesses*: primeiro, a obtenção de um novo mercado consumidor, que tende a ser fidelizado mais facilmente do que em cinemas comuns; segundo, uma valorização social e econômica da marca e da própria rede, enquanto sinônimo de inovações e modernidade; terceiro, a possibilidade da imputação de valores de ingressos mais caros do que em salas de cinemas comuns, justamente pelas especificidades particulares que oferecem, propiciando uma reprodução ampliada do capital investido. (STEFANI, 2009, p. 154)

Todas essas características e fatores podem ser observados no sistema multiplex de exibição e nas empresas exibidoras que compõe o cenário de Campinas, metrópole regional do estado de São Paulo e dona de umas das melhores relações de habitantes por sala do país, assim como um dos municípios com maior público total. Possui uma grande variedade de empresas exibidoras pertencentes a grandes redes nacionais. Consequentemente, são diversas as opções de configurações de salas e tecnologias presentes no município, já que a população frequenta muito os cinemas e se mostra disposta a pagar por um serviço diferenciado.

CIRCUITO EXIBIDOR	LOCALIZAÇÃO	QTD. SALAS	TIPOS DE SALAS/ SESSÕES	VALORES INGRESSOS
Kinoplex Severiano Ribeiro	Parque D. Pedro Shopping	15	2D 3D IMAX IMAX 3D Kinoplex Platinum	R\$6,50–R\$54,00
Cinemark	Iguatemi Campinas	11	2D 3D XD/2D XD/3D D-BOX 3D D-BOX XD/2D D-BOX XD/3D D-BOX Bradesco Prime 2D Bradesco Prime 3D	R\$13,50–R\$73,00
Cinépolis	Campinas Shopping	10	2D 3D	R\$9,50–R\$25,00
Moviecom	Unimart Shopping	6	2D 3D	R\$8,00–R\$22,00
Cine Araújo	Shopping Parque das Bandeiras	6	2D 3D VIP 2D	R\$10,00–R\$30,00
Cineflix	Galleria Shopping	5	2D 3D VIP 2D VIP 3D	R\$7,00–R\$36,00
Top Cineplex	Shopping Prado Boulevard	4	2D 3D	R\$11,00–R\$26,00

Tabela 1: Tipos de salas e do circuito exibidor de Campinas - Fonte: elaboração própria

Tecnologias de projeção nos multiplexes de Campinas

Desde os primórdios do cinema muitas vezes o foco não estava no potencial das narrativas e sim na própria espetacularização das projeções. Tecnologias como o 3D, 4D e IMAX foram inicialmente utilizadas como atrações em eventos e parques de diversões já no século passado. Até então essas tecnologias nunca se popularizaram de fato, pois demandavam muito investimento e a projeção em película tornava esse tipo de incursão algo ainda inviável em grande escala. Com a digitalização, percebeu-se a procura por inovações e o potencial desses tipos de salas; os exibidores se apropriaram e aperfeiçoaram essas tecnologias para agregar ao seu negócio. A exibição em 3D, por exemplo, que ganhou força em 2009, já se tornou uma tecnologia usual para os espectadores e exibidores, representando 40% das salas do país.³ Em Campinas, todos os multiplexes possuem ao menos uma sala 3D.

3 - Dados do Informe Anual do Segmento de Salas de Exibição da Ancine (2016). Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/cinema/pdf/informe_exibicao_2016_0.pdf.

Gatti (2014) diz que o formato de exibição dominante do mercado ainda está indefinido, indagando se na verdade estamos nos encaminhando para uma era de multitecnologias das salas ou se haverá uma tendência de concentração em uma dessas tecnologias. Essas especificidades que as empresas dispõem em cada sala são uma forma de se diferenciarem no mercado e atrair o público com um cardápio de opções para o espectador escolher como assistirá o filme de acordo com o seu desejo de fruição coletiva e imersão. “Cada avanço no equipamento doméstico tem exigido da indústria cinematográfica o desenvolvimento de técnicas mais sofisticadas, para que a sala de exibição seja sempre um referencial muito mais avançado do que a exibição doméstica” (LUCA, 2000, p.10).

O Cinemark, no Shopping Iguatemi, e o Multiplex (hoje Cine Araújo), no Shopping Parque das Bandeiras, foram os primeiros a investir na tecnologia das salas em Campinas, ainda em 2012. O Cinemark com uma sala Extreme Digital Cinemark (XD), que possui som 7x mais potente e tela 40% maior que o convencional. Outra tecnologia que a Cinemark possui em Campinas são as poltronas D-BOX. Duas das salas do complexo possuem fileiras com 52 poltronas desse tipo, que são equipadas com sensores eletrônicos, simulam vibrações, quedas e trepidações sincronizadas com o filme. Já o Cine Araújo investiu em trazer, na época, a maior tela da cidade. No final de 2014, foi a vez do Kinoplex reformar e ampliar seu complexo, introduzindo duas salas VIPs e uma com tecnologia IMAX. Campinas possui uma das 12 salas IMAX do país, assim como a única administrada pela própria rede Kinoplex.

Essas tecnologias de projeção se inserem em outros modelos de sala, como as salas de luxo, e permitem que um complexo grande ofereça uma grande lista de opções para assistir a um filme. Um mesmo título pode estar sendo exibido em uma sala tradicional, em outra 3D e em uma sala VIP, por exemplo. Consequentemente, as possibilidades de valores do ingresso são diversas, sendo possível adquirir um ingresso hoje, em Campinas, gastando de R\$6,50 a R\$73,00, pois o valor varia também de acordo com os dias da semana.

Cada empresa exibidora criou sua marca própria de salas, que reúnem determinadas características para se ter um complexo moderno em termos de projeção. “Esse tipo de diferenciação na oferta de serviços e produtos é uma tendência da economia contemporânea e não depende necessariamente de uma diversificação de produtos, mas só na individualização do consumidor com eles, por exemplo com alterações meramente cosméticas” (ANDRÉ, 2017, p. 253). O Kinoplex, por exemplo, possui em algumas unidades o conceito KinoEvolution, que se caracteriza por telas maiores, sistema de som moderno e 3D de última geração. Já a Cinemark, utiliza a marca XD. A Cinépolis possui as salas Macro XE e a Cine Araújo, que possui alguns complexos com tela MaxScreen, com dimensões maiores que uma IMAX. Os cinemas estão seguindo uma lógica de consumo de marcas, onde um mesmo conceito possui diferentes nomenclaturas em cada exibidor e existe uma busca por ofertar diferenciais aos consumidores.

Salas VIP

Nos últimos anos, a experiência pré-sala também vem sendo alvo de investimentos dos multiplexes, como é o caso do conceito de salas VIPs, ou salas de luxo, que englobam não só a questão da exibição, mas também a bombonière e o hall. A primeira sala VIP do país foi inaugurada em 2008 pela Cinemark, em São Paulo, se tornou uma tendência e continua atraindo investimentos de exibidores atualmente. Segundo dados do primeiro semestre de 2018, são 139 salas VIPs no país.

O investimento nesse tipo de sala é maior e o retorno mais demorado, porém, segundo relatos dos exibidores, o conceito tem se mostrado um atrativo para os espectadores e vem proporcionando taxas altas de ocupação em relação as salas tradicionais. Apesar do número de poltronas ser menor, o preço do ingresso acaba compensando esse déficit, já que o preço médio do ingresso (p.m.i) chega a ser 93% (SIAINES, 2018) acima do valor do ingresso geral. O perfil socioeconômico do público é essencial para determinar a viabilidade de implantação desse tipo de sala, já que essas salas são mais frequentadas por público classe A e B, assim como faixa etária mais velha.

Em Campinas, são sete salas VIPs, sendo que dados do 1º semestre de 2018 apontam a cidade em terceiro lugar com maior número de público nessas salas. Dentre as cidades do interior, Campinas se destaca com esse tipo de sala, sendo a com maior número e também a com maior público, seguida de Sorocaba e Barueri, que também têm uma movimentação forte com as salas de luxo.

A primeira empresa a inaugurar salas desse tipo na cidade foi a Kinoplex, em 2014, com duas salas batizadas de Platinum pela rede. Além de poltronas mais confortáveis e espaçosas, assim como menor lotação da sala, os clientes possuem uma bilheteria exclusiva, atendimento preferencial na bombonière, cardápio exclusivo e um hall com decoração exclusiva. Foram as primeiras salas VIPs que a rede implantou em uma cidade do interior, já que tinha salas do tipo, até então, apenas em São Paulo e em Brasília.

A busca pela implantação dessas salas é motivada pela concorrência, segundo empresários de soluções e consultoria para cinemas. Segundo Bertini (2008), existem diversos fenômenos de âmbito microeconômicos que são responsáveis pelas ações da indústria cinematográfica, e das quais dependem a sobrevivência desse setor. Seriam exemplos o domínio da base tecnológica, a organização empresarial, o controle de mercado e o grau de competitividade. Sendo assim, com a ampliação e implantação de salas VIP em 2015, a Cinemark passa a competir diretamente com o Kinoplex em oferta de serviços. Com o formato VIP, chamadas de Bradesco Prime pela rede, as salas foram construídas em uma nova ala do shopping, possuindo uma estrutura de acesso, bilheterias, bar e ambiente exclusiva para os clientes que optarem por esse serviço. Segundo ranking de 2016, a sala do Cinemark de Campinas ficou em 13º lugar em renda, com público de 37.009 e arrecadando de R\$1.276.880.⁴

4 - Dados: Filme B Box Office Brasil. Números de 1º janeiro a 30 setembro 2016.

Também em 2015, a Cineflix reformou seu complexo no município e introduziu uma sala de luxo. A rede possui salas VIP apenas nos cinemas de Campinas e em Londrina, no Paraná. A rede Cine Araújo também possui uma sala dessas em Campinas, sendo que foi a sala VIP do país com maior público no 1º semestre de 2018, 40.601 espectadores, dez mil a mais do que a segunda sala.

É preciso adaptar esse modelo de salas de acordo com o perfil de cada cidade ou região em que o cinema está instalado. O Cineflix, por exemplo, possui um perfil de salas VIP com um valor de ingresso bem abaixo do usual, entre R\$14 e R\$16, assim como o Cine Araújo, que trabalha com o valor de R\$13 e R\$15 em Campinas. O conceito de sala ainda pode ser implantado como uma opção de compra de poltronas de luxo em salas convencionais, como é utilizado pela Cinesystem em alguns complexos.

Considerações finais

O Brasil esteve atrasado no processo de digitalização em relação a outros países e discutiu-se muito sobre os desafios disso. Em 2017, completou-se a digitalização das salas de todo o parque exibidor nacional. O cenário muda muito rápido e já é hora de pensarmos em outras questões, o processo de transformação iniciado na virada do século e a reorganização que isso demandou são praticamente águas passadas. Se até pouco tempo o maior debate era a transição das salas para o digital hoje os exibidores já discutem a substituição pelo projetor a laser. Nos encontramos em um estágio de pós-digitalização onde surgem novas demandas e discussões sobre as formas de circulação do audiovisual e configurações das salas de cinema. Nesse cenário tecnológico e de consumo, que se modifica muito rápido e está em constante transformação, é preciso investir cada vez mais em novos conteúdos e novos atrativos para a exibição cinematográfica.

O grande investimento nos complexos e salas de cinema parece ser a aposta dos exibidores para continuar atraindo o público. Reunindo esforços em estratégias de marketing e gestão de negócios, o cenário de pós-digitalização dos multiplexes aponta para a personalização dos produtos. Agregar serviços e proporcionar uma imersão cada vez mais completa é o que está levando mais espectadores ao cinema, impulsionando a arrecadação de bilheteria e mantendo o cinema alinhado às novas plataformas de exibição. Afinal, não se concorre apenas com outras empresas exibidoras, mas sim com todos os novos modos de acessar o audiovisual. Assim como quando a televisão se popularizou, é preciso pensar cada vez mais na velha questão de fazer o público sair de casa e tornar essa ida ao cinema uma experiência completa.

Referências

ANDRÉ, T. A. *Cinema digital: a recepção nas salas*. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

BERTINI, Alfredo. *Economia da cultura: a indústria do entretenimento e o audiovisual no Brasil*. São Paulo: Saraiva, 2008.

GARREFA, F. *Shopping centers: de centro de abastecimento a produto de consumo*. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

GATTI, A. P. “Algumas teses sobre o fim da era 35 mm no Brasil (1997-2014): novos problemas sobre a ocupação do mercado”. In: I JORNADA INTERNACIONAL GEMINIS: entretenimento transmídia, 2014, São Carlos. Anais eletrônicos... São Carlos: UFSCar, 2014. Disponível em: <http://www.jig.ufscar.br/index.php/anais-2014/>. Acesso em: 10 nov. 2017.

LUCA, L. G. A. *A sala de cinema: critérios para uma sala de exibição moderna*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

SANTORO, P. F. *A relação da sala de cinema com o espaço urbano em São Paulo: do provinciano ao cosmopolita*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

SIAINES, B. Cinema de luxo. *Revista Filme B*, Rio de Janeiro, p. 30-37, nov. 2018.

STEFANI, E. B. *A geografia dos cinemas no lazer paulistano contemporâneo: redes e territorialidades dos cinemas de arte e multiplex*. 2009. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

Rumos do documentário: filme de família, do particular para o público¹

Rumors of the documentary: family film, from the private to the public

Eliane Vasconcelos Diógenes² | Bruno Chiarioni³

(Doutora – Universidade de Fortaleza) | (Doutor – Universidade São Judas Tadeu)

Resumo: Este estudo investiga o percurso histórico das migrações do filme de família da esfera íntima para o espaço público do documentário. Examinamos os modos de apropriação desses registros particulares na história do documentário, destacando as singularidades de alguns filmes brasileiros de longa-metragem. Verificamos que, por meio da linguagem cinematográfica, o apoderamento do material de arquivo privado potencializa a construção da memória coletiva.

Palavras-chave: Documentário, filme de família, história do cinema, memória.

Abstract: This study investigates the historical course of migrations from the family movie from the intimate sphere to the public space of the documentary. We examined the ways of appropriating these particular records in the history of the documentary, highlighting the singularities of some Brazilian feature films. We have verified that, through the use of cinematographic language, the empowerment of private archive material enhances the construction of collective memory.

Keywords: Documentary, family film, history of cinema, memory.

Este trabalho investiga o percurso histórico das migrações do filme de família da esfera íntima para o espaço público do documentário de longa-metragem, que teve uma certa repercussão na cultura audiovisual. Examinamos os modos de apropriação desses registros particulares na história do documentário, destacando suas singularidades e seus efeitos.

O interesse em filmar cenas do cotidiano da família já se inscreve nas origens do cinema. Laurence Allard (1999) defende a tese de que o curta-metragem *Le repas de bébé* (1895), de Louis Lumière, é o primeiro filme de família da história. O espectador é conduzido a testemunhar a alegria da família de August Lumière na hora do almoço do seu filho.

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: AS FORMAS DO DOCUMENTÁRIO 1

2 - Doutora e mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Professora do curso de Psicologia e do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade de Fortaleza.

3 - Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Professor de Telejornalismo da Universidade São Judas Tadeu. Editor executivo do Conexão Repórter, do SBT.



Desde os primórdios, o cinema demonstra fascínio pela representação do cotidiano, desdobramento do movimento histórico-cultural da modernidade (século XIX) marcado pelo valor atribuído à vida diária. A invenção do cinema acompanha essa atração pelo modo de existência no âmbito particular. (COHEN, 2004).

Pelo documentário *Nanook of the north* [*Nanook*] (1922), de Robert Flaherty, assistimos à encenação das experiências domésticas (cotidiano) do esquimó Nanook e de sua família: relações pais e filhos, a brincadeira das crianças, a dinâmica de trabalho do casal, o enfrentamento diário da neve. Nas origens da história do documentário, histórias mínimas, banais, comuns de família capturam o olhar do cineasta. (GERVAISEAU, 2012).

É importante ressaltar que, já nos anos 1920, gradativamente, evidenciam-se disputas comerciais quanto aos aparelhos de captação e de projeção cada vez mais simples, mais “caseiros”, destinados à produção amadora, à clientela familiar. Neste contexto, proliferam os filmes de família. (BLANK, 2015).

Filme de família

A partir dos anos 1990, o filme de família se torna objeto de pesquisa acadêmica. Destacamos o livro *Le film de famille: usage privé, usage public*, organizado por Roger Odin.

O filme de família consiste numa realização audiovisual feita por um membro ou alguém ligado a essa família, cuja câmera focaliza pessoas, acontecimentos e objetos implicados no cotidiano dessa família. São registros de eventos marcantes (aniversários, casamentos, batizados, viagens) ou de cenas banais do dia a dia (refeições, primeiros passos do bebê, ida dos filhos à escola, banhos de piscina). A pessoa que filma interage com os filmados, funcionando como um agente catalisador dos laços afetivos. (ODIN, 1995).

A predominância quase absoluta de cenas harmoniosas nos sinaliza a obstinação de criar um material de memória da “felicidade familiar”. O filme de família é destinado geralmente ao uso privado, mas, não é nada privado, porque ele não revela muitos fatos da vida íntima da família: conflitos, tensões, dramas. A função do filme de família consiste em injetar na instituição familiar a dimensão mítica, gloriosa. (ODIN, 1995).

A filmagem transcorre de forma indiferente aos códigos da linguagem cinematográfica. Desse modo, visualizamos imagens tremidas, mal enquadradas, desfocadas, com planos curtos ou longos demais, sem a devida contextualização das cenas. Odin (1995) nos aponta que a potência do filme de família emerge precisamente dessa condição “mal feita”, dessa precariedade, porque suas lacunas, fissuras potencializam criações de narrativas, memórias, histórias.

Modos de apropriação do filme de família na história do documentário

A partir dos anos 1980, acompanhando o movimento histórico do ensaio fílmico e a intensificação da

produção de imagens no âmbito familiar, alguns documentaristas experimentam o gesto de apropriação de filmes de família. (LINS; REZENDE; FRANÇA, 2011).

Péter Forgács, cineasta experimental húngaro, se dedica ao trabalho de colecionar filmes amadores, principalmente filmes de família, como forma de problematizar e de reescrever a história do seu país e da Europa. Podemos apreciar esse processo, que traça relações entre história e memória audiovisual, nos filmes da série *Privát Magyarország [Hungria particular]* (1988-1997). (RODOVALHO, 2014).

Sua narrativa fílmica é construída pela técnica cinematográfica *found footage*, que consiste na apropriação de fragmentos de rolos de filmes amadores e na prática da montagem. Forgács instaura inusitadas combinações entre imagens germinadas do convívio íntimo e imagens de arquivo público, o que origina uma reescritura singular da história. Seu cinema brota das ruínas das imagens, mas não para resgatar o passado. Pelo contrário, por meio de procedimentos estéticos, as imagens são exploradas e despregadas da ilusão de transportarem a verdade do passado. A montagem atua como processo de ressignificação dessas imagens. (RODOVALHO, 2014).

Nos EUA, sublinhamos o trabalho de Alan Berliner. No documentário *The family album [Álbum de família]* (1986), observamos algumas aproximações à criação de Forgács. Berliner se apropria também de filmes de famílias anônimas e utiliza a *collage* para descontextualizar estes filmes. O documentarista se apodera das imagens festivas de família para desmontar a representação da “felicidade familiar”, sonho americano tão prezado pela classe média. A desconstrução do mito familiar se inscreve através do desacordo entre imagem e áudio, entre imagens exibindo laços amorosos na família e vozes denunciando frustrações familiares. (ÁLVAREZ, 2002).

Na obra de Alan Berliner, verificamos um importante ponto de inflexão na história do documentário: o documentarista passa a se apropriar dos seus próprios filmes de família. Apontamos os filmes *Intimate stranger* (1991) e *Nobody's business* (1996), que se baseiam no vasto acervo deixado pelo avô e pelo pai de Berliner.

No documentário *Nobody's business*, assistimos essencialmente a uma conversa atravessada de embates, de tensões entre o diretor e seu pai, Oscar Berliner, diante da exibição de filmes e de fotografias da sua família. Assim, diferentemente da confirmação da união familiar, efeito comum durante a projeção dos filmes de família em família, fendas, ranhuras, fraturas familiares são expostas. (ÁLVAREZ, 2002).

Nos seus diários de trabalho, Berliner confessa dúvidas sobre a legitimidade de seu gesto de expor publicamente certos nervos de sua intimidade familiar.

Ainda nos EUA, destacamos a obra *Tarnacion* (2003), de Jonathan Caulette. Esse documentário aborda o drama existencial do diretor com sua mãe, Renee LeBlanc, uma mulher marcada por graves transtornos psico-



lógicos. A liga entre a vida de Caouette e a de sua mãe está inscrita na nomeação do documentário, *Tarnation*, vocábulo que faz alusão ao sentido de maldição, de condenação. (COELHO; ESTEVES, 2010).

O diretor recupera vasto arquivo pessoal: filmes caseiros em super-8, fitas de VHS, confissões registradas em vídeo, fotografias, fitas de áudio, mensagens de secretária eletrônica. Caouette interfere incisivamente nessas imagens: aumento e diminuição da velocidade das imagens, intensificação dos cortes, divisões da tela em dois ou quatro quadros, multiplicação de imagens, sobreposições de imagens, coloração saturada artificial, associação a alguns fragmentos de filmes de ficção, de filmes infantis e de programas televisivos, inserção de uma rica trilha sonora da cultura *pop*. Enfim, *Tarnation* é um caleidoscópio de imagens, uma alucinada colagem audiovisual. (COELHO; ESTEVES, 2010).

Experiências de apropriação de filmes de família no documentário brasileiro

No Brasil, observamos, nos últimos anos, uma crescente produção e prestígio de documentários construídos com narrativas autobiográficas, abordando dramas familiares. Destacamos os documentários: *Elena* (Petra Costa, 2012), *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2013), *No intenso agora* (João Moreira Salles, 2017) e *Elegia de um crime* (Cristiano Burlan, 2018).

No filme *Elena*, Petra aborda a história de sua irmã Elena marcada pela condição trágica. A diretora recupera o percurso de vida da irmã: o desejo de se tornar atriz, a busca pela realização deste desejo, seu gradativo entristecimento depois de uma série de frustrações e o suicídio. No fluxo dessa retomada, a diretora sublinha interferências desta história no seu próprio movimento de vida. (DIÓGENES, 2017).

Após os tempos tenebrosos da ditadura militar brasileira, em que os pais de Petra, militantes políticos de esquerda, sofreram com todos os tipos de opressão, Elena ganha uma câmera de filmar, e Petra nasce. Fascinada com essa tecnologia, Elena passa a filmar com frequência imagens de festas, brincadeiras, alegrias que passam a rondar aquela casa. Esse acervo de vídeo diário potencializa profundamente o filme-carta de Petra Costa. As imagens de Elena passam por um tratamento estético, tornando-se impressionistas, e são acompanhadas pela narração nostálgica de Petra Costa com sua voz em *off* no tom melancólico, além da presença marcante da música. (DIÓGENES, 2017).

No documentário *Os dias com ele*, Maria Clara posiciona o espectador como testemunha da sua busca pelo pai, Carlos Henrique Escobar, conhecido filósofo e professor, torturado na ditadura militar brasileira e auto exilado em Portugal. Assistimos à filmagem do encontro da diretora-filha com seu pai, quase um desconhecido para ela. Maria Clara busca memórias sobre aquilo que falta na sua própria lembrança: histórias da vida do pai e da relação dos dois. O documentário se estrutura no movimento de tensão entre a filha, que deseja fazer um filme sobre seu pai, e este, que aceita a proposta da filmagem com a condição de se situar no comando da direção. (DIÓGENES, 2017).

Na montagem do filme, há a inclusão de um curioso material de arquivo: registros domésticos com imagens em Super-8 de outras famílias. As imagens de pais passeando, brincando, abraçando seus filhos são acompanhadas pelo silêncio e pela voz de Maria Clara anunciando de maneira enfática e repetida a frase “Este não é meu pai”. A diretora parece procurar seu pai e evidenciar sua ausência no meio das imagens sequestradas de arquivos alheios, e parece, por meio destas, também criar sua própria memória. (DIÓGENES, 2017).

No filme *No intenso agora*, João Moreira Salles entrelaça filmes domésticos, nos quais sua mãe explicita sua felicidade numa viagem à China na década de 1960, com imagens públicas do vibrante movimento político da mesma época. A voz do próprio diretor narra o vai e vem dos fatos históricos e dos registros particulares implicando sua mãe. Numa cena, a reação eufórica de uma moça atendendo a um telefonema em pleno fervor político em Paris, e, na outra cena, a alegria da mãe do diretor pelo que estava vendo em territórios chineses.

No documentário, o cruzamento da história pessoal com o movimento histórico social se demonstra também pela gradativa perda da intensidade da vida. O diretor pontua as pulsações da vida: o entusiasmo de sua mãe e dos jovens estudantes parisienses e seu posterior esgotamento, a intensidade da existência e seu decorrente esvaecimento. De uma certa forma, o filme nos provoca a pensar numa busca, na busca do diretor pela mãe que perdeu o sentido da vida e se matou, tragédia familiar não mencionada no filme.

Pelo filme *Elegia de um crime*, também somos posicionados como testemunha da busca do documentarista em encontrar vestígios da história da mãe. O filme consiste numa busca investigativa do diretor Cristiano Burlan diante do brutal assassinato de sua mãe, Isabel Burlan da Silva. Essa busca investigativa se assemelha aos *road movies*, tendo o diretor-filho como protagonista. A narrativa fílmica exala uma certa atmosfera sombria.

Ao recuperar as condições trágicas da morte de sua mãe, Cristiano nos lança aos paradoxos da vida, aos contrastes entre a alegria, a docilidade e a bravura de sua mãe, reveladas por meio de fotografias, de filmes de família e de entrevistas com parentes e amigos, e a morbidez inscrita na sua inércia nos laços amorosos com parceiros violentos.

No final do documentário, Cristiano exhibe um pequeno fragmento de um filme de família. Trata-se de um vídeo caseiro, em que, num canto de uma sala, sorrindo, a imagem de sua mãe se eterniza. Como o próprio diretor-filho narra: “O que me resta é a sua última imagem”.

Considerações finais

Nesses documentários, o filme de família deixa de ser apenas íntimo, passando a ser também público, porque a condição paradoxal, complexa e trágica da família é explorada e a linguagem cinematográfica avança na potência da criação, da *performance*.



A operação da metamorfose do filme de família privado-compartilhado-coletivo se realiza, porque a condição do inominável, do indomável (morte, suicídio, depressão, violência doméstica, tensão) se situa nas entranhas da narrativa fílmica talhada por potentes procedimentos estéticos. Desse modo, o diretor extrapola os limites da esfera familiar, arremessando-nos aos rastros da condição trágica de nossas famílias, aos vestígios de nossos conflitos familiares, aos restos de nossas histórias mal contadas. Ficamos assombrados com um estranho tão familiar.

Referências

- ALLARD, L. *L'amateur: une figure de la modernité esthétique*. Communicatio, Paris, n.68, 1999.
- ÁLVAREZ, E. C. Evolución y contextos del cine de Alan Berliner. In: ÁLVAREZ, Efrén C.; MUGUIRO, Carlos (org.). *El hombre sin la cámara*. El cine de Alan Berliner. Madri: Ediciones Internacionales Universitarias, 2002.
- BLANK, T. C. *Da tomada à retomada: origem e migração do cinema doméstico brasileiro*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.
- COELHO, S.S.; ESTEVES, A.C. “A narrativa autobiográfica no filme documentário: uma análise de Tarnacion (2003), de Jonathan Caouette”. Doc On-line, Revista Digital de Cinema Documentário, n. 9, dez. 2010.
- COHEN, M. A literatura panorâmica e a invenção dos gêneros cotidiano. In: CHARNEY, L. e SCHWARTZ, V. R. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- DIÓGENES, E. V. *Narrativas (auto)biográficas no documentário brasileiro: do privado ao público*. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.
- GERVAISEAU, H. A.. *O abrigo do tempo: abordagens cinematográficas da passagem do tempo*. São Paulo: Alameda, 2012.
- LINS, C.; REZENDE, L. A.; FRANÇA, A. “A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo”. Galáxia, PUC-SP, São Paulo, n. 21, jun. 2011.
- ODIN, R. Le film de famille dans l'institution familiale. In: _____ (org.). *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1995.
- RODOVALHO, B. Sorria para Kádár: filmes de família e reescritura da história na série socialismo particular de Péter Forgács. Laika, ECA, USP, São Paulo, v.3, n.6, dez. 2014.

Filmografia

- ELEGIA de um crime. Direção: Cristiano Burlan. Brasil, 2018.
- ELENA. Direção: Petra Costa. Brasil, 2012.
- LE REPAS de bébé. Direção: Louis Lumière. França, 1895.
- NANOOK. Direção: Robert Falherty. Canadá/Estados Unidos, 1922.
- NO INTENSO agora. Direção: João Moreira Salles. Brasil, 2017.

NOBODY'S business. Direção: Alan Berliner. Estados Unidos, 1996.

OS DIAS com ele. Direção: Maria Clara Escobar. Brasil, 2013.

PRIVÁT Magyarország. Direção: Péter Forgács. Hungria, 1988-1997.

TARNACION. Direção: Jonathan Caulette. Estados Unidos, 2003.

THE FAMILY album. Direção: Alan Berliner. Estados Unidos, 1986.



A iconografia suja em *O Jardim das espumas*: contribuições marginais ao corpo-câmera da videodança contemporânea¹

A dirty iconography in *Foam garden*: marginal contributions to the body-camera language of contemporary videodance

Elisson Tiago Barros Amate²

(Mestre em Dança – Universidade Federal da Bahia)

Resumo: Rosemberg Filho herda do maio francês de 1968 a atitude contestatória de um dispositivo anti-Hollywood, infundindo-se da experiência cinemanovista que pensa o corpo brasileiro nos trópicos. Seu segundo longa-metragem, *O Jardim das espumas* (1970), evidencia a crítica ao espetáculo moderno a partir de um laboratório corporal que incide sobre a miséria, a violência e o caos. Essa iconografia suja prenuncia experimentações contemporâneas em corpo-câmera, na contramão da forma dança-cinema.

Palavras-chave: Rosemberg Filho, *O Jardim das espumas*, corpo-câmera, iconografia suja, videodança

Abstract: Rosemberg Filho inherits the contestatory attitude of anti-Hollywood device's approach in french may of 1968. Its perspective is based in some experiences of Cinema Novo's movement, when brazilian movies were thinking body culture in the tropics. Rosemberg's second film, *The Foam Garden* (1970), demonstrate a hard criticism to the modern spectacle from a body laboratory that focuses on misery, violence and chaos. This dirty iconography prognosticates the contemporary experiments in body-camera against a traditional dance-cinema form.

Keywords: Rosemberg Filho, *The Foam Garden*, body-camera, dirty iconography, videodance

“Imperfeito, pobre, sujo, independente nós fizemos *O Jardim das espumas*. Deveria ser um vômito, um grito, um protesto e acabou sendo um filme” (ROSEMBERG, 2015: 150). Em 1970, era o que declarava um dos realizadores mais polêmicos do cinema brasileiro em folheto de divulgação na Cinemateca do MAM. Nesse texto, Rosemberg Filho disse ter deixado o longa-metragem no passado, apesar dos intensos experimentos que rendeu de sua equipe de atores, imersos num laboratório de herança grotowskiana. Talvez ainda não

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão Paineis *O vetor do ensaio fímico*, com coordenação de Maria L. Chiaretti.

2 - Tiago Amate é performer, videomaker e artista-pesquisador no Programa de Pós-graduação em Dança da UFBA. Investiga hibridismos entre a dança e o audiovisual a partir de experimentações em corpo-câmera que se distanciam da forma cinema e das variações cênicas limitadas à representação.

imaginasse ainda à contribuição que deixaria ao cinema experimental no país. “Em todo caso me serviu como escola, como trabalho, como pesquisa e, acima de tudo, como a descoberta do ato de interpretar. O ator e a história devem se fundir na imagem selvagem do Cinema Independente” (ROSEMBERG, 2016: 151). A partir de sua intensa relação com o teatro e a literatura, o cineasta carioca privilegiou em *O Jardim das espumas* aquilo que chamou de **laboratório total da arte de interpretar**. No entanto, um laboratório crítico às formas tradicionais de representação no cinema, quando assume a crise de um corpo subalternizado pela violência.

O filme, demasiado lento e grotesco para as expectativas comuns do consumo cinematográfico à época, restringiu-se às exibições num circuito alternativo, entre a Cinemateca do MAM e o Paisandu, tendo a marginalização como destino final. “Além do mais, eu já não gosto mais do filme, pois a história já mudou e o filme envelheceu dentro de cinco latas duplas” (ROSEMBERG, 2015: 151), escreveu Rosemberg em 1970. Como muitos filmes do cineasta carioca, *O jardim das espumas* sofreu a mecânica censura do regime militar no circuito comercial brasileiro (1964-1985), apesar de ainda ter sido liberado para algumas exibições anos depois, em 1973. Quando passa a morar alguns anos em Paris, no entanto, Rosemberg deixa o filme aos cuidados do Collectif Jeune Cinema. E apenas décadas depois, nos anos 2010, o filme foi enfim digitalizado e exibido no Brasil.

Suas intensas disrupções com a idealização de uma narrativa clássica hollywoodiana e a higienização de seus personagens repercute num filme desafiador, de imagens grotescas. “O nosso filme é lento, longo, teatral, barulhento e sem o menor interesse de agradar a quem quer que seja” (ROSEMBERG, 2015: 151). A partir de uma crítica alegórica ao imperialismo e o momento político vivido pelo país o filme se traveste de ficção científica na imagem de um personagem que representa a ordem e o progresso dos países ricos. Este, então desavisado, se depara com o cenário devastador dos trópicos: a ameaça de morte, a violência, a luxúria, a animalidade e o exílio. A sujeira. O conflito com a selvageria dos corpos sujos em terras tropicais distópicas torna-se, assim, parte desse laboratório cinematográfico que dá ao corpo do ator uma ênfase experimental, em conflito aos regimes de representação.

Uma iconografia suja, agregada em planos longos e planos-sequências, insere em termos visuais um debate estético aparentemente esquecido pelos artífices do Cinema Novo e retomado com fôlego pelas produções marginais. Com os resultados obtidos conferidos em *O Jardim das espumas*, Rosemberg se insere em uma parcela pouco visível de cineastas com pretensões autorais que passa a produzir uma filmografia que combina propostas mais radicais (e jovens) sem alardear um discurso furioso contra o Cinema Novo. Ao contrário, joga com ele. O Rosemberg que aparece em cena em um dado momento do filme faz o seguinte comentário: “O cineasta brasileiro é um cara que quer fazer pesquisa, quer procurar coisas, quer ver como vive esse povo, esse continente, essa miséria, essa loucura”. Ora, essa é a descrição de um perfil muito próximo ao de um realizador do cinema novo. (ESTEVES, 2015: 39)

As imagens sujas advêm dessa investigação ilimitada e incômoda, que se desvincula de uma hierar-



quia por sentido e/ou informação presente no Cinema Novo e suas narrativas por vezes lineares, sem que se abandonem, contudo, as alegorias políticas da pobreza, da fome, do subdesenvolvimento; a crítica social à experiência da violência simbólica e material nos trópicos. O próprio Glauber Rocha direcionou críticas positivas ao trabalho alegórico de Rosemberg, considerando **o mais consequente artista underground made 1968**. “Homem gigantesco, Luiz Rosemberg Filho é um produto barroco do judaísmo multibrazyleyro, um Michelangelo de Moyses. [O] jardim das espumas (68-69-70) é um APOKALYPSE TALENTÁRIO QUE ME PROVOCOU FANTÁSTICAS LIBERAÇÕES” (ROCHA, 2004: 495). A alcunha de cineasta underground e a experiência apocalíptica de filmar os trópicos, na alegoria de uma derrocada simbólica com os regimes de exceção da década de 1970, rendeu ao cineasta um lugar cativo no cinema de invenção brasileiro em sua experiência marginalizada.

Em *O Jardim das espumas*, Rosemberg explora na relação híbrida que estabelece entre os corpos violentos e as câmeras de seu filme outras experiências dramáticas que não culminam na narratividade do cinema linear hegemônico. É, sobretudo um cinema de duração das imagens, como define André Parente. “Para o cinema experimental o que interessa não é a impressão de realidade, ponto nodal do cinema de representação, mas a intensidade e a duração das imagens. (PARENTE, 2007: 20)”. As imagens tornam-se mais importantes do que cenas ou histórias com as quais possam vir à identificação. Mas isso não se dá apenas no regime iconográfico: a pesquisa de Rosemberg volta-se ao corpo e suas impressões, gestos. Influenciado por Jerzy Grotowski e suas concepções experimentais de teatro, o cineasta carioca vai buscar num fazer conjunto com as artes cênicas alguns estados corporais que desafiem os personagens enquanto instrumentos de agressão de si mesmos, deflorando a própria personalidade naquilo que há de mais íntimo entre o ator e a história. É o que também se dá em filmes como *Imagens* (1972) e *A\$untina das Américas* (1976).

No caso de *O Jardim das espumas*, o universo íntimo e abismal do personagem se aproxima do que Félix Guattari chama de ecologia do fantasma, uma ambiência corporal que resgata o inconsciente e suas variações espirituais e em cuja subjetividade se esgotam quaisquer tentativas de coerção e censura. Seriam estes os corpos anti-higiênicos, que se distanciam das limitações morais de um processo civilizatório eminentemente eurocentrado para dar lugar ao grotesco, à loucura e suas incoerências.

A ecologia do fantasma anunciada por Guattari resgata a ideia de uma ecologia mental que privilegia a experiência em detrimento do consumo, configurando formas distintas de se relacionar com o próprio corpo numa experiência social que repercute violências cotidianas. Antes de tudo, a ecologia do fantasma prevê singularização, mas não sob o domínio da psicologia do indivíduo, pois desestabiliza as fronteiras individuais para uma organização em sistemas ou “espírito”, em cujas linhas de ação não há coincidência necessariamente com um contexto, mas com a ideia da subjetividade que se instaura “no seio das paisagens e dos fantasmas que habitam as mais íntimas esferas do indivíduo” (GUATTARI, 2001: 55). O fantasma aqui é o inconsciente, algo que se dá nos mistérios entre a vida e a morte; lugar onde se pode reinventar uma relação

entre sujeito e corpo.

Essas experiências corporais se configuram, não à toa, em imagens de sofrimento e violência no filme, na medida em que os atores manifestam expressões destrutivas diante da câmera. A partir disso, os diferentes regimes imagéticos que coleciona *O Jardim das espumas* demonstra a identidade conflituosa e híbrida do próprio cinema Rosemberg Filho: suas imagens intensas se coadunam a um cinema fragmentado, de colagens e abstrações por vezes herméticas, em imagens desconexas cujos sentidos se direcionam ao confronto com a mise-en-scène espetacular. Imagens reais de regimes totalitários dialogam com momentos do diretor conversando com seus atores ou com a violência de seus personagens. “Os limites de seu cinema estão nos termos contraditórios de um conflito-construtivo com outras expressões artísticas; suas imagens estão em conflito com as palavras; e suas colagens simbolizam ainda mais o potencial conflituoso que anuncia em seus fragmentos” (ESTEVES, 2015: 53).

Sua proximidade com o maio francês de 1968 e o trabalho de Jean-Luc Godard faz com que as reflexões de Rosemberg estejam inscritas na imagem, por vezes, a partir de uma insistência da palavra. Entretanto, é na ausência da linguagem verbal que *O Jardim das espumas* apresenta uma crítica determinante para a relação entre corpo e imagem na cultura do espetáculo moderno. As iconografias sujas apresentam-se como a ex-crível experiência dos trópicos: corpos que falam sem palavras, com ações. Os atores seminus se violentam enquanto divagam angustiados pela ausência de sentido. Gritos, choros, silêncios, alegorias sexuais. Imagens de abjeção e vulnerabilidade. Ao analisar algumas cenas não faladas do filme, como as de agressão entre a sequestradora e o explorador estrangeiro capturado, oportunizam-se provocações à relação corpo-câmera a fim de pensar como o hibridismo da videodança alcança iconografias sujas num fazer experimental, não limitado à forma cinema, pois, “o cinema convencional, que doravante chamaremos de ‘forma cinema’, é apenas a forma particular de cinema que se tornou hegemônica, [...] um modelo estético determinado histórica, econômica e socialmente. Trata-se de um modelo de representação” (PARENTE, 2009: 24).

A sujeira dos corpos em *O Jardim das espumas* problematiza formas higiênicas que, para a linguagem da videodança, foram adotadas historicamente a partir de uma perspectiva hegemônica do corpo em cena e de sua dançabilidade, ou seja, a partir de uma obrigação de representar uma dança segundo os ideais de movimento consolidados no século XX. Por isso, “as obras de dança contemporânea permanecem na ambiguidade de um objeto que não é dança, mas também não deixa de ser; permanecem no limiar de uma recusa em passar a ser dança e sua correlata incapacidade de já não sê-la.” (ROCHA, 2016: 49). Dessa forma, como pensar o hibridismo em dança-cinema a partir dos vestígios de uma iconografia suja, como a de Rosemberg Filho, organizando-se de forma crítica ao sistema de representação na videodança, consolidado antes por diferentes contextos disciplinares na dança e no cinema? É no âmbito histórico, em remissões estruturais à dançabilidade e à forma cinema, que problematizo o conceito híbrido de *forma dança-cinema*: a tradição disci-



plinar na videodança.

Em contraponto a esse formato, algumas pistas se materializam na experimentação. Para a coreógrafa Vera Mantero, a arte é feita de resíduos. “Aquilo que resta de uma série de coisas que o ser humano gosta de fazer para manter o seu espírito num determinado ponto de possibilidade. Talvez não só de possibilidade como de interesse. Um ponto em que é possível e interessante existir” (MANTERO, 1998:3). A arte sem uma utilidade definida, sem uma expectativa de comunicar ou vender algo, como problematiza Gilles Deleuze em suas divagações sobre o ato de criação. “Qual a relação entre a obra de arte e a comunicação? Nenhuma. A obra de arte não é um instrumento de comunicação. [...] Em compensação, existe uma afinidade fundamental entre a obra de arte e o ato de resistência” (DELEUZE, 1999: pp. 12, 13). Na dança, trata-se também dessa experiência inominável na fonte de sua desapareição: o acontecimento. O corpo esquisito, imprevisível, repleto das belas sujeiras da vida. A disposição ao resíduo é, sobretudo, a *sujidade*, termo que Vera Mantero usa em sua crítica à economia da arte e da experiência social; ao reduto da coerência racional para o corpo. A sujidade dos corpos compõe a complexa forma que adquirem as imagens sujas de Rosemberg.

Ao pensar essa sujidade de um corpo indisciplinado, de seus hiatos, lapsos e encontros, torna-se menos limitado encarar um filme de dança como uma experiência da interface corpo-câmera. Pois a câmera não está ali como dispositivo de reprodução da cultura hegemônica que o espetáculo impõe sobre o corpo, mas como instrumento dos realizadores em parceria para fazer filmes advindos da experiência sensível com a dança. Recuperando as reflexões de Maya Deren, não são as câmeras que fazem filmes, mas seus realizadores. Herdamos do cinema de invenção, no Brasil, a possibilidade de fazer desses encontros entre corpos abjetos e câmeras industriais um verdadeiro manifesto sobre o brutal estado das coisas no sul do mundo. A completa dissonância da expectativa eurocêntrica disciplinar sobre os corpos em movimento favorece o exercício de uma interface não hegemônica para o corpo-câmera, como revelou o contexto latino-americano em iniciativas alegóricas como a do Cinema Novo. Se herdamos um cinema de guerrilha da década de 1970 no Brasil, com essas imagens intensas e violentas, dialoguemos sobre pontos de fuga, rotas perdidas, coisas nunca pensadas e feitas em filmes, como guerrilha ao corpo disciplinado.

Referências

AMATE, Tiago. *Transbordança: interseções entre dança, política e cinema no ciberespaço da web*. In: Anais do Anais do V Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança. Natal: ANDA, 2017. Disponível em: <<http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/2-2017-12.pdf>>. Acesso: 04/12/2018.

AMATE, Tiago. *Desvios da representação: um manifesto pelo corpo-câmera*. In: MOURA, Gilsamara. EMÍLIO, Douglas de C. *Ágora: modos de ser em dança*. Alumínio: Jogo de Palavras, 2018.

BADIOU, Alain. *Pequeno Manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

DELEUZE, Gilles. *O ato de criação*. São Paulo: Folha de São Paulo, 1999.

DEREN, Maya. *Amateur versus Professional*. Film Culture 39 (1965): 45–46. Publicado em Hambre espaço cine experimental. Buenos Aires, 2013. Disponível em: <<https://hambrecine.files.wordpress.com/2013/12/maya-deren-amateur-vs-professional.pdf>>. Acesso: 12/03/2018

ESTEVES, Leonardo. *Propostas para uma identidade fragmentária de um operário do cinema*. ESTEVES, Leonardo. COELHO, Renato (Orgs.). *Rosemberg 70: Cinema de Afeto*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015. p. 35-54

GUATTARI, Felix. *As Três Ecologias*. Campinas: Papyrus, 2001.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1987.

MANTERO, Vera. *A desfazer-se*. In: *Elipse-Gazeta Improvável*. Lisboa: Relógio d'água, N°1, Primavera 1998, p. 3-4.

PARENTE, André. *A forma cinema: variações e rupturas*. In: MACIEL, Katia (org.), *Transcineamas*. Rio de Janeiro: Editora Contra Capa, 2009.

PARENTE, André. *Cinema em trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo*. In: MARA, India (org.). *Estéticas do Digital - Cinema e Tecnologia*. Rio de Janeiro: LABCOM, 2007.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROCHA, Thereza. *O que é dança contemporânea? Uma aprendizagem e um livro de prazeres*. Salvador, Conexões Criativas, 2016.

ROSEMBERG, Luiz. *O Jardim das espumas*. ESTEVES, Leonardo. COELHO, Renato (Orgs.). *Rosemberg 70: Cinema de Afeto*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015. p. 149-151



Cinema, micronarrativas e internet: um olhar sobre o app Studio+¹

Cinema, Micronarrative and internet: a gaze at the app Studio+

Emilly Belarmino²

(Mestranda – UFPE)

Resumo: O trabalho busca refletir, através de um olhar panorâmico, o fenômeno das micronarrativas, que circulam em diversas plataformas de exibição audiovisual na Internet. As obras propõem, além da curta duração (séries e filmes de até 10 minutos), reformulações nos modos tradicionais de produção, difusão e recepção encontrados no cinema narrativo comercial. Para atingir o objetivo, utilizaremos como objeto de estudo a plataforma Studio+, que conta com produções que priorizam a experiência mobile.

Palavras-chave: Cinema, Smartphones, Micronarrativas, Studio+.

Abstract: The work seeks to reflect, through a panoramic view, the phenomenon of micronarratives, which circulate in several platforms of audiovisual display on the Internet. The productions propose, besides the short duration (series and films of up to 10 minutes), reformulations in the traditional modes of production, diffusion and reception found in commercial narrative cinema. In order to reach the objective, we will use as object of study the platform Studio +, that counts on productions that prioritize the mobile experience.

Keywords: Cinema, Smartphones, Micronarrativa, Studio+.

Podemos perceber que do primeiro cinema aos dias atuais, experimentações permeiam o universo cinematográfico, como pensado por André Bazin (1991) ao afirmar que o cinema nasce inflectido em outras artes mais antigas. Apesar de ter se consagrado com longas metragens, microproduções marcavam forte presença nos ambientes de projeção nos primórdios do cinema, e mantiveram-se ao longo dos anos presentes no setor, mesmo com menor destaque. Em meio a uma sociedade fortemente conectada de forma móvel e ubíqua, o contato com imagens se torna cada vez mais constante, o que – de maneira direta ou indireta – acabou incentivando o aumento dessas produções, seja por meio de obras amadoras em rede ou em obras profissionais em diversos ambientes.

Espaços como Youtube e Vimeo estimularam a produção caseira de curtas que aos poucos, em meio ao “amadorismo”, foram se aprimorando e conquistando a audiência na web. Lucas Bambozzi (2009, p.4) evi-

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Painel – Estudos de Gêneros Cinematográficos.

2 - Graduada em Design Gráfico pela Unibrtec, mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação na UFPE, bolsista da Facepe e do LISIM UFPE.

dencia que “a suposta revolução digital criou nova disposição para a fruição de imagens numa ampla gama de resoluções e o espectador cada vez mais se adapta a uma variedade de padrões jamais vista”. De olho nisso, produtores começam a direcionar suas obras as novas demandas do público e o que encontramos na atualidade é o surgimento de ambientes desenvolvidos para fruição de produções que fogem, em sua grande maioria, da televisão ou das salas de projeção, a exemplo da Netflix, Amazon Prime Video e mais recentemente o Studio+, com obras de até 10 minutos de duração focadas para o *mobile*.

Smartphones, internet e audiovisual: caminhos que se cruzam

Que os dispositivos móveis se tornaram onipresente no cotidiano social não nos resta dúvidas. No Brasil, de acordo com uma pesquisa³ realizada em abril desse ano pela Fundação Getúlio Vargas de São Paulo, existem cerca de 220 milhões de dispositivos móveis ativos, com previsão de aumento ao longo do ano. Aliado a isso temos 127 milhões de usuários mensais ativos no Facebook⁴ em 2018, onde 90% acessam a partir de dispositivos móveis e, em 2017, 50 milhões no Instagram⁵, principais redes sociais do momento. Mas a influência desses dispositivos não se limita apenas ao ato de se comunicar e conectar na rede. Graças a inserção de novas ferramentas e *gadgets*, os celulares começaram a ganhar também espaço dentro do universo audiovisual, tanto como dispositivo de produção quanto consumo.

Desde o seu surgimento o cinema se desenvolveu atrelado aos avanços tecnológicos e sociais. Experimentação de linguagens, meios de difusão, além de desenvolvimento de equipamentos que trouxessem melhorias no som e imagem sempre permearam sua história. As primeiras câmeras utilizadas além de espaçosas, possuíam elevado peso, o que trazia dificuldades não só no transporte, mas na locomoção durante as filmagens. Com o passar dos anos, as câmeras tornaram-se não só compactas, mas com qualidade de captação superior as primeiras. O que não impediu que formas de produções mais práticas fossem testadas e é nesse momento que os celulares entram em cena.

A princípio tudo começou na base do “amadorismo”. Munidos de celulares, indivíduos em diversos lugares iniciam produções de forma despreziosa. É certo que já existiam filmadoras digitais portáteis antes mesmo do surgimento dos celulares com câmeras, mas o que diferencia essas duas épocas é a difusão. Com as filmadoras tudo era registrado, transferido para uma memória externa física e guardado. Com os celulares o jogo muda, pois, graças a variedade de ambientes online, as produções podem ser compartilhadas instantaneamente com o mundo.

3 - Disponível em: <<https://link.estadao.com.br/noticias/geral,brasil-ja-tem-mais-de-um-smartphone-ativo-por-habitante-diz-estudo-dafgv,70002275238>>. Acesso em 20 set. 2018

4 - Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/tec/2018/07/facebook-chega-a-127-milhoes-de-usuarios-mensais-no-brasil.shtml>>. Acesso em 20 set. 2018

5 - Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2017/10/1931057-com-50-milhoes-de-usuarios-brasil-e-segundo-no-ranking-do-instagram.shtml>>. Acesso em 20 set. 2018



É através da união da facilidade trazida pelos celulares e a liberdade de distribuição das produções em rede que diversos usuários passam a investir em produções, ficcionais ou não, na rede. Youtube, Vimeo, Facebook, Instagram e tantos outros ambientes acabam se tornando espaço para construção da obra. Outra característica dessas produções é a durabilidade, uma vez que a predominância e destaque de vídeos com menor duração é evidente, apesar de existirem longas. Como afirma Omar Rincón (2006), na contemporaneidade a reprodução visual ganha novas proporções graças ao grande volume de imagens propagadas.

Refletindo sobre o processo de expansão do cinema no digital, Bambozzi (2009) afirma que a fruição deixa de ocorrer apenas nas salas escuras do cinema, buscando novas e específicas situações de exibição conservando antigas características. No que diz respeito às microproduções que tem a portabilidade como elemento primordial o autor salienta que:

Nesses formatos criados para as minúsculas telas de celulares e dispositivos móveis a portabilidade, tanto de captação como de visualização, é oferecida como diferencial atrativo. São características que dão um ar de novidade ao meio, revitalizando possibilidades anteriores que se mesclam sugestivamente às novas. (Bambozzi, 2009, p.30)

Um outro ponto a ser destacado é a quebra das amarras existentes entre produtores e a grande mídia. Enquanto em um o indivíduo fica preso a grades, formatos e cláusulas contratuais, no outro modo de produção ele tem liberdade para criar, produzir e experimentar da maneira que ele desejar.

Mas, em meio a esses grupos que investem nas produções, encontramos aqueles que utilizam o celular apenas para consumo audiovisual, seja ele amador ou não. Indo além das produções compartilhadas em ambientes abertos é possível notarmos um crescimento das plataformas de *streaming*. Nelas, a audiência é colocada em uma lógica de consumo completamente diferente das mídias hegemônicas. Com produções constantemente atualizadas e catálogo diversificado, já não existe programação pré-estabelecida, mas a liberdade de escolher onde, como e quando assistir.

Dentre esses serviços a Netflix talvez seja a maior empresa de *streaming* na atualidade, já conta com 117 milhões de assinantes no mundo⁶ e tem o Brasil entre os 3 principais mercados. O que reflete em um investimento cada vez maior em produções no país, além das já consolidadas internacionalmente. Apesar de se destacar em termos de número e representatividade, a empresa tem se deparado com diversos concorrentes. Vendo a audiência dissipando entre os serviços de *streaming*, diversas emissoras americanas passaram a desenvolver plataformas semelhantes, afim de suprir essa nova demanda e enfrentar a concorrência. O Brasil também tem seguido essa tendência e as principais emissoras já começaram a investir em *streamings* próprios.

6 - Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/televisao,brasil-ja-esta-entre-os-tres-principais-mercados-da-netflix,70002228916>>. Acesso em 25 set. 2018

A corrida pelo streaming audiovisual *mobile*

De olho na presença *mobile* cada vez mais constante no cotidiano social e atentos a emergente tendência do audiovisual em rede, inicia-se uma tentativa de captar parcela desse público disperso em tantos ambientes. Assim surgem aplicativos com o intuito de promover o consumo audiovisual nos *smartphones*. Em 2015, um ano antes do Studio+ ser lançado, chegava nos Estados Unidos o Go90. A plataforma disponibilizada pelo conglomerado de mídia *Verizon Communications* contava com cerca de 8 mil produções que variavam entre séries, shows, filmes e conteúdos esportivos, alguns deles exclusivos, desenvolvidos com outras empresas ou canais do Youtube.

O acesso ao conteúdo só podia ser feito através de dispositivos móveis e funcionava de forma gratuita, mas trazia diversas propagandas e, apesar da liberdade de escolher o conteúdo quando quisesse, o usuário convivia com comerciais dentro de intervalos pré-estabelecidos. Após solicitações dos usuários, pequenas mudanças ocorreram: tornou-se possível o acesso sem cadastro e a visualização das produções em TVs. Ao longo da sua breve existência diversos investimentos e parcerias com personalidades foram realizados, ações que se mostraram insuficientes para a construção de uma boa audiência. Ao anunciar o encerramento da plataforma, a *Verizon* informou que o problema encontrado foi a incapacidade de alcançar distribuição em escala, mas que focará na criação de suas primeiras marcas digitais para os consumidores móveis de hoje e os aplicativos 5G de amanhã⁷.

Em 2016 o grupo francês Vivendi lança o Studio+, com objetivo de levar ao *mobile* produções no formato 10x10: 10 episódios com até 10 minutos de duração por temporada. Diferentemente do seu antecessor, mesmo com foco *mobile*, era possível assistir as obras em televisores desde o lançamento, além disso, era preciso ser assinante para acessar o conteúdo. Apesar de considerada uma aposta incomum, a ideia de consumo audiovisual individual não é nova.

Durante a corrida para incorporar som às imagens no cinema, Thomas Edison criou em 1895 o quinetoscópio. Nele o espectador assistia individualmente pequenas produções em um dispositivo que transmitia imagens em um visor e sons em um cone, que funcionava como fones de ouvido. Mesmo incorporando o som ao cinema, o experimento acabou relegado. Arlindo Machado (2011), comenta que, além de não encontrar investidores, a invenção não seguia o então consolidado modelo de Lumière (imagens em telas amplas e salas escuras) e com isso não foi levado a diante.

O Studio+, apesar de encontrar público propício para sua proposta, se deparou com entraves em seu caminho. Diferentemente do quinetoscópio, financiamento não foi um problema: o investimento inicial foi de

7 - Disponível em: <<https://variety.com/2018/digital/news/go90-shutting-down-verizon-1202860864/#article-comments>>. Acesso em: 26 set. 2018

30 milhões de euros⁸ e, atrelado a isso, feitas parcerias com operadoras de telefonia em diversos países para contratar os planos de assinatura. No Brasil a responsável foi a Vivo, com plano semanal de R\$4,99 e mensal de R\$14,99.

Durante nossa análise, a plataforma contava com pouco mais de 50 produções onde, além de séries que transitavam em diversos gêneros, era possível encontrar curtas metragens, documentários e animação. Número que, à primeira vista, pode se mostrar alto, mas, levando em consideração a duração episódica das obras, a audiência conseguirá em pouco tempo esgotar todo o catálogo, o que gera um ponto negativo em meio a concorrentes como Netflix que, mesmo sem foco no mobile, pode ser assistido através dele e possui várias obras.

Apesar de sua divulgação afirmando ter produções focadas para dispositivos móveis, notamos que isso talvez não tenha sido a principal preocupação. A experiência é melhor realizada quando o telefone se encontra na horizontal, mas a proporção utilizada na edição não foi a mais adequada, uma vez que a imagem não se expande para toda tela, gerando barras pretas na parte inferior e superior do vídeo. Fato que se torna ainda pior durante a tentativa de reprodução na vertical, pois o vídeo tem seu tamanho reduzido para o centro da tela, interferindo drasticamente a compreensão.

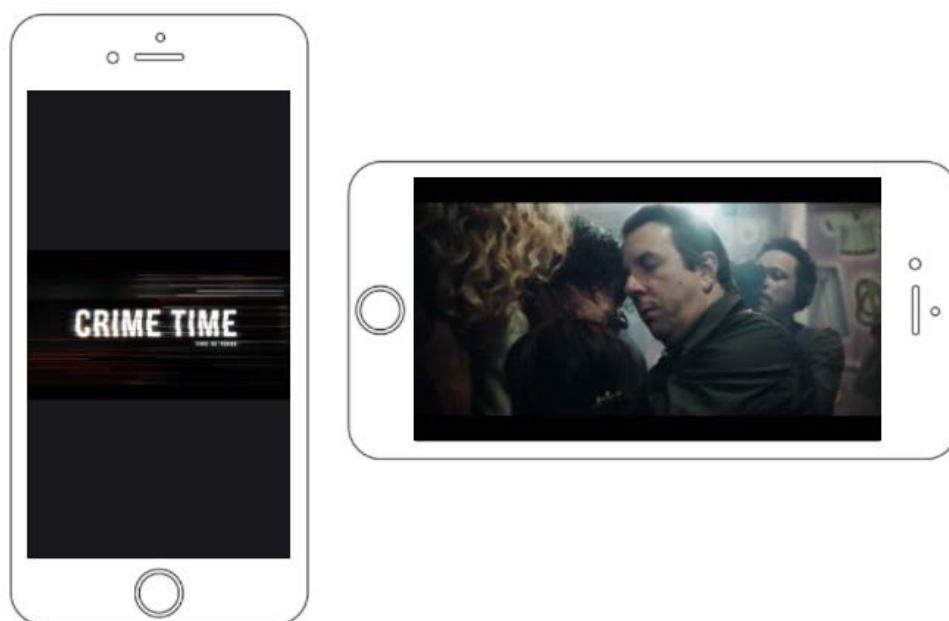


Figura 1: Série “Crime Time” na vertical e na horizontal em um smartphone - Fonte: Studio+

Dentre as produções encontramos *Crime Time – Hora do Perigo*, principal obra brasileira da plataforma que concorreu ao Emmy em 2017. Observamos o cuidado da direção de arte em utilizar uma quantidade mínima de elementos na composição de cenários em boa parte das filmagens, mantendo o objeto de destaque sempre no centro das cenas. O que se mostra como um ponto positivo para os dispositivos que possuem

8 - Disponível em: <<http://www.telesintese.com.br/vivendi-vai-encerrar-o-app-studio/>>. Acesso em: 26 set. 2018

display com tamanho reduzido e alguns elementos corriam risco de não serem notados. Cuidado que também foi adotado em outras produções da plataforma.

Mesmo com todo seu direcionamento ao *mobile* e o grande investimento obtido, a plataforma não alcançou o retorno esperado e está sendo aos poucos desativada em seus países de atuação e, no Brasil, o serviço foi substituído na Vivo pelo Amazon Prime Video em outubro de 2018. Um fator que pode ter sido determinante para o insucesso da plataforma e até mesmo para pouca difusão da sua existência foi o mecanismo de assinatura escolhido por seus criadores. Atrelar o serviço a uma operadora de telefonia e o pagamento através do débito de créditos é algo que por si só já limita o alcance. Nos Estados Unidos o serviço só foi disponibilizado no final de 2017, um ano após o lançamento oficial na Europa e América Latina, contava com 15 séries e 1 mês de teste grátis, mas, pouco tempo depois do lançamento o aplicativo ficou indisponível para o país.⁹

Em meio a descontinuação do Go90 e Studio+ outro grupo inicia a criação de uma plataforma similar. Jeffrey Katzenberg, diretor executivo da DreamWorks Animation e a executiva Meg Whitman iniciaram o desenvolvimento do *app* com nome provisório de *NewTV*, com lançamento previsto para o fim de 2019. Juntos conseguiram arrecadar quase 1 bilhão de dólares através de investimentos de estúdios como Disney, Fox e Sony. Para os criadores, o crescimento do número de usuários de *smartphones* e sua taxa de penetrabilidade populacional são bons indicadores da oportunidade que o *app* terá. Em uma entrevista sobre o projeto, Katzenberg (2018) afirmou que “para todos os diferentes formatos da televisão, existem maneiras de inová-los e adaptá-los a conteúdos que você pode assistir em capítulos em qualquer lugar”.

Considerações finais

Os *smartphones* se tornaram itens indispensáveis em nossas vidas e a tendência *mobile* é inegável. Adaptar-se às novas demandas sociais é uma das fortes características do cinema e do audiovisual e, em meio a essa emergência, não seria diferente. Ao longo da nossa pesquisa pudemos perceber que os produtores não só estão atentos a isso, como iniciaram uma busca para construir uma plataforma que melhor se adeque aos novos anseios da audiência. Nos últimos 3 anos já foram desenvolvidas 2 plataformas que priorizam o *mobile* e tentam produzir conteúdo específico e outra está em construção. Sobre ações como essas, Murray (apud. Bambozzi, 2009, p.26) enfatiza que um “medium recente” se constrói em paralelo com seus antecessores. Sendo assim, devemos considerar que, mesmo trazendo pequenas mudanças ao setor, é preciso destacar o investimento na construção de uma linguagem audiovisual com foco no *mobile* e lembrar que é de maneira gradativa que renovações tomam forma.

9 - Disponível em: <<https://variety.com/2018/digital/news/vivendi-to-shut-down-studio-its-mobile-series-app-1202889616/>>. Acesso em: 30 set. 2018



Referências

BAMBOZZI, L. *Microcinema e outras possibilidades do vídeo digital*. São Paulo: @Livros Digitais, 2009. Disponível em: <http://www.lucasbambozzi.net/wp-content/uploads/2009/12/microcinema-versao-foto.pdf>. Acesso em 30 set. 2018.

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

MACHADO, A. *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. Campinas: Papyrus, 1997.

RINCÓN, O. *Narrativas mediáticas: O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*, col. Estudios de televisión, núm. 23. Barcelona: Gedisa, 2006.

Os símbolos em *A forma da água*: uma mitocrítica de gêneros

The symbols in *The shape of water*: a mythocritic of genders

Esmejoano Lincol França

(Mestrando em Comunicação e Culturas Midiáticas – UFPB)

Resumo: Este trabalho pretende fazer um estudo dos símbolos presentes no longa-metragem *A forma da água* (2017) sob as égides da análise fílmica e das teorias do imaginário de Gilbert Durand, revisitadas por Danielle Pitta. A partir da catalogação de símbolos em Regimes Diurno e Noturno da imagem e estendendo essa polarização em características masculinas e femininas, analisaremos como a narrativa simbólica sublimar contribui para a polarização dos personagens na narrativa principal do longa.

Palavras-chave: Cinema, Imaginário, *A forma da água*, Guillermo Del Toro, mitocrítica.

Abstract: This paper intends to make a study of the symbols present in the feature film *The shape of water* (2017) under the aegis of film analysis and the theories of imaginary from Gilbert Durand, revisited by Danielle Pitta. From the cataloging of symbols in Diurnal and Nocturnal Regimes of the image and extending this polarization in masculine and feminine characteristics, we will analyze how the sublimate symbolic narrative contributes to the polarization of the characters in the main narrative of the film.

Keywords: Cinema, Imaginary, *The shape of water*, Guillermo Del Toro, mythocritic.

Introdução

O mais recente longa-metragem de Guillermo Del Toro, *A forma da água* (2017), conta a improvável história de amor entre Elisa (Sally Hawkins), uma faxineira muda de um laboratório secreto do governo americano, e uma criatura amazônica (Doug Jones), metade homem-metade peixe, mantida em cativeiro neste laboratório. Os dois tem de lutar contra Richard Strickland (Michael Shannon), chefe de segurança do local que quer matar e dissecar a criatura.

A forma da água constrói sua narrativa imagética a partir de uma constelação de símbolos presentes em nosso imaginário coletivo. Não que outros filmes não o façam: através da leitura dos mais simples enquadramentos *plongéé* ou *contra-plongéé*, podemos captar a ideia de ascensão e de queda, de poder e de submissão de um personagem, a partir do momento em que nosso cérebro consulta em seu baú simbólico as estruturas simbólicas constituidoras do nosso imaginário coletivo e pessoal. Este imaginário é o acervo imagético-simbólico acessado por nós, indivíduos, com o intuito de atribuir significados a ações, a rituais, a

objetos e a outros indivíduos.

No entanto, em *A forma da água*, estes símbolos não apenas compõem a história contada por Del Toro, mas constituem também uma outra narrativa dentro da história principal, uma narrativa sublimar. Danielle Pitta (2017) assevera que através da utilização deste arcabouço imagético, tanto em nossa vida, como na constituição de uma narrativa fílmica, “aquilo que poderia parecer absolutamente natural (árvores, água, fogo...) é transformado pelas diversas culturas para adquirir significado específico” (PITTA, 2017, p. 18). Christian Metz atenta para o fato de que, no cinema, “o simbólico não é suficiente para produzir um conhecimento (...). Todavia, é na sua esteira que se situa a esperança de um pouco mais de saber, é um de dos seus avatares que nos introduz no compreender (...)” (METZ, 1980, p. 10).

Os estudos do imaginário produziram diversos trabalhos ao longo do século XX e consolidaram nomes como o de Gaston Bachelard, Carl C. Jung e Gilbert Durand, três dos autores mais referenciados nestes estudos. Durand, especialmente, criou um esquema de classificação destas imagens chamado de “Estruturas Antropológicas do Imaginário”, categorização publicada num livro de mesmo título (DURAND, 2012). A obra propõe esquemas-chaves de classificação de símbolos dispondo-os em dois grandes regimes imagéticos: o Regime Diurno e o Regime Noturno.

Cientes da possibilidade de analisarmos simbolicamente a narrativa de *A forma da água* para entendermos como os símbolos que estão presentes de forma subliminar na narrativa atuam para enriquecer a polarização presente no conflito principal do filme – Elisa, a mocinha, versus Strickland, o vilão – utilizaremos como base as “Estruturas Antropológicas do Imaginário” para desenvolver uma análise sobre estas imagens no filme de Del Toro, enquadrando certas ações dos personagens em símbolos presentes nos Regimes acima propostos: Strickland no Regime Diurno; Elisa, no Regime Noturno. Separamos oito destas ações ao longo do filme (Figuras 1-8) tanto por sua força imagética, quanto por sua importância narrativa dentro da obra de Del Toro.

Como metodologias de desenvolvimento deste trabalho, além da análise fílmica, utilizaremos a mitocrítica, a “análise de uma obra ou de um texto (inclusive história de vida) a partir das redundâncias que remetem aos mitos diretores em ação” (Durand citado por Pitta, 2017, p. 39). Os elementos repetitivos de uma narrativa mítica, chamados de mitemas, são os pequenos elementos narrativos que, juntos, conduzem a formação de um mitolgema, isto é, o tema central da história. No caso de *A forma da água*, os mitologemas são o choque entre os gêneros masculino e o feminino; os vários mitemas destacados ao longo deste painel são as “demonstrações de força” destes polos.

Regime Diurno das Imagens: polo masculino

Os mitemas pertencentes ao Regime Diurno, o polo das tensões, estão ligados ao masculino e ao mal

na narrativa de *A forma da água*. Esse Regime constitui-se a partir de dois grandes temas: “As Faces do Tempo”, que agrupam os símbolos teriomórficos, nictomórficos e catamórficos, imagens de destruição e de morte; e “O Centro e o Gládio”, constituído, a saber, pelos símbolos ascensionais, espetaculares e diairéticos (PITTA, 2017); estas últimas imagens remetem ao heroísmo, ao conhecimento e ao poder e vão enfrentar os símbolos do tema anterior. No Regime Diurno, onde conseguimos perceber todas as imagens ligadas ao imaginário masculino do filme, que por sua vez estão ligadas à constelação imagética de Strickland.

No primeiro ato do filme, Strickland carrega um bastão de choque (Figura 1) que é usado para ferir e ameaçar a figura aquática que a esta altura é mantida cativa num laboratório. Podemos tomar o bastão como um símbolo diairético, pertencente ao tema “O Cetno e o Gládio” no Regime Diurno. Neles estão as armas que os polêmicos heróis solares dispõem para derrotar as forças do mal no tema imagético oposto, “As Faces do Tempo”. Conforme Durand (2012), essas armas ainda carregam consigo um caráter fálico, mas a primazia semântica deste objeto está na “noção de justiça, o esquema da reparação cortante entre o bem e o mal” (DURAND, 2012, p. 160).



Figura 1: Strickland e seu bastão de choque - Fonte: Frame do DVD do filme *A forma da água* (2017), de Guillermo Del Toro

Nesta perspectiva, é importante salientar, que o bastão de Strickland apresenta características fálicas bem aparentes – tanto no sentido freudiano de símbolo de poder (BONFIM, 2014), como numa extensão aparente da masculinidade e do machismo intoxicante do personagem. Outro aspecto a ser destacado é que no filme, Strickland utiliza o bastão de choque contra a criatura aquática por conta de uma noção deturpada da justiça: o chefe da segurança do laboratório demoniza o ser amazônico considerando-o um monstro a ser castigado por ser uma “aberração” aos olhos de Deus.

A estatura avantajada do ator Michael Shannon, interprete de Richard Strickland, reforça outro símbolo imagético presente no longa de Del Toro: a ascensão, símbolo do tema “O Cetno e o Gládio”. A constituição deste símbolo na estrutura do imaginário proposta por Durand remete à “noção de verticalidade como eixo estável das coisas (...) em relação com a postura ereta do homem, cuja aprendizagem lhe custa tanto” (WALLON

apud DURAND, 2012, p. 126).

Os símbolos ascensionais também estão ligados aos cultos religiosos mais ancestrais, que buscam os céus tanto como uma forma de recompensa pelo modo de vida na terra, quanto como uma possibilidade de encontro com os deuses que moram no alto.

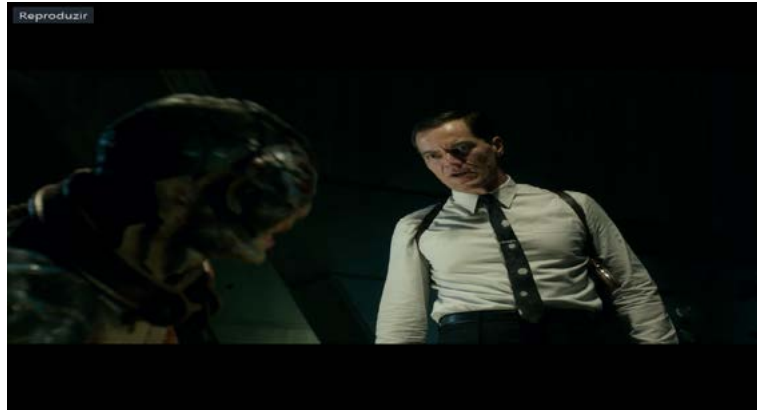


Figura 2: Strickiland e seu comportamento postural - Fonte: Frame do DVD do filme *A forma da água* (2017), de Guillermo Del Toro

Em boa parte do seu tempo de tela no longa, Strickland aparece sustentando uma postura ereta potencialmente ameaçadora, como na Figura 2 inserida neste artigo. Em vários momentos, essa postura é enquadrada em oposição à personagens relativamente vulneráveis, como a criatura aquática, torturada durante o primeiro ato do filme.

Richard Strickland tem uma mania, explorada na atuação de Shannon em *A forma da água*: ele masca chicletes o tempo todo, ruminando a goma enquanto interage com os outros personagens (Figura 3). A imagem de mordicância constante é elencada dentro do Regime Diurno como um símbolo teriomórfico, de natureza animalésca. Ele nasce do comportamento das criaturas selvagens, que mordem e destroçam outras criaturas menores: leões, onças, lobos, etc.; em resumo, “uma boca aberta cheia de dentes” (PITTA, 2017, p. 28).



Figura 3: Strickiland e seu costume de mascar chicletes - Fonte: Frame do DVD do filme *A forma da água* (2017), de Guillermo Del Toro

Esta ideia de imagem mordicante, ajudou a constituir diversas lendas e mitos de monstros devoradores, alguns destes muito associados ao universo infantil, como o lobisomem, o bicho-papão e os ogros devoradores de criancinhas (PITTA, 2017).

Ao lado de Strickland, o tempo também aparece como antagonista de Elisa em *A forma da água*. A personagem é alienada pelo calendário e pelo relógio, tanto antes de conhecer a criatura, quando a faxineira ainda estava atada à sua rotina de trabalho, como depois de conhecer a criatura, a partir do momento em que o tempo passa a “devorar” os momentos em que os dois amantes estão juntos, se tornando um empecilho para o casal (Figura 4).



Figura 4: Elisa controlada pelo calendário - Fonte: Frame do DVD do filme *A forma da água* (2017), de Guillermo Del Toro

A ideia do tempo como uma criatura devoradora emula a mesma simbologia que a mordicância do chiclete de Strickland, como um símbolo teriomórfico. Pitta (2017) relembra o mito de Chronos, deus greco-romano do tempo, vítima de uma maldição rogada por Urano, deus dos céus; “a saber, um de seus filhos conseguiria tomar o poder e lança-lo no esquecimento do mundo subterrâneo. A fim de evitar que a maldição se cumprisse, Chronos devorava todos os filhos que nasciam” (ARANTES, 2015, p. 3).

Regime Noturno das Imagens: polo feminino

O Regime Noturno, da conciliação, reúne os mitemas ligados ao feminino e ao bem na narrativa de *A forma da água*. Eles estão dispostos em dois grandes temas: “A Descida e a Taça”, que agrupam os símbolos de inversão e de intimidade; e “Do Denário ao Pau”, que elencam os símbolos e rítmicos (DURAND, 2012).

Consoante Durand (2012, p. 193), o indivíduo não pode manter seu imaginário para sempre “numa tensão polêmica (...), com as armas prontas em estado de vigilância”, como acontece no Regime Diurno. O encontro com os símbolos do Regime Noturno permite o descanso, a reflexão e a pacificação com as forças que parecem nos oprimir durante o Regime anterior. Como adiantamos no início deste *paper*, em oposição às tensões do Regime Diurno, onde podemos identificar todas as imagens ligadas ao imaginário masculino do

filme, o Regime Noturno reunirá as imagens ligadas à constelação imagética de Elisa.

A água (Figura 5) é um elemento perpétuo e constituidor na narrativa de Del Toro; está presente, inclusive, no título do longa que aqui analisamos. A água é o ambiente de onde a criatura amazônica veio; também está presente nos espaços onde Elisa realiza sua sexualidade, com ou sem a criatura; e, finalmente, é o lugar para onde a criatura leva Elisa no final do filme. Podemos entender a água do Regime Noturno como um símbolo de inversão: enquanto a água escura, parada, donde podem emergir as mais diversas entidades maléficas, é represada num tanque sinistro do laboratório em que Elisa trabalha (e que está sob a vigilância no vilão Richard), a água onde os amantes se amam é transparente e cheia de nuances.



Figura 5: Elisa e a criatura se amam embaixo d'água - Fonte: Frame do DVD do filme *A forma da água* (2017), de Guillermo Del Toro

Alienada por sua rotina, Elisa encontra alento durante o banho: ela reserva parte do seu tempo na banheira para se masturbar (Figura 6). Este espaço onde a sexualidade de Elisa se realiza não é gratuito. A banheira é uma imagem presente nos símbolos de intimidade, análoga à taça, que por sua vez emula todas as imagens de objetos côncavos que guardam em seu interior preciosas substâncias. Citando Carl C. Jung, Durand (2012) indica que “a concavidade, como a psicanálise fundamental admite, é, antes de mais, o órgão feminino. Toda cavidade é sexualmente determinada e mesmo a concavidade da orelha não escapa a esta regra da representação” (DURAND, 2012, p. 241). Sendo assim a banheira é um espaço de representação da sexualidade de Elisa, que encontra abrigo justamente num ambiente análogo ao órgão sexual que ela estimula durante o banho.



Figura 6: Elisa se masturba na banheira - Fonte: Frame do DVD do filme *A forma da água* (2017), de Guillermo Del Toro

Ainda sobre a rotina cotidiana de Elisa e as imagens do Regime Noturno, a personagem principal de *A forma da água* põe ovos para cozinhar enquanto se prepara para mais um dia em seu emprego de faxineira (Figura 7). O ovo é um símbolo de intimidade: assim como a taça, ele encerra a ideia de receptáculo, numa alusão à constituição do corpo feminino e seu aparelho reprodutor, com a presença dos ovários e os óvulos. Nas palavras do próprio Durand, “o espaço circular é sobretudo o do jardim, do fruto, do ovo ou do ventre, e desloca o acento simbólico para as volúpias secretas da intimidade” (DURAND, 2012, p. 248).

Não por acaso, o ovo é o primeiro alimento que Elisa oferece ao ser aquático. O ovo não é mastigado ou trucidado pela criatura; ele é engolido de uma vez só. Em oposição à ideia de mordicância, presente no Regime Diurno como uma ideia de horror, destruição, a ideia de “assimilar, ‘engolir’ o outro para se apropriar de sua essência” (PITTA, 2017, p. 33) é uma imagem presente no Regime Noturno dentre os símbolos de inversão. Ao engolir o ovo, a criatura apropria-se da subjetividade feminina de Elisa.



Figura 7: Elisa cozinha ovos - Fonte: Frame do DVD do filme *A forma da água* (2017), de Guillermo Del Toro

Nos momentos finais do longa de Del Toro, Strickland atira em Elisa e na criatura, matando os dois (Figura 8). Mas este não é o fim do improvável casal: ambos renascem graças aos poderes de cura do ser amazônico. O eufemismo é uma das características dos símbolos de inversão. Nas palavras do próprio Durand, “ao

estudarmos as tenebrosas faces do tempo”, percebemos “a tendência progressiva para a eufemização dos terrores brutais e mortais em simples temores eróticos e carnavais” (DURAND, 2012, p. 194).

A pluralidade semântica das imagens que comungam dos dois polos das “Estruturas Antropológicas do Imaginário” promove uma ressignificação eufemística. Ferreira Santos e Almeida (2012) revelam que esta ressignificação “constitui uma transmutação dos valores: eu ato o atador, mato a morte, utilizo as próprias armas do adversário” (FERREIRA SANTOS e ALMEIDA, 2012, p. 24-25).



Figura 8 – Elisa e a criatura mortos por Strickland - Fonte: Frame do DVD do filme *A forma da água* (2017), de Guillermo Del Toro

A morte do casal protagonista em *A forma da água* não dá um ponto final na história de amor. A finitude é usada aqui como uma passagem para uma nova vida. Tal como a mitológica Fênix, que renasce das cinzas após ser carbonizada, o amor de Elisa e da criatura renasce livre de amarras num novo ambiente, o fundo do mar. Como proposto por Durand, a imagem da morte, representada em seu sentido literal no arcabouço imagético do Regime Diurno, é utilizada aqui de forma eufemística, ligando este final ao Regime Noturno das imagens.

Referências

- ARANTES, Paulo Corrêa. *Kairós e Chronos: Origem, Significado e Uso*. Revista Pandora, v. 1, p. 1-9, 2015.
- ARAÚJO, Alberto Filipe; GOMES, Eunice Simões; ALMEIDA, Rogério de. *O mito revivido: a mitálise como método de investigação do imaginário*. São Paulo: Editora Képos, 2014.
- BONFIM, Flávia Gaze. *Perspectivas sobre o escrito laciano: “a significação do falo”*. Analytica: Revista de Psicanálise, v. 3, p. 157-182, 2014.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Tradução Hélder Godinho. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012.
- FERREIRA-SANTOS, Marcos; ALMEIDA, Rogério de. *Aproximações ao Imaginário: bússola de investigação poética*. São Paulo, Képos, 2012. Disponível em: <http://www.rogerioa.com/resources/Cult1/aproxima.pdf>. Acesso

em 02 de setembro de 2018.

METZ, Christian. *O significante imaginário: psicanálise e cinema*. Tradução de Antônio Durão. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

PITTA, Danielle. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. 2ª ed. Curitiba: CRV, 2017.



O Menino, a Voz e o Sentido: uma análise da voz em O Menino e o Mundo¹

The Boy, the Voice and the Sense: an analysis of the voice in Boy and the World

Fabiana Paula Bubniak²
(Doutoranda – UNISUL)

Resumo: O objetivo deste trabalho é analisar o tratamento da voz no filme de animação O Menino e o Mundo (2014) dirigido por Alê Abreu. A partir das teorias de Mladen Dolar, Jacques Lacan, Jacques Derrida e Giorgio Agamben sobre a voz, relaciona-se os diálogos, os sons e as músicas do filme com uma voz que está além da linguagem. A voz tratada aqui não é um veículo para o sentido (logos), não é um fim nela mesma e nem representa uma cultura específica. Adquirindo assim, uma potência política.

Palavras-chave: Infância, voz, O Menino e o Mundo.

Abstract: The purpose of this work is to analyze the voice treatment in the animation feature Boy and the World (2014) directed by Alê Abreu. From theories of Mladen Dolar, Jacques Lacan, Jacques Derrida and Giorgio Agamben on the voice, the dialogues, sounds and songs of the film are related with a voice that is beyond language. The voice presented here is not a vehicle for meaning (logos), is not an end in itself and does not represent a specific culture. This voice acquires thus, a political power.

Keywords: Infancy, voice, Boy and the World.

O Filme

O Menino e o Mundo é um filme de animação brasileiro dirigido por Alê Abreu autor de outras animações como “Sirius” (de 1993), “Espantalho” (de 1998), “Passo” (de 2007), “Garoto Cômico” (de 2007) e “Vivi Viravento” (de 2017) e lançado em 2014. Foi indicado ao Oscar de melhor filme de animação em 2015, sendo muito elogiado internacionalmente. O filme foi sucesso de público em países como França, Espanha e Canadá, onde o cinema de animação tem maior popularidade do que no Brasil.

O longa conta a história de um menino que vê seu pai deixar o campo por falta de trabalho e pegar um

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: ESTILO E SOM NO AUDIOVISUAL.

2 - Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem na Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul). Professora de Produção Audiovisual do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Santa Catarina.

trem rumo à cidade grande. Ele parte então em busca do pai e encontra no caminho um mundo de exploração do trabalho, de urbanização descontrolada, de destruição da natureza, de consumismo desenfreado, de governos autoritários mas também de um povo que resiste através da arte, que não deixa o colorido da vida desaparecer, que é abatido e que renasce ainda mais forte. O filme nos mostra a realidade dura do capitalismo através dos olhos de uma criança, que vê tanques de guerra em formato de elefante e que experencia o seu futuro (ou seria passado?). A estética do filme lembra os traços infantis, uma animação 2D que utiliza técnicas como giz de cera, lápis de cor, aquarela sobre papel e também recortes à medida que o menino chega na cidade e se depara com anúncios, outdoors e vitrines.

A Voz

Em *O Menino e o Mundo* (2014), a fala tem um papel secundário. Pode-se até afirmar que inexistente, a depender do conceito utilizado. Os personagens “falam” em vários momentos durante o filme, porém não utilizam nenhuma língua conhecida. Essa fala esvaziada de significado é o que Jacques Lacan chama de voz, já que a voz, no sentido dado por ele, não é a fala. A voz está relacionada com o indizível, como afirma Jacques-Alain Miller:

A instância da voz está sempre presente a partir do momento em que tenho que achar minha posição com relação a uma cadeia significativa, na medida em que esta cadeia se mantém sempre relacionada ao objeto indizível. Neste sentido, a voz é exatamente aquilo que não se pode dizer. (MILLER, 2013 p. 11)

Logo no início do filme, o menino presencia uma conversa entre seus pais antes do pai partir. Ele não olha diretamente para os dois mas sim para suas sombras. Essa imagem simboliza a relação que temos com a fala nesse momento: uma presença que é ao mesmo tempo ausência. Supomos que ela exista, já que estamos presenciando um diálogo, entretanto o sentido nos escapa.

Está claro que o que assistimos é uma história contada pelo ponto de vista de uma criança, portanto esses diálogos devem vir da sua maneira de falar, da sua própria língua. Lacan nomeia lalangue essa maneira singular de falar, essa língua inventada que, segundo ele, não é uma língua mas um real da língua, que não está no simbólico como as línguas conhecidas. Essa lalação tem origem na voz da mãe, na maneira própria da mãe de se comunicar com o bebê, uma emissão que é pura fonética, que tem uma musicalidade, um ritmo e que serve, por exemplo, para acalmar a criança. Segundo MILLER (1996), “há muito mais coisas na lalangue do que sabe a linguagem. O inconsciente é feito de lalangue, cujos efeitos vão além de comunicar.” Dessa forma, a lembrança da infância desse menino, desse momento decisivo na vida da família, está carregada de sentimentos e emoções. O sentido do que está sendo dito perde relevância perto do indizível, que é o vazio deixado pelo pai - a falta que o move a buscar o mundo. Segundo Maliska (2010 p. 253) “a ordem da lalangue (...) não é também o sonoro ou o som, mas o que desse som há enquanto invocação, enquanto voz que procede a um



chamado, algo capaz de despertar o sujeito, algo capaz de colocá-lo em movimento”.

Além do diálogo entre os pais, temos outros momentos em que essa língua desconhecida surge, como em comerciais de TV e um telejornal. Até a trilha musical do filme é cantada dessa forma. A partir dessa constatação, outro conceito, derivado da lalange, que se pode indicar na forma como a voz é tratada no filme é o de glossolalia.

O termo glossolalia tem origem no falar em língua citado na Carta de Paulo aos Coríntios, na Bíblia. Giorgio Agamben afirma que “o ‘falar em língua’ (*lalein glosse*), de que se fala na Carta, refere-se a um acontecimento de palavra - a glossolalia - no qual o falante fala sem saber o que diz.” (AGAMBEN, 2008 pos. 1205) Da mesma maneira, aqueles que ouvem também não compreendem. Ainda para Agamben, “a glossolalia apresenta, portanto, a aporia de uma absoluta dessubjetivação e ‘barbarização’ do acontecimento de linguagem, no qual o sujeito falante cede o lugar a outro, criança, anjo ou bárbaro, que fala ‘ao vento’ e ‘sem fruto’”. Existe, portanto, uma associação da glossolalia também com a infância, como destaca Maliska:

A glossolalia também pode ser entendida como uma pré-linguagem, uma espécie de balbúcio que posteriormente se manifesta no sujeito como um resto vocal daquilo que permaneceu nele desse momento mítico que antecede a linguagem. Um resto que retorna na voz, não como um resquício, mas como aquilo que caracteriza a própria voz, o resto como aquilo que permanece. (MALISKA, 2010. p. 255)

Como já mencionado, o conceito de infância adotado aqui, e que será explorado mais adiante, não corresponde necessariamente a uma idade cronológica. No que tange a voz, vale ressaltar que o personagem do menino não emite sons com uma característica glossolálica como os que ele testemunha. Os sons emitidos por ele se assemelham mais a suspiros (de surpresa, de tristeza, de alegria), ouve-se também sua respiração elaborada quando está ansioso ou com medo. Esses sons carregam mais sentido no filme do que qualquer fala. Os efeitos sonoros e a música no filme têm também um papel importante para a narrativa.

A Infância

A infância é o que permite perceber além do previsível, ver além do que se apresenta de imediato, ou ainda, com outros olhos. Como diz a música tema do filme ver o mundo “através dos olhos de uma criança”. O homem constitui-se na e através da linguagem. A infância é um lugar anterior à palavra, ela produz uma descontinuidade entre língua e discurso. Esse movimento não deixa de existir, ele é necessário para a constituição do sujeito, para sua experiência do mundo, como afirma Agamben:

Pois a experiência, a infância que aqui está em questão, não pode ser simplesmente algo que precede cronologicamente a linguagem e que, a uma certa altura, cessa de existir para versar-se na palavra, não é um paraíso que, em um determinado momento, abandonamos para sempre a fim de falar, mas coexiste originalmente com a linguagem, constitui-se aliás ela mesma na expropriação que a linguagem dela efetua, produzindo

a cada vez o homem como sujeito (AGAMBEN, 2008, p. 59).

Em *O Menino e o Mundo*, o personagem principal, uma criança, deixa sua casa e sai em busca do pai. Nessa busca, ele conhece o mundo mas também encontra a si mesmo. Num primeiro momento, se depara com a exploração do trabalho em uma fazenda de algodão. Continuando sua jornada, o menino chega na cidade grande. Impressionado com a quantidade de informações visuais, ele vai parar numa fábrica que processa o algodão e o transforma em tecido. Lá vê um jovem trabalhando em um tear. Ele o segue até em casa e descobre no dia seguinte que a aparente vida repetitiva do jovem tem um lado colorido e festivo. Ele é um músico que se apresenta em uma feira. Mais tarde, quando a fábrica é vendida a uma multinacional e os empregados são substituídos por máquinas, o menino parte com o jovem e se vê morando em um lixão. Lá, apesar das condições precárias, as crianças fazem música, o que no filme é sinônimo de resistência. De lá, eles contemplam a destruição da natureza promovida pelo homem e suas máquinas. O menino então vai ao encontro do idoso do início da jornada. Ele retorna à sua casa da infância, já abandonada, e ali ele lembra do dia que saiu de casa e se despediu da sua mãe, rumo à cidade grande. É nesse momento que temos certeza que o menino que acompanhamos até então não era uma criança mas sim uma representação dessa criança, dessa infância que permaneceu com o personagem até sua velhice. Essa experiência que constituiu o personagem como sujeito e fez com que, diante de tantos absurdos que viu pelo mundo, continuasse vendo uma linha de fuga, uma possibilidade de resistência. Agamben fala desse “infantilismo obstinado”:

A criança neotênica, pelo contrário, estaria em condições de poder dar atenção precisamente àquilo que não está escrito, a possibilidades somáticas arbitrarias e não codificadas: na sua infantil onipotência, ela seria tomada de estupefação e ficaria fora de si, não, como os outros seres vivos, numa aventura e num ambiente específicos, mas, pela primeira vez, num mundo: ela estaria, verdadeiramente, à escuta do ser. E como a sua voz está ainda livre de toda prescrição genética, não tendo absolutamente nada para dizer ou exprimir, ela seria o único animal da sua espécie que, como Adão, seria capaz de nomear as coisas na sua língua. (AGAMBEN, 2012. p. 819)

Ao voltar para casa, o menino, já idoso, vê, nesse mundo distante da cidade grande e de todas as opressões que sofreu, homens plantando seu alimento, como seu pai fazia antes de partir e, principalmente, crianças tocando uma música com seus instrumentos. As notas coloridas produzidas por elas se juntam e formam um pequeno pássaro, semelhante ao que, na cidade, lutou bravamente contra o pássaro negro (representando um governo autoritário) e foi derrotado, porém, ao se desfazer, se transformou em pequenas esferas coloridas que, se imagina, se juntariam novamente mais adiante. A voz da resistência que se expressa através da música, uma linguagem que está além do sentido.

A Música

Apesar de ser um filme com um apelo visual muito forte, *O Menino e o Mundo* conta com o som e a música como impulsionadores da narrativa. Logo nas primeiras cenas, somos apresentados à uma melodia que,



por vir do pai, terá uma carga dramática muito marcante na história. Ela vem, inicialmente, da flauta tocada pelo pai para o menino. A medida que ele toca, essas notas se materializam visualmente em forma de pequenas esferas coloridas. O menino captura uma dessas notas em uma lata, na tentativa de apreender a essência da presença do pai. Mais tarde, quando ouve a mãe cantarolando a mesma melodia na cozinha, ele captura novamente uma das notas. Ele enterra essa lata no quintal, preservando, ao menos na sua memória, a ideia de família anterior à partida do seu pai.

Mais tarde, essa melodia retorna, sempre em momentos de alento e esperança diante da sociedade que o menino encontra quando deixa a sua casa. Um desses momentos é quando o menino acompanha o rapaz (ele mesmo mais velho), primeiro no trabalho repetitivo em uma fábrica de tecidos, depois até a sua casa em uma comunidade no morro e finalmente no momento que representa a resistência a essa vida repetitiva e automatizada: quando ele se apresenta como multi-instrumentista em uma feira de arte. É nesse último momento, que traz cor à vida do rapaz, que a melodia retorna.

Podemos associar a importância dessas notas musicais no mundo do menino com o conceito de nota azul trazido por Alain Didier-Weil. Ele diz que “a nota de música que em nós acertará na mosca e desenvolverá o estado de gozo será, sem jamais ser monótona, sempre a mesma, no sentido em que será disparada tanto de uma simples cantiga quanto do piano de Mozart ou do sax de Lester Young.” (DIDIER-WEILL, 1997 p. 58) O poder da nota azul é o de transportar o sujeito, de abrir os sentidos para novos significantes. Ela é, portanto, simbolizante. Para o autor, ela não pode ser guardada, como tenta o menino, se pudesse, perderia sua qualidade especial. A nota azul do menino no filme é o que o invoca a novas sensações e aventuras, além de simbolizar o amor dos pais.

Na última cena do filme, o menino, já um senhor cansado, retorna ao lugar de sua infância, desenterra a lata com as notas que capturou da melodia tocada por seu pai e cantarolada pela sua mãe e é transportado para a época em que sua família estava unida e feliz, mais especificamente ao colo de sua mãe.

A trilha musical do filme traz canções interpretadas na mesma língua dos personagens, ou seja, na voz glossolálica. Para Platão (1978) a voz aliada à música, aquela que se liberta da palavra, do significado (ou logos) é uma voz sem lei. “A voz além do logos é causa de perigo. Ela não tem limite e não se submete à autoridade. (DOLAR, 2006) Essa voz tem, portanto, uma potência política.

No filme a resistência ao governo totalitário vem através da arte, especificamente, da música. É o grupo colorido, com seus instrumentos e vozes que se opõe ao exército monocromático que toma as ruas com seus tanques e armas. Eles repetem animadamente a palavra “airgela” que corresponderia a “alegria” porém essa tradução não é necessária no contexto do filme.

Em um momento crucial da narrativa essas vozes se reúnem formando um grande pássaro colorido

que combate o pássaro negro. O potencial de artilharia do pássaro negro é desproporcional à capacidade de combate do pássaro colorido que é abatido. Ele no entanto não é destruído mas se desconstrói em pequenas esferas (cada esfera é uma voz) que se espalham pelo chão, entram pelo bueiro, aguardando a oportunidade de se reunir novamente na próxima batalha.

O Modo de Produção

Uma análise da voz na animação passa por um estudo dos modos de gravação e edição do som já que é um processo que é todo construído na pós-produção.

O diretor pediu que nos efeitos sonoros não fossem utilizados sons originais. O som de um caminhão, por exemplo, seria gravado com um instrumento. O Grupo Experimental de Música, responsável pelos efeitos sonoros do filme, é conhecido por utilizar instrumentos feitos de materiais que tinham outro uso originalmente como mangueiras, latas, canos de PVC etc. Os sons de animais da floresta também foram gravados com esses instrumentos.

A gravação da trilha musical seguiu esse mesmo padrão. O grupo Barbatuques utilizou percussão corporal em quase todas as músicas do filme e também as vozes como instrumentos musicais. O músico Naná Vasconcelos também contribuiu com percussão e voz para a animação transformando objetos em instrumentos pouco convencionais como painéis para criar a ambientação sonora e musical do filme.

Essa escolha estética do diretor em brincar seja com a língua, seja com a transformação do uso de objetos na trilha sonora remete ao ato que Giorgio Agamben define como profanação. A profanação é devolver as coisas sagradas ao livre uso do homem. Ele acredita que é isso que as crianças fazem quando brincam com objetos considerados sérios no mundo dos adultos, pertencentes à esfera do direito, da economia, da guerra. Ele afirma que profanar é um ato político. “E talvez ‘política’ seja o nome desta dimensão que se abre a partir de tal perspectiva, o nome do livre uso do mundo.” Essa perspectiva infantil que permeia todo o filme não corresponde, como afirmado anteriormente, a uma idade cronológica mas é uma potência presente em todos.

A crítica mais dura derivada de uma leitura do filme é a exploração humana e da natureza praticada por um capitalismo impiedoso. Agamben, utilizando o conceito de capitalismo como religião de Walter Benjamin, afirma que “se profanar significa restituir ao uso comum o que havia sido separado na esfera do sagrado, a religião capitalista, na sua fase extrema, está voltada para a criação de algo absolutamente improfanável”. Ele admite, no entanto, que podem existir linhas de fuga desse improfanável e encontrá-las é uma tarefa da infância.

Logo após a cena da batalha entre os pássaros, manifestantes, adultos e crianças, assistem de um lixão que apresenta toda a forma de objetos destituídos de uso, a destruição do mundo provocada pelo capitalis-



mo. Do desânimo e da sensação de derrota, algumas crianças se levantam com instrumentos improvisados (vassouras, pedaços de madeira) e começam a construir novamente a resistência. De acordo com Agamben:

É com a profanação que se pode resistir a tudo isso, e que se pode tentar uma nova política, um novo ser humano, uma nova comunidade, pensando e promovendo o avesso da vida nua, a potência da vida, e a vida humana como potência de ser e de não ser. (AGAMBEN, 2007. pos. 52)

A partir dos restos do consumo, do que foi tido como impossível de usar no capitalismo improfanável, a infância encontra uma possibilidade de profanação. Desativar o sagrado, ousar brincar com coisas sérias e estabelecidas encontrando novos usos para elas é uma tarefa essencialmente política que talvez não mude o mundo mas nos traga novos sentidos ou o vazio de sentido que é preciso para continuar a busca.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. O que resta de Auschwitz: O arquivo e a testemunha [Homo Sacer, III] (Coleção Estado de Sítio). São Paulo: Boitempo, 2008. Versão Kindle.
- AGAMBEN, Giorgio. Ideia da prosa. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. Versão Kindle.
- AGAMBEN, Giorgio. Profanações. Tradução de Silvino José Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- DERRIDA, Jacques. Gramatologia,. São Paulo: Perspectiva, 1973
- DOLAR, Mladen. A Voice and Nothing More. Londres: The MIT Press, 2006.
- MALISKA, Maurício Eugênio. Glossolalia: Polifonia e Polirritmia Vocal. Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação. Blumenau, v. 4, n. 2, p. 248-257, mai./ago. 2010.
- MILLER, Jacques-Alain. Jacques Lacan e a voz. Opção Lacaniana online nova série, Ano 4, Número 11, julho 2013
- MILLER, Jacques-Alain. Matemas I. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

Eros + Massacre: Presença Corporal do Ator no Retorno ao Passado¹

Eros + Massacre: An Actor's Physical Presence upon Returning to the Past

Felipe Leal Almeida Resende²

(Mestrando – Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Resumo: Este trabalho busca compreender como a presença física do ator pode lidar com as possibilidades de emprestar significados e buscar questões aos acontecimentos passados através de um embate total à representação. Partindo da obra *Eros + Massacre* (1969), do realizador japonês Kiju Yoshida, a corporalidade deste ator é colocada como grau de engajamento político no retorno ao passado, visando, junto com o espaço cênico tornado não-cotidiano, horizontalizar o tempo para melhor questioná-lo onde urge.

Palavras-chave: Presença física, representação, espaço, acontecimento.

Abstract: This article's aim is to understand how an actor's physical presence can handle the possibilities of giving meanings and searching for questions around past events, doing so through a total combat to representational ideas. From Kiju Yoshida's film *Eros + Massacre* (1969), the physicality of such an actor is set as a degree to measure political engagement in returning in time, and with that, the scene's spaciality is made non-familiar. Time, then, is felt as horizontal, better questioned.

Keywords: Physical presence, representation, space, happening.

Em 1986, a poeta canadense Anne Carson, debruçada sobre as reformulações identitárias que a poesia atravessada pela presença de Eros provocava aos indivíduos escreventes, percebia que o gesto de isolamento e auto meditação, inclusive desde as primeiras idades, muito se baseava na percepção dos limites físicos e emotivos a que somos impostos. Ela dirá:

Infantes principiam no ato de visão ao notar as bordas das coisas. Como eles sabem que uma borda é um limite? Desejando passionadamente que ela não o seja. A experiência de eros como uma falta alerta uma pessoa sobre as fronteiras de si mesma, de outrem, das coisas em geral. É a beira separando minha língua do sabor pelo qual ela almeja que me ensina o que é uma borda (CARSON, 1998, p. 30, tradução do autor³).

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: ST Corpo, gesto e atuação – Sessão 4 – Corpos e espaços no cinema japonês.

2 - Mestrando em Tecnologias da Comunicação e Estéticas pela UFRJ, crítico de cinema pelas revistas Multiplot!, Cinética e Cineplayers, poeta, produtor de editoriais e conteúdos escritos para marcas.

3 - "Infants begin to see by noticing the edges of things. How do they know an edge is an edge? By passionately wanting it not to be. The experience of eros as a lack alerts a person to the boundaries of himself, of others, of things in general. It is the edge separating my tongue from the taste for which it longs that teaches me what an edge is."



Outros trinta e seis anos antes, à década de 50, Cortázar, num extrato em formato de diário, intacto em separação, pertencente a outro romance de maior volume, porém mesmo protagonista, em meio a formulações dispersas sobre a escrita de contos e histórias, fabula sobre uma casa que passa por um processo de estranhamento não pela perda de seus moradores, mas de seus objetos, a vida dos primeiros seguindo sem variação possível: “Não seria ruim uma história que mostrasse essa despossessão paulatina; o modo como as pessoas, sem perceber, vão ficando sem cadeiras, sem livros, sem discos, sem quadros, sem lençóis...” (CORTÁZAR, 2016, p. 64). O que essas duas experiências literárias sobre espacialidade, subjetivação e familiaridade podem ter a dizer sobre o movimento corporal dos atores quando se trata de reinvestigar o passado, especificamente quando é de escolha política da encenação que não se represente?

Os eventos que Kiju Yoshida filma datam, ainda, do início do século passado e tratam do assassinato, por uma milícia estatal de nome Amakasu, de um renomado líder anarquista (Sakae Osugi), sua amante e militante feminista (Noe Ito), e o sobrinho desta. O evento brutal ficou grafado na história japonesa como ‘O Incidente Amakasu’, supostamente datando de 1923, ainda que seja fundamental para o diretor que a este ponto histórico seja dado o nome de acontecimento, algo que excede e sucede ao engavetamento das narrativas em si. A questão, portanto, estreita-se: como os atores podem retornar àquelas linhas de formação, as que, visíveis e invisíveis, derrocam nos grandes acontecimentos, quando a intenção não é copiar as relações de causalidade nem tampouco tomar as discussões políticas ou a personificação daquelas figuras de época como se ambos contivessem uma fidelidade de códigos físicos e ações facilmente legíveis? O título da obra fílmica, se não faz as duas experiências em questão – erótica e política – convergirem meramente por temática daqueles indivíduos em turbulências afetivas numa intimidade e urgência de reflexão prática sobre questões da sociedade japonesa naquele tempo – se não faz, enfim, eros e práxis se tocarem simplesmente por temática, atesta algo da ordem do espaço e que incide diretamente nas possibilidades dos atores: as utopias sociais, bem como o jogo individual dos afetos, seja sob égide particular ou em confronto com aquelas impostas pelo Estado, precisa passar pela impossibilidade que os limites e recuos de ambas as idealizações marcam.

É preciso que simultaneamente não se chegue a este ponto ideal e se ensaie aproximações a *algum ponto possível*, “final”, para que se continue existindo, de certa forma, para as personas que aqueles atores presentificam. Não é por acaso que os personagens sempre falham, que defendam certa medida de policiamento pessoal só para vê-la rompida em seguida, que, por exemplo, Osugi pregue a independência financeira dos sexos e implore por dinheiro emprestado a uma segunda de suas amantes, tempos depois, ou mesmo que mine o movimento político de algum líder de estado e se veja quase completamente cerceado e acuado por uma reprimenda do mesmo, como resposta. A experiência do malogro, aliás, não só é signo dessa constância do embate, da inevitabilidade do câmbio de posições no casamento e na sociedade: é através dela que o ator se sabe distanciado do passado enquanto algo a se simular, dos sentidos como paginações fixas da marcha histórica. E como não copia, como a encenação, também por esquadrinhamento do realizador, sempre ampu-

ta os corpos de uma plenitude de presença que não busque intensificar, em quadro, aquilo que interessa para tornar o tempo indiscernível através do espaço desfamiliar, o ator repentinamente se descobre co-criador de seus gestos, mas mais que isso: faz o acontecimento (“Assassinato”, “Amor”) co-presente à presença espacial que lhe é permitido fabricar. Em entrevista, Yoshida comenta:

A supressão da representação permitiu fornecer à ação personagens abstratas, conferir-lhes um sentido de teatralidade, assemelhando-as à dança. Foi esse o resultado final. Nesse sentido, não fui eu que os dirigi, mas os atores que, conhecendo a estrutura temporal e a subversão das temporalidades tiveram de escolher, eles mesmos, esse modo de expressão (YOSHIDA, 2013).

Tratar o passado como se seus blocos de temporalidade fossem passíveis de um borrão também por intensidade do corpo teatralizado ou dançante – a este aspecto retornaremos em breve –, o presente misturado aos mortos para a eles lançar um microfone, um palco sonoro de investigação conjunta; mas também os sujeitos desse *já-foi* tornados abstrações, andarilhos escapados da fixidez e que encenam, devolvem o olhar aos jovens cineastas e militantes do presente (fílmico) para que o passado lhes sirva de resíduo a montar. É algo além dos esbranquiçados de iluminação desestabilizadores de quase toda indicialidade temporal ou física, técnica que Yoshida diz se exemplar sobre suas intenções (2013); e se o limite é sempre o rosto ou as mãos, é porque são eles que esculpem a fragilidade dos papéis e a força das reinserções. Há um momento em que a mulher oficialmente registrada de Osugi questiona Noe Ito sobre o lugar das mulheres – naquela sociedade – depois de tanto tempo e saliva e, mirando o chão, sugere que aquele lugar é a lama. Ito, frontalmente capturada num arrepio de vergonha ou revelação, gira o corpo em 180°, cobrindo-o com o círculo enervado de um objeto grande, fazendo balançar, na sutileza de uma dança entre um mesmo gênero cindido em dois e ali reunido, o guarda-sol que momentos depois cobrirá a primeira para proteger as duas da chuva, da lama engolindo os pés.

O gesto de solidariedade que segue à discussão teatralizada, mais um fragmento de possibilidade do que a coletânea de um evento estritamente passado ou “real”, é ele mesmo fruto e método desse jogo com os acontecimentos que necessita do espaço para se compor, um espaço de novas arestas e novos limites que fazem dos sujeitos *sujeitos históricos* como

propriamente são, ou ainda como nos é de certo modo impossível que nos vejamos. Talvez fique mais palpável, agora, por que o teatro e a dança surjam mais como qualidades do que como dispositivos fechados, por que a liberdade de suas práticas aparece como uma aposta do gesto que deseja ecoar através da história e não tão-somente como uma percepção óbvia de certas propostas de encenação. Dançar, bem como organizar-se para que a atuação em cinema seja algo tão notável nos eixos de gesticulação do corpo e movimento cênico, é fazer a lógica da experiência (ou a experiência da lógica?) ficar suspensa e tornar o presente da ação um embate, um massacre, uma violenta luta entre a presença e o sentido. O que é um corpo presente,



um corpo para o qual a presença é a intensidade, a acentuação que interessa? É um corpo cuja carne e cuja posição no espaço têm de dizer tudo. Dizer tudo? Tudo o que, também, interessa; mas isso que é vital só o é, só pode sê-lo para aquele cujo ponto de observação estabelece a participação no acontecimento, e o que ao espectador de Eros + Massacre, supomos, é indubitavelmente legado é a experiência mesma de constituir, para si, o que daquela experiência é residual, “útil”, o que o presente o faz sintetizar, desbloquear, rearranjar para a estratégia social e de desejos que o mobilizam.

A ideia, aqui, e parece acontecer o mesmo para Yoshida e seus atores, é não a de que o filme possa efetivamente ter uma utilidade política – se ele pode arrogar isto para si, é assunto para debates de outras finalidades – mas de que ele possa se montar de maneira à trazer àquele que vê uma instabilidade, uma insuficiência do olho, da pele, dos anseios e práticas de si presentes, extra-fílmicas, digamos, mas que ali está ensaiada num dobrar-desdobrar interno dos limites do quadro, dos corpos e, por consequência, dos papéis. Mas obra e vida, semelhante ao que acontece ao binômio que nos move e que o título não deixa esquecer, espelham-se num artifício que não é de todo “semelhante”, mas relacional, e diretamente. Ao ator cuja fisicalidade oscila a história, ao diretor (nunca tão próprio à nomeação francesa de *metteur en scène*⁴) que torna tempo e espaço variáveis de colisão, ao espectador que, quer queira ou não, deve ver a obra num certo ordenamento de início e fim da projeção, num escalonamento temporal progressivo ao menos pela ordem de exibição, a todas essas figuras há algo em comum: para melhor atacar o presente em que viveram, foi preciso que à essa totalidade em que se investe e que lhes/nos foi/é impossível abraçar, entender ou agir, foi preciso emprestar à essa totalidade uma ruptura dos limites impostos para que a realidade fosse recomposta com maior amplitude de visão.

Alterar as bordas, tornar o estável disforme, deixar que o corpo habite o quadro sem que a reprodução lhe sirva de lei – por que todas as estratégias do limite abrem espaço para indivíduos novos, abstratos, ideias atreladas à carne, e sentidos lançados ao ar, infiltrações mais que significados? Porque emprestar um novo contorno é tornar o jogo entre aquele que o olha (e dele algo faz) e esse limite uma nova relação de desejo ou constituição. Se se pensa o outro como aquele não que nos aponta a falta em nós, mas a falta em nós que ele vem revelar nova inteireza possível, e somente através de nova *relação*, essa dualidade outro-eu que tão bem demarcada o campo político ou o erótico é um fundamental demonstrativo do quanto os encaixes do mundo são de fato antes “possíveis”, interações, situações a se fazer, do que qualquer “É” possa aprisionar. Indivíduos que são vindo-a-ser aquilo que miram e afastam, mas quando afastam, já é outro, e quando miraram, era impossível. De uma vez só, como não poderia ser diferente, história, corpos e práticas numa interatividade que o dispositivo de Yoshida estira sob a marca de uma síntese peculiar: o “+” que une as pontas de sua experiência adiciona sem, contudo, tornar ‘dois’ o produto inteiro de uma soma, mas a suspensão do primeiro e do segundo termos numa espécie de perpetuação dos polos – acontece que, aqui, não afastados ou extremados: passíveis de se chocarem pelo movimento impossívelmente aberto do Desejo.

4 - Traduzido com fidelidade do idioma original, literalmente, “aquele que coloca em cena”.

Referências

CARSON, Anne. *Eros the bittersweet*. Princeton: Dalkey Archive, 1998.

CORTÁZAR, Julio. *Diário de Andrés Fava*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

YOSHIDA, Kiju. *Kiju Yoshida sobre Eros Plus Massacre*. 2013. 10 minutos, son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Im_FSt1oTIU&t=259s>. Acesso em: 04 dez. 2018.

Desmontar para recontar¹

Cut and Rebuild

Fernanda Bastos²
(doutoranda – ECO/UFRJ)

Resumo: Sempre atento ao seu tempo, Jean-Luc Godard constrói *Je vous salue Sarajevo*, um filme curtíssimo, em que tudo tem seu teor concentrado. A partir de duas fotografias e discursos múltiplos, o cineasta interroga a cultura de seu tempo, questionando a maneira como a sociedade europeia lida, culturalmente, com a morte, a guerra e o semelhante. Nesse artigo, veremos como tudo isso se articula através do processo da montagem audiovisual.

Palavras-chave: montagem, edição, Jean-Luc Godard, cinema.

Abstract: Always attentive to our society, Jean-Luc Godard builds a movie - *Je vous salue Sarajevo* – from a photograph. It's a very short film, two minutes only, that contents strong doses of reality. Godard makes direct questions about how european society deals culturally with death, war and otherness. This article analyses how this elements are put together in the editing process.

Keywords: editing, Jean-Luc Godard, cinema.

Elementos essenciais

*Je vous salue Sarajevo*³ (1993), de Jean-Luc Godard, é um curta-metragem de apenas 2'09", feito a partir de uma fotografia da Guerra da Bósnia (1992-1995). Trata-se de um filme-ensaio de montagem, ou seja, parte de elementos criados com outros fins – fotografias, música e poemas – e cria um nexos entre eles no processo de montagem.

A montagem não é uma propriedade exclusiva do cinema. Ela está presente na colagem dadaísta e na fotomontagem surrealista e expressionista, que, por sua vez, recebem influência de diversos aspectos da modernidade, como, por exemplo, a linha de montagem fordista e a arquitetura modular. (COCCHIARALE, 2007, p. 9) Mas é, sem dúvida, uma atividade fundamental do cinema e se dá pela associação de ao menos dois elementos independentes que resultam em um terceiro diferente dos originais. É a montagem que estabelece a relação de cada elemento com o todo, criando a linguagem de um filme, que inclui narrativa, ritmo e forma.

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: ST Montagem audiovisual: reflexões e experiências - # Formas fílmicas da imagem-montagem.

2 - Jornalista e mestre pela ECO - UFRJ, cursa agora doutorado na mesma instituição, desenvolvendo a tese *Tempo visível*, que trata de imagens do tempo engendradas por aparelhos e dispositivos, sempre orientada por Katia Maciel.

3 - Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LU7-o70KuDg>.

Para tanto, ela opera, basicamente, com três objetos: imagens, palavras e sons; através de dois movimentos: seleção e combinação, buscando cumprir três funções: sintática, semântica e rítmica. (SANTOS, 2015) A montagem não se dá apenas no corte entre planos, embora este seja um elementantíssimo. Ela pode se dar através de movimentos de câmera, de reenquadramentos, da encenação e/ou de composições de cenário.

No caso de *Je vou salue Sarajevo*, antes de juntar componentes na ilha de edição, foram necessários alguns outros estágios: o primeiro gesto do processo de montagem é escolher uma única fotografia, que é uma imagem fixa, para ser a imagem de um filme que é, essencialmente, imagem em movimento. Isso indica a opção estética pela interrupção do fluxo imagético, cinematográfico e dos acontecimentos. O segundo movimento é a escolha dos componentes que serão associados à fotografia. E o terceiro é a *decupagem*⁴, a refilmagem dos elementos internos da cena fotografada, o recorte da imagem em dezoito enquadramentos diferentes do original, que atribui maior ou menor peso aos elementos da cena, construindo assim a dramaticidade. Nessa operação Godard privilegia os detalhes, que são índices, provas e personificações da catástrofe, assunto recorrente em sua filmografia⁵; e constrói o filme combinando essas dezenove imagens, com a trilha sonora e com a narração em voz *off* feita por ele mesmo, além de duas cartelas (de início e de fim) e uma segunda fotografia⁶ em preto e branco, que funciona como um breve epílogo.

A imagem escolhida – em que o dispositivo fotográfico evidencia a interrupção do movimento – guarda a potência e a latência do conflito, indica sua continuidade: imediata, no caso da realidade fotografada, e crônica, no caso da Europa, a quem o cineasta interpela nominalmente em sua narração. Essa imagem remete diretamente ao tempo (associado visualmente ao movimento), porque marca a interrupção no fluxo dos acontecimentos e evoca um agora remoto, um *isso foi* ou um *rastro*⁷. É essa fotografia saturada de agoras que Godard utiliza para se comunicar com passado e futuro.

Construindo elos

O leitor de Walter Benjamin que assiste *Je vous salue Sarajevo* ou o espectador de Jean Luc Godard que lê Benjamin, especificamente *Sobre o conceito de História, O Narrador e Experiência e pobreza*⁸, dificilmente deixa de “montá-los” porque, além de diversas aproximações filosóficas, a própria montagem é o caminho indicado por ambos.

4 - *Decupagem* é o processo de divisão em planos de cada cena durante o planejamento de uma filmagem.

5 - Alguns filmes de Godard sobre o assunto são *O pequeno soldado* (1963), *Tempo de guerra* (1963), *Para sempre Mozart* (1996), *Elogio do amor* (2001), *Nossa música* (2004), sendo que nos três últimos há passagens sobre Sarajevo.

6 - Nessa segunda fotografia vemos um velho debruçado sobre um autofalante, trata-se do ator Karl Herm em cena na peça *Ghost Trio* (1977), de Samuel Beckett, mais duas vezes convocada por Godard (ENTLER, apud, COHN, 2016).

7 - *Isso foi* e *rastro* são conceitos desenvolvidos por Roland Barthes e Rosalind Krauss em suas teorias sobre fotografia, nos quais não nos aprofundaremos nesse artigo.

8 - In: BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

De acordo com Walter Benjamin devemos estar sempre atentos ao surgimento de vestígios de memória que escaparam à história oficial, devemos valorizá-los e inclui-los na narrativa de modo a recontá-la. E como método, ele propõe a colagem, a montagem, que engendram o “entre”, ligando sem amarrar para que cada leitor possa encontrar sua própria conclusão. (ARANTES, 2014; BENJAMIN, 1996; GAGNEBIN, 2006)

Je vous salue Sarajevo é, para aqueles leitores e espectadores que fizeram a associação, uma peça audiovisual de historiografia benjaminiana, que destaca do fluxo uma imagem contundente da opressão, realça seu caráter de documento, inclusive por gravar (em vídeo)⁹ a fotografia impressa em jornal, guardando uma sombra do texto impresso no verso, afirmando o valor da verdade cinematográfica sobre a qualidade de nitidez da imagem. Tudo no filme de Godard é construção de discurso.

Nesse caso, a escolha dos componentes originais é uma convocação de forças: a fotografia de Ron Haviv, que se dedicou a documentação fotográfica das guerras da Bósnia e da Croácia, tendo entrado para a lista negra das Forças Paramilitares da Sérvia. A música é *Silouans' Song*, de Arvo Pärt que viveu a ocupação soviética na Estônia ainda na infância e viveu no exílio durante 20 anos já adulto. E o texto off incorpora trechos de Georges Bernanos e Louis Aragon, ambos literatos franceses, viveram três guerras: na I Guerra, Bernanos lutou soldado e Aragon foi como médico auxiliar; na Guerra Civil Espanhola, foram como repórter e voluntário, respectivamente; e na II Guerra, militaram firmemente contra o acordo de Munique¹⁰.

A reunião desses discursos anti-guerra estabelece o lugar de onde o próprio Jean-Luc Godard vai (literalmente) falar, mais uma vez, sobre esse tema. Pode-se dizer que é uma etapa ideológico-discursiva de montagem.

Devemos observar ainda, no território da linguagem fotográfica, dois aspectos estruturais: a indiciabilidade e o instantâneo. A existência dessa fotografia é uma prova material de um acontecimento/situação que não deve deixar rastro, portanto só pode ser capturada na clandestinidade, o que implica a presença da testemunha que se arrisca. O registro instantâneo interrompe o tempo, destaca, do fluxo dos acontecimentos, um instante e lhe dá uma espessura que a imagem em movimento lhe negaria. Se o fluxo cinematográfico não deixa que os olhos do espectador detenham a imagem, o cineasta apela para a fotografia, represando simbolicamente o fluxo imagético; divide em partes a imagem difícil de apreender, enquanto mantém o curso do cinema através da narração, da trilha sonora e da montagem, que recria e reconstrói a imagem.

O título se refere à própria obra do diretor, com o filme *Je vous salue Marie* (1985). Mas também aponta

9 - Consideramos que muito da linguagem fotográfica se incorporou na cinematográfica; ambas foram incorporadas pelo vídeo; e todas, pela tecnologia digital. Cada novo suporte de imagem amplia as possibilidades de criação, portanto a questão das diferenças técnicas entre cinema, vídeo e digital, fugiriam ao tema desse artigo. O cinema está representado aqui por sua linguagem e gramática ainda dominantes no campo da imagem em movimento.

10 - Segundo o acordo de Munique, Inglaterra, França e Itália entregariam um território na Checoslováquia, na fronteira com Alemanha e Polônia, a Alemanha, em troca de serem poupados pelos nazistas, que não honraram o acordo ampliando seus domínios justamente a partir da tomada dessa região estratégica.

para o pensamento católico arraigado na cultura e na política europeias, por se referir à oração *Ave Maria* (*Je vous salue Marie*), na qual os católicos pedem à mãe de Jesus, que interceda a seu favor junto a Deus, na hora da morte. “Eu vos saúdo, Sarajevo” ou “Ave, Sarajevo”, para além da saudação, remete ao sacrifício a que a cidade foi submetida durante o cerco sérvio.

E já na primeira frase ele fala de Jesus Cristo e seu sacrifício, sem citá-lo nominalmente. E ainda sob o letreiro-título surge a primeira imagem, um close de dois soldados vigilantes. Em seguida vemos que o soldado que estava à direita no plano anterior está com sua arma em punho.

O filme é realizado majoritariamente em planos fechados e *closes*, que revelam gradativamente, e com grande suspense, o horror da cena completa. É importante ressaltar que Godard não cria micromovimentos de câmera entre um elemento e outro, ele escolhe planos fixos que guardam a memória da fotografia como recorte do real.

A montagem alternada desses detalhes/*closes* somados ao texto e à dramaticidade da trilha, auxiliam o espectador na elaboração mental da cena, que vai se estruturando aos poucos antes de ser contemplada em sua plenitude no desfecho do filme. A imagem parte do micro para o macro, enquanto o texto, faz o movimento contrário: das generalidades – cultura da Europa católica – para o específico – o massacre do povo bósnio – citando Srebrenica, Mostar e Sarajevo. Godard nos apresenta três soldados sérvios em quatro planos fechados e dois médios, que enfocam detalhes essenciais dos personagens. O terceiro soldado apresentado, usa um óculos de sol na cabeça, destoando dos outros dois que usam gorros pretos, ele tem um cigarro aceso entre os dedos da mão esquerda e com a direita segura sua arma apontada para baixo. No mesmo plano em que aparece a arma apontada para baixo, vemos o joelho direito levantado, o que indica que esse soldado não está com os dois pés bem firmes no chão. Esses quatro detalhes engendram uma ilusão de que a postura do terceiro soldado é mais relaxada que a dos outros que olham para o horizonte empunhando suas armas. Até que um plano médio revela que ele vai dar um chute.

Até quase a metade do filme só vemos os soldados e é na primeira imagem dos civis, aos 50”, que se dá uma espécie de ponto virada do filme, quando se instala verdadeiramente o conflito dramático e o suspense se transforma em terror, pois agora o espectador vê que uma mulher morta, de braços no chão está a ponto de levar um chute na cabeça que, ainda por cima é “firmada” pela arma do 3º soldado. O espectador encara aquela cabeça imobilizada – pela morte, pela arma e pela fotografia.

Durante essa imagem que é a mais forte até agora e que choca por sua indicialidade, ou seja, por ser um verdadeiro documento da crueldade, Godard fala justamente da produção de imagens belíssimas da pintura, citando Paul Cézanne e Johannes Vermeer, e do cinema, Michelangelo Antonioni e Jean Vigo. Isso cria um eco do choque visual, como um abalo secundário, produzido por uma dissonância entre os elementos visual

e sonoro.

Até este ponto de virada, a montagem cinematográfica combina dois dos métodos descritos por Sergei Eisenstein: a montagem métrica e a vertical. No primeiro método, a duração de cada plano e a relação entre essas durações é mais determinante para o andamento do filme do que a ação interna de cada plano. Já a montagem vertical é o conjunto temporário dos elementos que se modulam durante filme¹¹. Assim, Godard cita, fora do som e da imagem, mais um pensador do cinema e, sobretudo da produção de imagens. A sequência tem até então oito planos com as seguintes medidas: três de 10" cada e quatro de 5", e volta para 10", no plano da vítima. Tudo é muito sutil, porque são apenas 50" de imagem, mas a passagem de cortes mais longos para uma sequência de planos com a metade da duração acelera o ritmo do filme e cria tensão, em seguida, a montagem puxa, de novo, as rédeas e mostra a imagem que não queremos, mas precisamos olhar, a imagem do cadáver sendo agredido.

A partir do plano de virada, a montagem acelera fazendo a tensão crescer. Temos uma sequência de planos bem curtos e com durações irregulares que funcionam como se nos aproximássemos do momento em que o chute é desferido.

Em *Imagens apesar de tudo*, Georges Didi-Huberman, cita Primo Levi para chamar atenção sobre o fato de que o homem está sempre dos dois lados na guerra, o ser humano é o opressor e o oprimido, o algoz e a vítima, a baixa e o sobrevivente. (HUBERMAN, 2003, p.239-240)

O filme volta aos dois soldados da primeira cena. A dupla é analisada da cabeça aos pés em quatro planos. Até aqui a montagem desconstruiu a imagem original, mas agora vai reconstruí-la. Godard recapitula o jogo de forças do drama apresentado, com dois planos de conjunto. É interessante notar como Godard recorta a imagem de modo a separar os dois grupos, que se opõem graficamente. No plano do grupo no chão, a predominância é de linhas horizontais, mas já aparece o terceiro soldado como uma linha perpendicular bem escura cortando o quadro ao meio; no plano dos soldados, em que predominam as linhas verticais de seus corpos, os cadáveres nem aparecem, são excluídos também da imagem. A música, presente desde o começo do filme e que cresceu em dramaticidade a partir de 1'14", se intensifica ainda mais e se encerra.

Em silêncio, finalmente, Godard nos dá a ver a fotografia completa. Nenhum som cabe nesse momento. Encaramos único plano geral do filme, que dura 24", aproximadamente um quinto do tempo total. Além de se revelar afinal, a fotografia completa se impõe pela longa duração ao espectador que a observa depois ter percorrido seu recantos. Toda a violência da cena, toda a covardia do gesto se encaixam diante de nós.

11 - Em *Sincronização dos sentidos*, Eisenstein explica a **montagem vertical** comparando a montagem cinematográfica a uma partitura musical, em que a obra se desenrola sequencialmente, mas ao mesmo tempo funciona por arranjos temporários – verticais – de instrumentos, na música, e de elementos filmicos, no cinema. (EISENSTEIN, 2002b, p. 54) Para **montagem métrica** recorremos a *Métodos de montagem*: "neste tipo de montagem métrica o conteúdo dentro do quadro do fragmento está subordinado ao comprimento absoluto do fragmento. Por isso, apenas o caráter dominante do conteúdo do fragmento é considerado; esses seriam planos "sinônimos". (idem, 2002a, p. 79-80)

O filme se encerra com uma cartela preta, onde lemos *vous salue*, que pode ser traduzido por “saúdo-vos”. Ela ratifica a convocação que foi feita ao espectador no início, para que não desvie mais o olhar como faz a dupla de soldados, mas encare a verdadeira face da guerra, assuma seu papel nessa história.

Referências

- Arantes, Priscila. Imagem e mídia como forma de pensamento: narrativas múltiplas, cinema e banco de dados. In: GONÇALVES, Osmar (org.). *Narrativas sensoriais*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- COCCHIARALE, Fernando. *Filmes de Artista – 1965-1980*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2007. Catálogo
- DIDI-HUBERMAN. *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions du Seuil, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema - A Imagem Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Cinema II - A Imagem Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002a.
- _____. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002b.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Memória, história, testemunho. In: *Lembrar esquecer escrever*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- SANTOS, Fernando Vidor. *Jogos de montagem em “Viajo porque preciso, volto porque te amo”*. 2015 (Mestrado em Comunicação) – ECO – UFRJ.



O filme científico de B. J. Duarte: apontamentos consonantes ao som¹

The scientific film by B. J. Duarte:
referring notes to the sound

Fernanda Teixeira Mendes²

(Mestranda – PPG-ACL/ UFJF)

Resumo: Esse trabalho tem por meta refletir sobre alguns aspectos sonoros de seis documentários científicos produzidos pelo paulista B. J. Duarte durante a década de 1960. Como seu intuito era produzir filmes que tivessem valor científico e didático, mas também artístico, e como o som é uma ferramenta audiovisual altamente flexível, buscaremos compreender como esse elemento foi pensado e construído pelo cineasta.

Palavras-chave: Cinema científico, som, medicina, B. J. Duarte.

Abstract: This article aims to reflect about some sound aspects of six scientific documentaries produced by Paulista B. J. Duarte during the decade 1960s. The main purpose of Paulista was to produce films had have scientific and didactic, but also artistic, as the sound is a highly flexible audiovisual tool, the goal is understand how this element was constructed by filmmaker.

Keywords: Scientific cinema, sound, medicine, B. J. Duarte.

Motivado pelo desejo de se aproximar de uma grande paixão: a medicina, o paulista Benedito Junqueira Duarte vale-se de seus saberes em fotografia para criar filmes científicos, primordialmente filmes científicos com temáticas médicas.

Para além de uma breve apresentação sobre a vida e obra de B. J. Duarte, que além de fotógrafo foi também crítico de cinema e cineasta, temos como pretensão trazer para o escopo desse trabalho algumas questões pertinentes ao som de seis de seus filmes (todos eles disponíveis on-line no Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira), são eles: *Semiologia neurológica: movimentos involuntários anormais* (1964), *Hipospádia neouretroplastia* (1964), *Cirurgia do deslocamento da retina: introflexão escleral com implantes de silicone* (1967), *Hipospádia* (1964), *Semiologia neurológica: alterações da marcha* (1964) e *Teratologia* (1963).

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão 4: OS DIVERSOS USOS DAS SONORIDADES NO CINEMA BRASILEIRO.

2 - Mestranda em Cinema e Audiovisual pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da UFJF, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Alessandra Brum. E-mail: fernanda_t.m@hotmail.com.

B. J. Duarte, personagem em questão

B. J. Duarte nasceu no dia 11 de julho de 1910 na cidade de Franca, interior de São Paulo e faleceu com 85 anos num domingo de 1995. Filho de Jovina Junqueira Duarte e Ermínio Monteiro Duarte, nosso personagem declara em entrevista ao Museu da Imagem e do Som (MIS -SP) feita em 1981 que, apesar de ter nascido em Franca viveu a maior parte de sua infância em São Paulo. Em suas crônicas, escritos e entrevistas B. J. Duarte não fala muito sobre sua infância, mas trata com pormenores da eufórica adolescência vivida em Paris num momento em que a cidade passava por vívida agitação cultural. Foi nesse local e circunstância que B. J. Duarte cresceu e começou sua formação intelectual. Foi aí que se aventurou no ofício da fotografia e se apaixonou definitivamente pelo cinema (DUARTE, 1982, v. i).

Com 10 anos de idade, em 1921, B. J. Duarte se muda para França à convite de seu tio-avó José Ferreira Guimarães (Tio Guy), um dos mais importantes fotógrafos do século XIX e quem declara com grande admiração como um inteligente, caprichoso e engenhoso artesão. Seu aprendizado com o tio-avô dura cerca de dois anos, quando passa a trabalhar no *Estúdio Reutlinger* onde se aperfeiçoa nas “técnicas mais atuais da fotografia de então” (DUARTE, v.i, p. 54). Segundo entrevista concedida ao MIS-SP, foi nesse estúdio, nessa escola que frequentou até sua volta para o Brasil, que conheceu René Clair, Marcel Derbier e toda a turma da *Avant Garde*, inclusive Alberto Cavalcanti, que apesar de ter vivido um longo período na Europa era brasileiro nascido no Rio de Janeiro.

De volta ao Brasil em 1929, B. J. Duarte irá se dedicar ainda à fotografia tendo documentado diferentes aspectos da cidade de São Paulo, como a urbanização, seus patrimônios históricos e parques infantis, alguns artistas e personalidades, entre outras temáticas (DUARTE, 2007). No campo da crítica cinematográfica ele irá se dedicar por muito tempo e em diferentes impressos. Segundo Afrânio Catani em seu artigo *Anhembí e a crítica de cinema (1950 -1962)*, B. J. Duarte inicia seus escritos no *O Estado de S. Paulo* em 1946 passando para as *Folhas – da Manhã, Tarde e Noite* – em 1956 e assumindo, simultaneamente, o cargo de coordenador e principal crítico de cinema da revista *Anhembí* entre 1950 e 1962 (CANTANI, 2000). Escritor de linguagem rebuscada, ele era, “à sua maneira, um engajado defensor do cinema brasileiro embora quase sempre ter se chocado contra as tendências dominantes e, principalmente, contra vários críticos “liberais” ou de “esquerda” do período” (CATANI, 2000, p. 174).

B. J. Duarte, cineasta

B. J. Duarte estreia suas atividades cinematográficas em 1930 no Departamento de Cultura da Prefeitura do Município de São Paulo, onde, além de fotógrafo, também passa a trabalhar “como documentarista e produtor, elaborando mais de 500 filmes informativos, educativos, didáticos, científicos e de divulgação promocional” (CATANI, 2000, p. 169). Numa busca à base de dados da Filmografia Brasileira na página da Ci-



nemateca Brasileira, encontramos cerca de 250 títulos de películas dirigidas por B. J. Duarte, a maioria delas realizadas na década de 1960. Abaixo podemos ver um gráfico da relação desses títulos reunidos por década e por assunto.

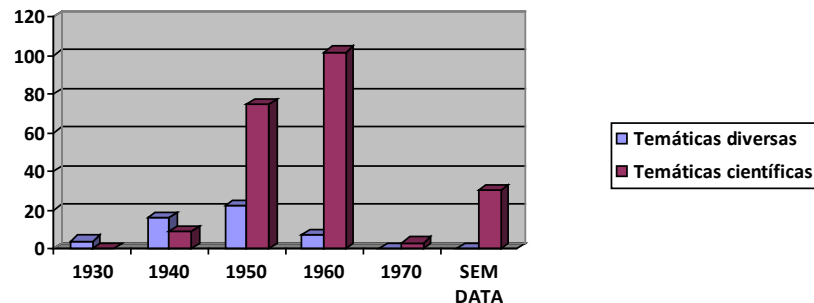


Gráfico dos filmes encontrados na base de dados da Filmografia Brasileira na página da Cinemateca Brasileira

Por “Temáticas diversas” compreendemos os filmes de divulgação de algum lugar, personalidade, acontecimento e os de responsabilidade social³, e como “Temáticas científicas” consideramos as películas sobre algum assunto relacionado à ciência, em especial aquelas de registros de cirurgias. Alguns desses filmes estão disponíveis para visualização tanto na Cinemateca quanto pelo Banco de Conteúdos Culturais/BCC, outros não mais existem e uns ainda se encontram em película cinematográfica. Para B. J. Duarte, sua atividade de documentarista foi “enveredar-se na selva fascinante da maravilhosa aventura científica” (DUARTE, 1982, v. III, p. 85).

Possuidor de uma vasta obra de filmes sobre medicina e práticas cirúrgicas realizados com médicos de diferentes instituições paulistas, como: Dr.º Prof.º Edmundo Vasconcelos e o Dr.º Prof.º Euryclides de Jesus Zerbini no Hospital das Clínicas, B. J. Duarte recebeu 49 prêmios no exterior, em especial por seus documentários de assuntos médicos e mais 20 prêmios nacionais por sua filmografia em diversas áreas (DUARTE, 2007). Num conjunto de entrevistas publicadas ao fim de seu segundo volume de crônicas, nosso personagem declara que o auge de sua carreira foi alcançado em maio de 1968, quando realiza o registro do primeiro transplante cardíaco ocorrido na América do Sul e o 17º do mundo (DUARTE, v. III. 1982). Tal registro diz respeito ao filme “Transplante cardíaco humano” (1968).

Apesar de B. J. Duarte, através de seu trabalho como documentarista científico, continuamente lidar com filmes que carecessem ser didáticos e objetivos, também era altamente movido por um anseio artístico. Em seu primeiro livro de crônicas, ele esclarece: “Desejo tornar também artístico aquilo, que para alguns, deveria restringir-se somente ao científico” (DUARTE, vol. I, 1982, p. 12).

B. J. Duarte estava sempre preocupado com tudo o que fosse entrar em quadro e era muito cuidadoso

3 - Filmes que tratam de assuntos relacionados à questões sociais, como: saúde, esporte, lazer e cultura.

ao escolher as lentes, os planos, o negativo, o som, a narração e tudo o mais que fosse estar presente em sua obra final. Conforme a pesquisadora Márcia Regina Barros da Silva (2010), a cronometragem de cirurgias era para ele, por exemplo, fundamental, pois além de auxiliar na pesquisa orçamentária do filme, tal atividade contribuía para uma utilização mais correta do filme virgem e na própria construção da obra. Portanto, partindo de um material previamente planejado a partir do registro de duração de outras cirurgias, ele conseguia investigar e desvendar o melhor ponto de visão do ato operatório. Tudo era minuciosamente planejado para que no fim das contas houvesse um curta-metragem de em média 15 minutos.

Entendendo o som como um importante elemento artístico, buscaremos explorar aqui, mesmo que sumariamente, como este era pensado e incluído nas produções médico-cirúrgicas desse cineasta que foi tão inventivo.

Apontamentos consonantes ao som

Um interessado pelas novas experimentações e tecnologias que surgiam pelo mundo, B. J. Duarte afirma que em São Paulo (cidade na qual realizou a maior parte de suas produções) foram diversos os obstáculos que ele e seu parceiro de trabalho, Estanislau Szankovski, tiveram que superar no setor do som:

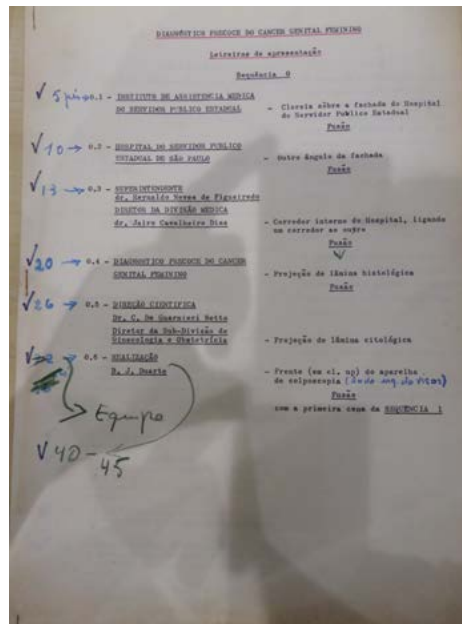
Em tese, a sonorização de uma película não oferece a menor dificuldade. A imagem é captada, revelada, em seguida montada e copiada juntamente com sua pista sonora, gravada em película à parte. Mas, em São Paulo, nesses anos 49 e 50, tudo isso já não era tão fácil. Película virgem caríssima e muito rara às vezes. [...]. Tínhamos pois que nos haver com uma única película, sem possibilidade de montagem e sonorização posteriores. Todas as manipulações cinematográficas teriam de ser previstas teoricamente no roteiro técnico, inclusive a duração da imagem e a sua montagem, o que, evidentemente tirava aos cinegrafistas qualquer eventualidade de erro durante a tomada de vista. Uma única cena defeituosa não só prejudicava todas as anteriores, como excluía a sua repetição, eis que a pista sonora impedia o corte esse grande recurso da montagem, para nós totalmente vedado. Estanislau Szankovski resolveu tudo com a inteligência que a necessidade estimula. E o milagre do sincronismo imagem-som que aquele técnico obtinha em nossas fitas coloridas deixou certa vez, um grande especialista norte-americano entre incrédulo e pasmado depois que lhe expus a técnica pessoal de Estanislau Szankovski (DUARTE, 1982, p. 15-16, v. iii.).

A respeito do agora citado, sincronismo “imagem-som”, Ivo de Oliveira, funcionário de Szankovski em seu estúdio de gravações sonoras para filmes que ficava em São Paulo (Estúdios Szankovski), elucida em entrevista ao MIS-SP que o processo era terrivelmente difícil e que se dava de forma um tanto quanto rudimentar. O método funcionava da seguinte forma: a máquina de filmar era carregada com filme virgem que era marcado por pés. No caso de um documentário, por exemplo, de cinco a dez pés seria uma coisa, de 10 a 30 pés outra coisa... E terminada essa parte da filmagem, do registro da imagem, o filme era levado ao laboratório, rebobinado e colocado nos gravadores - neste caso gravadores ópticos - e a gravação do som era feita na própria película. Então, a partir de cada marca era realizado sonoplastia de música e locução conjugados, sem



nenhuma possibilidade de erro, pois se o locutor errasse ou a música fosse liberada em momento inadequado, aquela parte do filme seria perdida, imagem e som teriam de ser cortados e descartados. Se não fosse isso, precisariam de criatividade para rearranjar aquele trecho desacertado.

Neste roteiro de uma das produções de B. J. Duarte, que foi encontrado no Acervo Documental da Cinemateca Brasileira, é possível observar como a marcação de pés⁴ era indicada.



Parte do roteiro do filme: "Diagnóstico Precoce do Câncer Genital Feminino" - Fotografia: Fernanda Teixeira

Devemos esclarecer ainda que no momento de gravação sonora os técnicos não trabalhavam com o filme revelado, tudo era feito "às cegas", apenas essas marcações é que determinavam o momento da entrada de cada elemento.

Voltando nossa atenção para os seis filmes mencionados na introdução desse trabalho, pudemos observar que todos eles possuem como base melódica uma trilha sonora típica do documentário clássico que segundo Renan Paiva Chaves (2015), é composta por uma "voz invisível" munida de informação e detentora de atenção, por música incidental clássica do período romântico e em último plano, pelo ruído de fundo. Nesses filmes, além de tais elementos, também contamos com o silêncio, um silêncio que parece ser motivado pela concentração e seriedade do momento filmado.

Ao permanecermos nos elementos sonoros que compõem os filmes de B. J. Duarte, percebemos que a música, mais do que a voz, o ruído e o silêncio, estabelece uma relação muito particular com cada filme. Relação que muitas vezes nos incitou diferentes emoções, como: tranquilidade, tensão, alívio, etc., atribuindo, dessa forma, novos valores à imagem. Visto isso, será que a música pode manipular nossa percepção fílmica

4 - Observar as anotações em azul localizadas no lado esquerdo da imagem.

tornando o assunto científico menos concreto e objetivo? Com relação a esse questionamento, vinculado à ética da música no documentário, nós acreditamos que o documentário é uma arte e assim como qualquer arte, é subjetivo – será sempre o resultado do ponto de vista de alguém sobre a realidade – o que vale tanto para o campo do som quanto para o da imagem.

Nota-se que as músicas presentes nos filmes trazidos para o escopo dessa apresentação são do tipo *compilada*. Para Renan Paiva Chaves (2015) a música *compilada* é aquela estabelecida em um momento diferente ao da imagem, mas que se apresenta ao espectador conjuntamente a esta.

A locução, assim como vemos em Bill Nichols (2015), surge com autoridade e se coloca num lugar de destaque parecendo dirigir as cenas de acordo com suas intenções e necessidades. Nesses filmes, a função de locutor, quando indicada, é atribuída ao nome de Oswaldo Calfat⁵. Devemos dizer ainda que a locução não se apresenta de forma redundante ou descritiva, mas sim, informativa. Já com relação ao ruído não conseguimos identificar nada além de um som ambiente, possivelmente gerado no próprio momento da gravação óptica.

Concluindo essa interlocução, desejamos destacar como justificativa de elaboração desse trabalho a importância dos arquivos e das pesquisas de recuperação de uma memória. Memória que perpassa a revivificação de toda uma história e que é viabilizadora de novos olhares, estudos e interpretações. Ainda assim, desejamos destacar a importância de buscarmos na história do cinema brasileiro a atuação de nossos técnicos, que geralmente são esquecidos ou deixados em segundo plano.

Referências

CATANI, A. "Anhembi e a crítica de cinema (1950-1962)". In: SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS DE CINEMA, 2000, Brasília. Anais eletrônicos:... Brasília: SOCINE III, 2000. Disponível em: <www.socine.org.br/livro/II&III_Estudos_Socine.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2017.

CHAVES, Renan Paiva. *O som no documentário: a trilha sonora e suas transformações nos principais movimentos e momentos da tradição documentária, dos anos 1920 aos 1960*. 2015. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, São Paulo

DUARTE, B. J. B. J. Duarte. *Caçador de imagens*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. Textos: Júnior, Rubens Fernandes et. Al.

_____. *A luz fosca do dia nascente: crônicas e contos da memória*. Crônica da memória, vol i; *Lâmpada cialítica: namoros com a medicina*. Crônica da memória, vol. iii. São Paulo: Massao Ohno - Rowistha Kempf/ Editores, 1982.

NICHOLS, Bill. O filme documentário e a chegada do som. In: MAIA, Guilherme; SERAFIM, José (Org.). *Ouvir o*

5 - Viveu entre os anos de 1920 e 2005. Foi locutor de cinejornais e documentários, ator, narrador e radialista. Chegou, inclusive, a ser convidado por Johan Dalgas Frisch para atuar como locutor de seus discos sobre cantos de pássaros brasileiros, como, por exemplo, no álbum "Vozes da amazônia, com o lendário canto do Uirapuru" (1962).



documentário – vozes, música, ruídos. Salvador: EDUFBA, 2015. p. 13-26.

SILVA, M. R. B. Da. “Um filme vai à medicina: o universo descrito pelo cinema científico de Benedito Junqueira Duarte”. *Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História:PUC – São Paulo*, v. 40, jun. 2010.

Entrevistas

Entrevista com ESTANISLAU SZANKOVSKI: Museu da Imagem e do Som, 1981. Coleção cinema paulista na década de 1950. Disponível em: <acervo.mis-sp.org.br/audio/depoimento-de-estanislauszankovski>. Acesso em: 02 abr. 2018.

Entrevista do fotógrafo B. J. DUARTE: Museu da Imagem e do Som, 1981. Coleção fotografia. Disponível em: <<http://acervo.mis-sp.org.br/audio/entrevista-do-fotografo-b-j-duarte>>. Acesso em: 20. abr. 2018.

Sites

CINEMATECA BRASILEIRA. Disponível em: <cinemateca.gov.br/>. Acesso em: 28 set. 2018.

Os cinemas de Vitória da Conquista e o mercado exibidor brasileiro¹

The cinemas of Vitória da Conquista and the Brazilian exhibitor market

Filipe Brito Gama²
(Mestre – UESB)

Resumo: O mercado exibidor brasileiro sofreu significativas mudanças ao longo de sua história, passando por transformações tecnológicas e estruturais desde o início de sua atividade. Em Vitória da Conquista, no interior da Bahia, as salas de cinema acompanharam as modificações do cenário nacional. Este trabalho pretende, portanto, construir uma relação entre a estrutura do parque exibidor nacional e a trajetória das salas de cinema em Vitória da Conquista.

Palavras-chave: Mercado Exibidor; Salas de Cinema; Vitória da Conquista;

Abstract: The Brazilian exhibition market has suffered significant changes throughout its history, undergoing technological and structural changes since the beginning of its activity. In Vitoria da Conquista, inner city of Bahia, the cinemas followed the modifications of the national scene. This work intends, therefore, to build a relation between the structure of the national exhibition park and the trajectory of the cinemas in Vitória da Conquista.

Keywords: Exhibitor Market; Movie Theaters; Vitória da Conquista;

Dos primórdios ao apogeu

O presente trabalho tem como objetivo compreender o histórico do mercado de salas de cinema na cidade de Vitória da Conquista – BA, tentando constituir um paralelo com a trajetória do mercado exibidor brasileiro. O parque exibidor de salas de cinema no Brasil sofreu intensas transformações ao longo das décadas, tanto do ponto de vista tecnológico, com novos equipamentos e modernização das estruturas, quanto na sua dimensão econômica e mercadológica, com períodos de maior crescimento, como nos anos 1970, até momentos de intensa retração, a exemplo da década de 1990.

As primeiras experiências de projeção de filmes no Brasil são realizadas ainda no fim do século XIX. Se-

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: ST Exibição cinematográfica, espectralidades e artes da projeção no Brasil.

2 - Graduado em Arte e Mídia pela UFCG, Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da UFSCar. Professor do curso de Cinema e Audiovisual da UESB.



gundo Roberto Moura (1987, p. 13) “menos de sete meses depois o cinematógrafo dos Lumière já era exibido no Rio de Janeiro”, na Rua do Ouvidor, em julho de 1896. Cunha Sales e Paschoal Segreto inauguraram em 31 de julho de 1897 o *Salão Novidades*, se tornando a primeira sala fixa de cinema no país. O período entre 1894 e 1907 é marcado especialmente por exibidores ambulantes, além de compreender que a projeção de películas era um dos conteúdos que integravam as casas de espetáculo, juntamente com outras atrações. A partir do fim da primeira e início da segunda década do século XX, os exibidores se transformam e importantes empresários, destacando-se neste período a figura de Francisco Serrador, que constitui a Cia. Cinematográfica Brasileira (CCB), investindo tanto na distribuição quanto na exibição, adquirindo salas de cinema em todo Brasil, inclusive na Bahia, e constituindo um verdadeiro monopólio nesta atividade cinematográfica (SOUZA, 2018; LUCA, 2010). Na Bahia, segundo Milene Gusmão (2008), o *Cinematógrafo Lumière* chega a cidade de Salvador no final de novembro de 1897, com a primeira projeção aberta ao público ocorrida em 04 de dezembro daquele ano no salão do Teatro Politeama. Porém, de acordo com Setaro (2013), apenas em 1909 é instalada a primeira sala de exibição permanente de filmes, o *Cinema Bahia*, constituindo-se como um marco para o desenvolvimento do mercado exibidor no estado.

Em Vitória da Conquista essa história se inicia ainda em 1912, com o *Cinematógrafo*, de propriedade do “Sr. Jacinto Sampaio, localizava-se na travessa Coronel Pompílio, atual Rua Zeferino Nunes. A casa das exibições era cercada por um muro, e coberta com palhas e coqueiros. O projetor era manual e o aparelho gerador da Luz do projetor à carboreto” (VIANA, 1982, v.2, p. 557 apud AGUIAR, 2009, p. 1330). Este era um espaço precário e não exclusivo para exibição cinematográfica. A segunda casa de cinema da cidade, na mesma década, se estabeleceu em 1917 e foi chamado de *Cinema Jurandyr*, localizado na Rua Coronel Gugé. Este local ainda se mostrava precário como o anterior, e cada espectador levava sua própria cadeira, pois o cinema não possuía mobiliário (AGUILAR, 2009). Na *Revista Moviola* (2003)³ consta que posteriormente o *Jurandyr* foi vendido, mudando de nome para *Cine Íris* e adquirindo mobiliário próprio. O terceiro cinema da cidade foi o *Cinema Ideal*, que foi um dos mais importantes espaços de exibição de fitas na década de 1920 na cidade, localizado no “Beco das Tesouras”, atualmente a Travessa Lima Guerra. Posteriormente é vendido para Otávio Moreira e depois aos irmãos Aguilado e Ivo Moreira, que mudam o nome para *Odeon Cinema*. No cenário brasileiro neste período se estruturava uma dinâmica de duopólio no mercado exibidor nacional, com Serrador dominando a região Sul e São Paulo e outro partícipe, o empresário Severiano Ribeiro, dominando o Rio de Janeiro e o Nordeste (LUCA, 2010), se estabelecendo entre 1928 até meados da década de 1950.

A transição dos anos 1920 para os 1930 foi marcada pela chegada do som sincrônico, e consequentemente, a necessidade das casas exibidoras de se adaptarem a esta nova realidade. Em abril de 1929 foi inaugurada em São Paulo a primeira sala equipada com equipamento para projeção de filmes sonorizados, o

3 - A *Revista Moviola* é uma importante publicação sobre o histórico da atividade cinematográfica na cidade de Vitória da Conquista, realizada como TCC do Curso de Comunicação Social da UESB.

Cinema *Paramount* (FREIRE; VIREIRA, 2018). A necessidade de alto investimento para equipar as salas de cinema com as novas tecnologias sonoras não permite que todo o circuito exibidor se adaptasse a nova realidade imediatamente. Segundo Freire (2013) a expansão para outras cidades do país não demorou muito, surgindo salas equipadas nas regiões sul, sudeste e, em 1930, no Nordeste. Na capital baiana foi adotado o sistema *Photophone RCA*, estreando os equipamentos para exibição do filme sonoro em 19 de abril de 1930 no *Cine Guarani*, e posteriormente dois outros cinemas no *Cine Lyceu* e no *Cine Glória*. A transformação no interior do nordeste foi tardia, só se estabelecendo em meados dos anos 1930.

Os anos 1930 em Vitória da Conquista tem como destaque o *Cine Conquista*, localizado no mesmo lugar que o *Cine Iris* (Praça Barão do Rio Branco), mas naquele momento de propriedade da empresa Nascimento & Cia,. Em 1934 é inaugurado o *Cine-Teatro Castro Alves* no mesmo local, indicado pela revista *Moviola* (2003) como o primeiro cinema sonoro da cidade, de propriedade de Antônio Alves do Nascimento. Não se tem muitas informações sobre a chegada do cinema sonoro a cidade, se constituindo como um tópico possível para futuras pesquisas. Curioso observar que neste mesmo prédio surgiu uma série de outros cinemas, como o *Cine Vitória* nos anos 1950 e o *Cine Ritz* já nos anos 1960.

O parque exibidor brasileiro cresce durante os anos 1940, com mais de 1.500 salas. Segundo Anita Simis (2010), o número de Cinema e de Cines-teatro aumenta, passando de 2.000 espaços em 1948 para mais 3.200 em 1955, sendo que destes 2.114 eram exclusivamente cinemas. Neste mesmo período, o Brasil se apresenta como décimo maior mercado em número de espectadores do mundo. Este crescimento está diretamente associado com a quebra do duopólio existente (Serrador - Severiano Ribeiro) a partir da década de 1950 e o surgimento de novos circuitos regionais, provocando, no fim da década de 1960 “um parque exibidor segmentado com partícipes regionais, que detinham um grande número de cinemas destruindo os aspectos monopolísticos” (LUCA, 2010, p. 56). Salvador acompanha este crescimento a partir dos anos 1940, com cinemas distribuídos entre os bairros da cidade, centro e a região da Baixa dos Sapateiros.

Neste mesmo período em Conquista, a cidade vê surgir uma série de outros empreendimentos cinematográficos no mesmo espaço, mas com diferentes donos: o *Cine Israel*, em 1942, que viraria *Cine Lux* e posteriormente o *Cine-Teatro Conquista*, de propriedade da Empresa de Cinemas Conquista, com espaço para 913 pessoas. Ainda nos anos 1940, há poucas informações sobre o *Cine Vaga-Lume*, que antecedeu o *Cine Glória*. Os anos 1950 marca um período que de surgimento de importantes salas para projeção, tais como o *Cine Glória* (com capacidade de mais de 879 pessoas) e o *Cine Eldorado*, localizado no lado oeste do município (Bairro Brasil), isto é, um cinema de bairro. Na década seguinte, surgem mais dois cinemas, o *Cine Riviera* (reformado a partir da estrutura do *Cine-Teatro Conquista*) e o *Cine Madrigal*, ambos em 1968, este último se tornando o mais emblemático e moderno cinema de rua da cidade na década de 1970, comportando 961 lugares.

Os anos 1970 marcam a efetiva quebra do duopólio no setor de exibição e pelo desenvolvimento de



“um mercado segmentado, com 3.276 salas (1975) espalhadas pelo país”. Na Bahia duas grandes empresas dominavam o mercado: a Condor, posteriormente vendidas para CIC, e a Art Films (LUCA, 2010). Em Conquista, assim como no restante do país, o número de salas de cinema cresce, contando agora com cinco cinemas ativos, com sessões diárias, lotação constante e funcionando concomitantemente: o *Cine Riviera*, o *Cine Glória*, o *Cine Eldorado*, o *Cine Madrigal*, todos já existentes e citados anteriormente neste texto, e o *Trianon*, último dos cinemas de rua construído, em 1977, representando o apogeu cultural do cinema na cidade (FERNANDES, 2014). A cidade crescia e os cinemas se deslocavam da parte central da cidade para se consolidar no lado oeste, que possuiu o *Eldorado* e o *Trianon* funcionando simultaneamente, contemplando perfis de público distintos. Se na conjuntura nacional, o mercado estava descentralizado na mão de diversos empresários do ramo, não se pode dizer que isto aconteceu nesta cidade, pois todos os cinemas da cidade naquele período pertenciam a apenas um proprietário: Nivaldo Araújo.

O fim dos cinemas de rua e o modelo *multiplex*

Mas na década seguinte a crise assolou o parque exibidor brasileiro, iniciando um ciclo de fechamento das salas nas periferias, pequenas e médias cidades, além da migração de salas improvisadas para os *shoppings centers* e a transformação dos antigos palácios em salas voltadas para o filme pornográfico (LUCA, 2010). Diversos foram os motivos para esta crise, desde a ampliação de outros segmentos de mercado (TV e Vídeo doméstico) até a crescente violência e crise econômica vivida à época. Segundo Almeida e Butcher (2003, p. 55), o mercado de cinema no Brasil enfrentou no início dos anos 1990 uma de suas mais graves crises, com o fechamento de cinemas principalmente no interior: “Cidades pequenas que tinham apenas 1 ou 2 telas ficaram sem nenhuma, a ponto de apenas 7% dos municípios brasileiros possuírem salas”. Em dados gerais, o país passa de 3.276 salas em 1975 para 1.033, em 1995 (IKEDA, 2015). Os espaços se tornam cada vez mais precários e pouco atrativos e o público se afasta dos cinemas. Em Conquista, quatro dos cinco cinemas fecham as portas entre neste período, com exceção do *Madrigal*, único a sobreviver nos anos 1990, sendo gerido pela *Art Films*. O *Madrigal* fecha em 2001, retornando em 2002 e encerrando definitivamente as atividades em 2007. Neste mesmo período, crescem na cidade o número de videolocadoras e o *home vídeo* se torna a principal opção de consumo de filmes.

A partir de 1997 o parque exibidor brasileiro volta a crescer com a inserção do modelo *multiplex* no país. A chegada dos *multiplexes* foi proporcionada por grupos exibidores estrangeiros, que investiram altos valores na construção desses novos empreendimentos nos *shoppings centers* de grandes cidades, fazendo com que os empresários brasileiros se adaptem a esta nova realidade (LUCA, 2010). Mas, se nos anos 1970 o circuito exibidor brasileiro era pulverizado geograficamente e com a participação de diversas empresas, a partir do crescimento do sistema *multiplex*, observa-se grande concentração dos complexos cinematográficos nas capitais e nas grandes cidades. Segundo dados do Observatório Brasileiro de Cinema e Audiovisual - Ancine, o

Brasil possuía em 2017, 3.223 salas. Na Bahia, havia em 2001, 56 salas de cinema, número que cresce durante os anos subsequentes, chegando a 106 em 2017. Dessas 106 salas, espalhadas por 16 cidades, 63 estão em Salvador, distribuídas entre 11 complexos, enquanto as outras 43 salas se localizavam nos 15 municípios restantes e distribuídos em 17 cinemas.

Conquista acompanha a lógica de crescimento a partir dos complexos cinematográficos em *shoppings*, com a inauguração, em 2006, de três salas de cinema no Shopping Conquista Sul, do grupo *Moviecom* (antigo Araújo e Passos). Em 2018, o Brasil volta a ter 3.220 salas, número próximo ao ápice de 1975. Com a inauguração de outro *shopping* em Conquista, o *Boulevard*, foram abertas mais 03 salas (com a perspectiva de abertura de outras 03) em um complexo do grupo *Centerplex Cinemas*, um dos maiores grupos de cinema hoje, com 19 complexos e 78 salas. Vitória da Conquista, portanto, passará a ter 09 salas de cinema localizadas em dois *shoppings*, uma realidade muito distinta da maior parte das cidades do interior do estado.

Observa-se a forte tradição do mercado salas de cinema na cidade de Vitória da Conquista. Os cinemas de rua deixam de existir, restando apenas a estrutura do *Madrigal*, mas que necessita de uma ampla e onerosa reforma para que este possa voltar a suas atividades. Todos os outros cinemas se transformaram em empreendimentos diversos: de igrejas evangélicas a oficinas mecânicas. Restam na cidade as salas localizadas nos *shoppings centers*, frequentadas especialmente pelo público “jovem, bem informada e consumidor contumaz” (LUCA, 2010, p. 69). Vale destacar a tradição de Conquista em exibição de filmes não encerra em suas salas comerciais, com forte presença de ações dedicadas a prática cineclubista, como o *Janela Indiscreta Cine-Vídeo Uesb*, existente há 26 anos, e da própria *Mostra Cinema Conquista*, com 13 edições realizadas.

Referências

- AGUIAR, I. P. *Imagem, imaginação, imaginário: trajetória iluminada de uma atração*. In: Anais VIII Colóquio do Museu Pedagógico. 2009, Vitória da Conquista – BA. Disponível em: <<http://periodicos.uesb.br/index.php/cmp/article/view/3958>> Acesso em: 01 Dez. 2018
- ALMEIDA, P. S.; BUTCHER, P. *Cinema, desenvolvimento e mercado*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.
- COSTA, R. et. al. *Cinema e Cidade. Moviola*. Vitória da Conquista, v. I, 2003.
- FERNANDES, C. L. A. *Cinefilia em Vitória da Conquista: Memórias de uma prática cinematográfica*. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista-BA, 2014.
- FREIRE, R. de L. A conversão para o cinema sonoro no Brasil e o mercado exibidor da década de 1930. *Significações: Revista de Cultura Audiovisual*. São Paulo: 2013, v.40, n. 40. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/71670>>. Acesso em: 03 dez. 2018
- GUSMÃO, M. *O Desenvolvimento do Cinema no Brasil: dinâmicas e trajetórias sociais*. In: Dinâmicas do cinema no Brasil e na Bahia: trajetórias e práticas do século XX ao XXI. Tese de doutorado. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2008.



- IKEDA, M. *Cinema brasileiro a partir da retomada: aspectos econômicos e políticos*. São Paulo: Summus, 2015.
- LUCA, L. G de. O mercado exibidor brasileiro: do monopólio ao pluripólio. In: MELEIRO, Alessandra. (org.). *Cinema e mercado*. São Paulo: Escrituras Editora, 2010.
- MOURA, R. A Bela Época (primórdios-1912). In: RAMOS, F. (org). *História do cinema brasileiro*, São Paulo: Art Editora, 1987.
- SETARO, A. *Panorama do cinema baiano*. Salvador: FUNCEB/DIMAS, 2013.
- SIMIS, A. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2008.
- SIMIS, A. Cinema e política cinematográfica. In: BOLAÑO, C.; GOLINE, C.; BRITTOS, V. (Org). *Economia da arte e da cultura*. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.
- SOUZA, C. R. de S.; FREIRE, R. de L. A chegada do cinema sonoro ao Brasil. In: RAMOS, F. R.; SCHVARZMAN (org.) *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc, 2018.
- SOUZA, J. I. de M. Os primórdios do cinema no Brasil. In: RAMOS, F. R.; SCHVARZMAN (org.) *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

Música Anacrônica e Modernidade: do *Western Italiano* ao filme de *Wuxia*¹

Anachronistic Music and Modernity: From the Italian Western to the *Wuxia* film

Gabriel Bueno Lisboa²
(Mestrando – UNICAMP)

Resumo: A revisão formal do filme de *wuxia* no início dos anos 1970 pode ser relacionada à rápida industrialização e modernização da sociedade de Hong Kong no período. A respeito da trilha sonora destes filmes se tornou comum o uso de músicas anacrônicas. Influenciada pelo *western spaghetti*, gênero também ambientado num passado idealizado, esta transformação revela a intenção de atingir um jovem público operário e de romper com formas tradicionais da música extra-diegética no cinema.

Palavras-chave: Trilha Sonora; Anacronismo; Gêneros Cinematográficos; Hong Kong.

Abstract: The formal review of the *wuxia* films in the early 1970s can be related to the rapid industrialization and modernization of Hong Kong society in the period. Concerning the soundtrack of these films, the use of anachronistic music became a common trade. Influenced by spaghetti western, a genre also set in an idealized past, this transformation reveals the intention to reach a young working-class audience and to break with a traditional use of extra-diegetic music in cinema.

Keywords: Soundtrack; Anachronism; Film Genre; Hong Kong.

Hong Kong e o Mito do Jiang Hu

Nos anos 1930 a indústria de cinema na ilha de Hong Kong, um domínio britânico até 1997, já estava estabelecida. Em decorrência da Segunda Guerra Mundial, da vitória de Mao em 1949 e da nacionalização da indústria cinematográfica chinesa, várias produtoras e cineastas partiram principalmente para Hong Kong aumentando ainda mais a participação da cidade no cenário da produção cinematográfica oriental (BORDWELL, 2011, p. 3). Os filmes de artes marciais utilizavam de fábulas, canções populares e da História chinesa como base para criar um universo imaginário idealizado. No caso dos filmes de artes marciais, o mundo de Jiang Hu, que categoriza o *underground*³, aqueles à margem da sociedade, como monges budistas, bandoleiros e

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Estilo e som no audiovisual – Sessão 3: Som, cultura pop e tecnologia.

2 - Mestrando no Programa de Pós Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Graduado em Comunicação Social: Radialismo pela UNESP.

3 - O autor Sek Kei relaciona a lenda anti-establishment da revolta do templo Shaolin com a formação da sociedade secreta que daria origem as tríades chinesas do crime organizado contemporâneo: "De qualquer forma, o mito fundador da Hung League está explicitamente ou



guerreiros nômades (KEI, 2018, p. 88).

Podemos relacionar de maneira breve algumas similaridades temáticas do western americano com o filme de wuxia. O western clássico americano se relaciona à formação de uma identidade nacional, ideais de civilização e de “obrigações morais”. De forma similar o cinema clássico de artes marciais está profundamente ligado à nostalgia e a um resgate da identidade nacional dos exilados chineses que moravam em regiões próximas (como Singapura, Malásia, Taiwan e Hong Kong) por conta da mudança no poder político no continente (TEO, 1997, p. 18). Os filmes de artes marciais em cantonês⁴ das décadas de 1940 e 1950 eram baratos e com tramas simples, focados principalmente na figura mítica do mestre Wong Fei-hung. Esta situação mudaria com a produção em mandarim⁵ dos estúdios Shaw Brothers na metade da década de 1960. Nasceria então uma nova tradição de filmes wuxia, que significa “combate cavalheiresco”, com foco na luta com espadas e outras armas locais (GARDNIER, 2018, p.45). Os protagonistas dos filmes de wuxia (wuxia pian) são em sua maioria nobres e possuem um código de conduta mais rígido próximos dos filmes de samurai que eram feitos no Japão, um ideal mais distante dos personagens vingativos dos filmes de kung fu.

A Modernização de Hong Kong e Realismo Sonoro

O filme de kung-fu tradicional⁶ demoraria mais alguns anos para se estabelecer e estaria relacionado de maneira mais direta com o corpo. Enquanto que o wuxia prezava pela leveza, misticismo e honra, os filmes de kung-fu focam em árduos treinamentos, na violência dos golpes e em tramas de vingança:

“...tomado como parte da inclinação mais ampla do gênero em direção à intensificação sensorial, um movimento que se manifesta na tendência de gerar, muitas vezes em nome do “realismo”, espetáculos sensoriais vívidos envolvendo não apenas derramamento de sangue violento, mas também sensações mais gerais como poder, dinamismo e velocidade” (YIP, 2014 p.78).

Hong Kong de um entreposto comercial chinês para ser uma das cidades mais industrializadas da Ásia. Yip defende que este novo foco nos filmes de artes marciais está relacionado ao rápido processo de modernização⁷ da região. Jovens operários passavam todos os dias por longas jornadas de trabalho, saturados por sons constantes e exaustão física (YIP, 2017, p. 4). Para prender a atenção deste público, o cinema feito pela Shaw apostava num cinema físico e com alto grau de elaboração técnica:

“O cinema de Hong Kong, em sua busca por clareza e impacto, revitalizou as técnicas

implicitamente ligado as lendas das artes marciais de Shaolin em Guandong” (KEI, 2018, p. 91).

4 - Idioma predominante em Hong Kong.

5 - O principal idioma falado em outros países da diáspora chinesa como os já citados Singapura, Malásia, Taiwan.

6 - Os filmes de kung fu tradicional poderiam ser categorizados como *basher* ou *shape* (filmes de lutas predominantemente sem armas), para diferenciá-los do wuxia quando ambos estão ambientados no passado de Jiang Hu.

7 - Durante a década de 1950 e início dos anos 1960 a Itália também passaria por um processo parecido que ficaria conhecido como *Miracolo Economico*, marcado pela rápida industrialização êxodo rural, migração e urbanização. (GINSBORG, 1990, p. 214). E da mesma maneira o cinema se adaptaria a essa nova sociedade mais jovem, urbana e consumista.

do cinema mudo. Edição dinâmica e em câmera lenta e rápida, ângulos de câmera marcantes e outros dispositivos que a vanguarda da década de 1920 declarou “puramente cinematográfica” tornaram-se ações no comércio desse cinema popular” (BORDWELL, 2011, p. 5).

O cinema de artes marciais de Hong Kong do período utilizava, portanto, de técnicas para aumentar o impacto visual e sensorial das cenas de combate e treinamento. Entraria aí o uso do zoom, câmera lenta, *whips* (movimentos de chicote) assim como o som amplificado, o que Yip chamaria de realismo sensorial (YIP, 2014, p. 84). Como Chion aponta, nossa percepção sonora está menos ligada a uma relação de verossimilhança em relação à fonte original do som (que pode ser produzida por um objeto totalmente diferente daquele mostrado na câmera) do que com o sincronismo do som e imagem (CHION, 1990, p.23). Os sons dos movimentos de braços e bastões cortando o ar, dizem respeito, portanto, aos estímulos afetivos perceptuais dentro do filme e não de verossimilhança. De modo semelhante, os westerns italianos que inundavam os cinema de *seconda e terza visione* (salas populares) no Sul e no interior da Itália apostavam (em contraste ao western clássico americano) no acréscimo de violência, alta dose de estímulos visuais e sonoros e uma edição rápida para entreter o público barulhento que ia ao cinema não só para ver o filme mas também para interagir socialmente (KOVEN, 2006, p. 27).

A Música no Filme de Wuxia e Kung Fu

A grande maioria dos filmes de wuxia e de kung fu, principalmente aqueles produzidos pela Shaw Brothers (ou seja, com um orçamento maior), mesclavam em suas trilhas musicais instrumentos tradicionais da música chinesa como o *erhu* (“violino”), a *pipa* (“bandolin”), o *dizi* (“flauta”) e percussão características, com músicas de arquivo da gravadora inglesa *De Wolfe*⁸. Este catálogo incluía temas e *cues* orquestrais e posteriormente temas de funk e jazz comuns em filmes de aventura e espionagem ocidentais da época. Outra influência, principalmente para as trilhas dos filmes de kung-fu, foi a música dos *spaghetti westerns*.

A principal referência nas bandas sonoras do gênero se deve a dupla Leone-Morricone. Sendo que o *western* clássico americano se restringia basicamente ao uso da música incidental influenciada pelas composições de Aaron Copland e às canções *folk* e tradicionais do *singing cowboy* (BROWNRIGG, 2003, p. 62), as trilhas de Morricone tinham uma influência da música pop e concreta e se destacava pelos anacronismos e incongruências: guitarras elétricas e flautas japonesas formavam a paisagem sonora do oeste americano revisado pelos italianos:

“Se o conteúdo musical é considerado digno de nota em leituras críticas de filmes de época, é muitas vezes por causa da “ameaça” que ele representa para a construção de um ambiente histórico confiável. Isso me traz especificamente à noção de “anacronismo musical” no drama histórico: música que parece ser “fora do tempo” com o período

8 - Breve história da De Wolfe disponível em: http://www.dewolfemusic.com/page/Nitrate_To_Bitrate##1970, acessado dia 17 de novembro de 2018.



em que a história se passa” (HOGG, 2013, p. 86).

Morricone, notadamente um produtor da indústria musical de sucesso antes do reconhecimento como compositor (HUGHES, 2006, p. 11) já havia utilizado de influências da música concreta em canções pop para dar um tom de modernidade ao som. O estilo Leone-Morricone (que por sua vez buscou inspiração no cinema japonês) seria adaptado em filmes de samurais como *Os Sete Rebeldes* (1968), *Hitokiri – O Castigo* (1969). Vários filmes de Hong Kong utilizariam diretamente de trilhas de Morricone e de westerns americanos da época (de forma não licenciada em lançamentos regionais) para evocar o sentimento particular daquele cinema. Entre os exemplos⁹ de filmes que tiveram suas trilhas aproveitadas estão: *O Dia da Ira* (1967, de Tonino Valerii), *O Dia da Desforra* (1966, de Sergio Sollima) e *Josey Wales, O Fora da Lei* (1972, de Clint Eastwood). Os *spaghetti westerns*, assim como os filmes de artes marciais de Hong Kong não eram gravados com som direto. Por esse motivo os filmes acabavam “com um número reduzido de falas proferidas pelos personagens que contribuía para uma narrativa imagética e musical” (CARREIRO, 2004, p. 241) A música ganha então lugar de destaque e não era um mero acompanhamento melódico para sublimar emoções ou ser pano de fundo para diálogos. Esses fatores criavam uma pós-produção mais complexa, com a dublagem integral dos atores, a construção da paisagem sonora e a composição de temas e acompanhamentos gravados até mesmo antes das filmagens dos westerns, *gialli* ou filmes de crime italianos (HUGHES, 2006, p. 266).

Podemos dizer que os filmes de kung fu e de wuxia tiveram dois grandes momentos de pico. De 1967 até a morte de Bruce Lee em 1973 e de 1978 com o lançamento de *Os Cinco Venenos de Shaolin, Punhos de Serpente* e *A 36ª Câmara de Shaolin*, até meados dos anos 1980 quando o cinema de ação contemporâneo ganhou popularidade juntamente com a New Wave e cinema independente (FURTADO, 2018, p. 121). Sendo assim a quase totalidade dos filmes de artes marciais de Hong Kong até o início dos anos 80 ambientava-se na era da dinastia Qing¹⁰. Com isso acentua-se o caráter anacrônico destas trilhas, de uma maneira ainda mais evidente que nos *spaghetti westerns*, já que nestes filmes o estilo de Morricone se tornou praticamente sinônimo do gênero.

Podemos resumir de maneira concisa os tipos de música extra-diegética no wuxia: a música tradicional (ou sinfônica) e a música anacrônica, podendo ser ambas retiradas de bibliotecas áudio (como a *De Wolfe*) ou de outros filmes como citado anteriormente. A trilha anacrônica poderia ainda aparecer advinda da música pop. Filmes como *The Water Margin* de 1972 (música da banda Uriah Heep), *O Dragão Chinês* de 1971 com Bruce Lee (com música do Pink Floyd e King Crimson) e *O Mestre da Guilhotina Voadora* de 1976 (com música da banda de krautrock, Neu!). Estas trilhas também podiam ser diferentes de acordo com a região de lançamento. O intuito nestes casos não seria puramente comercial como para vender trilhas sonoras ou deixar o

9 - No fórum do site Kung Fu Magazine há uma postagem com mais de 400 entradas com exemplos de trilhas reaproveitadas. Disponível em: <http://www.kungfumagazine.com/forum/archive/index.php/t-63823.html>, acessado em 17 de novembro de 2018.

10 - Refere-se ao domínio Manchu de 1644 até a Formação da República em 1912.

conteúdo mais “pasteurizado” para adolescentes, mas diminuir a sensação de distância psicológica entre o aprendiz de Shaolin e o jovem operário de Hong Kong:

“Notavelmente, Frederic Jameson argumenta que chegamos a uma “crise de historicidade” na qual nossa incapacidade de lidar com as noções de tempo e mudança histórica significa que o passado é colapsado no presente, como uma vasta e apolítica colcha de retalhos de representações midiáticas” (HOGG, 2013, p. 87).

Podemos questionar de que forma o ocorria o licenciamento ou não destas músicas e o quanto de música original era gravada especificamente para cada filme (acredito que a maioria neste caso estaria relacionado a música diegética e temas de abertura). Uma pesquisa futura também poderia esclarecer razões para a escolha de determinados estilos e a preferências de diretores e regiões de produção (como os produtos da Shaw Brothers e filmes produzidos em Taiwan, por exemplo) e a relação destas escolhas formais com o muitas vezes baixo orçamento e com público jovem e menos nostálgico (já nascido em Hong Kong), aculturado com a influência britânica e capitalista.

Referências

- BORDWELL, David. *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*. Irvington Way Institute Press, 2011.
- BROWNRIIGG, Mark. *Film Music and Film Genre*. University of Stirling, 2003.
- CARREIRO, Rodrigo. *Era Uma Vez No Spaghetti Western - O Estilo de Sergio Leone*. São José dos Pinhais: Editora Estronho, 2014.
- CHION, Michel. *Audiovisão*. Lisboa: Texto e Grafia, 2008.
- FURTADO, Filipe. Cinema Novo: Renovação, Sangue e Identidade. In: FURTADO, Filipe; BEZERRA, Júlio (Orgs). *Cidade em Chamas: O Cinema de Hong Kong*. Rio de Janeiro: Firula Filmes, 2018.
- GARDNIER, Ruy. *Chang Cheh, Esteta Industrial*. In: FURTADO, Filipe; BEZERRA, Júlio (Orgs). *Cidade em Chamas: O Cinema de Hong Kong*. Rio de Janeiro: Firula Filmes, 2018.
- GINSBORG, Paul. *A History of Contemporary Italy: Society and Politics, 1943-1980*. London: Penguin, 1990.
- HOGG, Christopher. *The Punk-Rock King: Musical Anachronism in Period Film*. Media International Australia, N. 148 (August, 2013).
- KEI, Sek. *A Criação do Mito de Hung League e Shaolin*. In: FURTADO, Filipe; BEZERRA, Júlio (Orgs). *Cidade em Chamas: O Cinema de Hong Kong*. Tradução de Júlio Bezerra. Rio de Janeiro: Firula Filmes, 2018.
- KOVEN, Mikel J. *La Dolce Morte: Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film*. Oxford: Scarecrow Press, Inc., 2006.
- TEO, Stephen. *Os Mandarins Românticos e Cínicos: Os Magnatas dos Estúdios e Seus Alter Egos Cinematográficos*. In: *Hong Kong Cinema, The Extra Dimensions*. Londres: BFI, 1997.



YIP, Man-Fung. *In the Realm of the Senses Sensory Realism, Speed, and Hong Kong Martial Arts Cinema*. Cinema Journal, Vol. 53, No. 4, pp. 76-97. Austin: University of Texas Press, 2014.

_____. *Martial Arts Cinema and Hong Kong Modernity: Aesthetics, Circulation and Representation*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2017.

Documentário, Autobiografia e a contingência da morte: *Silverlake Life*¹

Documentary, Autobiography and the contingency of death: *Silverlake Life*

Gabriel Kitofi Tonelo²
(Pós-Doutorando – ECA-USP)

Resumo: *Silverlake Life: the view from here* (Tom Joslin e Peter Friedman, 1993) aborda o desenvolvimento da AIDS no corpo do cineasta Tom Joslin, registrado por meses e que culmina em sua morte. Destacaremos os elementos narrativos que singularizam a empreitada autobiográfica do filme. Enfatizaremos a análise da construção de sua temporalidade, alicerçada em uma espécie de “presente-futuro” diante da expectativa da morte do cineasta-autobiógrafo e que flexiona particularmente seu ato autobiográfico.

Palavras-chave: Documentário, Autobiografia, Documentário Autobiográfico, *Silverlake Life*, Tom Joslin.

Abstract: *Silverlake Life: the view from here* (Tom Joslin and Peter Friedman, 1993) approaches the development of AIDS symptoms in the filmmaker Tom Joslin’s body, culminating in his death. I’ll seek to highlight narrative elements which singularizes the film’s autobiographical endeavor. An analysis of the film’s temporality will be emphasized, especially around a sense of “present-future” tense in face of the expectation of the filmmaker’s own death which flexes particularly his autobiographical acts.

Keywords: Documentary Film, Autobiography, Autobiographical Documentary, *Silverlake Life*, Tom Joslin.

Silverlake Life: the View from Here é um documentário estadunidense finalizado e lançado em 1993. O filme obteve atenção significativa da crítica especializada e da academia, tendo recebido diversos prêmios em festivais à época de seu lançamento, como os de Melhor Documentário no Festival de Berlim e no Festival de Sundance. O filme também foi objeto de densa resposta espectral em sua exibição no sistema de *broadcast* de televisão pública estadunidense, tendo aberto a sexta temporada da série televisiva *P.O.V.* (*Point-of-View*). A série, que permanece existindo até hoje, é veiculada pela rede PBS e dedicada à exibição de documentários independentes, sendo a série mais longeva dedicada a esse tipo de veiculação.

Para além de suas características narrativas, o lugar de importância de *Silverlake Life* na história do documentário dá-se pelo impacto que provocou à época de sua exibição, dada a contundência do tema retratado,

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: EU, NA TELA, SER O OUTRO. APROXIMAÇÕES AO FILME EM PRIMEIRA PESSOA.

2 - Gabriel Kitofi Tonelo é Pós-Doutorando (2018) do Programa de Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP. Doutor (2017) e Mestre (2012) pelo Programa de Pós-Graduação em Mídias da UNICAMP.



seu reflexo na sociedade do período e à intensidade imagética e emocional do filme. *Silverlake Life* retrata a experiência dos últimos meses de relacionamento do cineasta Tom Joslin e de seu parceiro de mais de vinte anos, Mark Massi, enquanto ambos sobreviviam ao desenvolvimento dos sintomas da AIDS em suas vidas e corpos. Filmado com pequenas câmeras de vídeo, o cineasta Tom Joslin decide iniciar seu diário após a intensificação dos sinais da doença. O filme é conduzido narrativamente de maneira que o desenvolvimento do vírus da AIDS nas vidas e nos corpos de si próprio e de seu companheiro faz-se explícito.

O ápice narrativo de *Silverlake Life* acontece com a morte do cineasta-autobiógrafo. Já debilitado, assistimos aos últimos dias de sua vida, no leito de morte, a partir das filmagens realizadas por seu companheiro, Mark Massi. A tomada do corpo inerte de Joslin, revelado por meio da câmera sustentada por Massi, momentos após o ocorrido, com as mãos trêmulas e a voz embargada, foi veiculada na “sala de estar dos lares estadunidenses” em 1993 e é apontado como um dos momentos historicamente marcantes da cultura documentária do período.

É justamente a partir da lembrança desse momento que Jim Lane, autor estadunidense de “The Autobiographical Documentary in America”, inicia a argumentação de seu livro. Ao relatar a exibição do filme e, especialmente, da sequência da morte de Tom Joslin, Lane sustenta que os espectadores do filme talvez tenham ficado chocados, profundamente movidos ou mesmo confusos sobre o porquê de terem sido convidados a assistir um momento tão privado (LANE, 2002, p. 3). O apontamento de Lane sugere o lugar de destaque que narrativas autobiográficas pareciam ocupar naquele momento. Lane propõe, ainda, que o episódio da projeção de *Silverlake Life* influenciou a maneira que se pensava sobre o papel da autobiografia e do documentário na vida contemporânea (LANE, 2002, p.3).

Na década de 1990, narrativas autobiográficas começaram a ser mais frequentemente exibidas, sobretudo nos EUA, em outros suportes que não a sala de cinema, como a televisão. O tipo de conhecimento que era produzido e entregue pelos documentários autobiográficos sugeria uma potência da forma que dizia respeito à possibilidade de endereçamento de temas urgentes para a sociedade contemporânea, a partir do embate do(a) cineasta-autobiógrafo(a) com algum questionamento que dizia respeito à sua vida imediatamente pessoal e que, a partir de tal questionamento, poder-se-ia endereçar de maneira pungente temáticas que também diziam respeito a uma coletividade. A autora Patricia Aufderheide sugere que os documentários autobiográficos que chegaram à televisão, no momento, fizeram parte tanto de uma história socialmente crítica do Documentário quanto de uma história particular da mobilização social (AUFDERHEIDE, 1997). Os filmes, ainda segundo Aufderheide, eram acompanhados e, por vezes, eram expressões diretas de movimentos sociais de inclusão, que se organizavam ao redor da cultura e de estilos de vida, e frequentemente encontravam expressões políticas naquilo que se tornou conhecido como “política identitária” (*identity politics*) (AUFDERHEIDE, 1997).

No caso, a empreitada de vida e morte de Tom Joslin, diante do desenvolvimento da AIDS em meio à sua vida cotidiana e de seu companheiro, deu vazão ao endereçamento público de duas questões socialmente urgentes:

1) a produção de conhecimento acerca da vida com AIDS em um momento-chave (final da década de 1980 e começo da década de 1990), de maneira que tal conhecimento era produzido por um indivíduo que experienciava uma situação “de dentro” dela e

2) trazer conhecimento sobre as nuances da experiência *gay* naquela circunstância, principalmente, nesse caso, a partir da perspectiva da tematização da homoafetividade de um casal – o cineasta e seu companheiro – que, em uma união de mais de duas décadas, passam juntos pela situação extrema da iminência da morte.

A temporalidade narrativa de *Silverlake Life*: o “presente-futuro”, da contingência à imanência da morte

A hipótese aqui sustentada é a de que parte significativa do impacto causado por *Silverlake Life* relaciona-se com a maneira através da qual sua narrativa é estruturada e construída. Sobretudo, nesse caso, a narrativa autobiográfica de Joslin apresenta o desenvolvimento de uma temporalidade fílmica que particulariza sua empreitada.

O entendimento da temporalidade do filme passa, em primeiro lugar, por uma explicação acerca da sua estrutura fílmica. Apesar de seu clímax narrativo consistir na morte cineasta-autobiógrafo, como já constatado, essa informação é apresentada aos espectadores desde o início da narrativa. Na primeira sequência, assistimos a um depoimento de Mark Massi, companheiro de Joslin, já em processo de luto. Massi relata as lembranças que tinha da vida com o companheiro e disserta sobre o episódio da sua morte. Em seguida, ouvimos uma narração em *over* de um terceiro elemento, Peter Friedman, peça fundamental pra experiência do filme. Friedman, segundo o próprio nos revela em sua narração em *over*, fora aluno de Tom Joslin na faculdade de cinema, nos anos 1970, e recebera a incumbência de montar e finalizar o filme “no caso de um desastre de saúde” acometido ao cineasta. Essa incumbência também nos é apresentada, em um *script* deixado pelo cineasta e mostrado imagneticamente na mesma sequência.

A partir desse momento a narrativa revela os momentos que Tom Joslin decidira, em vida, filmar e compartilhar do processo. Até a morte de Joslin, acompanhamos no filme eventos justapostos predominantemente em uma estrutura cronológica, na qual faz-se possível um olhar para o íntimo do cotidiano do casal, sobretudo no que concernem as transformações que acontecem no ambiente doméstico diante do desenvolvimento da doença em ambos. Assistimos às suas visitas recorrentes a consultas médicas ou a laboratórios para a realização de exames como também a busca por tratamentos ortodoxos ou alternativos que pudessem surtir



efeito. Conduzem a narrativa, da mesma maneira, diversos momentos nos quais o cineasta e seu companheiro utilizam-se da câmera como meio de pontuar temporalmente o desenvolvimento da doença em suas vidas, não apenas em termos físicos – as transformações, visíveis, nos corpos – mas em situações que competem ao estado de consciência de ambos diante de cada novo cenário relativo ao desenvolvimento dos sintomas: esperança ou desesperança, frustração ou contentamento, tristeza ou alegria.

Pode-se realizar alguns comentários a respeito da maneira através da qual a estrutura narrativa de *Silverlake Life* relaciona-se com a história pública do cinema documentário e, em especial, com o desenvolvimento dos documentários de cunho autobiográfico. Em primeiro momento, é possível frisar que existe a perspectiva do reconhecimento, da parte do cineasta, de uma situação crítica e o conseqüente ímpeto de registro de seus desdobramentos por um período de tempo determinado, depois apresentado em uma forma narrativa na qual acompanham-se as transformações dessa situação em um corte cronológico. Tal perspectiva liga-se à proposta epistemológica do cinema direto e de seus desdobramentos. No caso dos documentários autobiográficos, a perspectiva do registro e narrativização de uma série de *presentes*, apresentados cronologicamente, é trabalhada consistentemente a partir do início da década de 1970, tendo o diário filmado de Ed Pincus, *Diaries (1971 - 1976)* como pioneiro e, ainda, expoente, de tal metodologia. Nessa perspectiva, cada uma das situações que são filmadas por um(a) cineasta, é reconhecida no presente fenomenal como uma circunstância espaço-temporal única, capaz de transpor o presente tanto de uma realidade material, quanto a transposição do estado de consciência dos corpos em cena no momento específico, a partir de falas, gestos e feições.

Nosso presente argumento, entretanto, é o de que a temporalidade narrativa de *Silverlake Life* sugere não apenas o trabalho com o presente fenomenal como matéria-prima, mas existe um “jogo” particular com uma intenção deliberada de futuro, ou “futuro indefinido”. A diferença, no caso do filme que estamos analisando, é a de que o ato autobiográfico de Tom Joslin, em cada um dos eventos retratados – cada circunstância escolhida pelo cineasta para o registro – é imbuído pela ciência (pelo conhecimento) de sua morte iminente, tornando-se essa a força propulsora e moldadora de seu ato autobiográfico. A cristalização da experiência em registro audiovisual, nesse caso, parte de uma concepção de um cineasta-autobiógrafo que sabe que seu tempo terreno é limitado.

A ciência da morte como força propulsora do ato autobiográfico transparece no filme de diferentes maneiras. Alguns exemplos são a própria existência de um roteiro incorporado ao início do filme, no qual fornece-se ao espectador a informação de que o cineasta autoriza o término do documentário postumamente (“no caso de um desastre de saúde”). Outras situações, entretanto, são verbalizadas pelo próprio cineasta-autobiógrafo ao longo de seus registros. É o caso da situação em que Joslin filma a si próprio e ao companheiro em uma sessão de terapia de casal, na qual assere: “Eu sinto que o fim da linha não está tão longe, e por isso há um desespero em relação a filmar, em comparação a viver outros aspectos da vida”.

Em *Silverlake Life*, portanto, a experiência autobiográfica oferece um lugar espectral privilegiado a respeito da vida de um casal que mantém uma relação afetiva de décadas e que, diante da situação mais delicada da vida de ambos, decide cristalizar essa experiência a partir da câmera. É possível vislumbrar a particularidade da decisão do cineasta e de seu companheiro, no sentido de que, provavelmente, poucas pessoas tenderiam a incorporar a feitura de um filme diante de uma situação de tal maneira delicada. Diante disso, a empreitada de Tom Joslin no filme é reconhecida em um movimento deliberadamente político, conforme coloca a autora Susanna Egan:

(O filme) Oferece acesso privilegiado e de fato muito doloroso, a um território tão privado, a ponto de tornar-se tabu, permitindo que os telespectadores reconheçam de forma pungente os momentos da solidão mais terrível dos autobiógrafos, mas que ainda neles respondem às forças criativas do relacionamento.

O envolvimento (do casal) com o público era um movimento deliberado, político, de sua parte. Sua determinação obstinada em filmar cada fase da doença, morte e luto coloca em primeiro plano as fontes mais íntimas do impulso autobiográfico. (EGAN, 1994, p. 609-610. Tradução Nossa.)

Vinte e cinco anos após o lançamento de *Silverlake Life* e de sua veiculação na televisão pública, são frequentes os comentários de espectadores que relatam a capacidade do filme em fazer-nos ver a experiência da AIDS através de um relato que, por momentos, parece “real demais”. A empreitada de vida e morte de Tom Joslin, cristalizada na narrativa fílmica, torna-se possível apenas a partir de uma partilha do processo autobiográfico que ambos os autores citados, Jim Lane e Susanna Egan, em suas análises sobre o filme, referem-se como “Autobiografia Compartilhada”. Nesse caso, a terceirização de parte do registro fílmico e da montagem/edição torna-se a única possibilidade de um cineasta tematizar o acontecimento de sua própria morte, dentro de uma estrutura narrativa maior. Em *Silverlake Life*, não apenas a morte de Joslin torna-se parte do filme, como também o “rescaldo”, as consequências (*aftermath*) e o processo de luto após o fim de sua existência enquanto consciência individual viva, diante do trabalho póstumo realizado por Mark Massi e por Peter Friedman. Massi, companheiro de Joslin, é a força responsável por manter “presente” a figura do cineasta-autobiógrafo após sua morte, não como consciência ativa, mas como matéria e memória. A presença de Joslin torna-se matéria inerte nos registros feitos por Massi durante a remoção de seu corpo, da casa onde moravam, como também quando filma o processo de recebimento e acondicionamento de suas cinzas, após a cremação. Como memória, Joslin permanece na narrativa diante dos depoimentos realizados por Massi após a morte do cineasta-autobiógrafo, tanto ao início quanto ao final da narrativa. Peter Friedman, da mesma maneira, é o elo entre o registro documental de Joslin e Massi e sua consolidação em forma de narrativa finalizada, sendo que tal processo também faz parte da experiência de visionamento do documentário.

Em tal sentido, as estratégias metodológicas, em uma combinação de registro direto e de uma aposta nos procedimentos de “Autobiografia Compartilhada”, concedem a *Silverlake Life* sua potência narrativa em



direção à perenidade e à cristalização de uma experiência individual que toca, de diferentes maneiras, uma experiência humana coletiva em um espaço-tempo determinado. O filme trata de estabelecer um jogo entre o presente e a posterioridade que, no caso, incorpora a morte do cineasta-autobiógrafo como fenômeno pertencente do próprio ato autobiográfico e que, mais de duas décadas após sua feitura, garante ao filme o *status* de uma experiência ainda limítrofe do universo dos Documentários Autobiográficos.

Referências

AUFDERHEIDE, Patricia. "Public Intimacy: The Development of first-person documentary". *Afterimage*., Rochester, v.25, n. 1, jul-ago. 1997.

EGAN, Susanna. "Encounters in Camera: Autobiography as Interaction". *Modern Fiction Studies*., Baltimore, v. 40, n. 3, Fall. 1997.

LANE, Jim. *The Autobiographical Documentary in America*. Madison: The University of Winsconsin Press, 2002

Narrativas inquietantes do horror: o estranhamento na obra de Michael Haneke¹

Disquieting narratives of horror: the uncanny in the work of Michael Haneke

Gabriel Perrone² | Rogério Ferraraz³
(Mestre – UAM) | (Doutor – UAM)

Resumo: O objetivo deste trabalho é investigar o estranhamento no horror contemporâneo através da análise da obra cinematográfica *O tempo do lobo* (2003), de Michael Haneke, situando história e forma narrativa no ambiente familiar e reconhecível, porém insólito e incerto. O conceito de inquietante proposto por Freud contribui para o entendimento do medo no gênero em seu teor psicológico, propiciando o estudo comparativo.

Palavras-chave: Análise fílmica, Horror, Inquietante, Estranhamento, Michael Haneke.

Abstract: The aim of this work is to investigate the uncanny in contemporary horror through the analysis of Michael Haneke's *Time of the wolf* (2003), situating history and narrative form in familiar and recognizable but unpredictable and uncertain environment. The concept of the uncanny proposed by Freud contributes to the understanding of the fear in the genre in its psychological content, propitiating the comparative study.

Keywords: Film analysis, Horror, Uncanny, Disquieting, Michael Haneke.

Há os filmes cujos gatilhos para as situações de aversão podem ser uma entidade monstruosa, um espectro maligno, uma visão sobrenatural, elementos que se servem do susto como reação mais imediata. Há, entretanto, também, aqueles que trabalham o horror, implantando uma ideia ou pensamento na mente do espectador. Então, a emoção produzida nestes casos está mais relacionada a uma certa ameaça em nível psicológico à integridade psíquica, e até mesmo moral, um ataque ao racional, ao estado natural e confortável do que se é familiar. Quando o espectador é colocado em conflito com elementos desconhecidos, dos quais ele não identifica motivações e explicações que garantam uma lógica mimética, cria-se a atmosfera do estranhamento e deste estado a base propícia para o medo.

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Perspectivas contemporâneas sobre o horror e o audiovisual.

2 - Mestre em Cinema e Audiovisual (Universidade Católica Portuguesa, 2014), é doutorando no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi e realizador de cinema.

3 - Doutor em Comunicação e Semiótica (PUC-SP, 2003), é professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi.



Ao passo que os filmes de horror sobrenaturais se apoiam nas figuras das criaturas extraordinárias, o terror psicológico aporta na psique, nas ações do homem e todo seu catálogo de medos contemporâneos em relação ao que lhe causa estranheza (LOSILLA, 1993, p. 87).

Em relação consonante ao estranhamento proposto por Sigmund Freud em seu ensaio *O inquietante* (*Das unheimlich*) de 1919, a presente pesquisa tem como objetivo a análise da obra cinematográfica francesa *O tempo do lobo* (*Les temps du loup*, 2003) do diretor austríaco Michael Haneke, posicionando-o no campo do terror psicológico e, portanto, exemplo de expressão do horror contemporâneo.⁴ A história e a forma narrativa do filme propiciam o ambiente do insólito e do desconcertante na atmosfera que promove o rompimento com o familiar, o reconhecível e, desse modo, possibilita o estudo a fim de identificar artifícios e estratégias de elaboração que as define como uma obra em que o horror se apresenta pela angústia ante a um clima de incertezas em que o espectador é envolvido.

O ensaio de Freud oferece muitas indicações para a compreensão de uma estética da estranheza, que merecem ser exploradas para a análise de obras que se inserem nesse campo do terror psicológico gerado pelo estranhamento ou o inquietante. Para o autor, o estranho pode ser lido como impressões sensoriais e experiências que, ao longo do tempo, foram atribuídas ao sentimento de inquietude ante o desconhecido: “A estranheza seria esse tipo de sensação de medo que afeta as coisas familiares por algum tempo” (FREUD, 2010, p.269). Freud analisa o mal-estar como resultado de uma ruptura na racionalidade tranquilizadora da vida cotidiana, sendo esta ruptura o objeto estranho ou sinistro. Em sua análise sobre o texto, Eugênio Trías define:

Tendo permanecido em segredo, foi revelado. É, portanto, algo que talvez fosse familiar e se tornou estranho e inóspito. Algo que, quando revelado, é mostrado em sua face sinistra, apesar de ser, ou precisamente porque é, na realidade, em profundidade, muito íntimo (TRÍAS, 2001, p. 39).

O conceito freudiano contribui para o entendimento do medo do gênero em seu teor psicológico como uma mistura de mistério e angústia, sendo estes os objetos sinistros ou estranhos catalizadores. O mistério convida o indivíduo a desvendar os enigmas da história e a angústia, como quota psicológica resultante do suspense extenuante, exige a especulação inquieta das pistas na tentativa constante de retorno ao ambiente familiar.

A história de Haneke se inicia com a família de Georges Laurent (Daniel Duval), sua esposa Anne (Isabelle Huppert) e seus filhos Eva (Anaïs Demoustier) e Ben (Lucas Biscombe), chegando à casa de campo familiar, fugindo da cidade grande. Nenhuma informação é dada sobre o motivo que os fizeram escapar da cidade e se refugiar no campo. De certo modo, isso não se faz relevante, ao contrário, provoca o estranhamento ante

4 - Assim como Haneke, outros cineastas vêm desenvolvendo obras audiovisuais que se inserem no campo do horror a partir dessa relação com o conceito freudiano do estranho inquietante. Entre eles, destaca-se David Lynch, conforme apontado por FERRARAZ (2005).

o mistério e a ansiedade inquietante e constante de que em algum momento algo possa elucidar a situação. O que é dado ao espectador é uma sensação de que as estruturas da civilização foram quebradas. Os Laurent encontram uma família invasora em posse da casa e, no confronto que se segue, Georges é baleado e morto. Quase sem posses e sem ajuda, mesmo dos vizinhos próximos que negam socorro, a família inicia uma jornada de busca de abrigo. O primeiro encontrado é um celeiro onde passam a noite. Em determinado momento, mãe e filha acordam em meio à escuridão percebendo a ausência de Ben e, assim, começam uma procura pelo menino durante ao quase total breu, que se torna um dos motivos visuais deste trecho do filme. Anne se afasta em busca do filho com o auxílio de apenas um isqueiro, enquanto Eva permanece no celeiro, queimando punhados de feno para que a mãe consiga se situar e encontrar o caminho de volta. Haneke filma toda sequência com realismo absoluto ao optar pela não utilização de iluminação artificial. Com o afastamento de Anne, a pequena chama é o único e minúsculo ponto de luz que falha constantemente, deixando a cena com longos períodos de total escuridão. Em um nível é a representação realista de um mundo sem eletricidade, mas, em outro nível, é mais estratégico e que nos leva à questão levantada por Freud – “Além disso, de onde procede a *Unheimlichkeit* [estranhamento] do silêncio, da solidão, da escuridão?” (FREUD, 2010, p. 368) – é a expressão da atmosfera de medo, incerteza e vulnerabilidade. Para o público, em um nível mais estético, é uma experiência visual intensa do inquietante.

O filme promove uma experiência cinematográfica singular em relação às demais obras do diretor.⁵ Em *O tempo do lobo*, Haneke remove radicalmente o espaço familiar postulando um cenário de ficção científica e de horror ambientado num ambiente pós-apocalíptico em que todas as infraestruturas sociais e tecnológicas desmoronaram da noite para o dia. Também, apresenta uma diferença formal clara em relação a outros filmes de desastres: a narrativa elíptica e a extrema restrição de informações para o espectador. Amplos espaços e extensões apresentam pouco ou nenhum diálogo e o silêncio geralmente é abundante; um rigoroso esquema de montagem interrompe essa pausa predominante com súbitas explosões de diálogos e gritos, especialmente durante os conflitos na estação de trem que irão encontrar. Essas escolhas para a construção da narrativa produzem todo tipo de estranhamento e, por conseguinte, o terror psicológico.

Ben é encontrado junto a um adolescente sem nome (Hakim Taleb), que assim permanecerá até o fim do filme, que acaba por concordar a se juntar a eles que, em seguida, se juntam a outro grupo maior, uma comunidade recém-formada de sobreviventes que vivem em uma estação de trem abandonada, esperando por um trem que os possa salvar. Nesta jovem comunidade tudo deve ser adquirido pela troca por bens ou serviços, incluindo favores sexuais das mulheres. Em uma das noites, Eva assiste, entre a massa de corpos adormecidos ao seu redor, a cena de um estupro brutal sem que possa fazer nada além de se jogar sobre o irmão adormecido para protegê-lo de ver a barbárie. A transformação dessas pessoas de origens diversas, até então civilizadas, em primitivos selvagens é apresentada tanto como natural quanto terrível. *O tempo do*

5 - Entre outros filmes, Haneke dirigiu *A professora de piano* (2000), *Caché* (2005), *Violência gratuita* (2007), *A fita branca* (2009) e *Amor* (2012).



lobo se revela como uma espécie de experiência sádica, onde são retirados todos os recursos que garantem o conforto social a fim de descobrir exatamente o que é que torna a existência de uma sociedade possível em estado de estranheza diante das perdas. Nesse ambiente onde reina a inquietude, Haneke imagina um universo sem ordem coercitiva, cada indivíduo vai tentar tirar o que pode para sua própria sobrevivência ou ganhar sem nenhum senso de princípio ou justiça.

O cenário é desfamiliarizado, o espaço é estranho, os personagens assustados que povoam esse mundo possuem semblantes inexpressivos, exceto nos momentos breves de pânico e desespero, que rapidamente são auto reprimidos, recompostos ao comportamento de falso autocontrole. A violência vem da própria existência dos outros e, portanto, da própria concepção de grupo, de família. Haneke está em plena sintonia aos elementos do estranhamento e do sentimento do inquietante tratados por Freud quando explora o lugar de segurança – o *heimlich* – como o próprio lugar do perigo – o *unheimlich*. Para Haneke, o conceito de casa ou de estrutura familiar está invariavelmente baseado na repressão e numa oculta agressão fundadora, da exploração de outros e da tomada do espaço e de outros como propriedades do fundador. Assim como Freud argumenta que o “simples” esconde um segredo sinistro, o *heimlich* do *unheimlich*, a superfície do modelo civilizado esconde dentro de si um elemento perturbador, que hora é trazido à luz pelo fato de se manter ali sempre presente, pulsante, à espera de um deslize das ações repressoras para seu ressurgimento. Haneke posiciona relações e estruturas sociais sempre sob ameaça, e esta ameaça sempre está associada à violência e ao horror psicológico da ansiedade constante.

Na falta de informações explicativas, sobram o uso de informações misteriosas na forma de, por exemplo, alusões culturais (germânicas) que preenchem o espaço que falta diálogo ou representações visuais diretas, assim como motivos míticos que complementam o vazio informativo. Na estação, a personagem Béa canta *Maikäfer flieg*, canção popular alemã que narra a história da ocupação e extinção da Pomerânia durante a Guerra dos Trinta Anos e, em particular, a necessidade em fugir das cidades em chamas. Além disso, o título, em sua tradução direta, *Os tempos do lobo* deriva de um verso do poema *Voluspá*, que integra o manual islandês de poesia escáldica *Edda* de Esnorri. O poema descreve o progresso da civilização, as batalhas dos deuses e a destruição do mundo pela guerra. A 44ª estrofe descreve uma passagem do apocalipse:

Irmãos lutarão e matarão uns aos outros, os filhos das irmãs sujarão o parentesco. Isso é duro no mundo, prostituição corrente – uma era de machado, uma era de espada (e o sol surge) – escudos são despedaçados – uma era de vento, uma era de lobo – antes que o mundo vá precipitadamente. Nenhum homem terá misericórdia para com o outro (FRAY, 2010, p.113).

Também, em outra cena Béa fala sobre os Justos, um grupo seletivo cuja missão é salvaguardar a humanidade em momentos de caos. Após a chegada de mais um grupo à estação, um velho senhor (Claude Singeot) elabora mais o tema contando uma história de fogueiras sendo acesas em aldeias onde estes homens

santos se atiram nus ao fogo como ato redentor para a salvação da humanidade. Esses personagens parecem ter um conhecimento especial, místico, que Freud chamou por onipotência do pensamento.

[...] relacionam-se ao princípio que chamei de onipotência do pensamento. [...] A análise de casos do inquietante nos levou à antiga concepção do animismo, que se caracterizava pela superestimação narcísica dos próprios processos psíquicos, a onipotência dos pensamentos e a técnica da magia, que nela se baseia, a atribuição de poderes mágicos cuidadosamente graduados a pessoas e coisas estranhas (FREUD, 2010, p. 359).

Esses relatos sobre fogueiras e homens que se entregam ao fogo para salvar os outros leva ao poderoso clímax do filme, quando Ben acorda durante a noite com todos seus medos e tensões surgindo de forma representativa com o sangue que escorre de seu nariz e se dirige ao trilho do trem em meio à escuridão. Ao passar a mão sob o nariz, mancha o roto de sangue e torna a imagem ainda mais dramática. Recolhe galhos e atíça a chama de uma pequena fogueira no meio dos trilhos e permanece ali com sua, e a memória do espectador, ligada ao conto do velho. Começa a se despir e, quando nu, se inclina em direção ao fogo até que um dos homens que estão de guarda se aproxima, percebendo a situação. Ele agarra o garoto de surpresa e o oferece uma visão de otimismo e certo animismo em suas palavras.

Então, há o corte brusco para a cena final. Um extraordinário longo *take* de quase cinco minutos, filmado do interior de um trem, mostrando campos, colinas, vales e árvores que correm pela tela, nenhum sinal de humanos, apenas a natureza. Estilisticamente, Haneke favorece os longos *takes* e os planos estáticos. Sequências são encenadas em tomadas com duração prolongadas, a câmera se movimenta num rastreamento dramático às personagens de forma pontual no trabalho da filmagem que majoritariamente privilegia os planos estáticos. Padrões específicos de montagem, enquadramento, design de som produzem uma experiência visual inquietante que, na melhor das hipóteses, convidam a uma atitude crítica em relação à representação da realidade. Sob o som rítmico do ruído do trem, que não é visto no enquadramento, apenas a paisagem exterior, é inevitável as questões de espectador: É o trem que se aproxima com a salvação? As personagens serão salvas? Ou é apenas um trem qualquer em outro qualquer lugar? Seja o que for, é assim que o filme se encerra em corte seco para a tela negra e o silêncio total. E assim permanece o espectador na sala de cinema por um tempo que parece não ter fim até o aparecimento dos créditos finais que preservam a ausência de qualquer som.

Eis a construção do absurdo que fragiliza o público e causa o espanto diante de uma história em que as irracionalidades oportunizam rompantes de violência ou situações infames propícias ao choque, ao constrangimento e ao medo do que pode sempre vir a seguir. A tentativa de compreender a origem do contexto apocalíptico ou ter alguma ideia conclusiva da história se torna uma tarefa fadada ao fracasso, já que o mistério é o que importa e resta ao espectador apenas presumir. Haneke, essencialmente, não permite quaisquer conclusões, não concede espaço para a autossatisfação do público, exceto, talvez, a pequena satisfação de



saber que nenhuma satisfação é possível. Resoluções narrativas claras são excluídas ou impossíveis de determinar. O cinema de Haneke provoca, denuncia e exige, mas sempre acaba por frustrar a interpretação. A esta frustração, seguem a angústia, o estranhamento e a inquietude no espectador. Nas palavras do diretor, “Não existe horror maior do que nos depararmos com quem e como somos” (DONNER, 2004, p. 41).

Referências

DONNER, W. *The opposite of Hollywood*. Londres: Amago, 2004.

FERRARAZ, R. Para sempre, nos sonhos: Lynch, Hoffmann, Freud e o estranho. In: FABRIS, M; GARCIA, W; CATANI, A (Org.). *Estudos Socine de Cinema: Ano VI*. São Paulo: Nojosa, 2005.

FREY, M. A cinema of disturbance: the films of Michael Haneke. in. PRICE, B; RHODES, J (org.). *On Michael Haneke*. Detroit: Wayne State University Press, 2010.

FREUD, S. O Inquietante. in. SOUZA, P. (org.). *Freud (1917-1920) Obras Completas v. 14: “O homem dos lobos” e outros textos*. São Paulo: Companhia Das Letras, 2010.

LÓPEZ, A. “El cine de terror psicológico: La arquitetura de un falso género”. *Escribanía; Menizales*, v. 14, n. 1, jan.-mar. 2016.

LOSILLA, C. *El cine de terror*. Barcelona: Paidós, 1993.

PRICE, B; RHODES, J. *On Michael Haneke*. Detroit: Wayne State University Press, 2010.

TRÍAS, E. *Lo Bello y lo siniestro*. Madri: Del Cardo, 2001.

André Abujamra e a autoria camaleônica em trilhas do cinema brasileiro¹

André Abujamra and chameleon authorship in Brazilian cinema soundtracks

Geórgia Cynara Coelho de Souza²
(Doutora – UEG / USP)

Resumo: As principais características autorais da música de André Abujamra no cinema brasileiro, em longas ficcionais a partir da Retomada (1995). Por meio da análise fílmica, pesquisa bibliográfica e entrevistas com o compositor e parceiros, expomos o processo criativo do artista, o modo de produção, sua compreensão da funcionalidade da trilha musical, a relação das composições para filmes com elementos de suas canções em disco e as implicações narrativas de sua obra.

Palavras-chave: André Abujamra, cinema brasileiro, trilha musical, compositor, música.

Abstract: We reveal the main authorial characteristics André Abujamra's music in Brazilian cinema, in fictional feature films from Retomada (1995). Through the film analysis, bibliographical research and interviews with the composer and partners, we highlight the artist's creative process, his team and mode of production, his understanding of the functionality of the musical track, the relationship between his movie soundtracks and his album tracks and the audio-visual narrative implications of his work.

Keywords: André Abujamra, Brazilian cinema, soundtrack, composer, music.

Para se chegar àquelas que acreditamos ser as principais marcas da obra musical de André Abujamra para cinema (Souza, 2018), analisamos alguns filmes para os quais ele compôs: *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995); *Um copo de cólera* (Aluizio Abranches, 1999); *Castelo Rá-Tim-Bum, o filme* (Cao Hamburger, 1999); *Bicho de sete cabeças* (Laís Bodanzky, 2001); e *O contador de histórias* (Luiz Villaça, 2009). Neles, investigamos as relações música-som-imagem, bem como o processo criativo, modos de produção, parcerias, relações e negociações; enfim, o lugar do compositor no processo de realização cinematográfica. A investigação foi embasada em formulações teóricas de autores como Gorbman (1987), Chion (1993; 2004), entre outros.

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no Seminário Temático Estilo e Som no Audiovisual, sessão Análises musicais.

2 - Doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) e docente do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG).



O estabelecimento da música de Abujamra como eixo das análises fílmicas (Aumont e Marie, 2004) nos permitiu perceber a fluida relação entre as composições do artista e os demais elementos sonoros fílmicos – diálogos, som ambiente, *foleys*, ruídos e outros efeitos, além de músicas preexistentes. Esta fluidez é esperada e configura uma das marcas de seu trabalho no cinema.

O diálogo da trilha musical de Abujamra com outros elementos sonoros fílmicos acontece de forma menos previsível em filmes como *Durval Discos* (Anna Muylaert, 2003) e *Bicho de sete cabeças* (Laís Bodanzky, 2001). A música do filme de Anna Muylaert é percebida em dois momentos análogos aos lados de um disco de vinil: no lado A temos um festival de músicas populares brasileiras, além das referências visuais (capas de discos, figurino e caracterização de Durval). No lado B, com o conflito instalado na narrativa, surge então a trilha musical original de Abujamra, a princípio em plano sonoro 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, sobrepondo-se, inclusive, aos diálogos.

Nesse momento, as vozes que se unem em cantos, gritos e percussão lembram as ideias de ritual empregadas nas trilhas compostas pelo artista para a morte de Dona Maria, a rainha louca, em *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* e para as cenas de fúria e invasão das saúvas em *Um copo de cólera*. Neste filme, a voz opera em camadas de percepção e significação, demonstrando o jogo entre as razões e os desejos feminino e masculino por meio da adaptação da poética verbal de Raduan Nassar, da interpretação dos atores e das composições musicais de Abujamra. Em uma peça, a voz opera como provocadora da desordem que mina a razão; na outra, restabelece a harmonia dos corpos na consumação amorosa do desejo.

Em outro filme, *Domésticas* (Fernando Meirelles e Nando Olival, 2001), a fala e o canto se misturam não somente nas canções que demonstram as emoções e posicionam cultural e socialmente as personagens (o rap e o romântico/brega), mas nos próprios diálogos, repletos de ritmo e musicalidade. Essas camadas são atravessadas pela trilha vocal de Abujamra, que desconstrói a palavra e recicla sílabas em ritmo, melodia e harmonia, em gestos vocais cujo significado só é possível em sua relação com os demais elementos sonoros e com a imagem. Nestes filmes, portanto, voz é poder, como afirma Chion (2004), tanto em verbo quanto em gesto. O empoderamento pela voz, no entanto, não está apenas na supremacia da palavra, mas também no uso criativo do gesto vocal.

Assim como em *Domésticas* e em *Durval Discos*, várias canções, desta vez de Arnaldo Antunes, compõem a trilha musical de *Bicho de sete cabeças*. A voz grave de Antunes, combinada à inesperada 'sujeira sonora' das composições originais de Abujamra, entra em consonância com os ruídos ensurdecadores da metrópole e das lembranças do protagonista Neto (Rodrigo Santoro). E todo esse conjunto entra em conexão com a 'sujeira da imagem', os muros pichados, o cotidiano automático no seio familiar, clamando por respiração por meio da canção preexistente e homônima *Bicho de sete cabeças* (Geraldo Azevedo e Zé Ramalho),

em versão de Zeca Baleiro.

Percebemos ainda aproximações entre estas trilhas, compostas com diferentes propósitos, contextos e condições de realização, e aspectos de sua obra discográfica, desde a negação, no caso desta última, a se curvar às exigências de lucro da indústria – alterar integrantes de banda, sua sonoridade e a própria imagem para aumentar a visibilidade ante a um público massivo – até aspectos estético-musicais, como a mistura de timbres de sonoridades distantes acumulados em suas livrarias digitais, a densidade de texturas, as batidas eletrônicas, o gosto pela música sinfônica, a valorização do caráter gestual da voz – tornada ritmo, ruído e/ou idioma estrangeiro.

Tal como nos versos da *Ópera Arepó*, canção-tema de *Castelo-Rá-Tim-Bum, o filme*, o humor decorrente das combinações silábicas é uma característica das composições de Abujamra na maior parte de seus discos. Da economia à densidade de texturas, as composições de Abujamra demonstram a flexibilidade das canções na incorporação de novos gestos vocais. O humor trazido pela simplicidade das letras (quando há), por suas combinações silábicas, pelo encadeamento das palavras ou expressões vocais de outra ordem, pela métrica e pelos arranjos musicais também é uma característica de grande parte das composições do artista. A mistura de palavras simulando ou reproduzindo idiomas diferentes também está no disco *Estamos adorando Tokio* (disco homônimo, 2000), revelando o tratamento de gesto sonoro dado à voz e a identidade multifacetada do grupo: “*When you get out please take a passaporto / Mira los karnako, estamos adorando Tokio*”.

Também em *Castelo Rá-Tim-Bum, o filme*, a música orquestral de Abujamra e Lulu Camargo segue as convenções já consagradas na série televisiva homônima, o que acarreta a previsibilidade das composições em sua relação permanente com os diálogos e efeitos sonoros empregados largamente na narrativa fantástica. Também aqui as canções (originais, gravadas pelo Karnak) dialogam com o filme de maneira ornamental, reforçando o que já se encontra na trama sob a forma de linguagem cinematográfica.

Abujamra, quando não conta com um orquestrador ao seu lado – como em *O caminho das nuvens*, *Do começo ao fim* e *O contador de histórias*, tende ao pastiche em suas composições – entendendo pastiche como uma colagem e/ou recombinação de práticas criativas preexistentes, relacionado ainda à substituição da sonoridade orquestral (instrumentos reais gravados por músicos reais em formação de orquestra) ou outra, com menos elementos, por instrumentos virtuais. Já em *Carandiru*, no qual o compositor declara ter aprendido que o filme é mais importante que sua música, temos as presenças decisivas de Renato Lemos – presente também em *Castelo Rá-Tim-Bum, o filme* e outros, como orquestrador e regente, e de Hector Babenco, como diretor e orientador incisivo da trilha musical.

Uma vez que o artista compreende que o filme é o mais importante, ele começa a buscar formas de se tornar ‘visível’ enquanto autor, quando negocia, por exemplo, fazer figuração como ator (em *Durval Discos* e



Castelo Rá-Tim-Bum, o filme), ou quando cede as próprias canções de sua discografia para filmes de amigos (*Elevador*, do disco *O infinito de pé*, de 2004, presente em *Do começo ao fim*). Tais estratégias tensionam o lugar do compositor musical de cinema, uma vez que colocam em discussão os limites de interferência não apenas da música, mas de seu compositor, no filme. Nossa compreensão até aqui é a de que a música pode ser audível, desde que não desvie o espectador/ouvinte da narrativa fílmica, e o mesmo precisa ser aplicado à figura do compositor.

Mesmo que em seu discurso Abujamra consiga discernir os limites entre suas trajetórias no cinema – invisível, para que o filme se torne visível – e como artista *pop* – necessariamente visível –, o caráter intuitivo e impetuoso de seu processo composicional – declarado pelos parceiros Márcio Nigro, Lulu Camargo e por ele mesmo (2016) – o conduz a uma tendência de encurtar as distâncias entre essas diferentes direções – o que o coloca, em *Durval Discos*, *Castelo Rá-Tim-Bum, o filme* e *Do começo ao fim* em camadas superpostas de atuação: música original, música preexistente e ator coadjuvante, em voz e corpo, som e imagem. A visibilidade e invisibilidade do artista se alternam, tal como ocorre com sua própria música no cinema.

Samples de cordas, piano e outros timbres sintetizados de formação sinfônica são recorrentes na discografia do artista, o que é justificado por ele como uma influência de sua carreira como compositor de música para filmes. Dos sete discos ouvidos para este trabalho – de *Os Mulheres Negras*, *Karnak* e discos-solo –, cinco deles – todos, a partir de 1995, ano de lançamento de *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* – apresentam sonoridades de cordas e piano que se aproximam do pastiche. Nestes cinco discos, 17 faixas apresentam cordas sintetizadas em sua composição. A faixa *O amor é difícil* (Mafaro, 2010), por exemplo, mistura cordas sintéticas com música andina, para, então se aproximar do eletrônico *drum'n'bass*.

A sonoridade de muitos destes instrumentos tensiona a singularidade timbrística em relação aos seus correspondentes reais e seu difundido uso no cinema brasileiro desde o final dos anos 1990 evidencia uma gestão de recursos de produção, de modo a não contemplar satisfatoriamente os processos sonoros de pós-produção. Por outro lado, a síntese eletrônica de sons da orquestra tradicional, misturada a elementos de outras fontes, demonstra 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 o diálogo entre processos tradicionais e inovadores de criação.

Abujamra logrou superar eventuais conflitos com diretores, refazendo músicas, trabalhando com Márcio Nigro e eventualmente com Lulu Camargo, adaptando-se a condições orçamentárias nem sempre ideais, utilizando todos os recursos de seu *home studio* em benefício de seu trabalho e do êxito dos filmes. O aprendizado do artista no cinema, eminentemente da ordem da atuação profissional, beneficiou-se de sua larga formação musical, mesmo que ‘formalmente incompleta’, além de sua bagagem cultural e experiência como

músico de palco, que lhe garantem uma versatilidade musical desejável ao ofício. Ao mesmo tempo, a estreia em longas-metragens, a partir da Retomada do cinema brasileiro, de muitos diretores hoje renomados, propiciou um aprendizado mútuo: Anna Muylaert, Carla Camurati, Aluizio Abranches e outros então iniciantes amadureceram, juntamente com o compositor, adquirindo a segurança da habilidade em seus papéis, a partir das experiências compartilhadas nos complexos processos estéticos, técnicos, comunicacionais, econômicos e políticos que envolvem a realização de um longa-metragem de ficção no Brasil.

A definição das características autorais de Abujamra, considerando a abrangência de seu perfil como artista, não se torna mais fácil quando restringimos esta tarefa ao universo musical cinematográfico em que o compositor atua, como foi o grande objetivo deste trabalho. Concluímos que há um tensionamento entre uma postura ainda romântica de Abujamra em relação às suas criações e o desapego necessário ao ofício de compor música para filmes – que é totalmente compreendido por ele –, consequência da proximidade com que ele mesmo conduz suas carreiras na música (discos) e no cinema. Se ser compositor de trilhas para filmes é, em alguma medida, compartilhar a autoria com o diretor, como conciliar este papel com a extrema atenção dada ao artista em suas performances no palco?

Tendo isso em vista, consideramos, por fim, que a assinatura de Abujamra é construída com base em alguns fatores fundamentais: o momento pessoal da vida do artista – que inspirou a música ruidosa para *Bicho de sete cabeças*; sua religiosidade – o candomblé o acompanha em trilhas de caráter ritualístico, com vozes, palmas e percussão, como em *Cafundó*; suas viagens e projetos discográficos – por meio dos quais conhece, acumula e experimenta combinações entre diferentes timbres; a existência de parceiros para a composição – já que os perfis mais metódicos de Márcio Nigro e Lulu Camargo equilibram seu ímpeto criativo e contribuem na estruturação das ideias; a existência de um orquestrador – Renato Lemos garante uma maior complexidade de arranjos em *Castelo Rá-Tim-Bum, o filme* (juntamente com Lulu Camargo), *Um copo de cólera* e *Carandiru*. Outros fatores importantes são a relação com o diretor, o orçamento disponível e as demandas estéticas e narrativas específicas de cada filme.

Elencamos, assim, os traços desta assinatura. A combinação inesperada de timbres de diferentes origens demonstra o multiculturalismo musical de Abujamra e o gosto pela experimentação de sonoridades diversas em todos os seus projetos; ao mesmo tempo em que o coloca em proximidade com o pastiche, a partir do momento em que tais combinações resultam antes do ímpeto criativo do que da reflexão sobre a função da música, em cada caso – uma vez que a música dele segue as convenções do cinema clássico narrativo (Souza, 2018). Outro traço é a fluidez entre suas composições e os demais elementos sonoros fílmicos, o que demonstra o interesse do compositor pelo projeto sonoro do filme, pelo lugar onde ele é gravado e por como sua música pode contribuir para este universo maior.

A presença de sua música e figura em camadas sonoras e visuais – quando permitido pelos filmes, por

meio de canções preexistentes e convites para atuação – comprova seu interesse pela visibilidade, mesmo que sua música, em determinada cena, precise ser invisível para que se obtenha o efeito narrativo esperado.

O gosto pela orquestração também compõe a assinatura musical de Abujamra no cinema, sendo explorado em diferentes complexidades, dependendo da presença de um orchestrador mais experiente que ele ou de orçamento disponível para a gravação de músicos em estúdio, em conjunto ou em detrimento do uso de *samplers* de instrumentos de formação sinfônica.

Finalizamos este trabalho com a confirmação da autoria camaleônica de André Abujamra em sua música para cinema. Por outro lado, desde o início dos anos 2000, com o Karnak e em carreira solo, ele utiliza sistematicamente a linguagem audiovisual em seus projetos discográficos. *Omindá – A união das almas pelo mundo da água*, seu último trabalho recentemente lançado (2018), feito em 14 países, reforça sua paixão por percorrer o mundo em busca de novas escutas, coroando a música dos sons e das imagens como sua matéria-prima de vida.

Referências

ABUJAMRA, A. *André Abujamra*: depoimento [mar. 2016]. São Paulo, 2016.

AUMONT, J.; MARIE, M. *A análise do filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.

CHION, M. *La audiovisión*: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido. Barcelona: Ediciones Paidós, 1993.

_____. *The Voice in the cinema*; 2004.

GORBMAN, C. *Unheard melodies*: narrative film music. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

SOUZA, G. C. C. *Para ver e ouvir*: a música de André Abujamra no cinema brasileiro. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Produção de presença nos filmes sobre periferias de Carlos Reichenbach

Production of presence in the films on the peripheries of Carlos Reichenbach

Geovany H. M. Limão¹

(Mestrando – Universidade Anhembi Morumbi)

Resumo: Este artigo observa a representação das periferias de Carlos Reichenbach em três de seus filmes que abordam esse universo, *Anjos do Arrabalde – As Professoras* (1987), *Garotas do ABC – Aurélia Schwarzenega* (2003) e *Falsa Loura* (2007), através dos conceitos do teórico da literatura Hans Ulrich Gumbrecht, como produção de presença, *stimmung* e acoplagem. O objetivo é demonstrar que a produção de presença é elemento fundamental na representação humana e afetiva das periferias de Reichenbach.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro; Carlos Reichenbach; Hans Ulrich Gumbrecht; produção de presença.

Abstract: This article observes the representation of the peripheries of Carlos Reichenbach in three of his films that approach this universe, *Anjos do Arrabalde – As Professoras* (1987), *Garotas do ABC – Aurélia Schwarzenega* (2003) and *Falsa Loura* (2007), through the concepts of literature theorist Hans Ulrich Gumbrecht, as production of presence, *stimmung* and coupling. The objective is to demonstrate that the production of presence is a fundamental element in the human and affective representation of the peripheries of Reichenbach.

Keywords: Brazilian Cinema; Carlos Reichenbach, Hans Ulrich Gumbrecht, production of presence.

Introdução

A representação da periferia é um dos grandes focos de interesse do cinema brasileiro. Geralmente entende-se que o termo periferia se refere às áreas ao redor de um centro urbano e muitas das vezes ele é empregado para se referir às favelas ou comunidades que ocupam esse espaço. (DOMINGUES 1995, p. 5). Muito do olhar que o cinema brasileiro lançou para esse universo a partir do século XX, e principalmente XXI, oscilou entre visões criminalizadas, marginalizadas, românticas e paternalistas da periferia, várias delas bem-intencionadas, no entanto com problemas e ressalvas. Grande parte dessas representações espelham mais o imaginário daqueles que as produzem, deixando de representar a grande maioria das pessoas que vivem nesses

1 - Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. Bolsista na CAPES/PROSUP. E - mail: geovany-geo@hotmail.com



espaços que, mesmo inseridos numa realidade mais adversa, enfrentam essas dificuldades e buscam viver com dignidade, não sendo apenas marginais e criminosas, mas pessoas como todas as outras, trabalhadores e estudantes. É nesse último aspecto que Carlos Reichenbach constrói sua visão.

Diretor plural e anárquico, Carlos Reichenbach (1945-2012) possui um estilo idiossincrático marcado tanto pela despreensão quanto pela elegância. Leitor e cinéfilo voraz, os seus filmes são marcados tanto por citações filosóficas e literárias quanto por referências cinematográficas. O seu cinema é um cinema de extremos e paradoxos, sua linguagem subversiva mistura o erudito e o popular, a poesia e o deboche. Dentre os muitos temas que lhe são caros, como utopia, anarquia, paraíso, subversão, erotismo, amores impossíveis, personagens ambíguos, encontra-se também a figura do outro e as periferias².

Em filmes diferentes nas suas propostas e nos seus temas, temos protagonistas femininas ou masculinas e personagens coadjuvantes pertencentes às camadas populares e o que se percebe nessa representação é um tratamento humanista, conforme vamos definir no decorrer desse trabalho, que não julga ou determina claramente seus personagens, permitindo ao espectador, antes de tudo, vê-los, quem sabe, ter empatia, o que entendemos por olhar de afeto. Dessa forma, o objetivo desse artigo é mostrar como a trajetória de vida de Carlos Reichenbach em São Paulo e sua formação cultural, principalmente cinéfila, foram determinantes na construção de sua representação humana e afetiva das periferias no seu cinema, para isso recorreremos aos conceitos de Hans Ulrich Gumbrecht, como produção de presença (GUMBRECHT 2010, p. 13), *stimmung* (GUMBRECHT 2014, pp.12; 17-20) e acoplagem (GUMBRECHT 1998, pp. 148-149).

Desenvolvimento

O teórico da literatura, Hans Ulrich Gumbrecht, afirma que em sua vida teve uma única grande ideia (GUMBRECHT 2015, p. 15). A única grande ideia a qual o teórico alemão se refere é o seu conceito de produção de presença. Com este conceito, Gumbrecht procura repensar, ou melhor, reconfigurar as condições da produção de conhecimento dentro das chamadas Humanidades (GUMBRECHT 2010, p. 22). Ele propõe uma mudança epistemológica dentro das Ciências Humanas, que desde o século XVI privilegiam o *cogito* de Descartes, o espírito e a razão, ou seja, a interpretação e o sentido, em detrimento da materialidade e do sentir, isto é, o corpo e sua relação espacial com o mundo físico (ibidem, pp. 21-22). O objetivo de Gumbrecht é demonstrar que no processo de conhecimento o corpo também importa.

O conceito de “produção de presença” de Gumbrecht é inspirado em Martin Heidegger (2010/1927), por “presença” ele enfatiza a relação espacial do homem com o mundo e seus objetos, para isso se utiliza do conceito de *dasein* (ser-lançado-no-mundo) que Heidegger atribui ao homem. Já “produção” vem de sua

2 - Esse breve parágrafo analítico sobre a obra de Carlos Reichenbach apresentado aqui é devedor do livro de conversas entre o diretor e o jornalista Marcelo Lyra (2004) e da tese de doutorado de Daniel Caetano (2012). Além do clássico livro de Jairo Ferreira (1986) e de muito material da crítica cinematográfica sobre a obra de Reichenbach no site da ABRACCINE e em revistas especializadas de cinema, como *Contracampo*, *Cinética* e *Interlúdio*. E principalmente do próprio Reichenbach em suas inúmeras entrevistas.

raiz etimológica do latim, *producere*, que se refere ao ato de “trazer para adiante” um objeto no espaço, ela também está associada a ideia de fabricação de artefatos ou de material industrial. Dessa forma, “produção de presença” aponta para todos os eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos “presentes”, isto é, as coisas do mundo, sobre os corpos humanos (GUMBRECHT 2010, p. 13). Não existe a dimensão ou produção de sentido pura e simplesmente, na verdade, segundo Gumbrecht, existe uma oscilação entre a produção de sentido e a produção de presença, muito das vezes o sentido nasce por causa da dimensão da presença, a produção de presença apela ao sentido, aquilo que se incide sobre o corpo, que o toca, apela ao sentido porque primeiramente impactou o corpo (ibidem, p. 15).

É essa dimensão de presença que queremos analisar no cinema de Carlos Reichenbach. Reichenbach era um cinéfilo inveterado que via de tudo, desde filmes considerados de arte até filmes baratos e desprezados pela crítica oficial, somando-se a sua cinefilia ele também era um leitor voraz que lia desde clássicos da literatura e os grandes filósofos até os poetas malditos. O seu cinema é resultado dessa variedade de influências e interesses – ele mistura diferentes estilos e gêneros cinematográficos; mistura diferentes personagens, situações e temas; mistura cultura erudita com cultura popular; mistura poesia com ironia debochada – seu cinema foi se construindo nesse estilo fundamentado na multiplicidade, na pluralidade, na variedade, no contraste e no hibridismo. Por isso Inácio Araújo (2012), amigo e parceiro de Carlos Reichenbach em filmes como *Lilian M – Relatório Confidencial* (1975), *Amor, Palavra Prostituta* (1981) e *Filme Demência* (1985), afirma que a questão central de seu cinema é a busca do homogêneo no seio do heterogêneo (ARAÚJO 2012, p. 271). Araújo enfatiza que num mesmo filme de Reichenbach podemos encontrar tanto uma heterogeneidade de personagens, como um professor niilista que namora uma operária têxtil (*Amor, Palavra Prostituta*), quanto uma heterogeneidade de gêneros e estilos, com os filmes indo de um drama existencial a uma chanchada ou de um musical a um policial no espaço de poucos fotogramas (ibidem), como em *Lilian M – Relatório Confidencial* ou *Alma Corsária* (1993). Como ele bem salienta essa operação não é simples, Reichenbach não só subverte as convenções dos gêneros cinematográficos, mas também desestabiliza a expectativa do espectador, os seus hábitos de percepção (ibidem). É Araújo que aponta a dimensão da produção de presença no cinema de Carlos Reichenbach, pois nessa operação de misturas do diretor, não é raro o espectador ficar perplexo diante de um de seus filmes (ibidem). É o contraste presente nos seus filmes que afetam o corpo, a sensibilidade do espectador. Acreditamos que esse contraste do cinema de Carlos Reichenbach deriva-se dos *stimmungs* ou atmosferas de sua experiência paulistana em relação com a sua experiência cinéfila.

Stimmung é uma palavra alemã de difícil tradução (GUMBRECHT 2014, p. 11). Gumbrecht então utiliza duas palavras em inglês para sugerir o seu significado e aproxima-la do seu sentido original, isto é, *mood* e *climate*. *Mood* refere-se a uma sensação interior e *climate* a alguma coisa objetiva, ou seja, material, que exerce uma influência física (ibidem, p. 12). Dessa forma, duas palavras em português que poderíamos utilizar para pensarmos em *stimmung* seriam ambiência e atmosfera. Mais uma vez o sentido de *stimmung* que interessa



Gumbrecht é de Heidegger (2010/1927) que não fora muito difundido (ibidem, p.19). *Stimmung* tem um papel fundamental na obra de Heidegger – *stimmung* é uma parte integrante do “estar-lançado-no-mundo”. Segundo o filósofo alemão, ambientes e atmosferas variados condicionam o nosso comportamento e sensações cotidianamente, nos impossibilitando o livre-arbítrio (ibidem). Dessa forma, *stimmung* acontece quando o corpo se encontra com a materialidade de uma determinada situação, obra, texto ou ambiente como é o caso de Carlos Reichenbach com a cidade de São Paulo. Como muitos paulistanos, Reichenbach não nasceu na terra da garoa, mas em Porto Alegre no Rio Grande do Sul. Descendentes de alemães, seu avô, Gustav Reichenbach, fundou a primeira litografia no Brasil. Seus pais, Luise e Carlos Reichenbach, mudaram-se para São Paulo quando ele tinha por volta de dois anos de idade. Inicialmente moraram num bairro de classe-média alta, Jardim Paulistano, por volta dos anos 50 por causa de problemas de saúde de seu pai e conseqüentemente problemas financeiros, a família Reichenbach se mudou para o então bucólico e periférico Jabaquara, bairro localizado na Zona Sul de São Paulo³.

A adolescência e juventude de Reichenbach se deram nas décadas de 50 e 60, respectivamente, ele pegou todo o contexto contra cultural e principalmente cinéfilo desse período – era leitor de revistas de cinema como a francesa *Cahiers du Cinema* e a americana *Film Culture* (CAETANO 2012, p. 74); assistiu aos filmes da *novelle vague* francesa na sala da Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC) na rua 7 de Abril em sessões organizadas por Paulo Emílio Salles Gomes que também ministrou um curso de cinema junto com Francisco Almeida Salles do qual participou (LYRA 2004, pp. 69-70); frequentava os cinemas da Liberdade, Cine Niterói, Nippon, Joia, Nikatso, onde entrou em contato com o cinema japonês (muita das vezes sem legenda)⁴; ingressou na segunda turma do recém-criado Curso Superior de Cinema da Escola São Luis sob a supervisão do cineasta Luis Sérgio Person (1936-1976) (LYRA 2004, pp. 69-75; CAETANO 2012, p. 74); e militou no movimento estudantil, flertou com o Partido Comunista, mas acabou tornando-se anarquista (LYRA 2004, pp. 69-75; 98-100). Porém, pouco antes de toda essa experiência cultural e acadêmica e já morando no Jabaquara, Reichenbach teve uma experiência que acreditamos fundamental para a construção de seu cinema. Por volta de seus 11 anos, segundo o próprio em depoimento, conheceu praticamente a cidade de São Paulo inteira montado sobre duas rodas – de bicicleta ia do Jabaquara a Vila Maria, Penha, Carrão e até mesmo a Sapopemba. A grande razão desses inúmeros trajetos estava no seu prazer de conhecer os cinemas de periferia, os cinemas de bairro. Só mais tarde ao estudar em Porto Seguro que ficava na Praça Roosevelt que Reichenbach iria desbravar o Centro de São Paulo mais uma vez motivado pelos cinemas⁵. Toda essa sua experiência endossa as suas palavras: “para conhecer São Paulo é preciso se perder nos seus contrastes”⁶.

3 - Em entrevista a Revista Cult Edição 76 (janeiro de 2004): Carlos Reichenbach – Lições de Vida. Disponível em <https://revistacult.uol.com.br/home/entrevistacarlos-reichenbach/>

4 - Novamente na entrevista a Revista Cult Edição 76 (janeiro de 2004): Carlos Reichenbach – Lições de Vida. Disponível em <https://revistacult.uol.com.br/home/entrevistacarlos-reichenbach/>

5 - Novamente na entrevista a Revista Cult Edição 76 (janeiro de 2004): Carlos Reichenbach – Lições de Vida. Disponível em <https://revistacult.uol.com.br/home/entrevistacarlos-reichenbach/>

6 - Em depoimento ao Jornal da Tarde de 29 de abril de 1993: São Paulo que eu gosto. Carlos Reichenbach: “A cidade é a minha personagem

Percebe-se que Carlos Reichenbach se perdeu nos contrastes de São Paulo. Não à toa Inácio Araújo afirma que o tipo de cinema proposto pelo amigo exprime o Brasil e seus abismos sociais, seus contrastes e contiguidades (ARAÚJO 2012, p. 271). Acoplado a essa atmosfera contrastante de São Paulo está o contraste cinéfilo de Reichenbach – filmes brasileiros, japoneses, europeus, americanos, filmes b e os considerados de arte. Segundo Gumbrecht, a teoria semiótica de Louis Hjelmslev define o signo basicamente como a combinação entre a expressão (que seria o significante) com o conteúdo (que seria o significado) (GUMBRECHT 1998, p.144; GUMBRECHT 2010, pp. 35-36). Para explicar o processo ou a passagem do conteúdo (significado) para a expressão (significante) originando assim a representação, Gumbrecht recorre ao conceito de acoplagem da teoria biológica dos sistemas de Humberto Maturana (2014), que aborda justamente a interação entre dois sistemas (GUMBRECHT 1998, pp. 148-49). É a interação entre dois sistemas, isto é, a atmosfera e ambiência de São Paulo com a atmosfera e ambiência da cinefilia de Reichenbach (conteúdo/significado), que determinam o seu tipo de representação contrastante (expressão/significante) – o seu cinema múltiplo e plural ou como ele defendia: um cinema de extremos e paradoxos (CAMARNEIRO 2012, p. 279).

Conclusão

Inácio Araújo afirma que outra característica que causa perplexidade no espectador quando ele entra em contato com os filmes de Carlos Reichenbach é a solidariedade de seus personagens (ARAÚJO 2012, p. 272). Em um país, como o Brasil, ou em uma cidade, como São Paulo, a desigualdade entre as classes provoca um fosso ou um abismo social enorme e as pessoas vivem como num *apartheid*. Já nos filmes de Reichenbach um cafajeste, um intelectual e uma trabalhadora parecem viver num mesmo bairro ou numa mesma rua (ibidem, p. 271). Acreditamos que isso se deve ao *stimmung* contrastante que o próprio diretor experimentou em sua vivência com São Paulo aliada as suas ideias anarquistas que privilegiam a fraternidade (PROUDHON 2008, p. 72). A acoplagem do *stimmung* melancólico e sentimental do cinema de Valério Zurlini com o *stimmung* empático do cinema de Shohei Imamura originou em Carlos Reichenbach um cinema de afeto. Afeto é um termo comum e ao mesmo tempo erudito para designar os sentimentos, as paixões, as emoções e os desejos, ou seja, tudo que nos afeta tanto agradavelmente quanto desagradavelmente (COMTE-SPONVILLE 2011, p. 16). Ele consegue apresentar tantos os elementos agradáveis quanto desagradáveis de um determinado contexto social (periferias) ou histórico (ditadura militar em *Alma Corsária*, 1993), procurando mostrar como seus personagens conseguem contornar as dificuldades, construindo narrativas baseadas no enfrentamento dos problemas com perseverança, isto é, narrativas cujo plano de fundo é a dignidade.

Referências

ARAÚJO, Inácio. *Reichenbach faz cinema “de contrabando”*. Folha de São Paulo em 29/06/06. In: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2906200624.htm> Acesso em dez. 14, 2017.



_____. *Carlos Reichenbach – Mal visto e mal conhecido*. São Paulo: Rebeca 2, v. 1, 2012. p. 270-274.

BAZIN, André. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014.

CAMARNEIRO, Fábio. *Equilíbrio e graça: cinema total, Reichenbach e gnosticismo*. São Paulo: Rebeca 2, v. 1, 2012. p. 275-281.

COMTE-SPONVILLE, André. *Dicionário Filosófico*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica*. Rio de Janeiro: Contraponto. Editora UERJ, 1998.

_____. *Produção de presença: o que o sentido não pode traduzir*. Rio de Janeiro. Contraponto. Ed. PUC-RIO, 2010.

_____. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto na literatura*. Rio de Janeiro: Contraponto. Editora PUC-RIO, 2014.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Rio de Janeiro. Vozes, 2010.

LYRA, Marcelo. *Carlos Reichenbach: O cinema como razão de viver*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

MATURANA, Humberto. *A ontologia da realidade*. 2ª ed. Belo Horizonte: EdUFMG, 2014..

A Virtude do Pragmatismo: analisando o melodrama em *House of Cards*¹

The Virtue of Pragmatism: analyzing melodrama in *House of Cards*

Giancarlo Casellato Gozzi²
(Mestre– ECA-USP)

Resumo: Este artigo analisa a estrutura melodramática presente na série televisiva “House of Cards”, a partir de uma análise textual em particular de sua terceira temporada. Pretendo examinar como que essa estrutura é aqui utilizada para dar legibilidade moral aos personagens e positivar certas atitudes políticas, especificamente o pragmatismo político elogiado ao longo das primeiras temporadas, mas a partir da terceira ganhando uma nova faceta moral.

Palavras-chave: *House of Cards*; Melodrama; Pragmatismo político.

Abstract: This article analyzes the melodramatic structure present in the television series *House of Cards*, beginning with a textual analysis particularly of its third season. I intend to examine how this structure is utilized to give moral legibility to its characters and ratify certain political attitudes, specifically a political pragmatism that is praised throughout the first seasons of the show, but gains a new moral aspect from the third season on.

Keywords: *House of Cards*; Melodrama; Political pragmatism.

House of Cards (Beau Willimon, Netflix, 2013-18) é uma série estadunidense conhecida por sua visão sombria da política institucional americana, aonde acordos de bastidores são mais decisivos que suas instâncias deliberativas ritualizadas, e aonde um político inescrupuloso, porém extremamente pragmático, consegue ascender até a Presidência sem sequer ser votado para o cargo. Pragmatismo político é algo positivado ao longo das 5 temporadas da série, seja pelo desenvolvimento da trama, aonde personagens pragmáticos são sempre mais bem-sucedidos politicamente do que aqueles preocupados com projetos e com alguma ideologia (conservadora ou progressista), seja por meio de monólogos direcionados para o público (apartes), proferidos pelo protagonista da série, o deputado tornado Presidente Frank Underwood (Kevin Spacey).

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Painel “Estudos de gêneros cinematográficos”. 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). Para mais, ver minha dissertação de mestrado: GOZZI, Giancarlo Casellato. *As Vantagens da Amoralidade: Melodrama, comentário político e interação com o público em “House of Cards”*. 2018. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

2 - Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes – USP. E-mail: giancarlo.gozzi@usp.br



Contudo, em sua terceira temporada, a série passa a qualificar sua definição de pragmatismo, a começar pelo questionamento da eficácia política de Underwood, cujos projetos enquanto Presidente são retumbantes fracassos, e sua crescente incapacidade de angariar apoio salvo com uso da força se torna cada vez mais aparente. Os apartes, este canal direto de Underwood com sua audiência, mudarão por conta da crise de agência de Frank, diminuindo de quantidade e apresentando, tanto em seu conteúdo quanto em sua forma, a percepção de seu insucesso.

Esta crise de agência é completada pela profunda crise no casamento de Frank e sua esposa Claire (Robin Wright), que apesar de já ser sugerida em certos momentos das primeiras temporadas, é deflagrada de fato nesta. O confronto entre o casal gira em torno das consequências de suas ações, e a carga de quem ficam seus ônus e bônus. Esta contraposição dentro do casal, entre um Frank crescentemente ineficaz e autoritário e uma Claire mais eficiente e politicamente relevante do que ele, altera a dinâmica vigente no seu casamento e a positividade da atitude pragmática de Frank. Mas, para entender esta mudança, deve-se primeiro entender o quanto que *House of Cards* se utiliza do melodrama para elaborar uma crítica política e uma visão de mundo em que o pragmático vai (ou deveria ir) de mãos dadas com o moral.

O modo melodramático, do cinema aos seriados

A partir dos trabalhos de Peter Brooks (1976), Christine Gledhill (1987), e Linda Williams (2012), o melodrama pode ser definido como um modo expressivo que perpassa diferentes gêneros, meios e séculos, e que tenta dar *legibilidade moral* e significado em um mundo secular por meio da *sensibilização emocional* de seus espectadores. Ele está menos preocupado com o “triunfo da virtude” do que em “tornar o mundo moralmente legível” (BROOKS, 1976, p. 42);³ não a vitória do Bem mas o “reconhecimento de um Bem e um Mal até então obscuros” (WILLIAMS, 2012, p. 524). Contudo, a forma como este reconhecimento ocorrerá e as figuras do Bem e do Mal que estarão em jogo dependem dos códigos e convenções do realismo, em constante transformação. As possibilidades do melodrama dependem, assim, “do duplo reconhecimento de *como as coisas são* em uma dada conjuntura histórica, e dos *desejos e resistências primários* contidos nela” (GLEDHILL, 1987, p. 38, ênfases minhas).

A discussão sobre o modo melodramático desemboca nas discussões recentes quanto à forma seriada televisiva, já que, de acordo com Linda Williams, uma interpretação satisfatória do panorama seriado contemporâneo deve partir da análise da relação entre serialidade e melodrama. Para ela, a noção de “*tempo estendido*” é central na definição formal da produção seriada televisiva americana, entendida por ela como uma “*adaptação do familiar drama episódico semanal em uma forma mais ‘cumulativa’ e serial de narração*” (WILLIAMS, 2012, p. 531). Para tanto Williams quanto Jeffrey Sconce (2004, p. 98), tal forma cumulativa seria típica do melodrama, em especial das *soap operas*, mas que nas últimas décadas foi sendo apropriado em

3 - Todas as presentes traduções de textos originais em inglês são de minha autoria.

seriados mais episódicos, inaugurando o que alguns chamam de “Era de Ouro da Televisão”.

O melodrama na série – em busca de um pragmatismo moral

Vejamos agora como o melodrama é empregado em *House of Cards*. A eficiência do pragmatismo sem escrúpulos de Frank Underwood era, durante as duas primeiras temporadas, sua maior virtude, lhe garantindo sucesso em seus estratagemas e o auxiliando em sua escalada social. Esta eficácia justificava a amoralidade de suas ações, na medida em que as justificativas racionais para elas, somadas ao sucesso destas empreitadas e a incompetência de seus inimigos/vítimas, borrava um reconhecimento definitivo de Frank no campo do Bem ou do Mal (necessário para o caráter pedagógico do melodrama ser bem-sucedido). Para Frank ser inequivocamente reconhecido como maléfico, e o público por ele seduzido pelos seus apartes passar a criticá-lo, falta o surgimento de um modelo de conduta política que leve a melhor na comparação com o seu. E é isto que ele ganha na terceira temporada a partir de seu antagonismo com sua esposa Claire.

Este antagonismo, gestado ao longo da temporada, é explicitado em seu sexto episódio. Nele, Frank e Claire vão à Rússia negociar um acordo bilateral para paz no Oriente Médio, além da extradição de um ativista americano preso por protestar a lei “anti-propaganda gay” russa.⁴ Uma vez dentro do país e após uma recepção oficial, Frank vai se reunir a portas fechadas com o Presidente Petrov, enquanto Claire vai à prisão em que se encontra o ativista, chamado Corrigan, para avisá-lo de sua soltura. Contudo, quando ela vai falar com o militante, encontra alguém muito mais resolutivo e obstinado do que imaginava, que se recusa a fazer uma declaração de desculpas exigida pelo Kremlin, se recusando mesmo a sair de sua cela sem que a lei fosse repelida ou que ao menos os outros manifestantes também fossem libertados.

Dentro da cela, o que se passa é uma disputa entre duas figuras, Claire defendendo o *realpolitik* de negociações e concessões (e portanto uma visão pragmática da política), Corrigan defendendo uma postura intransigente e radical (e portanto uma visão mais idealista e moral da política). E, nesta disputa, Claire não tenta esmagar Corrigan, como Frank faria, mas passa a respeitar sua postura e militância.

Ao mesmo tempo, Frank tenta convencer Petrov a aceitar que o ativista não faça a declaração. No gabinete luxuoso do russo, a discussão é diametralmente diferente da que ocorre na cela: Frank menospreza Corrigan, o chama de “criança”, exalta seu próprio poder e o de Petrov. Enquanto Claire é “educada” em política de base e militância, Frank defende o poder de grandes chefes de Estado. Enquanto Petrov insiste que o ativista faça a declaração para ele mostrar poder ao seu povo, apesar de não se importar com a lei e inclusive ser contra ela, Corrigan defende uma militância autêntica e ideológica, compromissada com seus valores.

Dentro da tônica melodramática do “social ser expressado como o pessoal”, esse processo de conscientização de Claire é metonimicamente expressado nas diferentes visões que ela e Corrigan têm de seus

4 - Para mais, ver: <https://www.hrw.org/news/2014/06/29/russia-anti-lgbt-law-tool-discrimination>. Acessado em: 05/07/2018.



próprios casamentos, ambos dependentes de aparências. O crescente desespero de Claire frente à dependência em seu marido expressa algo social, e para além de sinalizar a desigualdade de poder entre o casal ele aponta uma visão política em nascimento, uma posição por parte de Claire de (parcial) recusa às ideias de seu marido. E esta gestação é estimulada pela comparação que ela e Corrigan fazem um do outro, percebendo-se muito mais similares do que diferentes.

Esta divisão entre Claire, identificada momentaneamente com a posição de Corrigan, e Frank, identificado com a posição de Petrov, ganha dimensão moral com o suicídio do ativista. Sua total recusa em trair seus valores o leva a se enforcar com o lenço de Claire, enquanto ela dormia no catre dele. Este suicídio é a demonstração inequívoca de sua virtude, onde sua recusa radical em conceder a Petrov é cristalizada em sacrifício mortal, em consonância com a tradição melodramática. E a recusa de Frank em reconhecê-la como sacrifício virtuoso é o catalisador para uma separação moral dentro do casal, explicitada em uma coletiva de imprensa onde Claire critica duramente Petrov na sua frente, criando um constrangimento diplomático. Essa divisão do casal no espaço público é duplicada em seu espaço privado, com os dois tendo uma longa e intensa briga no voo de volta a Washington.

Tal demonstração de virtuosismo moral por parte de Claire e, mais importante, essa contraposição entre um virtuosismo dela e um agressivo autoritarismo dele (gritando que estava feliz que Corrigan tinha morrido, dizendo que coragem é “ficar de boca fechada”) são inéditos no contexto da série, onde consciência moral era performada apenas no espaço público, pois contradita no espaço privado por ações opostas por parte dos personagens. Frank, no espaço público, é a imagem do político de *establishment*, polido, obsequioso, moral; no espaço privado, é irascível, violento, abusivo, e inescrupuloso. Esta coerência de Claire entre performance pública e atuação privada é novidade pois, novamente, *autêntica*, alojando Frank no campo da hipocrisia.

É então esta autenticidade de Claire que a fará ser identificada, mesmo que momentaneamente, com o campo do Bem, e a hipocrisia de Frank o alojando no campo do Mal. Esta identificação entre autenticidade e o pólo do Bem é possível pois os espectadores, que identificam personagens moralmente corretos ao se *reconhecerem* neles, querem se ver também como autênticos. Todavia, se Claire é autêntica em sua expressão de luto por Corrigan, defendendo na discussão com seu marido uma conduta política que seja pragmática mas não deixe de se balizar por alguma noção de bem comum (como ela afirma, “fazer algo de bom”), não é verdade que ela encarna esse modelo de conduta nas suas próprias ações. Ao longo da série, a vemos agir de forma tão quão ou mais inescrupulosa que seu marido (incentivando, inclusive, sua truculência em diversos momentos).

Se suas demonstrações autênticas de culpa e consciência moral são raras e contidas no espaço privado, Claire porém é mestra em performá-las publicamente, como quando capitaneia ações legislativas contra abuso sexual na segunda temporada ou enfrenta o Presidente russo. Isso a torna muito popular, reflexo dessa

bem-sucedida performance pública de correção moral, já que a virtude que compartilha com seu marido (sua efetividade, seu pragmatismo) não pareceria se contrapor à sua moral.

O que se percebe nesta temporada então é que o “pragmatismo impiedoso” de Frank, que até então era eficiente em atingir seus resultados, se torna profundamente ineficiente justamente por conta dessa impiedade e uma crescente falta de tato político. Se, na polarização das temporadas iniciais, Claire e Frank ocupavam o polo de uma conduta política eficiente e inescrupulosa, e seus inimigos o campo de uma conduta politicamente ineficiente e idealista, é deste momento que Frank passa a cada vez mais empacar em um autoritarismo sem resultado, enquanto Claire o supera ao projetar publicamente a imagem de um pragmatismo moral (unindo, mesmo que ilusoriamente, eficiência política e consciência moral).

Porém, o que vemos na série não é o triunfo de uma eficiência política pragmática e balizada por valores morais. Claire irá crescer nos degraus do poder em Washington, se tornando candidata a Vice-Presidente na quarta temporada na chapa de Frank e, na quinta, Presidente-em-exercício, depois Vice-Presidente, e finalmente Presidente dos EUA. Mas sua coincidência momentânea no polo do Bem quando confronta Petrov e Frank, que ajuda dar contorno a uma conduta política que a série considera ideal, não quer necessariamente dizer que ela seja representante dessa mesma conduta. Mesmo após se separar de seu marido no final da temporada, nos anos seguintes voltarão a trabalhar em equipe na medida em que resolvem temporariamente os desequilíbrios internos após um atentado que quase mata Frank.

É na quinta temporada que o autoritarismo descabido dele vai eventualmente perder para o pragmatismo inescrupuloso, porém mais nuançado, dela, quando ele acaba enrolado em processos de impeachment no Congresso federal e acaba renunciando, esperando que ela enquanto Presidente o perdoe das acusações criminais. Na última cena, Claire não só não anuncia um perdão ao seu marido como, sozinha no Salão Oval, quebra a quarta parede anunciando para os espectadores que agora era “sua vez” – sinalizando não só sua traição a Frank, mas sua nova posição como protagonista da série, dialogando diretamente com seu público de forma até então reservada a ele.

Seu triunfo sobre seu cônjuge não se dá por uma atuação ao mesmo tempo pragmática e ética; pelo contrário, suas demonstrações de culpa e momentos de expressão de correção moral são raramente autênticos, sendo constantemente performances calculadas mais bem-sucedidas na sua realização pública do que as de seu marido. Mas se esse modelo ideal de eficiência política ética só pode ser aludido na personagem de Claire, sem nunca assumir de fato uma representação genuína, isso talvez se deva menos por incapacidade constitutiva das personagens e mais pela visão que a série tem do contexto político americano contemporâneo, marcado por traições e interesses pessoais e não um senso de dever cívico.

A política em *House of Cards* é retratada como um jogo de cena aonde por trás de uma performance



de moralidade política se esconde uma realidade de disputas ferrenhas por poder individual. Contudo, essa desmistificação dos locais sagrados da política institucional americana e dos valores morais inscritos a eles não deixa de aludir a um desejo nostálgico de retorno a um modelo idealizado de eficiência política e correção moral – representado, na série, pelo seu olhar nostálgico à administração de Franklin Delano Roosevelt nos anos 30 e 40.

Referências

BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven e Londres: Yale University Press, 1976.

GLEDHILL, Christine. "The Melodramatic Field: An Investigation". In: GLEDHILL, Christine. (ed.) *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Londres: BFI Publishing, 1987, p. 5-39.

GOZZI, Giancarlo Casellato. *As Vantagens da Amoralidade: Melodrama, comentário político e interação com o público em "House of Cards"*. 2018. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

SCONCE, Jeffrey. "What If?: Charting Television's New Textual Boundaries". In: SPIGEL, Lynn; OLSSON, Jan. (org.) *Television After TV*. Durham e Londres: Duke University Press, 2004, p. 93-111.

WILLIAMS, Linda._____. "Mega-Melodrama! Vertical and Horizontal Suspensions of the 'Classical'". In: *Modern Drama*. Toronto: University of Toronto Press, v. 55, n. 4, 2012, p. 523-543.

Cinema indígena: transbordamentos estéticos e políticos¹

Indigenous cinema: aesthetic and political overflows

Gilson Moraes da Costa²
(Mestre – UFMT)

Resumo: A apropriação dos meios de produção audiovisual emerge como mecanismo chave para a preservação da memória coletiva e autodeterminação dos povos indígenas. Neste contexto apresento uma interpretação sobre o percurso, o fortalecimento e a consolidação da produção audiovisual por realizadores e coletivos indígenas no contexto do Brasil contemporâneo, defendendo seu atravessamento militante que crava linhas de fuga e subverte a ordem estética do cinema moderno.

Palavras-chave: Cinema indígena, produção audiovisual, identidade étnica.

Abstract: The appropriation of the means of audiovisual production emerges as a key mechanism for the preservation of collective memory and self-determination of indigenous people. In this context, I present an interpretation about the course, strengthening and consolidation of the audiovisual production by filmmakers and indigenous collectives in the context of contemporary Brazil, defending its militant crossing that pin escape lines and subverts the aesthetic order of modern cinema.

Keywords: Indigenous cinema, audiovisual production, ethnic identity.

É fato que a produção cinematográfica desde o seu nascedouro, no final do século XIX, já era uma técnica cujo domínio estava restrito [com raríssimas exceções] a um seletivo grupo. A complexidade tecnológica e a exigência de conhecimentos específicos restringiram seu uso. Por outro lado, desde o cinematógrafo as projeções realizadas em salas escuras despertavam a curiosidade e o encanto de um público que, usualmente, ficava maravilhado com a simples possibilidade de “duplicação de um mundo visível”. Para Arlindo Machado “O que atraía essas massas às salas escuras não era qualquer promessa de conhecimento, mas a possibilidade de realizar nelas alguma espécie de regressão, de reconciliar-se com os fantasmas interiores e de colocar em operação a máquina do imaginário” (MACHADO, 1997, p.25).

Certamente um considerável conjunto daquelas imagens estava relacionado ao registro de populações humanas que se diferenciavam, em sua forma de organização social e cultural, dos padrões dominantes do

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Territorialidades: cinema indígena, meio ambiente.

2 - Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea (UFMT); Mestre em Estudos de Linguagem (UFMT). É Professor no curso de Jornalismo da UFMT - Campus Araguaia.



mundo ocidental. As imagens de aborígenes, africanos e outros povos eram constantemente apresentadas como objetos de curiosidades em uma perspectiva que exaltava, quase sempre, a exotização e a estereotipia de outras sociedades. Neste mesmo sentido os fotogramas que apresentavam os povos “primitivos” dos *trópicos* compunham um panorama da representação etnocêntrica que alimentava um imaginário de oposição entre os povos “civilizados” e os indígenas “selvagens”.

Robert Stam (2008) ao desenvolver uma análise descritiva a respeito da representação do índio no cinema brasileiro ao longo do século XX, propõe a seguinte leitura:

Depois do índio idealizado da era do cinema mudo, do índio positivista objetificado dos documentários da década de 1920, do canibal alegórico dos modernistas e tropicalistas, as décadas de 1980 e 1990 trazem o índio rebelde do filme de ficção, o índio reflexivo dos antropólogos e o índio ativista da mídia indígena (STAM, 2008, p. 445).

Esta breve digressão é apresentada como índice para dimensionar a maneira pelo qual, hegemonicamente, os povos indígenas foram representados [e de certa forma ainda o são] a partir do olhar do outro [um outro não indígena]. Este quadro só começa a mudar, paulatinamente, quando o contato com as técnicas e com as tecnologias de produção audiovisual começam a se tornar mais acessíveis. Em se tratando de produção fílmica e videográfica, esta conquista se dá por etapas. Talvez o primeiro grande passo neste sentido, tenha sido a popularização das câmeras cinematográficas de 8 e 16 mm e o gravador de áudio portátil (em fita magnética) que começaram a ser difundidos, em maior escala, no pós-guerra. Este equipamento permitiu que diversos realizadores tivessem maior autonomia na produção de filmes articulando novas linguagens, novas estéticas e novas abordagens sobre antigas temáticas.

Junto à expansão mundial das telecomunicações, a popularização das câmeras de vídeo abriu espaço para que diversos setores sociais [que ficavam à margem de todo o processo de produção] passassem a ter a possibilidade de serem produtores de seus próprios conteúdos. A partir de meados da década de 1970 diversos movimentos sociais inserem o vídeo nas estratégias de luta e mobilização produzindo suas próprias narrativas e possibilitando que novos discursos passassem a disputar o espaço público com a linguagem audiovisual. Já em meados da década de 80, com a população de câmeras VHS e SVHS e, em um contexto de luta pela democratização dos meios de comunicação, cria-se uma atmosfera favorável para o surgimento de diferentes experiências populares em audiovisual.

Do ponto de vista político o movimento do *Cinema Novo* já havia rompido as fronteiras da ordem imagética de perspectiva imperialista. Novos atores sociais e cineastas politicamente engajados buscavam uma maneira contra hegemônica de representar a identidade nacional. Para Stam (2008), outro acontecimento notável que merece destaque e se fortalece a partir dos anos 2000 é a emergência da “mídia indígena”, ou seja, “o uso de tecnologia audiovisual para fins políticos e culturais dos povos indígenas” (STAM, 2008, p.449). Com o audiovisual indígena, o olhar do outro - não indígena - sobre os povos originários é colocado em xeque. O

desafio apresenta-se como a possibilidade de narrar as próprias histórias a partir do olhar nativo e, neste movimento, emergem as linhas de fuga que subvertem padrões de produção, regimento estético e concepções ideológicas.

“Nós somos a geração pra filmar, pra gravar, pra deixar a história que vai passar pra outra geração”³

Os primeiros registros sobre iniciativas de produção audiovisual realizadas por povos indígenas apontam que na década de 1960, nos Estados Unidos, uma equipe formada por cineastas e antropólogos desenvolveu uma experiência com os indígenas Navajo (ARAUJO, 2015). Outras práticas foram desenvolvidas no Canadá durante os anos de 1970 e na Austrália nos anos oitenta. Já no Brasil, a realização do longa *Conversas no Maranhão* (1977), dirigido por Andrea Tonacci, contou com uma significativa participação de indígenas da etnia Canela em seu processo de produção e captação de imagens (ARAUJO, 2015; CARELLI; 2011).

Em 1987, quando uma equipe de documentaristas veio ao Brasil para realizar uma série de programas sobre os Kaiapó, lideranças indígenas exigiram como contrapartida a disponibilização de equipamentos de vídeo (filmadoras, aparelhos de vídeo cassete, fitas magnéticas, monitor de tv e videoteipes) que foram “cedidos” à comunidade após o término das filmagens. Com este acesso, foi possível que os Kaiapó se tornassem o primeiro povo da Amazônia brasileira a exercer a soberania sobre o registro de suas próprias imagens percebendo de imediato o potencial da tecnologia do vídeo e suas possibilidades representativas para fins políticos e culturais. Essas representações tiveram um papel central nas ações políticas bem-sucedidas na década de 1990 (TURNER, 1993, p.98).

Em pouco tempo lideranças de diferentes etnias passaram a apostar na incorporação destas tecnologias como estratégia de enfrentamento para fortalecer suas posições e dialogar com a sociedade nacional (ARAUJO, 2015, p. 97). Assim os Povos Indígenas, que por muitas vezes foram personagens de filmes ficcionais e documentários apresentados sempre a partir da visão do outro [e em grande parte sempre em uma perspectiva estereotipada e descontextualizada] passam a ser protagonistas de suas próprias narrativas e a ocupar um espaço que historicamente lhes haviam negado.

Antropologia compartilhada: conexões proeminentes para o audiovisual indígena

A apropriação dos meios audiovisuais pelos indígenas e por outros movimentos sociais minoritários força transformações em ciências que, historicamente, estão ligadas à produção de representações sobre os indígenas, como ocorre com a Antropologia. O conceito de *antropologia interativa* ou *antropologia compartilhada*, por exemplo, defendida por antropólogos como Jean Rouch, semeou, enquanto uma de suas principais contribuições, o desafio de propor novas metodologias no processo da pesquisa antropológica com ênfase

3 - Abel Tsiwari, realizador indígena da etnia Xavante, aldeia Namunkurá (MT);

na etnografia (ARAÚJO, 2015). Nesta perspectiva, muitos pesquisadores passaram a defender procedimentos de pesquisa que pudessem proporcionar formas mais compartilhadas e simétricas de produzir conhecimento, abrindo uma crise de representação na qual a ideia de “falar pelo outro” passou a ser profundamente questionada e com isso a própria noção de nativo como “objeto”. Este movimento na Antropologia veio ao encontro das lutas e reivindicações dos diversos movimentos sociais protagonizados por indígenas, negros, mulheres e outras minorias sociais.

Neste cenário, alguns filmes etnográficos passam a problematizar o lugar da câmera e o retrato da realidade além de questionar o estatuto de “verdade” da representação nas narrativas sobre os povos nativos. Dentre uma das implicações, muitos antropólogos passaram a realizar registros audiovisuais em conjunto com os grupos pesquisados em busca de um repertório que desse maior autenticidade e legitimidade às imagens captadas.

O documentário como representação verossímil da verdade cede lugar a uma narrativa que trata da “asserção sobre o mundo histórico” (NICHOLS, 2008) na qual a sua voz assume um caráter polifônico. Tal procedimento distanciava-se de certo legado colonial do filme etnográfico, introduzindo novas práticas em seu processo de produção. Rouch reivindicava um processo de compromisso e engajamento entre os cineastas e os sujeitos filmados, rejeitando tanto as práticas do cinema documentário já estabelecidas, quando os procedimentos metodológicos cristalizados no campo da antropologia. Sua metodologia era baseada em um projeto de colaboração criativo e conjunto no qual havia uma troca entre pesquisador e sujeitos observados (ARAÚJO, 2015).

Semeando devires: o protagonismo do Vídeo nas Aldeias

Certamente outra experiência determinante no que tange ao contato com a linguagem do cinema e a qualificação dos povos indígenas para a produção audiovisual foi o projeto *Vídeo nas Aldeias* (VNA). Inserido em um contexto de reafirmação da identidade étnica dos povos indígenas no Brasil o projeto implantou uma rede de videotecas e de exibição de vídeos em territórios de diferentes povos.

Intensificada entre os anos de 1997 e 1999, uma segunda fase do projeto promoveu a capacitação de indígenas e disponibilizou equipamentos de produção de vídeo para que os mesmos tivessem a oportunidade de produzirem suas narrativas. Alinhados a uma corrente progressista da antropologia social, seus realizadores defendiam que era preciso avançar e dar um maior retorno às comunidades envolvidas. Para isso “ao invés de simplesmente se apropriar da imagem desses povos para fins de pesquisa em larga escala, esse projeto tem por objetivo promover a apropriação e manipulação de sua imagem pelos próprios índios” (GALLOIS e CARELLI, 1995, p.67). Já consolidada enquanto uma organização não governamental independente, nos anos 2000, o *Vídeo nas Aldeias* torna-se uma importante escola de formação de cineastas indígenas e expande

suas atividades para outros povos. Como resultado deste processo, foram realizados até o ano de 2015 cerca de 70 filmes entre longas, médias e curta-metragens protagonizados por indígenas de diversas etnias e com uma variedade temática, estética e conceitual que se tornaram referência para o cinema indígena brasileiro além de conquistarem prêmios nacionais e internacionais.

Gallois e Carelli (1995) constatam que, quando colocados sob o controle dos indígenas, os registros em vídeo são principalmente utilizados em duas direções complementares: para preservar as manifestações culturais próprias de cada etnia, selecionando-se aquelas que desejam transmitir às futuras gerações e difundir entre aldeias e povos diferentes; para testemunhar e divulgar ações empreendidas por cada comunidade para recuperar seus direitos territoriais e impor suas reivindicações.

Com a expansão de filmes e vídeos realizados por cineastas e coletivos indígenas a partir das possibilidades incentivadas pelo projeto Vídeo Nas Aldeias e outras iniciativas, é possível vislumbrar um processo de constituição de um modo de fazer cinema que pode ser agrupado enquanto categoria de cinema indígena. De forma ampliada, constitui-se um autêntico mosaico de possibilidades que subvertem uma lógica de produzir narrativas historicamente calcadas em uma visão eurocentrada. Os autores Brasil e Belisário, (2016) asseveram que:

Filmes-rituais, ficções roteirizadas e encenadas a partir de narrativas míticas, documentários de caráter militante e pedagógico; testemunhos, registros urgentes em situações de risco: todas essas imagens compõem uma produção difusa e heterogênea que contribui para a afirmação da experiência histórica e cultural dos povos indígenas no Brasil. (BRASIL e BELISÁRIO, 2016, p. 602-603).

Tal conjuntura fortalece um campo de reflexão específico que busca se aproximar destas produções e desvendar as suas especificidades tanto na perspectiva do que é materializado na narrativa enquanto produto fílmico, quando o conjunto de atravessamentos que circundam e interferem na sua produção. No escopo desta inquietação, podemos indicar dois caminhos que ganham relevo nestes estudos: o primeiro busca empreender as reflexões a partir da vivência empírica junto aos grupos indígenas, realizando oficinas de produção audiovisual e/ou produções fílmicas em conjunto com realizadores nativos e, como consequência, refletindo sobre o resultado deste processo. Outra linha de investigação centra-se na análise das produções autorais dos povos indígenas, buscando uma compreensão sobre as singularidades que se sobressaem nesta modalidade de fazer cinema, seja em uma perspectiva da proposta estética quanto do *modus operandi* que possibilita a materialização do produto fílmico.

Identifico nestas produções um cinema que transborda a constituição mesma da imagem, cuja representação simbólica e política está além dos limites do quadro fílmico. Concordando com Tuner (1993) as narrativas fílmicas protagonizadas por realizadores indígenas indicam que os mesmos estão interessados no aperfeiçoamento de um novo meio de representação e o usam como meio para afetar e transformar sua

cultura e a concepção que têm de si mesmo. É possível ponderar que o olhar construído com a câmera por coletivos e realizadores indígenas assume singularidade e produz uma estética própria que escapa à normalização do regime de verdade documental moderno, proporcionando “um horizonte de apresentações diversas do índio com base em seus próprios pontos de vista, sem que deles sejam cobrados aspectos essenciais de suas tradições, pois agora o índio vem se apresentando à história de uma perspectiva existencialista em oposição ao lugar essencialista e naturalista até então imposto a ele” (NUNES et alii, 2014, 198).

Referências

- ARAÚJO, J. *Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia* : um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.
- BRASIL, A.; BELISARIO, B. “Desmanchar o cinema: variações do fora-de-campo em filmes indígenas”. *Sociologia & Antropologia*: Rio de Janeiro, v.6, n.3, dez. 2016.
- CARELLI, V. *Um novo olhar, uma nova imagem*, in: ARAÚJO, A. C. Z. (Org.). *Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2011.
- GALLOIS, D.; CARELLI, V. “*Vídeo e diálogo cultural: experiência do projeto Vídeo nas Aldeias*”. *Horizontes Antropológicos*: Porto Alegre, v.1, n. 2, jul.-set. 1995.
- MACHADO, A. *Pré-cinema e pós-cinema*. São Paulo: Papyrus, 1997.
- NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2008.
- NUNES, K.; IZIDORO, R.; SILVA, J. “*Cinema indígena: de objeto a sujeito da produção cinematográfica no Brasil*”. *Polis*, Santiago, v.13, n.38, ago. 2014.
- SHOHAT, E.; STAM, R. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- STAM, R. *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. São Paulo: Edusp, 2008.
- TURNER, T. “*Imagens desafiantes: a apropriação Kaiapó do vídeo*”. *Revista de Antropologia*: São Paulo, v. 36, dez. 1993.

Toshiro Mifune – No rastro do Tigre¹

O gesto e o movimento do ator no cinema

Toshiro Mifune – In the Tiger Trail
The gesture and the movement of the actor in the cinema

Gúryva Cordeiro Portela²

Resumo: Este texto traça uma análise do corpo do ator no cinema. Embasando-se no gesto expandido “extra cotidiano”, Eugenio Barba (BARBA, 1992) e da Biomecânica de Meyerhold (BALDWIN, 1995), relocando esse gesto para o movimento do ator no cinema, especificamente do ator japonês Toshiro Mifune, no filme Rashomon. A análise é concentrada na expressão gestual no meio cinematográfico, igualmente como se dá essa passagem que parte do íntimo do ator, e materializa no corpo e na imagem/produto final.

Palavras-chave: Ator; gesto; cinema; movimento

Abstract: This text traces an analysis of the body of the actor in the cinema. Based on the expanded extra-ordinary gesture, Eugenio Barba (BARBA, 1992) and Meyerhold Biomechanics (BALDWIN, 1995), relocating this gesture to the actor’s movement in the cinema, specifically the Japanese actor Toshiro Mifune, in the movie Rashomon. The analysis is concentrated on the gestural expression in the cinematographic medium, just as this passage from the intimate part of the actor takes place, and materializes in the body and the image / final product.

Keywords: Actor; gesture; cinema; movement

Das definições

Primeiro, é importante entender o movimento e o gesto como o ato em si dentro do contexto do filme, para que possamos assim deslocar a análise para além do naturalismo/realismo. Para ser apreendido dentro da percepção do espectador o gesto deve ser compreendido dentro da narrativa, mesmo que não identificado, o gesto será assimilado, já que sua omissão tornaria o movimento ininteligível. Desta forma destaco o gesto expandido como algo que tenha destaque na percepção, seja o espectador analista ou leigo.

Dentro do gesto cotidiano a mente opera apenas dentro do registro discreto do significado. No cinema,

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Corpo, gesto e atuação.

2 - - Doutorando no Departamento de Mídias do Instituto de Artes da Universidade estadual de Campinas - UNICAMP e bolsista da CAPES. Ator, professor. Suas atividades se desdobram entre pesquisa, ensino e criação em atividades que envolvem teatro, dança e cinema.. E-mail: guryva@gmail.com



por outro lado, o gesto confere ao ato uma realidade irreduzível e singular; sua interpretação pode não afetar diretamente os termos da história, mas afeta a percepção que é dada caso o gesto seja exponencial dentro do conceito abordado, que vai além do significado. O gesto em si não tem identidade semiótica, ele carece do corpo para criar sentido, seja em movimento como cinema, seja estático como na imagem fotográfica.

Admitamos que na lei do movimento corporal, toda atividade supõe-se um gesto. O espectador do cinema não exclui nada, enquanto no teatro instintivamente descartamos pequenas falhas, no cinema cada detalhe pode ser destacado. Na imagem reproduzida do filme, cada gesto do ator é ainda mais visível, seja ele em close ou plano geral, a imagem do ator em si tem outra dimensão espacial do que no teatro, razão pela qual analiso e busco privilegiar aqui exemplos de movimentos do corpo, das mãos, do rosto e etc. No entanto, no objeto analisado busco desviar da forma canônica que é indicada no naturalismo/realismo. Na atuação de Mifune o seu programa gestual se apresenta como uma variante prevista no conceito de gesto expandido de Barba (1992) e na Biomecânica de Meyerhold (BALDWIN, 1995).

O gesto no cinema, em definição, pode ser restrito ou exaltado pela imagem reproduzida na tela. Um plano de close-up pode isola-lo, um corte pode encurta-lo ou fazer emergir em destaque, um ângulo pode dá-lhe uma magnitude surpreendente. Mas esse privilégio do cinema, ao destacar o gesto do corpo, sugere uma recíproca paradoxal e dialética, tendo em vista que o objeto analisado, o ator, não tem um corpo na tela, o filme não reproduz a experiência que temos de ver o corpo *in loco*. Apenas o corpo no palco desenvolve-se na continuidade do espaço concreto e permite a possibilidade de ser visto materialmente; o corpo apresenta-se como uma substância cujas atitudes são concretas e presentes. No caso da pintura ou na fotografia, a imagem do corpo tem pelo menos uma constância e não variável. O corpo fílmico, por outro lado, é uma imagem cinética e incompleta, a presença do ator não mais existe como materialidade, apenas como imagem. O corpo, em consequência o movimento e o gesto, que vemos na tela são apenas silhuetas de posturas, fragmentos, fantasmas de movimento: um corpo não material, mas materializado na tela.

O Gesto Expandido de Toshiro Mifune em Rashomon

Para cada ação dentro do cânone realista/naturalista o gesto vem composto de uma necessidade de coerência com a realidade da narrativa do filme (NAREMORE, 2014), ao rompermos com essa expectativa imposta é passível de estranhamento por parte do espectador, Naremore defende que esse estranhamento é possível de compreensão dentro do argumento da coerência expressiva do personagem e seus gestos na narrativa do filme, na comédia, no melodrama ou no gênero de horror, no filme realista esse gesto pode causar a incoerência expressiva. Eu venho defender a inclusão da possibilidade de análise em outros gêneros cinematográficos e por isso trago um termo da teoria teatral, no teatro antropológico.

No teatro antropológico, termo cunhado por Eugenio Barba e Nicola Savarece (1992), o corpo do ator

pode ser analisado nos termos que dizem respeito ao treinamento específico de cada, mas que podemos expandir para análise da imagem do produto final na tela.

Debruço-me na imagem do ator em uma série de ações que são nomeadas por Barba e redimensionadas por mim neste estudo para o gesto analisado de Mifune, assumindo que o gesto expandido possui uma coerência, ou pelo menos, uma continuidade causal, se analisarmos por esse viés, assim como pela Biomecânica de Meyerhold.

O desejo de Meyerhold de criar um sistema de jogo plástico através do corpo do ator em movimento e seus gestos resultou, pelo menos em parte, de seu desejo de romper com o realismo psicológico de Stanislavsky, que reinou supremo no teatro russo. Meyerhold acreditava que esse tipo de realismo antiquado, não poderia dialogar com o teatro ideal do futuro que ele esperava alcançar. Sua ambição foi criar um teatro de imagens em que ele iria “encenar o irreal” e “faria a vida como a percebemos em fantasia e visões” (BALDWIN, 1995, p.184).

Já Eugenio Barba buscava em sua teoria, encontrar uma anatomia especial para o ator, ou seja, o seu “corpo extra-cotidiano” (BARBA, 1992). É através da antropologia teatral - “o estudo do comportamento cênico expressivo que se encontra na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis e das tradições pessoais e coletivas” (BARBA, 1992, p 65), que Barba vai encontrar esse “novo corpo”, onde a presença física e mental do ator modela-se segundo princípios diferentes dos da vida cotidiana. O corpo todo pensa/age com outra qualidade de energia e significa saber modelá-la: “um corpo-mente em liberdade afrontando as necessidades e os obstáculos predispostos, submetendo-se a uma disciplina que se transforma em descobrimento.” (id.) A utilização extra-cotidiana do corpo-mente é aquilo que ele chama de “técnica”. Uma ruptura dos automatismos do cotidiano. Princípios aplicados ao peso, ao equilíbrio, ao uso da coluna vertebral e dos olhos e que produzem tensões físicas expressivas, uma qualidade extra-cotidiana de energia que vai tornar o corpo teatralmente “decidido”, “crível”, “vivo” (id). Desse modo, o ator conseguirá manter a atenção do espectador antes de transmitir qualquer mensagem, o corpo antes de agir estará preparado e comunicante.

Barba subdivide em princípios que norteiam este estado expressivo do ator e que se encontram por trás da representação em diferentes lugares e épocas.

- **Equilíbrio** - um equilíbrio extra-cotidiano e que ele chama de equilíbrio permanentemente instável, que vai gerar uma série de tensões no corpo e vai exigir um esforço físico maior, dando vida e dinâmica à ação.
- **Dilatação** - Barba diz que um corpo “em vida” é mais que um corpo que vive. “Um corpo - em vida - dilata a presença do ator e a percepção do espectador (...)” o corpo dilatado é acima de tudo um corpo incandescente, no sentido científico do termo, “as partículas que compõem o comportamento



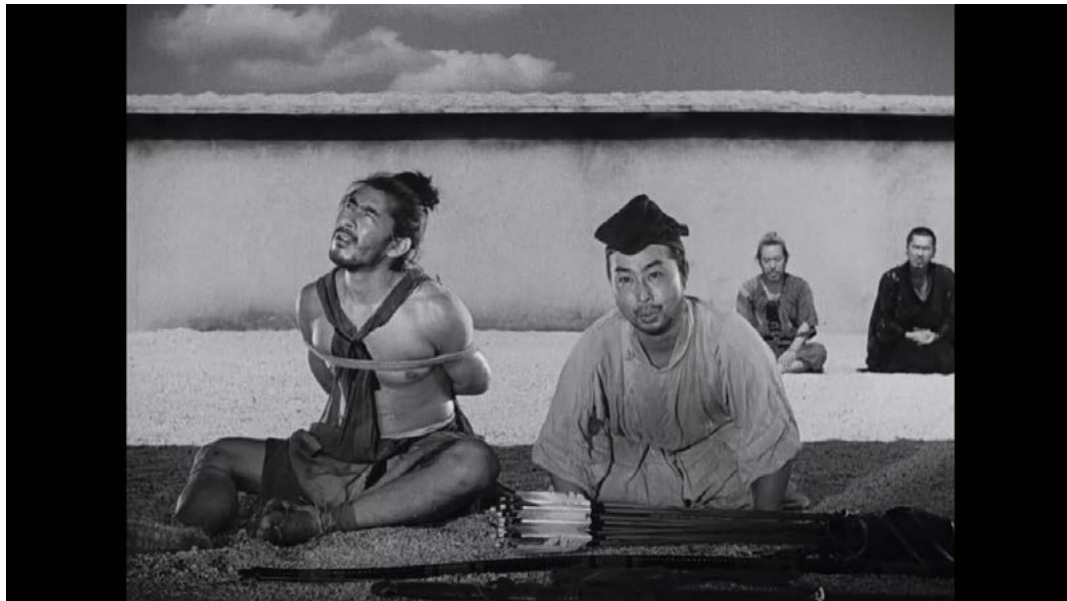
cotidiano foram excitadas e produzem mais energia, sofreram um incremento de movimento, separaram-se mais, atraem-se com mais força, num espaço mais amplo ou reduzido”. (1992, p. 95)

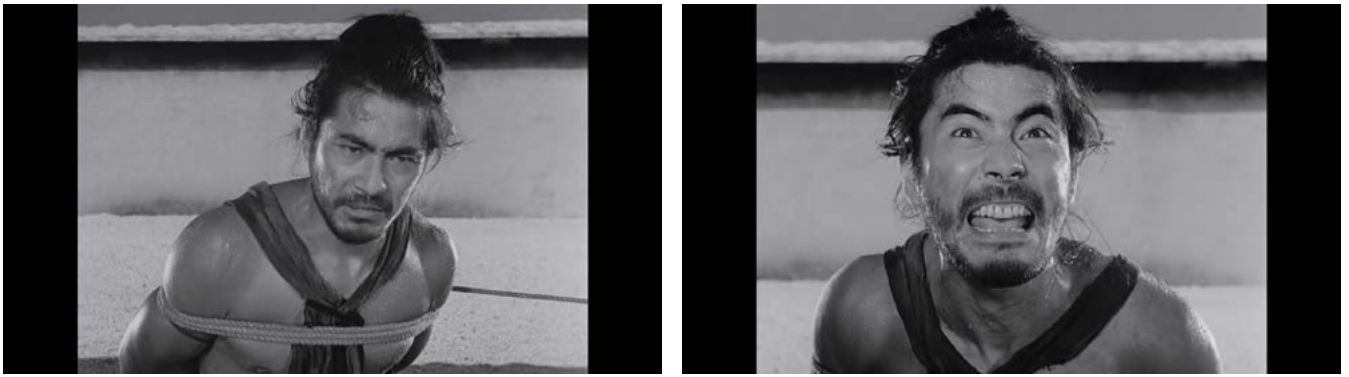
- **Energia** - Barba define como “a potência nervosa e muscular do ator”. Estudar a energia do ator, segundo ele, significa examinar os princípios pelos quais o ator pode modelar e educar sua potência muscular e nervosa, de acordo com situações não-cotidianas, de atuação. No Japão a palavra Koshi define a presença do ator em cena e refere-se a uma parte específica do corpo humano: ao caminhar, os atores bloqueiam o quadril, evitando que ele siga os movimentos das pernas. Dois tipos de tensões são criados no corpo - na parte inferior (as pernas que devem mover-se) e na parte superior (o tronco e a coluna vertebral), que está comprometida, forçando para baixo, sobre o quadril. Isto vai pedir um equilíbrio peculiar, onde o tônus muscular do ator é alterado, precisando usar muito mais energia e fazer maior esforço do que quando caminha cotidianamente. Em Zeami, fundador do Teatro Nô, encontramos três tipos de energia, pelas quais seus atores são guiados - velho, mulher, guerreiro - e que nada tem a ver com sexo, mas maneiras diferentes de usar o mesmo corpo por meio de diversos tipos de energia.
- **Oposição** - A oposição entre uma força que empurra a ação e outra que a retém - é como se a ação não terminasse onde o gesto se detém no espaço, mas continuasse muito mais além, em linhas imaginárias que dilatam o corpo no espaço. O termo *hippari hai* (japonês) significa puxar para você alguém que por sua vez lhe puxa. No corpo do ator esta oposição encontra-se entre a parte superior e a inferior e entre a anterior e a posterior. Esta oposição acontece também através do trabalho com as resistências.
- **Corpo Decidido** – Uma qualidade corporal: momento no qual se está a ponto de agir, o instante que precede a ação no espaço, quando toda a energia está suspensa, e compromete o corpo inteiro do ator. Na linguagem de Meyerhold, encontramos o termo “predigra”, ou pré - atuação; é precisamente um trampolim, um momento de tensão que se descarrega na representação. Podemos usar ainda o termo *Otkas* usado por Meyerhold (BALDWIN, 1995), que significa “recusa”, no sentido contrário, oposta à ação total do movimento, é o ato de recuar antes de andar para frente ou a flexão antes de erguer-se. intervenção que permite ao ator evadir-se do ritmo que seguia e criar uma variação no desenho dos movimentos.
- **Partitura** - sequencia de ações físicas e vocais marcadas e fixadas pela memória do corpo/ mente do ator a tal ponto que pode ser repetida espontaneamente. Uma série de detalhes montados sabiamente em sequencia, em que cada subconjunto é também um desenho com seu começo, seu ápice, seu fim e isto de maneira precisa e fundida através de uma partitura experimentada como um desenvolvimento orgânico. O termo *partitura* (utilizado pela primeira vez por Stanislavski (1999))

indica uma coerência orgânica. É em virtude de tal coerência orgânica que o trabalho sobre o expressivo pode ser conduzido como se fosse independente do trabalho sobre o sentido (do trabalho dramaturgico).

A atuação de Mifune em *Rashomon* vai muito além da selvageria aterrorizante, da brutalidade e ou do homem selvagem por si só, a sua atuação é rica em nuances e fraqueza humana. Tajômaru não age de forma inconsciente, mas consciente da sua selvageria inata, Mifune constrói uma atuação que começa nas profundezas do corpo, de modo que até um close-up com uma expressão marcada pela fúria ou pelo cômico, Mifune mostra ter um corpo inteiro trabalhando por trás do close. Mifune nos mostra um personagem diferente, um corpo, uma forma de mover, de agir e de olhar, mas cujas energias vitais conheciam uma única direção: para fora, sempre para fora, sem esperança de retorno. Em *Rashomon* Mifune constrói um personagem que hora é fúria da natureza, hora cambaleia, balbucia, rosna. Esse animal que habita as profundezas do corpo da personagem nos é amplificado em imagens. Mifune dá corpo ao seu Tajômaru sem conter a intensidade vocal e física, mesmo preso nas cordas da primeira sequência em que aparece, o seu animal enfurecido expande seus músculos contraídos e os olhos esbulhados nos mostram essa prisão corpórea, cada gesto de Tajômaru pode ser tecnicamente analisados pelos preceitos já descritos nesse texto, que mesmo contidos seus gestos por um elemento físico na imagem, as cordas que o prendem, mesmo ai percebesse as qualidades animais.

As sequencias abaixo clarificam os pontos levantados acima, os trechos destacados podemos traçar paralelos diretos com as qualidades defendidas na antropologia teatral de Barba e na biomecânica de Meyerhold.





Extraído de DVD - *Rashomon* - Akira Kurosawa (1950) Dir. Akira Kurosawa. Criterion Collection. Japão. 88 minutos. Black & White

Na sequência que inicia em 00:14:14 até 27:17:00, observando as mudanças do personagem construído por Mifune, o gesto escapa no naturalismo, indo para o gesto expandido, longe dos corpos naturalistas, um corpo que se precipitam no exagero e atua entregue ao destino de cada história.

Nesta cena nos é apresentado o terrível Tajômaru, bandido temido em todo o território por sua violência, Tajômaru eleva seu corpo ao estado de ebulição, ainda sentado salta, esperneia, cospe e urra, todos os movimentos antes de emitir uma só palavra legível, reage à provocação com todo seu corpo dilatando ao máximo sua expressão, amarrado e sentado no chão ele salta, chuta e se debate. Na sequência um close de seu rosto, a máscara facial, constrói o oposto exato do defendido naturalismo, um rosto expressivo, Mifune dilata todos os músculos do seu rosto, seus olhos, boca, a rigidez do pescoço, mesmo quando em inércia no início da sequência.

O corpo de Mifune é exponencial, um corpo decidido, dilatado. Os extremos facilita a tarefa de identificar os tiques de assinatura do Mifune. A agressão animal com a qual ele foi estereotipado é, sem dúvida, no seu mais característico ponto, seu papel como o bandido Tajomaru. Durante a cena do tribunal, ele simplesmente não se vira para enfrentar o homem sentado ao seu lado, mas se curva primeiro, apenas um pouco, para ganhar impulso extra, como uma motocicleta que rola para trás em suas rodas para rugir para frente com maior poder no próximo instante. Em momentos mais calmos, ele coça a si mesmo ou mata mosquitos em seu corpo.

Na sequência da lua na floresta vemos o Tajômaru em total loucura, seus olhos, gritos e saltos corroboram com seu estado animal, seus olhos riem, brinca, colocando a língua exposta e fazendo caretas. Como vemos nos fotogramas abaixo:



Extraído de DVD - *Rashomon* - Akira Kurosawa (1950) Dir. Akira Kurosawa. Criterion Collection. Japão. 88 minutos. Black & White

Tanto Meyerhold como Eugênio Barba defendiam o ator como materialidade e seguindo esses princípios, podemos compreender a partitura como a exatidão com a qual a ação do ator é desenhada no espaço e utilizando esses elementos pode-se analisar a ação física de qualquer ator. Podemos determinar a precisão cada traço e estilo de atuação, definido na imagem, pode-se observar uma série de pontos de partida e de chegada fixados concretamente, de impulsos e contra-impulsos, de mudança de direção, diferentes qualidades de energia, a velocidade e intensidade - o dínamo ritmo - que regula o tempo de cada seguimento: a métrica da ação, a comunicação físicas gestuais de tônicas (acentuadas) e átonas e a orquestração da relação entre as diferentes partes do corpo (mãos, braços, pernas, vozes, olhos, expressões faciais...), que vai possibilitar avaliar o movimento, corpo e gesto do ator e a qualidade da sua ação cênica.

Referências

BALDWIN, Jane. Meyerhold's Theatrical Biomechanics: An Acting Technique for Today. Johns Hopkins University Press. Volume 5, Number 2, September 1995

BARBA, Eugênio. *A Canoa de Papel: Tratado de Antropologia Teatral*. São Paulo. São Paulo, Hucitec, 1992.

_____ e SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator*. São Paulo, Hucitec, 1995.

NACACHE, J. *O ator de cinema*. Lisboa: Texto e grafia, 2012.

NAREMORE, J. *Acting in the cinema*. Berkely/Los Angeles/London: University of

STANISLAVSKI, C. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização



Brasileira, 2001

Pronko, Leonard C. *TEATRO: LESTE E OESTE*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

PUDOVKIN, V. *Ator no cinema*. São Paulo: Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1951.

Encenar deslocamentos, povoar imagens¹

To stage displacements, populate images

Hannah Serrat de Souza Santos²
(Doutoranda – UFMG)

Resumo: Propomos investigar o cinema de Abderrahmane Sissako, a partir dos filmes “A vida sobre a terra” (1998) e “Heremakono” (2002). Interessa-nos compreender como, ao colocar em cena deslocamentos e migrações, seu cinema constitui modos de aparição dos povos africanos, tendo em vista especialmente os pensamentos políticos de Frantz Fanon e Achille Mbembe. Buscamos analisar, ainda, como esses filmes abordam, poética e politicamente, a constituição de comunidades possíveis.

Palavras-chave: Cinema africano; migração; aparição; povos; Abderrahmane Sissako.

Abstract: This article proposes to investigate Abderrahmane Sissako’s cinema, from the films *Life on earth* (1998) and *Heremakono* (2002). It aims to understand how his cinema, staging displacements and migrations, constitute modes of African peoples’ appearance, considering the political thought of Frantz Fanon and Achille Mbembe. Furthermore, it analyses how his films deal poetically and politically with the constitute of possible communities.

Keywords: African cinema; migration; appearance; people; Abderrahmane Sissako.

A vida sobre a terra (1998) e *Heremakono* (2002), ambos filmes de Abderrahmane Sissako, começam com imagens significativas da relação do realizador com o oeste africano, onde ele nasceu e cresceu, de onde ele emigrou e para onde, mais tarde, retornou junto ao cinema.

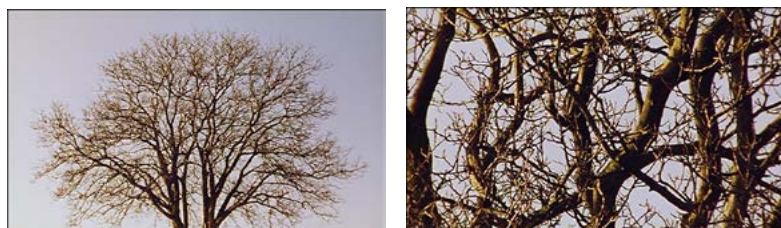


Figura 1: Fotogramas de *A vida sobre a terra* (Sissako, 1998)

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão 3 do Seminário Temático Cinema Negro africano e diaspórico – Narrativas e representações.

2 - Doutoranda e mestre pelo PPGCOM/UFMG, com bolsa CAPES/PROEX. Integrante do grupo de pesquisa Poéticas da Experiência, da UFMG.



Figura 2: Fotogramas de *Heremakono* (Sissako, 2002)

Uma árvore milenar já sem folhas e um pequeno arbusto em meio ao deserto: Sissako apresenta-nos os territórios entre o Mali e a Mauritânia cifrados, inicialmente, a partir dessas duas figuras. Em ambos os filmes, sua vida pessoal vem mobilizar seus argumentos. No primeiro, Sissako, então radicado na França, encena uma visita à vila de Sokolo, no Mali, onde vivia seu pai, colocando em questão sua própria trajetória fora dali. No segundo, um dos protagonistas, o jovem Abdallah, retorna do Mali à Nouadhibou, na Mauritânia, para despedir-se de sua mãe antes de partir do continente africano para tentar a vida no estrangeiro, como um dia fez o próprio Sissako, que viveu boa parte de sua vida no Mali, mas nasceu na Mauritânia e, ainda jovem, saiu da África para estudar cinema na Rússia e, mais tarde, trabalhar na França.

Em *A vida sobre a terra*, trata-se de colocar em primeiro plano uma árvore milenar, não para mirar a sua base onde os antigos griôs sentavam-se para narrar as histórias do passado junto ao seu povo, mas para apontar ao alto, onde os galhos, como comenta Amaranta Cesar (2012, p. 201), “se projetam para o céu”, tornando evidente não “um retorno às raízes, ou à identidade original”, mas uma fala que se dirige, “a partir da perspectiva africana, para o mundo”. Já em *Heremakono*, em que o interesse se volta à Abdallah e a outros personagens em trânsito, um pequeno arbusto, todo ele composto de galhos e ramificações, é arrancado pela força do vento da terra arenosa e flutua incerto sobre o deserto em direção ao fora de campo. Se o céu, como bem disse Cesar, lança um olhar da África para o mundo, o que dizer do emaranhado de galhos que se repetem nas duas imagens e a que Sissako chama especial atenção através de um movimento de *zoom-in* no primeiro filme (figura 1)? Seu cinema, com forte traço autobiográfico, ao contrário de apontar para algum tipo de ensi-mesamento, trata de constituir formas complexas de relações e conexões entre os sujeitos e os territórios africanos – como os galhos que, nos dois filmes, se apresentam entrecruzados, retorcidos, difusos e, ainda que se dirijam para o céu (ou para o mundo), não deixam de se constituir a partir de uma íntima relação com a terra. Esse vínculo (talvez, precário) que recusa a fixidez das raízes, mas se tece pelo meio ou pelas conexões entre os sujeitos e os territórios interessa-nos particularmente aqui.

A vida sobre a Terra, primeiro longa-metragem de Sissako, integrou o projeto *2000 visto por...* (originalmente, em francês: “*2000 vu par...*”), produzido pelo canal de TV franco-alemão *Arte* para retratar a chegada dos anos 2000, sob diferentes perspectivas. Dez novos cineastas de diferentes países foram, então, convidados para realizar filmes que integraram a série. Entre eles, Sissako é o único realizador negro e africano. O

filme começa com uma carta que ele escreve a seu pai, cuja leitura constituirá uma espécie de fio narrativo para as imagens. Em *off*, ouvimos a voz do realizador cujo texto autoral enreda-se a citações literais de alguns trechos de *Diário de um retorno ao país natal*, do poeta martinicano Aimé Césaire.

Tendo em vista o contexto de produção e de circulação do filme, é importante considerar que o endereçamento da carta escrita e lida por Sissako vale-se de uma dupla destinação: ao mesmo tempo, destina-se aos seus, ao seu pai, a seus familiares e conterrâneos, mas também aos outros, àqueles e àquelas que vivem longe dali e que pouco ou nada partilham de sua experiência num mundo supostamente globalizado. Tanto neste filme, quanto em *Heremakono*, Sissako trabalha com o endereçamento de suas imagens, consciente de sua exibição, ao mesmo tempo, entre os/as espectadores/as no exterior e no interior do continente africano. Seus filmes não poderiam, portanto, produzir uma espécie de comunhão unívoca entre aquelas e aqueles que, em suas diferenças, os assistem.

Havendo-se fortemente com as dificuldades de interlocução e de reciprocidade, num mundo fraturado pelas diferenças, cada filme seu modo aborda as dificuldades de interlocução e de comunicação no contexto contemporâneo, sobretudo neste mundo que ergue muros, fronteiras e barreiras, e que produz enclaves e fissuras entre os sujeitos que já não partilham o mesmo sangue, a mesma raça ou a mesma geografia. A presença do rádio e da televisão, a constante composição de retratos e fotografias, assim como as dificuldades de tradução e interlocução entre diferentes povos atravessam as narrativas e convocam-nos a pensar não apenas em um modo de aparecer, mas também de ver e de ouvir em comum. Acreditamos, assim, que ambos os filmes produzem não apenas um novo lugar de enunciação (“da África para o mundo”, como sugere Amaranta Cesar), mas destinam também um lugar singular para a escuta e para o olhar.

Coabitar fronteiras

Nouadhibou, a cidade onde se passa *Heremakono*, na Mauritânia, é um importante ponto de passagem de imigrantes no litoral da África Subsaariana. Ali, ao mesmo tempo em que acompanha Abdallah, o filme volta-se para experiências diaspóricas distintas, interessando-se por outros personagens em trânsito, como Tchu, um comerciante chinês que deseja voltar para casa ou Omar, Michael e Makan, imigrantes negros que, como Abdallah, desejam também partir. O filme lança-nos justamente nesse espaço de fronteira, operando formas de reunião e de separação entre os sujeitos e lugares. Em *Heremakono*, tal como em seus outros filmes, Sissako retrata uma “circulação de mundos” – para dizer como o pesquisador camaronês Achille Mbembe (2015, p. 69), para quem a história da África não pode ser entendida “fora do paradigma da itinerância, da mobilidade e do deslocamento”, tendo em vista os inúmeros processos migratórios, as guerras e invasões que configuraram, historicamente, movimentos de dispersão e de imersão para dentro e para fora do continente.



Figura 3: Fotogramas de *Heremakono* (Sissako, 2002)

Nos fotogramas acima (figura 3), vemos a chegada de Abdallah à Nouadhibou. Em meio ao deserto, ele segue de carona em um pequeno carro partilhado por vários sujeitos que, além do destino comum, não guardam nenhuma afinidade entre si. Vemos Abdallah com o taxista e muitos outros homens de feições diversas. Todos os corpos se tocam, ainda que nenhum deles estabeleça, entre si, qualquer contato visual. A tarefa do cinema, como bem caracteriza César Guimarães trata, então, “menos de enquadrar o outro filmado do que reunir, no quadro, um e outro, *uns diante dos outros*” (GUIMARÃES, 2015, p. 21, grifos do autor), produzindo uma imagem coabitada por muitos, em sua singularidade e diferença. No entanto, esse modo de coabitação deslocado, tensionado por uma disjunção entre aqueles que não se conhecem e limitado pela necessidade de cruzar uma fronteira, não produz, no filme, qualquer tipo de comunhão.

Se, como nos diz Mbembe (2017, p. 66), cada vez mais, tem se afirmado a projeção de um “mundo sem”, um “mundo que se desembaraça’ (...) dos migrantes que vêm de todo lado, dos refugiados e de todos os náufragos”, como pensar, de fato, a constituição de um mundo comum? A fim de enfrentar a projeção perversa de um “mundo sem” é preciso, então, inventar modos de viver com os outros, de aparecer e de comparecer para os outros. Conforme Mbembe,

Essa habituação à morte do outro, daquele ou daquela com quem se crê nada compartilhar, essas formas múltiplas de esgotamento das fontes vivas da vida em nome da raça ou da diferença, tudo isso deixou vestígios muito profundos, quer no imaginário e na cultura, quer nas relações sociais e econômicas. Essas lesões e marcas impedem fazer comunidade. De fato, a construção do comum é inseparável da reinvenção da comunidade (MBEMBE, 2018, p. 314).

Mbembe advoga, particularmente, pela necessidade de reparação dos laços que foram rompidos e pela restituição do jogo de reciprocidade entre os sujeitos – o que não implica na demanda pela reconstituição de uma comunidade original idealizada. Seu gesto propõe apenas considerar, propriamente, aqueles e aquelas que foram “submetidos a processos de coisificação e de abstração na história da humanidade” para lhes restituir a parte que lhes foi negada. Entendemos que a necessidade de reparar os laços rompidos pela dura história da colonização, da escravização e do constante “desejo de *apartheid*” que mobiliza nossos tempos, para dizer como Mbembe, não significa preencher as distâncias que separam os sujeitos, nem submetê-los às figuras do Todo e do Uno. Afinal, como bem diz César Guimarães (2015, p. 48), a partir de uma proposição

que consideramos afim à de Mbembe, só é possível falar em comunidade, se ela “abrigar tanto a reciprocidade quanto a cisão entre os que a produzem (como criadores ou como atores)”.

Em *A vida sobre a terra*, ao retornar à Sokolo, o realizador vale-se do desejo de pertencer novamente à vila (vestindo-se de roupas estampadas, circulando de bicicleta entre os passantes, ocupando o espaço público). No entanto, ao mesmo tempo, ele não deixa de se apresentar enquanto um sujeito que se constitui em trânsito: nem mais habitante, nem propriamente estrangeiro, seus vínculos de pertencimento resistem, mas com nuances e fragilidades. Ali, a câmera interessa-se pelos movimentos e fluxos dos sujeitos na vida coletiva da vila e compõe pequenos retratos dos personagens. Os moradores, ora estão imersos em seus afazeres diários, ora tentam fazer ligações para outras cidades que não completam ou são interrompidas por falhas de comunicação, ora escutam a rádio local cuja frequência parece se misturar com uma rádio francesa.



Figura 4: Fotogramas de *A vida sobre a terra*

A beleza do cotidiano de Sokolo, ressaltada e reiterada pela composição de planos abertos, é apresentado a partir de uma convivência harmônica, acompanhada na faixa sonora, por vezes, de uma música alegre, quase idílica – como se os sujeitos convivessem ali tranquilamente e sua experiência aparecesse fraturada, não tanto no interior da comunidade, mas sobretudo pela incidência do fora-de-campo, pela menção à Europa e pela herança colonial (que atravessa o filme na leitura da carta de Sissako ou pela leitura de alguns trechos de *Discurso sobre o Colonialismo*, do poeta martinicano Aimé Césaire, lidos na rádio local).

Já em *Heremakono*, o mundo vem ser cortado pelas distâncias, pela impossibilidade de comunicação entre aqueles que estão juntos, nas vizinhanças uns dos outros, pela impossibilidade de coesão, de integração, pelas fraturas, pela morte. Ainda assim, o filme acena, reiteradamente, para o desejo de restituir um modo de partilha, de reinventar afinidades. Nos fotogramas abaixo (figura 5), por exemplo, entre o gesto de enterrar um rádio na areia, para em seguida voltar a buscá-lo sem sucesso em meio ao deserto, e fazer com que uma pequena lâmpada volte a funcionar, os personagens esforçam-se para reconstituir conexões perdidas.



Figura 5: Fotogramas de *Heremakono* (Sissako, 2002)

Entre reuniões e separações: comunidades por vir

Ao contrário de incorporar e reiterar a imagem mutilada e fixada que comumente é oferecida aos homens e mulheres (“escravos de sua aparição”, como dizia Frantz Fanon³), acreditamos que o cinema de Sissako dá lugar a formas mais justas de aparecer em comum, para que os povos negros e africanos (ao menos aqueles que habitam parte do Mali e da Mauritânia, e que se colocam em circulação nesses territórios) possam, de fato, abandonar a imagem noturna que muitas vezes lhes é destinada. Nesse sentido, acompanhamos as interpelações fanonianas, interessadas na restauração ou na reinvenção do mundo. Em 1952, em *Pele Negra, Máscaras Brancas*, Fanon já nos alertava:

Peço que me considerem a partir do meu Desejo. Eu não sou apenas aqui-agora, enclausurado na minha coisidade. Sou para além e sou outra coisa. Exijo que levem em consideração minha atividade negadora, na medida em que persigo algo da vida imediata; na medida em que luto pelo nascimento de um novo mundo humano, isto é, um mundo de reconhecimentos recíprocos. (FANON, 2008, p. 181)

Para Fanon e também para Achille Mbembe, cujo pensamento filia-se ao intelectual da Martinica, a necessidade de constituição de um novo sujeito e, logo, de um novo mundo reporta-se, justamente, ao desejo de “sair da grande noite”, essa lacuna colonial e racista, que recai especialmente sobre a África. Segundo Mbembe, centralidade da luta empenhada por Fanon tinha como finalidade última produzir a vida, a partir de uma dimensão tripla:

destruir o que destrói, amputa, desmembra, cega e provoca medo e cólera – o tornar-se-coisa. Depois, [...] acolher o lamento e o grito do homem mutilado [...] cuidar e, eventualmente, curar aqueles e aquelas que o poder feriu, violou ou torturou [...]. E [por fim] fazer irromper um sujeito humano inédito, capaz de habitar o mundo e de o partilhar de modo a que as possibilidades de comunicação e de reciprocidade [...] sejam restaura-

3 - De acordo com Fanon (2008), os povos negros viam-se encerrados e definidos pelas formas com que eles eram reconhecidos coletivamente, tendo em vista uma designação que lhes era ofertada pelo mundo branco: estavam, dizia Fanon, aprisionados em sua aparência.

das. A este gigantesco labor chamava Fanon “a saída da grande noite”, a “libertação”, o “renascimento”. (MBEMBE, 2011)

A tarefa de reconstituir reciprocidades possíveis, assim como de abordar, politicamente, as fronteiras e as cisões que impedem a interlocução e a comunicação entre os sujeitos, parece-nos, justamente, aquela em o cinema de Sissako se engaja. Ao contrário de abordar a colonização enquanto experiência traumática, que poderia levar o cinema a reiterar, por exemplo, uma concepção nativista que se dedica à preservação dos costumes tradicionais diretamente ameaçados pela presença estrangeira, o realizador busca encontrar formas de diálogo, ainda que consciente das distâncias e cisões entre os sujeitos, dando lugar, como gostaria Mbembe (2001), a “novas formas africanas de auto-inscrição”, que não tratam de encontrar, junto aos povos, um fechamento, territorial, racial ou consanguíneo, mas, ao contrário, constituir, com eles, um mundo aberto, feito de multiplicidades e pluralidades.

Referências

CESAR, Amaranta. Filmes de Regresso: o cinema africano e o desafio das fronteiras. In: BAMBÁ, Mohamed; MELEIRO, Alessandra. *Filmes da África e da diáspora: objetos de discursos*. Salvador: EDUFBA, 2012.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

MBEMBE, Achille. “As Formas Africanas de Auto-Inscrição”. *Estudos Afro-Asiáticos*, Ano 23, nº 1, p. 171-209, 2001.

MBEMBE, Achille. “A universalidade de Frantz Fanon”. Cidade do Cabo (África do Sul), 2 set. 2011. Disponível em: <https://bit.ly/2KTXTtH>. Acesso em: 04 dez. 2018.

MBEMBE, Achille. *Políticas da inimizade*. Lisboa: Antígona Editores Refractários, 2017.

MBEME, Achille. *Crítica da Razão Negra*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

GUIMARÃES, César. “A cena e a inscrição do real”. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 21, p. 68- 79, jun. 2011.

GUIMARÃES, César. “O que é uma comunidade de cinema?”. *Revista Eco Pós*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, p. 45-56, jun. 2015.

Travessia do herói e pertencimento a ordem do coletivo¹

Hero crossing and belonging to the collective order

Henri Arraes Gervaiseau²
(Livre docente, ECA-USP)

Resumo: *Lost, lost, lost* recompõe o percurso de uma travessia iniciada com um involuntário processo de distanciamento do território de origem. Mostrarei que se, em função do entrelaçamento enigmático das matérias de expressão, é árdua a análise da narrativa, podemos entretanto apreender o desenho proposto da travessia.

Palavras-chave: território, travessia, pertencimento, Mekas.

Abstract: *Lost, lost, lost* recompose the route of a journey started with an involuntary distancing process of a origin territory. I will show that if, in function of the enigmatic way of editing the materials, it's hard to analyze the narrative, we can however seize the proposed design of the crossing.

Keywords: territory, journey, belonging, Mekas.

Nos filmes mais instigantes envolvendo deslocamentos transnacionais a travessia de espaços sociais e geográficos distantes dos territórios de origem dos personagens põe em jogo experiências de alteridade, particularmente intensas quando o realizador, implicado em um involuntário processo de deslocamento, é o principal personagem da narrativa, como no caso de *Lost, lost, lost* (1976) de Jonas Mekas, obra de cunho ensaístico que dialoga com a tradição romântica das narrativas de formação na qual a errância do protagonista desempenha papel central.

Redigido anos após o registro das cenas e enunciado com sutis gradações de ritmo, tom e sotaque, o texto em inglês da narração tem uma dimensão essencialmente memorialística e auto-reflexiva. No filme a lembrança surge na confluência de diversas memórias coletivas. A mais pregnante, inicialmente, é a do exílio. As falas em voz *over*, apesar de seu caráter freqüentemente elíptico e enigmático, desempenham papel central na condução da narrativa e na configuração de uma expressão audiovisual da subjetividade cindida do exilado, bem como do processo mnemônico vivenciado pelo narrador-diretor no seu esforço de rememoração da sua trajetória existencial no curso dos primeiros quatorzes anos de sua vida nos EUA.

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: *Eu, na tela, ser o outro. Aproximações ao filme em primeira pessoa.*

2 - Professor e cineasta, dedica-se a pesquisa *O documentário como meio de expressão da experiência do deslocamento* que prevê a realização de uma série de ensaios audiovisuais: a *Trilogia do deslocamento.*

Se, em função da fragmentação da montagem e do entrelaçamento enigmático das matérias de expressão, é árduo o trabalho de acompanhamento da recomposição, pelo filme, da evolução da trajetória do protagonista, no curso da narrativa, é possível, entretanto progressivamente apreender o desenho da travessia do herói que a trama compõe.

O filme é dividido em seis partes diferenciadas por simples cartelas que indicam o número do rolo ao qual corresponde. A narrativa é pontuada por grande número de inter-títulos, trazendo informações que contextualizam os registros visuais, além de desempenhar função poética e emotiva, potencializando a força evocativa de instantes do passado.

Predomina nos dois primeiros rolos a busca de uma expressão, problemática e lacunar, da experiência dos anos iniciais do exílio, compartilhada com os conterrâneos lituanos deslocados de guerra. O filme abre com uma poética invocação da mitológica figura do *errante navegante* Ulisses, que inscreve o relato fragmentado subsequente na grande tradição da literatura épica: "*Oh cante Ulisses... cante as suas viagens... conte a história do homem... atirado mundo afora*".

No primeiro rolo é sublinhado o árduo trabalho de reminiscência do enunciador e a sua solidão: *Pelas ruas do Brooklin caminhei... com o coração chorando de solidão*. Simultaneamente é trazida, com uma tonalidade elegíaca, a memória de momentos do cotidiano da comunidade lituana exilada em Nova Iorque, na primeira metade dos anos cinqüenta, através de registros das mais diversas situações.

O estilo documental das tomadas nas ruas encontra correspondências com a tradição nova-iorquina da *street photography* e com o estilo de filmagem das ruas da cidade encontrada no curta *In the street* (Helen Levitt, 1952). Nestas tomadas de discreta composição fotográfica há um uso recorrente de movimentos de câmera cuja motivação parece ser de natureza mais descritiva do que lírica, contrariamente ao que irá acontecer mais adiante.

De modo intermitente surgem planos que fugazmente nos mostram fragmentos do diário escrito do diretor. O movimento da câmera sobre as páginas destacam palavras que sutilmente dialogam com as imagens e as falas em voz *over*. No final do primeiro rolo é brevemente evocada a expectativa dos exilados lituanos, compartilhada inicialmente pelo enunciador, de um retorno próximo, ao país, em função da esperança de uma mudança rápida do regime político responsável pela expatriação.

Para além de alusivas referências ao trabalho em fábrica, a precárias ocupações, e as dificuldades de sobrevivência do protagonista destacam-se, a partir do segundo rolo, recorrentes seqüências nas quais são poeticamente evocadas questões relacionadas à dimensão política do exílio lituano nos EUA, e a luta em prol da independência do país em tempos da guerra fria. Paralelamente, entremeando planos, ouvimos reiteradas falas em voz *over*, que enfatizam a função de testemunho do diretor-cinegrafista que queria ser a *câmera histo-*

riadora do exílio. Persistentes alusões são feitas a fragilidade geopolítica do pequeno país báltico imprensado entre a União Soviética e a Alemanha.

Narrador não confiável, Mekas aponta para o possível despertar de emoções frente a visão das ocorrências registradas no passado, deixando obscuro, entretanto, neste retrospecto inicial, o seu efetivo sentimento, no presente: *eu era o olho câmera... o testemunho... não sei, estou eu cantando ou chorando?* Mais adiante, enquanto vemos jovens pais jantando com os filhos em volta de uma mesa, a voz salienta: *Tudo é muito normal.. a única coisa que não saberemos jamais é o que pensa uma pessoa deslocada a noite em Nova Iorque*. Através deste apontamento enigmático, o enunciador desperta a atenção do espectador sobre a dimensão inevitavelmente lacunar da representação possível de ser oferecida da experiência vivida.

No final do segundo rolo sobre novas imagens de encontros da comunidade lituana, voltam referências a discussões relativas a independência da Lituânia, e a determinação do enunciador de registrar *o que acontecia... para aqueles que não conhecem a dor do exílio*. Um sutil encadeamento de planos, falas e motivos musicais sugere que a dor vivenciada por Mekas, naquele momento, esteve relacionada ao seu distanciamento da sua primeira comunidade de pertencimento nos EUA, a dos exilados lituanos, que persistia acreditando na possibilidade de um retorno ao território de origem. O enunciador ressalta, contrariamente, o seu desejo difuso de distanciamento de uma postura nostálgica frente à perda sofrida com o exílio. Na seqüência, ao mesmo tempo em que afasta a possibilidade de uma contribuição dos exilados ao estabelecimento de novos rumos para o seu país: *{“ se houver algo a ser feito pela Lituânia, só poderia ser por aqueles que lá viviam”}* aponta a utilidade pública da sua reconstrução pessoal *{“a única maneira, para mim, de ser útil a Lituânia consistia a me reconstruir... a recomeçar de zero... e então somente a me devolver a Lituânia por tudo que sou.”}*

Em função das rupturas vivenciadas com os seus grupos anteriores de pertencimento, da precariedade da sua situação, e da ausência do estabelecimento de novos laços no território onde aportou, nenhum horizonte promissor de espera parecia, naquele momento, se abrir para o Mekas. É por isso que o segundo rolo se conclui com o surgimento repentino e duradouro de uma tela preta que permanece tempo suficiente para que a voz *over* enuncie: *Esse foi um dos nossos últimos momentos juntos. Tive a sensação de estar me desfazendo em mil pedaços. No dia seguinte deixei o Brooklyn e me mudei para Manhattan*. A junção das três frases associa o término da convivência com a comunidade lituana em exílio, a fragmentação do eu do enunciador, e o seu voluntário afastamento do bairro dentro do qual a maioria da diáspora lituana tinha estabelecido residência.

No curso dos dois rolos subseqüentes, o espectador atento pode observar a progressiva emergência de novos laços no território de arribação. No início do terceiro, é feita breve referência a deambulação dos irmãos Mekas fora do perímetro mais restrito por onde circulava em Nova Iorque a comunidade lituana em exílio. Tal circulação, entretanto, não suscita no protagonista, nesta altura do relato, nenhum sentimento de pertencimento. Contrariamente, no final do rolo, enquanto vemos imagens de uma estrada vistas da janela de

um carro em movimento, uma fala enfatiza a permanência de um estranhamento com o país de imigração: *“Eu olhava a paisagem. Eu sabia que eu estava na América. O que faço aqui, perguntei-me? Não havia resposta.”*

Duas seqüências, elípticamente, evocam experiências iniciais do cineasta com longas de ficção. Outra, telegráfica e alusiva, refere-se de modo enigmático ao alastramento, em uma rua de Nova Iorque, da revista *Film Culture*, fundada por Jonas, em 1955, e que progressivamente se tornou a principal revista dedicada ao cinema independente nos EUA. Outros segmentos documentam cenas de trabalho da cena artística nova-iorquina emergente do final dos anos cinquenta e início dos anos sessenta. É notável aqui a aparição dos primeiros indícios de uma evolução no estilo de registro do cineasta, com o surgimento de planos onde o cinegrafista solta a câmera em líricos movimentos gestuais.

A maioria das cenas incluídas no quarto rolo envolvem manifestações de rua em prol da paz ocorridas em Nova Iorque durante a Guerra Fria. Enquanto vemos imagens de uma manifestação no Greenwich Village, o enunciador sublinha pela primeira vez um sentimento de pertencimento, não ao país, mas a cidade para onde aportou: *Eu estava com vocês... Vocês eram o sangue da minha cidade, o bater do seu coração...* No final do rolo, usa o presente do indicativo, e não o pretérito - contrariamente ao que acontece na maioria das falas em voz *over* do filme-, ao afirmar que é da sua natureza efetuar registros com a sua câmera: *Perdi demais. Então agora tenho fragmentos do que eu atravessei.*

Se nos dois primeiros rolos, o enunciador ressaltava a importância do registro para uma historiografia do exílio, agora enfatiza a importância da documentação da vivência de instantes fugidios da travessia, para ele próprio, enquanto sujeito que, no curso do caminho, *atirado mundo afora, teve a sensação de se desfazer em mil pedaços*, e perdeu demais.

Nos dois últimos rolos é notável a transformação do modo de aparição do Jonas. Antes, pouco e fugazmente aparecia. O seu semblante era quase sempre sério e austero. Agora, o cineasta surge alegre e brincalhão. Retrata-se como um tolo. Tal movimento de dessacralização da figura do artista acontece em um momento do filme em que é poeticamente evocada uma etapa da sua trajetória na qual ocorreram mudanças radicais no seu estilo de filmar. A partir principalmente do quinto rolo, para além da documentação de terceiros, através da movimentação do seu corpo e do desenrolar dos gestos das suas mãos, que livremente deslocam a câmera, em intensos movimentos líricos, o cinegrafista-diretor celebra um reencontro com a natureza, com pessoas e espaços habitados onde circula. E exalta, em última instância, o exercício da liberdade de criação e da inovadora ampliação dos recursos expressivos do cinema levada a cabo pela vanguarda cinematográfica norte-americana, da qual foi um dos integrantes mais expressivos.

O penúltimo rolo se conclui, enigmaticamente, por uma seqüência que, de modo metafórico, alude novamente a errância do deslocado. A inclusão, nesse estágio do desenrolar do filme, que precede um bem mais



auspicioso final, de tal segmento, parece apontar para a inevitabilidade da persistência latente do sentimento de desterro na economia psíquica da pessoa expatriada, para além das eventuais e positivas alterações porventura advindas nas suas condições de vida após a sua chegada.

Os mais virtuosos movimentos de câmera e a mais lírica ode audiovisual do filme encontram-se no início do rolo final, quando é evocada a ida de Mekas, com amigos, para o seminário Flaherty, que desde 1955 promovia encontros, debates e projeções de filmes documentários. Uma cartela nos informa que *Expulsos do seminário Flaherty, dormimos na noite glacial do Vermont*. Vemos uma série de imagens de um amanhecer, com luz estourada, e pessoas acordando em veículos, entre as quais se destaca Jonas. E a voz *over* relata: “... víamos o amanhecer com o frio da noite ainda em nossa cama / e nossos ossos..... Nós nos sentimos mais perto da terra e da manhã do que as pessoas nas casas.... / Estava quieto, muito quieto/ Como numa igreja/ e nós éramos os monges da Ordem do cinema”. A partir d’aqui, como bem observou Patrícia Mourão, a seqüência adquire um caráter místico-religioso, introduzindo um ritual de sagração e de ordenação de Mekas e seus companheiros (MOURÃO, 2016, p.181-182)

O ritual evocado consagra simbolicamente o papel devotado a vanguarda cinematográfica americana surgida no decorrer dos anos cinquenta e destaca o protagonismo de Mekas neste processo. De modo mais encoberto, mas sensível, pelo uso reiterado, entre outros, do pronome *nós*, a seqüência aponta para a consolidação, no âmbito mais subjetivo da intimidade do narrador, de um sentimento de pertencimento a uma comunidade. Algo essencial para aquele que tinha sido *atirado mundo afora*, que durante muito tempo pelas ruas caminhou *com o coração chorando de solidão*, e no sofrido processo do exílio teve a *sensação de se desfazer em mil pedaços*.

Tal dimensão mais subjetiva encontra-se, diferentemente, enfatizada na última seqüência do filme onde é evocada uma ida a praia de Stony Brook, no início dos anos sessenta. Paradoxalmente ao concluir o relato de sua travessia, o narrador usa, de modo brusco e alternado, a terceira e a primeira pessoa do singular, referindo-se a si mesmo como um outro, no próprio instante em que exalta o ressurgimento de lembranças. Há correspondência, sutil deste desdobramento pronominal com a estratégia de registro e de exposição adotada na seqüência final.

Como sabemos a superposição de tempos é um traço característico da dimensão essencialmente dinâmica da memória, palavra que, “*designa uma presença à pluralidade dos tempos e não se limita ao passado*” (CERTEAU, 1990, p.157). A ida a praia de Stony Brook, para o narrador, parece ter constituído o momento oportuno para um redentor desengate de reminiscências, no curso do qual ocorre o repentino salto da terceira para a primeira pessoa do singular: *Ele se lembrou de outro dia, dez anos atrás. Ele se sentou nessa praia com outros amigos. As lembranças, as lembranças. Mais uma vez, eu tenho lembranças. Eu tenho lembrança desse lugar. Eu já estive aqui. Eu já andei por essa praia.*

Neste momento final do filme, quando a voz pronuncia as últimas frases, talvez tenha se esvanecido na memória do espectador a lembrança de uma cena do primeiro rolo, em que era evocada uma ida para a Stony Brook com três amigas, que alegremente dançavam, vestidas, na beira da praia, plano associado a uma sombria e metafórica meditação sobre a morte espiritual dos imigrantes lituanos melancolicamente presos a ilusão da possibilidade de um retorno próximo a terra de origem. O dilaceramento do narrador, enfatizado no final do segundo rolo, estava relacionado ao um distanciamento desta comunidade, vivenciado então com um segundo e ainda mais solitário exílio.

A simples vivência pelo protagonista, de um novo estar junto, naquela mesma praia, numa tarde de um dia qualquer com um novo grupo de amigos, aos quais estava ligado por laços de pertencimento que transcendem a dimensão puramente afetiva, e remetem a dimensão da cultura e do compartilhamento de um *ethos* comum, no território de arribação, reavivou a lembrança daquele momento de incerteza posterior a sua chegada, compartilhado com aquela outra comunidade de pertencimento. O surgimento de tal reminiscência, ao que tudo indica, tornou-se possível pela efetuação do trabalho do luto, que a própria conclusão do filme significou.

O que pode ser considerado, ao cabo do relato, como uma recomposição, pelo narrador, do seu próprio eu, encontra-se intrinsecamente relacionado a consolidação da emergência de um novo sentimento, íntimo, de pertencimento que remete, entretanto, a ordem do coletivo.

Referências

CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano*. 1. Artes do fazer. RJ: Editora Vozes, 1990.

MOURÃO, P. *A invenção de uma tradição*. Caminhos da autobiografia no cinema experimental. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.



48, de Susana de Sousa dias: virtualidades das imagens de uma ditadura¹

48, by Susana de Sousa dias: virtualities of a dictatorship's images

Ilma Carla Zarotti Guideroli²
(mestranda – Unifesp)

Resumo: O presente trabalho busca propor ideias e argumentos para uma leitura do filme *48* (de 2009, referência à duração da ditadura salazarista em Portugal, de 1926 a 1974), da cineasta e artista portuguesa Susana de Sousa Dias (1962-), tendo como mote as virtualidades que atravessam e movimentam as imagens, uma vez que as mesmas são aqui compreendidas enquanto matéria viva e pulsante. Interessa-nos buscar aproximações e tessituras nas relações entre arquivo, memória e montagem.

Palavras-chave: Imagem, Montagem, Arquivo, Susana de Sousa Dias, Cinema português.

Abstract: The present text seeks to propose ideas and arguments for a reading of the film *48* (2009, reference to the duration of the Salazarist dictatorship in Portugal, from 1926 to 1974), by the Portuguese filmmaker and artist Susana de Sousa Dias (1962-) the virtualities that cross and move the images, since they are understood here as living and pulsating matter. It is interesting to seek approximations and arrangements in the relations between file, memory and montage.

Keywords: Image, Montage, Archive, Susana de Sousa Dias, Portuguese Cinema.

Apresentação: Susana de Sousa Dias e 48

A realizadora Susana de Sousa Dias (1962-) tem um modo muito singular de pensar e fazer cinema, que escapa a tipologias e categorizações mais vigentes. Seus quatro filmes produzidos até agora – *Processo-Crime 141/53 Enfermeiras no Estado Novo* (2000, 52'), *Natureza Morta/Visages d'une Dictature (Still Life)* (2005, 72'), *48* (2009, 93') e *Luz Obscura* (2016, 76') – são pautados por uma série de problemáticas instigantes, especialmente a resistência às tentativas de apagamento ou de estratificação da complexidade da memória, e a insistência em certo registro particular, expressivo, de invisibilidades virtualmente contidas na imagem.

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: "Cinema, história, arquivos: uma estética do passado".

2 - Mestranda com a pesquisa *Imagem, Anacronismo, Montagem: Natureza Morta e 48, de Susana de Sousa Dias*. Possui Mestrado em Artes Visuais (2010) e Graduação em Educação Artística (2008) pela Unicamp.

É relevante apontar que Susana trabalha quase exclusivamente com materiais advindos de suas pesquisas aos acervos documentais produzidos durante o período da ditadura salazarista portuguesa, também conhecido como Estado Novo. Os caminhos e estratégias singulares de edição e montagem adotados por Susana fazem emergir destes documentos uma gama de memórias divergentes às narrativas oficiais.

Em um misto de choque, fascínio e perturbação provocados pelo encontro com esses arquivos, pois estão aí em tela a memória de Portugal, Susana viu-se diante de duros vestígios de dor e de esquecimento. Isso possivelmente a levou a buscar, no atravessamento de seus contextos e particularidades, meios audiovisuais para expressar e tornar visíveis as forças invisíveis já presentes naqueles materiais, atualizando assim angústias e traumas gerados em tantos indivíduos e que reverberaram nas gerações seguintes.

O filme *48*, de 2009, é o terceiro longa-metragem de Susana, cujo título faz menção à duração cronológica da ditadura salazarista em Portugal (de 1926 a 1974). O ponto de partida, aparentemente simples, é apresentar ao espectador uma série de retratos de identificação de ex-presos políticos, conhecidos como *mu-gshots*, retirados dos arquivos oficiais da polícia e do exército portugueses concernentes aos anos do regime ditatorial, junto a depoimentos dos mesmos, colhidos no tempo presente.

Esses depoimentos dizem respeito a áudios capturados ao longo da produção do filme, na medida em que lhes iam sendo mostrados – às testemunhas – os registros fotográficos antigos, deles próprios, bem como de seus familiares e amigos na prisão³. Para compor a narrativa, dentre os milhares de registros pesquisados, foram escolhidos e exibidos, com suas diferentes histórias de dor, os percursos de dezesseis presos: quatorze portugueses (sete homens e sete mulheres) e dois moçambicanos (homens).

De uma maneira geral, a cineasta faz uso de dois recursos de base em *48*. Há, em primeiro lugar, deslocamentos sutis nos planos de registro/captura direta das fotografias de identificação dos prisioneiros, com movimentos quase imperceptíveis, assim como o lento aparecer/desaparecer e as transições de uma imagem a outra, as telas negras de entremeio produzindo distensões temporais. Há também, em segundo lugar, a incorporação do som ambiente nos registros de áudio dos depoimentos das testemunhas, tudo funcionando como mais uma operação de presentificação do aqui e agora a partir de ruídos cotidianos, tais como trânsito na rua, aviões passando, portas rangendo, máquinas, pássaros, latidos, etc.

Apresentaremos duas propostas de leitura sobre o filme *48*. A primeira é a imagem-sintoma a partir das reflexões do filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman (1953); a segunda é a montagem, a partir do pensamento do filósofo Gilles Deleuze (1925-1995).

3 - Consideramos ricas as seguintes perguntas formuladas por Susana em suas notas sobre o filme a fim de indicar o caminho de suas reflexões e questionamentos durante o desenvolvimento do longa-metragem: "Os rostos fotografados pela PIDE fitam-nos, interpelam-nos, perturbam-nos. Como filmá-los, mantendo a integridade desta interpelação? Que duração atribuir a cada plano para que o espaço de ecos e ressonâncias que cada rosto comporta, possa ter existência? Como se transfigura uma imagem através da duração que lhe é imposta? Quanto tempo aguenta um grande plano 'em grande plano'? Qual o equilíbrio entre as palavras e os silêncios para que a imagem não fique inteiramente possuída pelo texto? E como construir um espaço que mais do que físico é conceptual?" (*48*, 2011b, p. 03).



Imagem-sintoma

Propomos agora certa ideia de imagem-sintoma defendida pelo filósofo e historiador da arte francês Georges Didi-Huberman advindas de suas reflexões sobre autores como Sigmund Freud, Aby Warburg e Carl Einstein. Trata-se de uma tomada de posição do autor frente às metodologias tradicionais aplicadas à análise de obras de arte, confrontadas, nesse caso, com os paradoxos abertos pelas potências fantasmáticas e imanes das imagens. Didi-Huberman oferece-nos pistas e hipóteses para que seja possível rastrear e trabalhar sob uma condição sintomal da imagem, por meio de seus movimentos singulares e de suas invisibilidades.

Para tanto, faz-se necessário uma compreensão mais aberta e generosa da ideia de sintoma, algo mais flutuante e mais paradoxal, na tentativa de encará-lo para além de seu uso tão somente ligado à ciência médica. Didi-Huberman afirma que se trata mesmo de uma palavra de difícil apreensão e definição, já que não designa uma coisa isolada e nem mesmo um processo que poderia ser reduzido a um ou dois vetores ou a um preciso número de componentes. É antes, segundo o autor, uma espécie de “... *pulsão oscilatória* – a ‘gangorra eterna’ – de instâncias que sempre atuam umas sobre as outras na tensão e na polaridade: marcas com movimentos, latências com crises, processos plásticos com processos não-plásticos, esquecimentos com reminiscências, repetições com contratempos... proponho chamar de sintoma a dinâmica dessas pulsações estruturais (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 243).

O sintoma, neste caso, é acontecimento: algo que se passa na imagem, que a atravessa, interrompendo e modificando o que seria o curso natural das coisas e se instala, se aloja, provocando cisões e fraturas na mesma. É o cruzamento sensível entre dissociação do olhar e cisão do próprio tempo. De acordo com Didi-Huberman, o sintoma deve ser compreendido por meio de um duplo paradoxo, visual e temporal; o primeiro ligado ao aparecer-desaparecer, ao visível-invisível; e o segundo ligado ao anacronismo, ao contratempo. Ambos os movimentos são involuntários, sobrevém à nossa revelia, quando menos se espera.

Portanto, toda imagem pertence a extratos de tempos mais profundos, múltiplos e complexos, pois carrega consigo camadas de invisibilidades e memórias que serão atualizadas e ressignificadas de acordo com novos contextos e experiências. Questiona o autor: “o que é, com efeito, um sintoma senão o signo inesperado, não familiar, amiúde intenso e sempre disruptivo, que anuncia visualmente alguma coisa que ainda não conhecemos?” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 90).

Pelo viés desta tentativa de mapeamento de imagem-sintoma, o filme 48 é provocador porque dá a perceber essa complexidade bem mais profunda contida nas imagens fotográficas dos presos. Por essas direções, é preciso colocarmos em questão o suposto realismo característico das fotografias forenses ou judiciais, codificadas em termos ideológicos segundo tradições rígidas: Susana vai além ao investigar justamente o que pode transbordar na fotografia do rosto de um preso, o que ali a atravessa, seus movimentos constantes.

O instante da realização da fotografia identificava o preso e marcava a entrada/saída/permanência na cadeia, pondo em curso uma espécie de ritual constrangedor e cruel, uma “catalogação” que funcionava como estranho portal entre o mundo de dentro e o de fora. Diante disso, inevitavelmente era preciso que a pessoa que estava sendo presa assumisse alguma postura ao ver-se frente à câmera, fosse encarando-a, fosse desviando o olhar, e isso de um modo ou de outro provocava expressões singulares naqueles rostos então, para sempre, assinalados pela opressão. Quais forças estariam aí virtualmente em jogo? Que forças estariam implicadas nessa condição de um pavor gritante, ou, quem sabe, de uma possível tentativa de resistência, de desafio ao regime, de alguma manifestação frente à implacável prisão?

Acreditamos que estes registros fotográficos, e a maneira como suas apresentações são elaboradas por Susana por meio do processo de edição e montagem trazem à tona essa condição sintomal da imagem, justamente pelo que emerge, transborda e escapa do caráter meramente documental supostamente fidedigno e imparcial destes arquivos. O olhar do prisioneiro encontra o olhar do espectador, pelo que é gerado um circuito impregnado pelos terríveis afetos do dispositivo policial perpetrado no passado e que agora penetra no presente, atualizando-se: “(...) por vezes somos nós que olhamos para a imagem, por outras olhamos para a imagem através do olhar de quem está a falar, por outras ainda é a imagem que olha para nós” (48, 2011a).

Montagem

Um aspecto relevante que nos é legado pelas proposições do filósofo francês Gilles Deleuze em seu livro sobre cinema *Imagem-Tempo* e que pode tocar de perto nosso itinerário quanto ao cinema de Susana de Sousa Dias diz respeito ao papel da montagem – cortes e procedimentos técnicos de ligação cujos usos diversificados dão sentido às imagens. Deleuze preza uma espécie de devir-pensamento do mundo. Para ele, as imagens, uma vez tomadas em circuitos moventes entre atualizações e virtualizações – circuitos que não são preexistentes nem tampouco fechados em si –, podem dar a ver algumas de suas dimensões outras, menos empíricas, mais invisíveis.

Segundo Deleuze, a crise provocada pela situação após a Segunda Guerra Mundial instaurou algo como uma mutação da imagem, que rompe com o sistema sensório-motor de ação e reação, tornando-se assim imagem-tempo – noção ligada precisamente a um cinema pensante, às imagens pensantes⁴. No momento em que acontecimentos mostram-se por demais intoleráveis – ao ponto mesmo quem sabe da paralisia, quando já não é mais possível agir ou reagir diante de algo –, o que resta, enfim, é a potência do pensamento. Através do pensamento é facultada talvez a produção de obras de arte provocadoras, capazes de expressar e de pôr a lume as forças que se apoderaram de um artista ou de um personagem – quando estes, frente a certas condições, não dispõem de escolha, a não ser pensar, criar. Dito de outro modo, não há como não pensar

4 - Ainda quanto aos contextos de após a Segunda Guerra Mundial: como dar conta dos fragmentos de uma realidade em ruínas? A representação dos movimentos em geral passa a dar lugar a uma apresentação do tempo em si. A mutação da imagem vai ressoar uma série de aspectos do referido período. Cf. a entrevista *Sobre a Imagem-Tempo*, de Deleuze, presente em *Conversações* (DELEUZE, 2013, p. 75-79).



quando vê-se um artista ou um personagem diante do intolerável, no que são então produzidas as chamadas situações ópticas e sonoras puras, um dos possíveis caracteres da imagem-tempo. De acordo com Deleuze: “Quando se está assim diante de situações ópticas e sonoras puras, não é apenas a ação e portanto a narração que desmoronam, são as percepções e as afecções que mudam de natureza, porque passam para um sistema inteiramente diferente do sistema sensório-motor próprio do cinema ‘clássico’” (DELEUZE, 2013, p. 71).

O complexo de forças e de signos circunscritos na imagem-tempo força o pensamento a pensar de outros modos. Diz Deleuze: “Uma imagem nunca está só. O que conta é a relação entre as imagens” (DELEUZE, 2013, p. 71). O filósofo se concentra em provocar aberturas que questionam os cânones e as imagens dogmáticas, criticando toda forma de representação transcendente. Neste panorama, a figura do vidente – aquele que abre uma fenda, uma cisão no tempo cronológico e instaura outros tempos complexos – é essencial. Na imagem-tempo, nas situações ópticas e sonoras puras, visões e audições profundas dos personagens tomam o lugar da ação. O vidente é assim aquele que enxerga o tempo como fissura ou desdobramento do cronológico, vendo e dando a ver outras espessuras do tempo:

O importante é sempre que a personagem ou o espectador, e os dois juntos, se tornem visionários. A situação puramente ótica e sonora desperta uma função de vidência, a um só tempo fantasma e constatação, crítica e compaixão, enquanto as situações sensório-motoras, por violentas que sejam, remetem a uma função visual pragmática que “tolera” ou “suporta” praticamente qualquer coisa, a partir do momento em que é tomada num sistema de ações e reações (DELEUZE, 2007, p. 30).

O filósofo entende a montagem como processo de pensamento, de modo que “o cinema não apresenta apenas imagens, ele as cerca com um mundo” (DELEUZE, 2007, p. 87), ratificando, via seleção e mostragem de diferentes texturas fílmicas, sua relevância para a construção de um cinema de natureza estética e conceitual. A montagem, enquanto modalidade que articula mesmo todo o conjunto de um filme, do roteiro até o resultado final, instaura os múltiplos trajetos para a doação/produção de sentido das imagens.

A potência de 48, a nosso ver, está contida justamente no modo como Susana valoriza a montagem, encarando o processo não apenas como ferramenta que possibilita a edição dos materiais, mas, antes, enquanto um conjunto de ações-pensamento envolvidas no manejo, ou melhor, no rearranjo dos sentidos em sua incontornável pluralidade. Trata-se de lidar com os fragmentos de maneira a não esconder que eles são parte de um complexo processo, realizado por meio de recortes e edições que convocam outro tipo de relação com as imagens.

Referências

48: *Imagens que gritam*. Entrevista com Susana de Sousa Dias concedida a Manuel Halpern, 2011a. Disponível em <http://visao.sapo.pt/cinema/encontrosimediativos/48-imagens-que-gritam=f600879>. Acesso em 27 Fev. 2018.

48, um filme de Susana de Sousa Dias, 2011b. Disponível em http://alambique.pt/uploads/dossiers/48_-_di_final1.pdf Acesso em 03 Dez. 2018.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 – A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente – História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quadro = corte – Experiência Visual, Forma e Sintoma segundo Carl Einstein*. In: HUCHET, S. (org.). *Fragmentos de uma Teoria da Arte*. São Paulo: Edusp, 2012. cap. 2, p. 61-95.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do Tempo – História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.



Da educação bancária ao modelo sociológico: uma ética da imagem¹

The banking concept of education and the sociological model of documentary: an ethics of image

Isaac Pipano²
(Doutorando – UFF)

Resumo: Inúmeras investigações em torno de uma pedagogia das imagens têm sido apontadas ao longo da História do cinema. Neste trabalho, buscamos explicitar como o modelo sociológico do documentário, descrito por Jean-Claude Bernardet, estabelece a representação como um paradigma que define uma ética da imagem no documentário brasileiro. A partir disso, investigaremos como o curta-metragem *Jardim Nova Bahia* (1971), de Aloysio Raulino, oferece uma renovada perspectiva em torno das relações entre a pessoa que filma, a pessoa que é filmada – o Outro em letra maiúscula – e o espectador. Finalmente, gostaríamos de esclarecer nosso entendimento em torno de uma pedagogia do documentário.

Palavras-chave: documentário, modelo sociológico, educação, imagem, ética.

Abstract: Several connections between images and education could be highlighted since the early cinema. In this paper, we attempt to identify in the so-called “sociological documentary” from the 60s a pattern which establishes the representation as a paradigm for an ethic of the image in the brazilian documentary. From then, we investigate how the short movie *Jardim Nova Bahia* provides a renewed perspective on relations between the one who films, the one who is filmed – the Other with the capital letter O - and the spectator. Finally, we should clarify our understanding of the *pedagogy of images and cinema*.

Keywords: documentary, sociological documentary, education, image, ethics.

Imagens-que-sabem-demais: documentário e educação

Nas análises que faz em seu livro *Cineastas e Imagens do Povo* (2003), Jean-Claude Bernardet apresenta como questão central a relação com o outro, embora enfatize a todo tempo não se tratar somente de um problema da ordem da expressão, dos meios como esse outro está representado através das imagens. É necessário, para tanto, explicitar as estratégias engendradas pelo sujeito que filma em relação ao sujeito filmado e como elas nos dão a ver certas tensões e disputas de classe em níveis materiais e simbólicos, presentes no corpo fílmico, mas também extravasando o quadro e remetendo aos processos nos quais tais imagens foram

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Seminário Temático Educação.

2 - Isaac Pipano é cineasta, professor e doutorando no PPGCOM da UFF com estágio-sanduíche na Université Paris Sorbonne-Nouvelle - Paris 3. Email: isaacpipano@gmail.com.

concebidas. Partilhando algumas das questões apresentadas por Bernardet e reconhecendo o momento histórico no qual o texto do autor se inscreve, em decorrência disso também seus limites contemporâneos, poderíamos pensar assim que os filmes entendidos dentro do modelo do documentário sociológico são hábeis em produzir um tipo de saber moralizante. Diríamos que tal cinema está amparado por alguns princípios nos quais podemos encontrar uma forma-cinema que assume uma espécie de isonomia política e estética com muitas das práticas educativas do nosso mundo.

Para realizar-se, esse cinema precisa prescindir de um sujeito do olhar que se engaje livremente na experiência fílmica, imaginando um lugar para os espectadores como recipientes ocos. Nesta chave, seu modo de funcionamento é análogo ao que Paulo Freire denunciava como uma forma da educação bancária em seu clássico *Pedagogia do Oprimido* (1987). Neste modelo educacional, a relação entre os opressores e oprimidos é permanentemente renovada pelo ato educador, pois a todo momento ele restituirá os lugares definidos a cada um dos indivíduos que compõem a cena da educação e, por conseguinte, de toda uma comunidade. Neste arranjo, há uma cisão extrema na posse do saber entre quem se diz sujeito e sobre aquilo a quem se nomeia objeto da imagem, de forma idêntica ao que Freire elaborou sobre a educação que reproduz continuamente a sujeição dos oprimidos em sua fórmula pedagógica.

Assim, gostaríamos de aproximar o modelo sociológico do documentário descrito por Bernardet e a educação bancária de Freire enquanto produtores de um mesmo movimento, a partir de dois procedimentos inalienáveis: se, por um lado, o cinema e a educação aqui relavam o outro oprimido, bem como a natureza subalterna a qual está submetido; por outro, fazem desse outro que vemos um excesso ou um a menos, se quisermos - e é preciso interromper sua presença neutralizando-o enquanto explorado. No mesmo circuito o espectador é também tratado ele próprio enquanto algo dotado de uma espécie de consciência sem agência. Ou, se também quisermos, um indivíduo que depende do outro para dar relevo à sua própria experiência subjetiva.

Partindo destas noções gostaríamos de percorrer um curta-metragem de Aloysio Raulino - *Jardim Nova Bahia* (1971) - atentando-nos ao modo como as imagens nos dão a ver as relações entre o sujeito que filma e o sujeito filmado, procurando entender de que maneira o filmes é problematizador para uma nova perspectiva ética da imagem na educação.

Delegar a câmera, recolher a enunciação

Ismail Xavier comenta que o sentimento de “perda do mandato” levará os cineastas brasileiros, a partir dos anos 1970, à uma desconfiança quanto ao lugar de privilégio antes ocupado (cf. 2009). Tal movimento, que acompanha a revisão crítica desenvolvida por diversas áreas nas ciências humanas, questiona as vozes do saber, notadamente uma elite intelectual branca e masculina. No cinema, a crítica culminará com uma espécie de “recolhimento da enunciação fílmica”, levando à uma etnografia discreta do cinema brasileiro, sobre-



tudo nos anos 1990 e acentuadamente na virada dos 2000. Podemos dizer que Raulino é um dos realizadores brasileiros que esteve mais fortemente implicado com essa revisão crítica, levando-o à criação de uma série de dispositivos cinematográficos que complexificaram seu lugar enquanto autor, sobretudo no que concerne às marcas da enunciação, com maior ou menor êxito. É o que nos sugerem as estratégias adotadas por *Jardim Nova Bahia* (1971). O filme é um “ponto limite”, como colocou Bernardet:

Esse é um ponto limite. Buscando a voz do outro, tentando que se erga o outro – que é objeto no modelo sociológico –, negando-se a afirmar sujeito diante do outro-objeto, questionando sua posição de cineasta, ele entrega a câmera ao outro. Jardim Nova Bahia é provavelmente o ponto de tensão máxima a que chega a problemática relação cineasta / outro de classe na filmografia que estudamos. O cineasta abdica de sua posição para o outro assumir (BERNARDET, 1984, p. 128).

Obviamente, sabemos que o simples gesto de transferir a posse provisória da câmera às mãos do Outro não revela o desmantelamento ou a desconstrução da assimetria inerente entre as posições historicamente constituídas. Não se trata de uma inversão dos pólos sujeito que filma e sujeito filmado, muito menos num pretense nivelamento dessa relação desigual. Entretanto, a posse compartilhada do aparato revela aqui uma tensão produtiva de um filme que se pensa e se realiza mais perto de uma zona de instabilidade, que joga com a construção de um espaço de enunciação conflituoso, não essencialista, por meio de um processo que, senão utopicamente compartilhado, demonstra clara preocupação com o fazer coletivo, encaminhando-se ao embaralhamento das fronteiras que apartam as pessoas que são sujeitos e aquelas que são objetos do trabalho do documentário. Vejamos.

Nas primeiras sequências, somos introduzidos ao seu personagem principal, Deutrudes Carlos da Rocha, que irá se responsabilizar pela filmagem das sequências finais do curta, algo que teremos consciência apenas nos créditos do filme, quando surge a cartela com os seguintes dizeres: “As imagens da Estação do Brás e Santos foram produzidas por Deutrudes Carlos da Rocha sem qualquer intervenção do cineasta”. Chamamos atenção para esse momento: o anúncio de que a câmera fora delegada às mãos de Deutrudes, o Outro de classe – jovem trabalhador negro do subúrbio. A cartela está endereçada a nós, espectadores, de modo que ao cineasta não é apenas importante conceder ao seu personagem a posse do aparato: ainda mais, é necessário que estejamos cientes do movimento de partilha. Bernardet interpretou que tal procedimento é revelador de uma extrema “angústia diante do impossível”, sinalizando que frente à crise de consciência, *Jardim Nova Bahia* se lança ao desafio de uma radical alteridade, um projeto que se revela inacabado de antemão pelo limitação do acesso aos meios de produção – de posse exclusiva do cineasta - e por problemas formais do filme. Gostaríamos de ater-nos sobretudo no segundo ponto da crítica elaborada, na qual Bernardet parece ao mesmo tempo absorto pelo filme, mas violentamente descrente de seus efeitos políticos.

Em sua crítica contumaz, Bernardet diz que o filme pode ser descrito nos termos de dois grupos de imagens, hierarquicamente dispostos em: 1) imagens produzidas pelo realizador, impecáveis tecnicamente,

perfeitas em termos plásticos; 2) o estilo “pobre” de Deutrudes, , constituído majoritariamente por planos subjetivos, câmera na mão, imagens com frequência fora de foco, superexpostas, revelando a falta de intimidade entre Deutrudes e o aparato cinematográfico. Entretanto, em nosso entendimento, o que Bernardet enxerga como um ponto crítico em seu discurso é exatamente o que dá oportunidade para que possamos perceber novas táticas de engajamento na produção cinematográfica que nos direciona aos problemas entre o cinema e a educação.

Bernardet está muito atento às formas expressivas do filme, aos modos de elaboração da mise-en-scène, seu mérito é não perder de vista como a escritura cinematográfica configura toda uma economia do olhar, reconhecendo na forma uma instância efetivamente política. Sua tese baseia-se no fato de que, pelo desconhecimento do aparato, as imagens produzidas por Deutrudes são imagens “menores”, como adjetivo e não como conceito, no sentido de que não detêm o rigor técnico e o brilhantismo do cinema como o conhecemos. São imagens mais residuais, pouco elaboradas, desprovidas de estilo, cujos enquadramentos e abordagens são reveladores de um olhar amador, admitido aqui enquanto sinônimo de não-profissional e, por consequência, “primitivo”, adjetivo empregado por Bernardet e bastante problemático ao qualificar as imagens de Deutrudes como pré-cinematográficas. Sua avaliação é taxativa: não basta segurar o aparato e apertar o botão para gravar, é preciso saber ver. Porém, não se trata de ver de qualquer maneira, mas olhar sob certa óptica, no interior de esquemas fornecidos pelo próprio campo cinematográfico. É o cinema, seus métodos e procedimentos que legitimam o olhar daquele que segura o aparato, não o contrário.

Se Bernardet está atento a todo o tempo aos gestos fílmicos, entretanto, ao associar a posse dos meios de produção às competências técnicas, ele acaba por naturalizar e reforçar um argumento constantemente repetido pelos arautos do mercado, nos cursos livres de cinema que custam pequenas fortunas mensais, por certas e certos cineastas que filiam todo o gigantesco campo de imagens não-profissionais a um estágio pré-industrial e o amadorismo a um domínio de pouca credibilidade em comparação à grande instituição cinematográfica. O que Bernardet não abandona é um notável amor às formas do cinema, às ‘boas maneiras’ de enquadrar, de fazer um plano, de focar, no limite, ao Belo no cinema. Ele explicita sua perspectiva ao presumir que a “falta de empatia” de Deutrudes com o aparato técnico, sua não-especialização, faz dele um não-cineasta e de suas imagens, portanto, imagens menos portadoras daquilo que o cinema pode dar a ver de melhor (cf. BERNARDET, 2003, p. 132).

Se é importante reconhecer que há uma diferença de natureza entre os registros realizados por Raulino e Deutrudes em *Jardim Nova Bahia*, por que mensurar a distância adotando os instrumentos do cinema hegemônico e não abrindo o próprio campo do cinema à invasão das outras formas de ver e se apropriar da câmera, de traçar com elas novas coordenadas, de acolher o outro e sua mise-en-scène com tudo o que ela comporta? Se no documentário brasileiro moderno as relações de opressão entre o cineasta e o povo são



demarcadas; aqui, no entanto, se essa relação não pode ser revertida ou apagada, ela descreve enfaticamente seu movimento de forma reflexiva.

Em *Jardim Nova Bahia*, o Outro, o jovem Deutrudes, é convidado para fazer parte da cena de produção do filme na criação de seu território, engajando-se singularmente na sua realidade invadida pelo cinema. Isto implica uma mudança de posição no que concerne aos nossos lugares enquanto espectadores, uma vez que não estamos diante de um filme que trata de nos dar a ver a vida mais ou menos difícil de seus personagens, que nos oferece chaves de compressão sobre uma dada situação. Ainda assim, o filme está atormentado pela luta de classes e pela desigualdade, introduzindo-a em sua mise-en-scène. Um lugar onde os mundos antes cindidos encontram-se agora tensionados pelas estratégias fílmicas, mantendo sua cisão inerente. Para Bernardet, no entanto, explicitar a luta seria demandar que Deutrudes filmasse aquilo que, em seu cotidiano, traz as marcas da opressão, seria aproveitar-se deste momento singular para tornar sua voz política denunciando o estado de coisas em que vivemos. Se Bernardet acusa os cineastas de objetificarem seus personagens através de diversas táticas de assujeitamento formal, elaboradas pelo trabalho do cinema, ele exige de Deutrudes uma postura que o jovem trabalhador opta por ignorar.

Ora, não seria justamente esse lugar de uma radical abertura à mise-en-scène do outro, ao tal gesto de generosidade de que sempre tanto nos falou também Eduardo Coutinho, no qual há um perder as coordenadas de si e do mundo, sem subjugar o outro aos nossos próprios imperativos, aos nossos dogmas e julgamentos, em suma, às nossas formas de ver e produzir o mundo? Bernardet é certo na crítica, mas as consequências que retira de sua própria leitura apontam para um contrassenso com o que faz ao longo de seu livro, e nos permite avançar extremamente em direção ao que ele próprio percebe tão nitidamente: “Dentro da tradição do documentário sociológico, poderia se esperar que filmasse algo relacionado com suas condições de vida e trabalho, algo que tivesse um caráter reivindicatório ou denunciador”. Se é a crise do documentário brasileiro moderno que *Jardim Nova Bahia* nos permite ver, a resposta é justo porque ele se furta ao seu destino reivindicatório ou denunciador. Ao invés disso, Deutrudes opta por filmar aquilo a que ele importa, não aquilo que seria ensejado pelo seu lugar de fala ou desejado pela esquerda progressista: “filma a estação do Brás e a praia de Santos, uma mendiga, pessoas e dois amigos na praia quase deserta. Ele filma para se exercitar ou brincar com a câmera, filma alguma coisa que se refere antes ao lazer que ao trabalho”. Filma aquilo que mobiliza seu olhar, as meninas na praia, os amigos, talvez algo que também o revolte, como a fome e a desigualdade encarnada numa mendiga. Nada do que filma, no entanto, está previamente roteirizado pelas próprias lentes do cineasta ou do crítico.

Pistas para uma prática estético-política do cinema na educação

O que *Jardim Nova Bahia* nos fornece como pista, a partir de seu dispositivo problematizador do lugar da enunciação, do gesto mesmo de delegar a câmera, foi algo que vimos se espalhar como um vírus que

expandiria o campo do cinema para além dele mesmo, afetando escolas, centros livres de arte, coletivos midiáticos e as mais variadas possibilidades de trabalho com as imagens nas quais se têm o reconhecimento de que se trata efetivamente de um trabalho da educação isso o que o cinema faz. Educação esta que demanda uma nova ética das imagens e que nos reporta diretamente ao documentário como o campo eminentemente político e estético para sua realização. Não ao documentário que conservou em sua forma hermética no trato criativo da realidade, sua interpretação, arranjo e devolução garantida: o lugar mesmo em que o documentário emerge como um campo animado por descobertas, tensão, improviso, jogo, em que a atitude poética encontra espaço para resoluções formais sem perder o solo das contradições a partir de onde se inscrevem, lugar onde militância e radicalidade estética se conjugam no gerúndio.

Um estar sendo no terreno das impermanências. É o que nos fazem ver as imagens que já não vêm do Cinema, mas estão por toda parte.

Referências

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida - Cinema, Televisão, Ficção, Documentário*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

XAVIER, Ismail. *Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

Efeito de igualdade em Alain Resnais¹

Effect of equality in Alain Resnais

Isadora Meneses Rodrigues²
(doutoranda- UFPE)

Resumo: Em suas análises sobre a ficção moderna, Jacques Rancière contesta o clássico estudo de Roland Barthes sobre o efeito de real na literatura. Buscando dar conta da dimensão política envolvida no excesso realista, Rancière faz uso do termo efeito de igualdade. À luz desse conceito, o objetivo deste trabalho é examinar as formas de realização dessa democracia estética no cinema de Alain Resnais, mais especificamente no filme *Hiroshima mon amour* (1959).

Palavras-chave: Efeito de Igualdade, Alain Resnais, Estética.

Abstract: In his analyzes of modern fiction, Jacques Rancière challenges Roland Barthes' classic study of the effect of reality in literature. Seeking to account for the political dimension involved in the realistic excess, Rancière makes use of the term equality effect. Considering this concept, the purpose of this communication is to examine the forms of realization of this aesthetic democracy in the cinema of Alain Resnais, more specifically in the film *Hiroshima mon amour* (1959).

Keywords: Effect of Equality, Alain Resnais, Aesthetics.

Este trabalho pretende analisar o cinema de Alain Resnais a partir do efeito de igualdade, um conceito desenvolvido por Jacques Rancière no conjunto de ensaios reunidos em *O Fio Perdido* (2017). Apesar de o efeito de igualdade aparecer de forma mais sistemática nessa obra recente do filósofo, o conceito reverbera uma série de questões que perpassam toda a sua filosofia, como a ideia de partilha do sensível e de regime estético das artes. Mais especificamente, buscamos analisar aqui como o filme *Hiroshima mon amour* (1959), primeiro longa-metragem do diretor francês Alain Resnais, enseja uma outra divisão do sensível ao questionar a hierarquia dos gêneros e dos temas cinematográficos, onde o desastre histórico de Hiroshima, por exemplo, é colocado no mesmo patamar do desastre pessoal em Nevers.

O efeito de igualdade aparece na obra de Rancière para contestar o clássico estudo de Roland Barthes sobre o efeito de real na literatura. No texto escrito em 1968, Barthes analisa o que chama de excesso realista em *Um Coração Simples*, de Gustave Flaubert, obra povoada de detalhes aparentemente sem função narrativa, em que objetos insignificantes aparecem no conto por meio de longas descrições sem consequências diretas para a trama. Para Barthes, esses detalhes inúteis aparecem no conto de Flaubert como uma resistência ao

1 - Trabalho apresentado no XXII encontro SOCINE, realizado de 23 a 26 de outubro na UFG, em Goiânia.

2 - Jornalista, doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE e mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFC.

sentido e criam uma nova ideia de verossimilhança, oposta à clássica, em que a representação pura e simples do real basta a si mesma, onde o “ter-estado-lá das coisas é um princípio suficiente da palavra” (BARTHES, 1972, p.42).

Discordando dessa tese, Rancière considera que o efeito de realidade deixa de fora a questão política envolvida nesse excesso realista. É para dar conta desse aspecto que o filósofo lança mão do termo efeito de igualdade, caracterizado por um desordenamento da hierarquia da ação e por uma rarefação da história, onde a inteligibilidade narrativa não é mais assegurada por um desenvolvimento temporal linear. Rancière (2017) considera que essa ruptura da ordem representativa dentro da ficção gera uma cisão radical na partilha do sensível, pois esses detalhes inúteis que caracterizaram o realismo literário, e posteriormente o cinema, geraram uma reconfiguração das subjetividades e das participações políticas na arte ao destacarem a capacidade de qualquer um viver qualquer vida, onde a divisão da humanidade entre seres ativos e passivos foi destruída. Assim, nessas obras, já não é mais possível traçar uma fronteira clara entre os que sofrem e os que agem, os que são objetos da ficção e os que são sujeitos.

Isso acontece porque na nova ficção o interesse não está mais voltado para os grandes acontecimentos e personagens históricos, mas para a vida dos anônimos. Onde os sintomas de uma época passam a ser identificados e explorados a partir dos detalhes ínfimos da vida do homem qualquer. Se Barthes enxerga nisso o auge da arte representativa, Rancière vê o início da sua derrocada e é justamente essa ruptura com o sistema narrativo aristotélico que o filósofo chama de democracia ficcional. Como explica em *A Partilha do Sensível* (2009), essa democracia marca a entrada da literatura no regime estético das artes, “o verdadeiro nome daquilo designado pela denominação confusa de modernidade” (RANCIÈRE, 2009, p.34), um novo modo de visibilidade que embaralha as identidades e que nega a hierarquia dos gêneros segundo a dignidade dos seus temas.

Nos ensaios reunidos em *A Fábula Cinematográfica* (2013), Rancière chama a nossa atenção para o fato de que apesar de essa “glória do qualquer um” ser literária antes de ser cinematográfica, é o cinema que realiza esse sonho da democracia estética em toda a sua complexidade. Sendo uma arte moderna por excelência, mas tendo nascido da poética romântica, o cinema tende a combinar a lógica narrativa aristotélica com a sua suspensão para tentar alcançar o que Rancière chama de potência pura do sensível. Ele discorda, nesse sentido, de Deleuze e do seu clássico corte temporal entre cinema clássico e moderno, pois considera que a imagem-tempo e a imagem-movimento não caracterizam duas eras do cinema e sim duas lógicas da imagem que aparecem em relação de quase indiscernibilidade desde o surgimento da arte cinematográfica³.

Olhar para o cinema de Alain Resnais a partir dessa matriz filosófica é, portanto, pensar a política de seus filmes. Política não somente no sentido de representação de uma situação social de injustiça, mas prin-

3 - Para uma análise mais detalhada dessa divergência, ver “De uma imagem à outra? Deleuze e as eras do cinema”. In *A fábula cinematográfica*. Campinas, SP: Papirus, 2013.

principalmente como estratégia de uma operação artística formal. Assim, o que investigo aqui é como o cinema de Resnais, muitas vezes acusado de formalista e esteticista, se revela uma arte da igualdade, uma arte que busca abolir as fronteiras entre existências que são dignas da ficção e as que não são ao propor uma nova distribuição dos espaços e das competências dentro da narrativa.

Para isso, tomarei como ponto de partida o primeiro longa-metragem de sua carreira, o filme *Hiroshima Mon Amour*, lançado em 1959. O filme, que não por acaso foi definido à época de seu lançamento como um “documentário de ficção” por Glauber Rocha (2008), acompanha a história de uma atriz francesa casada, interpretada por Emmanuelle Riva, que está em Hiroshima terminando uma participação em um documentário sobre a destruição em massa desencadeada pelo bombardeio da cidade durante a Segunda Guerra Mundial. Em meio as filmagens, ela começa um relacionamento com um também casado arquiteto japonês. Durante as poucas horas que lhe restam em Hiroshima, a personagem de Riva irá lembrar, a partir da relação que estabelece com o novo amante, um passado de dor vivido durante a sua juventude na cidade de Nevers, na França, quando enlouqueceu e foi exilada após um envolvimento amoroso com um soldado alemão.

Existe, portanto, um filme dentro do filme em *Hiroshima mon amour* e é a partir desse jogo reflexivo que Resnais coloca em xeque a distinção entre ficção, a obra formal pura, e o testemunho histórico, o documentário engajado que está sendo produzido dentro do filme. Com essa metanarrativa, o cineasta parece querer afirmar que ambos os discursos, o ficcional e o documental, pertencem a um mesmo regime de sentido, pois no seu cinema não existe uma divisão entre atividades sérias, que seriam próprias da arte erudita, e atividades lúdicas, destinadas ao entretenimento.

Para explorar mais o assunto, tomemos como exemplo uma cena do primeiro ato do filme. Depois de uma noite de amor num quarto de hotel em Hiroshima, os dois amantes conversam sobre as suas vidas enquanto a personagem de Riva se arruma para ir ao set de filmagem. O japonês a observa atento, curioso em descobrir qualquer informação adicional sobre a mulher misteriosa que conheceu há menos de 24 horas. Ao perceber que ela veste um uniforme de enfermeira, o japonês a pergunta sobre o que é o filme que ela veio fazer em Hiroshima e a francesa responde, sem abandonar a descontração da conversa, se tratar de um filme sobre a paz.

Gostaríamos de chamar atenção para esse movimento da atriz em determinar, por meio da fala, aquilo que seria o certo a se fazer em relação ao desastre de Hiroshima (“O que se pode querer fazer aqui senão um filmem sobre a paz?”) ao mesmo tempo em que abandona essa seriedade crítica no plano seguinte ao beijar o amante sensualmente nos braços, dando continuidade à sequência sem mais implicações sobre o assunto da guerra.



Figura 1, 2, 3 e 4: frames de Hiroshima mon amour

Fica muito claro a partir dessa sequência que a natureza do jogo que Resnais nos propõe é o de frustrar as nossas expectativas em relação ao tema da obra. Não será com um filme sobre a paz que ele falará de Hiroshima, mas com um filme sobre um caso de amor banal entre pessoas anônimas. Será em meio a um encontro trivial, num dia comum do presente de uma pessoa qualquer, como acontece em *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, ou em *Ulisses*, de James Joyce, que a memória individual, o trauma pessoal vivido pela atriz em Nevers, e a memória coletiva, a catástrofe social da bomba de Hiroshima, aparecerão em cena.

Ao colocar em relação a memória coletiva e a individual, Resnais assume o risco de justapor duas histórias incomensuráveis, mas como nos tranquiliza Marguerite Duras na sinopse do roteiro publicado, “o desastre de uma mulher em Nevers e o desastre de Hiroshima se correspondem EXATAMENTE” (DURAS, 1960, p.30). Não se trata, portanto, de uma sobreposição das duas histórias, mas de uma ligação inelutável entre ambas. Não há aqui o medo do sacrilégio em relação a temas sagrados, que só podem ser tratados de uma determinada maneira, pois no regime estético das artes, regime próprio do cinema segundo Rancière (2013), nós podemos falar de Hiroshima de qualquer lugar, mesmo de uma cama de hotel, entre troca de carícias e gozo, porque o verdadeiro sacrilégio já aconteceu. É Hiroshima, o evento ele mesmo. O acontecimento aqui não impõe ou proibi por si mesmo nenhum dever representativo, pois o que importa na arte política, como nos explica Rancière em *O espectador Emancipado* (2012, p.64), é “mudar os referenciais do que é visível e enunciável, mostrar o que não era visto, mostrar de outro jeito o que não era facilmente visto, correlacionar o que não estava correlacionado, com o objetivo de produzir rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos”.

Na justiça poética de Resnais, o japonês e o alemão, por exemplo, são tirados da posição que espera-

mos que os seus corpos ocupem em um filme sobre a Segunda Guerra Mundial. Eles não são colocados como simples inimigos do homem e da bondade do mundo, pois não é mais possível pensar em termos dualistas, em algozes e vítimas. O alemão e o japonês são apresentados como seres complexos, amantes de uma francesa que viveu verdadeiramente com os dois uma experiência de amor, de destruição e ódio. A ficção democrática não se torna, assim, um mero sermão, porque o cinema, parafraseando a personagem de Riva, tem também uma moralidade duvidosa, ele duvida da moral dos outros.

Trata-se aqui, portanto, de uma abordagem inédita de um episódio histórico relativamente recente em 1959. Inédita para a época porque Resnais chama atenção para o próprio fazer cinematográfico e para o seu poder ou não poder de se revelar como um artefato da memória. A guerra aparece em *Hiroshima mon amour* não mais como um parêntese da história de amor, como acontece em clássicos *Casablanca*, de Michael Curtiz, ou em *Os Melhores Anos de Nossas Vidas*, de Wyler, para citar apenas alguns. No filme de Resnais, o evento histórico conserva autonomia em relação à vida privada e essa autonomia serve para falar da impossibilidade de se discorrer sobre esse acontecimento a partir de uma simples transmissão de informação sobre o evento.

No falso documentário que aparece dentro de *Hiroshima mon amour*, temos aquilo que é esperado desse gênero fílmico. São imagens de museus de Hiroshima, que mostram o horror daquilo que foi, uma tentativa de reconstituição do passado a partir do acúmulo de dados. Contudo, Alain Resnais parece buscar esses locais de memória para falar justamente do quanto eles não dão conta da dimensão do que realmente aconteceu. É por isso, creio eu, que na primeira cena do filme, a do icônico entrelaçamento dos corpos dos dois amantes cobertos pelas cinzas da guerra, a atriz descreve os espaços que viu, dizendo saber tudo sobre Hiroshima, e o japonês nega esse conhecimento dado pelas imagens de arquivo. “Eu vi tudo em Hiroshima”, ela diz. “Você não viu nada em Hiroshima”, ele a enfrenta.

É assim que Resnais coloca em cena a complexidade ligada à transmissão da cultura, o que Didi-Huberman chama em *Cascas* (2017) de “museificação de um acontecimento histórico”, processo que na maioria das vezes deixa de fora tudo aquilo que não é declaradamente ilustrativo e facilitador das experiências, que coloca ao lado das imagens de arquivo expostas em museus as loja de *souvenirs*. Ao contrário do que acontece nesses lugares sem reciprocidade e que ignoram a riqueza sensível da experiência, em *Hiroshima mon amour*, não é mais possível instruir os que não sabem por meio do acúmulo de informação. As peles que descolaram dos corpos, os 200 mil mortos e 80 mil feridos em apenas nove segundos, o calor que fez no momento da explosão da bomba, tudo isso a personagem de Riva e nós, espectadores, conhecemos nos livros de história e nos noticiários. Mas a informação não é suficiente para a experiência de alteridade e o real precisará ser ficcionalizado para poder ser pensado no cinema de Resnais. A ficção aqui não como mentira que esconde a essência das coisas, mas como um modo de nos aproximar do que foi deixado de lado, de construir novas relações entre aparência e realidade.

Essa memória como ficção será moldada no filme a partir do confronto constante entre as imagens “sérias” do documentário que está sendo feito dentro do filme e a sensualidade do encontro amoroso entre a francesa e o japonês. Um encontro que dispara a rememoração do passado trágico da personagem de Riva e da cidade de Hiroshima. Em ambos os casos, não se tratará nunca de trazer o passado à tona completamente, mas fazer com que o ato de lembrar movimente o presente e traga inquietude e transformação, permitindo a verdadeira empatia e troca entre dois quais quer, que, ao final do filme, se reconhecerão um ao outro a partir dessas duas experiências compartilhadas. Ela se chamará Nevers e ele Hiroshima.

A política de igualdade em Resnais está muito mais ligada, portanto, ao ato de questionar a hierarquia dos temas dentro dos gêneros cinematográficos. No regime estético das artes, não faz sentido dizer que um filme sobre a guerra, sobre o que certa teoria estética chamou de “irrepresentável”, só pode aparecer por meio do documentário, gênero que supostamente organiza de forma séria os fatos comprovados. Essa igualdade de todos os temas de que fala Rancière (2009), que redistribui a hierarquia das representações dentro da ficção, é a negação de que existem meios e formas específicas para determinados conteúdos, pois tudo está nivelado no mesmo plano, igualmente representável.

Por fim, é importante lembrar que esse efeito de igualdade na ficção tem muito pouco a ver com a democracia que as leis e os estados podem decretar. Porque uma arte sob o signo da igualdade se contenta em ser sabedoria de superfície, se contenta em “não concluir, não afirmar, mas ‘murmurar’, como faz o vento com as folhas”. (RANCIÈRE, 2017, p.103).

Referências

- BARTHES, R. *Efeito de real*. In: Vários autores. Literatura e semiologia. Petrópolis: Vozes, 1972.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Tradução de André Teles. São Paulo: Editora 34, 2017.
- DURAS, Marguerite. *Hiroshima Mon Amour*. Paris: Edições Gallimard, 1960. (Coleção Folio).
- Rancière, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Campinas, SP: Papyrus, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2017.
- ROCHA, Glauber. *Primeira visão de Hiroshima*. In Retrospectiva Alain Resnais: a revolução discreta da memória. Rio de Janeiro: CCBB, 2008.



Influência paulista no cinema gaúcho: Clube Silêncio e Drama Filmes

São Paulo influence in the gaúcho cinema: Clube Silêncio e Drama Filmes

Ivanir Migotto¹

Resumo: O artigo discute a influência da produtora Clube Silêncio, criada em 2004, no cinema feito no Rio Grande do Sul. Em especial, a experiência de coprodução da Clube com o cineasta paulista Beto Brant, na realização do filme *Cão sem dono* (2006), como uma marca importante para mudanças narrativas observadas nos futuros longas-metragens da Clube, bem como, do próprio cinema gaúcho.

Palavras-chave: Cinema gaúcho, Clube Silêncio, Drama Filmes, Beto Brant, *Cão sem dono*.

Abstract: The article discuss the influence of the production company Clube Silêncio, created in 2004, in the cinema made in Rio Grande do Sul. In particular, the Clube Silêncio co-production experience with the paulistan filmmaker Beto Brant, shooting *Cão sem dono* (2006), as an important mark for narrative changes observed in the future feature films of the Club, as well as of the gaúcho cinema itself.

Keywords: Cinema gaúcho, Clube Silêncio, Drama Filmes, Beto Brant, *Cão sem dono*.

Transições entre gerações

Embora significativa para a história social e cultural em todo Brasil, a transição que compreende o período entre o final dos anos 1970 e os primeiros anos da década de 1980, em Porto Alegre, representa algo até então inédito no Rio Grande do Sul. Pela primeira vez, um movimento cultural jovem, que teve no bairro Bom Fim seu cenário, toma proporções substanciais a ponto de influenciar, a partir de então, inúmeras gerações de gaúchos. Música, teatro, televisão, cinema, artes plásticas, política e os movimentos sociais se encontram sob o guarda-chuva da renovação de práticas e costumes:

O Bom Fim vive em torno de ideias, fugazes ou não, científicas, ou místicas, poéticas ou trágicas. Atrás de cada gesto há um manifesto político, ideológico, estético, utópico, filosófico ou religioso. (SILVA, 1991, p. 168).

Uma das principais forças culturais desse movimento é o cinema. *Deu pra ti anos 70* (1981), longa-metragem de Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti, filmado em Super-8 no ano de 1979, inaugura uma nova tradição

1 - Nome artístico: Boca Migotto. Bacharel em Publicidade e Propaganda, Especialista em Cinema e Mestre em Comunicação pela Unisinos. Doutorando em Comunicação, junto ao PPGCOM/UFRGS. Como realizador, dirigiu curtas, séries e os documentários *Filme Sobre um Bom Fim* (2015), *Pra ficar na história* (2018) e *Já vimos esse filme* (2018).

para o cinema brasileiro produzido no Rio Grande do Sul. Gradativamente, o Super-8 foi substituído pelas bitolas profissionais do 16mm e 35mm. Nessa transição, no entanto, o frescor dos primeiros anos em Super-8 parece ter se perdido. Se, por um lado, ocorreu um amadurecimento profissional, por outro lado, se percebeu um certo regramento narrativo. Compreensivelmente, a experimentação deu lugar à narrativa tradicional. De qualquer forma, essa geração abriu as portas para todas as gerações subsequentes que veriam no cinema não mais um hobby, mas uma profissão viável. A próxima geração a aparecer na esteira dessa revolução fará surgir os nomes que formarão a produtora Clube Silêncio.

A segunda geração do cinema urbano porto alegreense atravessa os anos 1990 convivendo com as transformações tecnológicas que permitem uma substancial inovação dos modos de produção, veiculação e, principalmente, acesso à informação. Nenhuma novidade, uma vez que o novo busca desfazer o velho e o mesmo já havia ocorrido anteriormente, quando a geração “anos 70” rompeu com a marca do cinema rural que era hegemônico até então nas produções do Estado (ROSSINI, 1996). Algo semelhante ao que Huyssen (2014) define, a partir de Ricoeur, como um esquecimento que contrapõem a memória, mas que é necessário para que a história seja contada de outra maneira.

“(…) o esquecimento precisa ser situado num campo de termos e fenômenos como silêncio, a desarticulação, a evasão, o apagamento, o desgaste, a repressão – todos os quais revelam um espectro de estratégia tão complexo quanto o da própria memória” (HUYSEN, 2014, p. 158)

Aqui, a reflexão do autor nos serve como parâmetro para entendermos que, mesmo as gerações subsequentes aos anos 1980, ao legitimarem e, até, contestarem a cultura e arte produzida no Estado, o fazem a partir, somente e essencialmente, da geração que viu nascer nomes como Jorge Furtado, Giba Assis Brasil, Carlos Gerbase, Juremir Machado, Eduardo Bueno, EduK, Frank Jorge, entre outros tantos. Quer dizer, o esquecimento daquilo que houve antes desta geração provocou uma ruptura demasiada intensa sobre a tradição gaúcha, o que caracteriza, em uma análise fria, a validação da geração de 80 como o único referencial da cultura jovem-urbana no Sul do Brasil.

Um novo cinema urbano

Após nascerem para os jornais locais como a “Nova Geração Super-8”, embora nem todos tenham passado por essa bitola, quatro realizadores, expoentes da geração 1990, Gustavo Spolidoro, Gilson Vargas, Fabiano de Souza e Milton do Prado, fundaram, em 2004, a Clube Silêncio. Lançada durante o Festival de Cinema de Gramado de 2004, quando aproveitaram a seleção de dois curtas-metragens produzidos por eles, *Mesalina* (2004), de Cristiane Oliveira, e *Cinco Naipes* (2004), de Fabiano de Souza, a Clube gerou, na imprensa especializada, a expectativa de que uma nova Casa de Cinema de Porto Alegre estava nascendo.

No entanto, a ideia não era seguir o modelo de produção da Casa. O objetivo era, apenas, juntar forças



para fazer filmes. Com a substituição das tecnologias analógicas para o digital ocorrendo no mesmo período, foi possível pensar, também, em novas estruturas de produção. A nova tecnologia permitia: 1) a aproximação do cinema e a televisão; 2) a viabilização de projetos até então inconcebíveis por limitações orçamentárias; 3) a abertura de portas para que, finalmente, projetos de cunho mais autorais fossem viáveis e, ainda, 4) repensar o contato com o mercado já que cadeia de distribuição e exibição também estava mudando.

Inspirado em Morin (2011), é possível afirmar que ocorreu, nesse momento, em Porto Alegre, um novo tensionamento entre o tradicional e o contemporâneo. A geração “Deu pra ti”, que havia rompido com a temática ligada ao chamado “Cinema de Bombacha e Chimarrão” e agora estava representada na prática audiovisual da Casa de Cinema de Porto Alegre, via surgir uma nova produtora que pretendia realizar um cinema menos engessado e mais experimental em termos de linguagem e narrativa.

Assim, a partir das marcas do cinema de cada um dos sócios e diretores da Clube Silêncio, é possível estabelecer algumas constatações: 1) com exceção de Spolidoro, entusiasta do Plano Sequência, o flerte de Fabiano de Souza e Gilson Vargas com o gênero *roadmovie* evidencia uma característica narrativa e de desenho de produção dos projetos desses dois cineastas; 2) outra marca é a busca por uma linguagem menos engessada, construindo uma estética que aproxima a ficção do documentário o que remete, inclusive, para a experiência da geração “Deu pra ti” a qual, por sua vez, já era influenciada pelos novos cinemas dos anos 1960; 3) há, ainda, para esses diretores, a intenção de seguir exercitando a experimentação narrativa em seus projetos, desde o roteiro, passando pela interpretação/atuação dos atores, em muitos momentos improvisada, 4) todos os filmes discutem questões cotidianas, inerentes a sua geração, que fogem dos grandes eventos para focar nos conflitos psicológicos internos e/ou geracionais de cada personagem e a sua relação com o ambiente circundante. Na essência, embora tal constatação não seja limitante, ambos movimentos dialogam com elementos surgidos na *Nouvelle Vague*.

Laboratório por excelência de uma estética de fragmento, da incorporação do acaso na filmagem, da polifonia narrativa e de uso de formas até então atribuídas ao documentário, às artes visuais, ao ensaio e à literatura, a *Nouvelle Vague* fez chegar ao cinema a sua juventude tardiamente, com um pé na maturidade, compondo uma observação autocrítica dos imaginários urbanos, antropologia radical oposta à vocação de ‘vulgaridade e comércio’ do cinema e das mitologias da sociedade de consumo. (MANEVY, 1996, p. 221).

Portanto, numa interpretação livre sobre as transformações do cinema produzido no Rio Grande do Sul, a ruptura provocada pela geração anos 2000 foi necessária para que pudesse ocorrer algo mais profundo nos anos seguintes. Mas, ainda, para que isso corresse, foi necessário uma primeira ruptura, nos anos 1970, a qual foi também inspirada pelo o que ocorreu na França, nos anos 1950/60 e, antes ainda, na Itália, com o Neorealismo. Segundo Morin:

Uma cultura abre e fecha as potencialidades bioantropológicas de conhecimento. Ela

as abre e atualiza fornecendo aos indivíduos o seu saber acumulado, a sua linguagem, os seus paradigmas, a sua lógica, os seus esquemas, os seus métodos de aprendizagem, de investigação, de verificação, etc, mas, ao mesmo tempo, ela as fecha e inibe com as suas normas, regras, proibições, tabus, o seu etnocentrismo, a sua autossacralização, a sua ignorância de sua ignorância. Ainda aqui, o que abre o conhecimento é o que fecha o conhecimento. (MORIN, 2011, p. 20-25)

Infelizmente, a Clube teve uma vida curta e fechou as portas em 2010. Mesmo assim, a produtora cumpriu seu papel nesse tensionamento – e prática – audiovisual local, servindo de inspiração para a geração que surgiria a partir da primeira metade dos anos 2000. Entretanto, há um elemento importante a ser assinalado. A coprodução da Clube com a Drama Filmes, de Beto Brant, em Porto Alegre, parece ter um papel importante nessa evolução.

Um cão sem dono em Porto Alegre

Tomo a liberdade, aqui, de parafrasear o título do curta-metragem *Um estrangeiro em Porto Alegre* (1999), de Fabiano de Souza, para adentrar ao interesse maior desse artigo que é refletir sobre a influência paulista no cinema gaúcho contemporâneo a partir do diretor Beto Brant. Para isso, arrisco propor uma reflexão sobre o formato de produção local e do modelo narrativo praticado no cinema feito no Rio Grande do Sul, como um espelhamento da própria sociedade gaúcha e sua permanente necessidade de se perceber contemporânea aos grandes centros urbanos. Assim, o desejo de consolidar uma indústria cinematográfica local também é expressão dos anseios empreendedores da própria sociedade gaúcha. Aqui em Porto Alegre, na falta dessa indústria, de certa forma, o sucesso da Casa de Cinema de Porto Alegre e do seu modelo de produção preencheram tal vazio. Por isso, parece-me, a vinda de dois “estrangeiros” – Beto Brant e Renato Ciasca – para filmar *Cão sem dono* (2006), serve como representação desse modelo metafórico da dualidade do gaúcho, o qual, a partir do nascimento da Clube Silêncio, vai ser intensificado no Estado. De um lado, o modelo tradicional de produção, com orçamentos significativos, mobilizando grandes equipes, gerindo uma infraestrutura gigantesca e realizando um cinema mais palpável ao gosto do grande público; de outro lado, um novo modelo de produção, apostando na nova tecnologia para realizar filmes de cunho autoral, experimentando linguagens e narrativas ainda inéditas para o cinema gaúcho – em longas-metragens – e com orçamentos modestos.

Cão sem dono, de certa forma, evidencia esses dois modelos, pois os diretores paulistas buscavam, em Porto Alegre, uma produtora parceira para as filmagens da adaptação do livro *Até o dia em que o cão morreu*, do escritor gaúcho Daniel Galera. Na época, a primeira opção era a Casa de Cinema, mas, ao descobrirem a Clube Silêncio, recém-fundada, optaram por essa estrutura que lhes parecia mais flexível e, assim, permitiria maior liberdade de produção e, conseqüentemente, repercutiria no produto imaginado pelos diretores.

A partir de uma análise inicial da produção de *Cão sem dono*, bem como do conhecimento da obra de Brant e, inclusive, contando com entrevistas realizadas com profissionais que trabalharam em *Cão sem dono*



e com os ex-sócios da Clube Silêncio, é possível identificar sinais que permitem tal constatação. São eles: 1) uma câmera mais orgânica, de fácil manipulação. Para tanto, a opção de Brant filmar em Super-16mm, permitiu o acesso a um formato mais econômico o qual, conseqüentemente, possibilitou experimentalismos junto à *mise-en-scène*; 2) isso permitiu improvisações na atuação, 3) o roteiro, inclusive, contava com lacunas para que os atores pudessem improvisar a partir, apenas, das intenções de determinadas cenas; 4) propiciou uma Direção de Arte também econômica. A partir da análise da obra, ainda é possível afirmar que a escolha de um elenco desconhecido é coerente com as demais escolhas de Direção, explicitadas acima, bem como que tais escolhas criaram condições para que o ator principal, Julio Andrade, fizesse uma imersão no universo do personagem ainda antes de as filmagens acontecerem.

O olhar estrangeiro dos dois paulistas é reforçado também pela busca de cenários e paisagens que não fazem parte do imaginário cinematográfico da cidade, como a Zona Norte, o Bairro Azenha e a Zona Sul. Isso porque, em geral, o cinema feito em Porto Alegre usa prioritariamente, como locações principais, os espaços próximos ao Centro Histórico e aos bairros Bom Fim e Cidade Baixa, reduzindo o tamanho da cidade a um pequeno espaço de circulação. (ROSSINI, SORTICA, GIL, 2010).

Para Milton do Prado (2017), o jeito de Brant/Cisca filmar, bem como o modo de produção operado durante as gravações de *Cão sem dono*, acabaram encontrando eco, também, nas pretensões artísticas dos diretores da Clube. Não porque eles trouxessem algo completamente novo aos sócios, pois a verve experimental e a busca por um cinema mais orgânico já estavam presentes nos diretores da Clube. Seguramente, porém, a experiência de Brant com longas-metragens e as próprias filmagens de *Cão sem dono* evidenciaram que aquilo que os sócios estavam pensando – e buscando fazer – era viável e, até, necessário.

Considerações finais

O mercado gaúcho não comportava – e ainda não comporta – muitas produtoras do tamanho da Casa de Cinema. Por isso, buscar alternativas a esse modelo era uma questão de sobrevivência artística. Conforme observamos a partir das entrevistas realizadas com os ex-sócios da Clube, a influência de Beto Brant foi decisiva na curta história da Clube e, conseqüentemente, na evolução dessa linha experimental do cinema gaúcho. Isso porque, embora a Clube tenha tido uma breve experiência empresarial, parece que o seu legado permaneceu a ponto de inspirar as novas gerações. A partir desse momento, ter uma produtora e fazer filmes autorais se mostrou algo possível, o que pode ser comprovado pelas produções locais de jovens diretores gaúchos como Davi Pretto, diretor de *Castanha* (2014) e *Rifle* (2016), Cristiane Oliveira, diretora de *Mulher do pai* (2016) e Marcio Reolon e Filipe Matzembacher, diretores de *Beira mar* (2015) e *Tinta bruta* (2017). Estes diretores e filmes constituem um novo tipo de cinema feito no Rio Grande do Sul, os quais dialogam muito mais com o cinema de autor, imaginado pela geração Clube Silêncio, do que com cinema mais comercial, praticado pela Casa de Cinema de Porto Alegre.

Ao meu ver, embora dirigido por paulistas, *Cão sem dono* é a primeira experiência profissional, em longa-metragem, realizada no Rio Grande do Sul, que rompe com um certo padrão de narrativa clássica do cinema, bem como com o formato de produção como um todo. Para o bem ou para o mal, parece-me, essa produção marca não apenas a história da Clube Silêncio, mas do próprio cinema gaúcho a partir de então.

Referências

- HUYSSSEN, Andreas. Cultural do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória. 1. ed. Contraponto – Rio de Janeiro, 2014.
- MACHADO DA SILVA, Juremir. *A miséria do cotidiano – energias utópicas em um espaço urbano moderno e pós-moderno*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991.
- MANEVY, Alfredo. *Nouvelle Vague*. In: MASCARELLO, Fernando (org). *História do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2006.
- MORIN, Edgar. *O método 4*. 3.ed. Porto Alegre: Sulina, 2002. p. 15-64.
- PRADO, Milton do. Entrevista concedida a Ivanir Migotto. Porto Alegre, novembro, 2017.
- ROSSINI, Mirian de Souza. *Convergência tecnológica e os novos formatos híbridos de produtos audiovisuais*. In: DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lilia Dias de. *Comunicação audiovisual – gênero e formatos*. Porto Alegre: Meridional Ltda., 2007.
- ROSSINI, Miriam de Souza, SORTICA, Fabrício de Albuquerque, GIL, Flávio Antonio Cardoso. Mapas imaginários sobre Porto Alegre: as representações da cidade no cinema. *Revista EmQuestão*, Porto Alegre, n,16, p.43-65, 2010. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/16480/10118>
- ROSSINI, Miriam de Souza. *Teixerinha e o Cinema Gaúcho*. Porto Alegre: Fumproarte, 1996. 238 p.
- SOUZA, Fabiano de. Entrevista concedida a Ivanir Migotto. Porto Alegre, novembro, 2017.
- SPOLIDORO, Gustavo. Entrevista concedida a Ivanir Migotto. Porto Alegre, novembro, 2017.
- VARGAS, Gilson. Entrevista concedida a Ivanir Migotto. Porto Alegre, novembro, 2017.

Dispositivo, ambiente web e estrutura narrativa em Amizade Desfeita¹

Device, web environment and narrative structure in Unfriended

Jamer Guterres de Mello² | Juliana C. Borges Monteiro³

(Doutor – Universidade Anhembi Morumbi) | (Mestranda – Universidade Anhembi Morumbi)

Resumo: Este trabalho procura analisar a estrutura narrativa de *Amizade Desfeita* (*Unfriended*, Levan Gabriadze, 2014) e investigar de que modo um novo ambiente de exibição proporciona alterações no sistema formal do filme (BORDWELL; THOMPSON, 2008). A discussão se baseia ainda na adequação do produto audiovisual ao meio de dispersão (LOBATO, 2012) e em novos recursos expressivos no ambiente web (MURRAY, 2003).

Palavras-chave: Dispositivo, Estrutura Narrativa, Ambiente Web, Amizade Desfeita.

Abstract: This work attempts to analyze the narrative structure of *Unfriended* (Levan Gabriadze, 2014) and to investigate how a new viewing environment provides changes in the formal system of the film (BORDWELL; THOMPSON, 2008). The discussion is based on the adequacy of the audiovisual product to the dispersion medium (LOBATO, 2012) and on new expressive resources in the web environment (MURRAY, 2003).

Keywords: Device, Narrative Structure, Web Environment, Unfriended.

Introdução

O conceito de dispositivo, no cinema, aparece primeiramente inserido da teoria estruturalista francesa com Jean-Louis Baudry e Christian Metz, em meados dos anos 1970, a fim de determinar quais os efeitos experimentados pelo espectador dentro do espaço da sala de cinema (PARENTE, 2007, p. 6). Os elementos físicos captam a atenção dos indivíduos mantendo-os numa atmosfera de ilusão. Segundo Baudry, a inibição do movimento corporal é um dos traços fundamentais do dispositivo espectral sendo considerado análogo ao sonho: “imobilidade na sala escura provoca uma regressão a um antigo estado do psiquismo, o da pessoa que dorme” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 84).

Essa relação do sujeito com o dispositivo espacial do cinema, para Baudry, é única e não depende da

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão Realidade virtual, dispositivos, interatividade, imagens complexas.

2 - Docente no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. Doutor em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

3 - Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (bolsista FAPESP). Graduada em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal do Espírito Santo.

organização discursiva do filme. O cinema é caracterizado pelo autor como aparelho de simulação de realidade que reproduz a dinâmica do nosso dispositivo psíquico e reencena os mecanismos básicos do *eu*, proporcionando ao espectador uma experiência de identificação. Para Ismail Xavier, o cinema, na visão de Baudry, constitui uma máquina dos prazeres que, apoiado nas teorias psicanalíticas, entende a experiência cinematográfica como um movimento de regressão narcisista pelo qual “o espectador se entrega a uma identificação com o aparato e, em seguida, com o imaginário representado na tela” (2005, p. 175).

Diferentemente de Baudry, para Christian Metz o dispositivo é, além do aparelho de base e seus efeitos, “todo o processo de produção e circulação das imagens onde se atuam os códigos internalizados por todos” (XAVIER, 2005, p. 176). O dispositivo corresponde à totalidade das ações que envolvem o cinema, sendo compreendido por Metz não só no aspecto espacial, mas, principalmente, na configuração de uma instituição que tem a ver tanto com ideologia quanto com economia e desejo (METZ apud Costa, 2003, p. 24).

Na perspectiva de Metz, a teoria do dispositivo traz reflexões acerca da segregação dos espaços – o espaço fictício da tela em oposição ao espaço real da sala de projeção – e da experiência do espectador, se preocupando com os aspectos subjetivos do cinema de forma mais sistemática e observando o lugar do espectador diante da organização discursiva do filme (LESSA, 2012, p. 27).

A teoria do dispositivo foi revisitada e duramente revisada por teóricos como David Bordwell e Noel Carroll que se uniram em críticas à suposta passividade do espectador. Estes autores se empenharam em buscar respostas alternativas, mais precisas do que as levantadas pelas teorias psicanalíticas e semióticas, por considerarem os argumentos da teoria estruturalista generalizações que não levam em conta a textualidade fílmica (STAM, 2003, p. 262).

Substituindo a psicanálise pela psicologia cognitiva, Bordwell e Carroll sugerem um modelo que enfatiza que há uma atividade racional pelo qual o espectador conduz operações de leitura como prática de solução de problemas, ou seja, o espectador é quem constrói o filme ao tentar compreendê-lo (XAVIER, 2005, p. 186). Além disso, essa perspectiva também contesta a passividade e alienação dos sujeitos apresentada na teoria do dispositivo, oferecendo como saída racional os estudos sobre culturalismo: a mensagem que chega ao receptor é lida dentro de construções culturais diferentes, produzindo subjetividades variadas (BORDWELL; CARROLL, 1996, p. 10).

Apesar das muitas discordâncias entre as duas teorias, ambas carregam um ponto importante em comum: dedicam-se a análise do cinema em sua configuração clássica (STAM, 2003, p. 348). Tanto a teoria estruturalista do cinema quanto a cognitivista manifestam argumentos que visam minuciar, dentro dos moldes de produção e exibição do cinema clássico, um paradigma a respeito da força da imagem fílmica sob o espectador. Todavia, com o avanço de novos meios de comunicação, o espaço cinematográfico deixou de ser



a única alternativa para a exibição de filmes, o que afetou diretamente os pilares estabelecidos por ambas as teorias (STAM, 2003, p. 350).

O evidente impacto das novas tecnologias sobre a espectralidade faz a teoria do dispositivo parecer ainda mais obsoleta. A situação clássica de exibição cinematográfica pressupõe uma sala escura na qual os olhos todos se dirigiam à tela, ao passo que os novos meios frequentemente envolvem telas pequenas em salas bem iluminadas (STAM, 2003, p. 352).

Segundo Lipovetsky e Serroy, os novos dispositivos tecnológicos audiovisuais modificaram o emprego da tela do cinema, permitindo que esta se proliferasse sob dimensões menores e nômades (2009, p. 11). O dispositivo cinematográfico perdura enquanto organização física e aparelho técnico, mas também transita entre espaços muito diferentes do proposto por Baudry e muito menos passivos do que a análise de Metz supõe.

A hipermodernidade é a era que consagra o cinema sem fronteiras, uma “cinemania democrática de todos e por todos” (LIPOVETSKY; SERROY, 2009, p. 27). As antigas exigências de espaço coletivo, programação e tempo têm sido substituídas por DVD’s e ofertas *on demand* (sob demanda) na internet (LIPOVETSKY; SERROY, 2009, p. 63). O paradigma da caverna de Platão já não tem êxito frente a um cinema que não aprisiona; o espectador do hipercinema é livre para transitar entre novos dispositivos de recepção da imagem (STAM, 2003, p. 352). Entendendo o computador pessoal como um destes dispositivos imagéticos oriundos da hipermodernidade, com peculiaridades que o afastam e aproximam do dispositivo original do cinema, não sendo apenas vetor de conteúdo audiovisual, mas, principalmente, produtor do mesmo, é necessário considerar os códigos que se estabelecem nesse meio.

Distribuição, computador e a narração no ambiente online

Para Ramon Lobato, na era da internet o objetivo da distribuição cinematográfica é explorar o conteúdo do filme em tantas plataformas quanto possível, a fim de atingir um maior número de espectadores (2012, p. 11). Para o autor, a internet mudou para sempre a distribuição dos filmes no tocante a sua incapacidade de controlar a circulação de conteúdos informais (2012, p. 109). Mesmo debaixo de condutas irregulares, Lobato entende a distribuição informal como a principal impulsionadora do cinema em escala global, desempenhando um papel crucial por determinar os filmes que chegam até o público (2012, p. 14).

Assim, Lobato aponta a importância de pensar a distribuição informal sob as lentes da política cultural, uma vez que tal processo trabalha para preencher as lacunas do mercado e favorecer uma cultura fílmica que não existiria de outra forma (2012, p. 15). Para o autor, o processo distributivo atua dentro da economia política, sendo, principalmente, o fundamento sobre o qual a recepção acontece definindo tanto os filmes que vemos, quanto os que não vemos (2012, p. 15). Importante ressaltar que o contexto de distribuição - onde, como e quando as pessoas encontram os filmes e os assistem - impacta diretamente o significado dos tex-

tos e a maneira como os incorporamos à nossa vida simbólica (2012, p. 15). Um filme de Bollywood pirateado na Índia pode ser apenas mais um entre muitos, enquanto a mesma produção no ocidente pode ganhar status num festival de cinema. (2012, p. 18).

Portanto, quando um filme é produzido para um determinado meio de exibição, ele deve considerar o público e os códigos aplicados àquele espaço, uma vez que a “distribuição adquire novas nuances de significado em contextos diferentes” (LOBATO, 2012, p. 10). *Amizade Desfeita* exemplifica essa ligação da distribuição com o dispositivo quando integra aos seus sistemas formais os códigos pertencentes ao espaço da web e a interface computacional.

Para Murray, o computador é um meio que assimila progressivamente mais capacidade de representação conforme seus pesquisadores procuram construir dentro dele uma realidade tão densa e rica quanto a que está fora (2003, p. 41). Logo, não é estranho que, num inevitável processo de desligamento das convenções de outras máquinas, o dispositivo seja capaz de desenvolver seu próprio formato narrativo a fim de satisfazer as demandas do ambiente virtual (MURRAY, 2003, p. 75).

Ao utilizar o computador como espaço para contar uma história de horror, *Amizade Desfeita* faz uso de convenções presentes no dia-a-dia da geração que se move dentro do ambiente digital. Deslocar e alternar janelas, cliques do mouse, aparição de *pop-ups* e problemas de transmissão, são ações que não vemos diretamente - apenas percebemos o efeito das escolhas da personagem na tela - mas que podem ser interpretadas corretamente por funcionarem exatamente da mesma forma em todos os computadores.

Murray afirma que “a propriedade de representação primária do computador é a reconstituição codificada de respostas comportamentais” e utiliza o universo dos jogos online para exemplificar uma narrativa participativa baseada na comunicação entre jogador e aparato (MURRAY, 2003, p. 80). Segundo a autora, ingressar num universo de fantasia do jogo como nós mesmos pode comprometer a experiência, sendo necessária uma máscara, um personagem em nosso lugar, atuando como um avatar (MURRAY, 2003, p. 114). Entretanto, a autora alerta que o ambiente computacional é capaz de receber uma gama de outras interações possíveis (MURRAY, 2003, p. 84). Uma delas é dada no acompanhamento da narrativa em primeira pessoa.

Em *Amizade Desfeita*, o espectador é convidado a participar do filme a partir dos olhos e ouvidos da protagonista – Blaire – numa interface que pretende simular o computador de outra pessoa no ponto de vista do espectador. Conectado as ações da personagem, os sons dos dois computadores (da personagem e do espectador) podem vir a se confundir no momento em que ambos estão usando suas redes sociais. Dessa forma, o filme pretende estimular a participação por intermédio de uma máscara: Blaire é o avatar do espectador no ambiente online.



Figura 1: Ponto de vista do espectador pelo computador da protagonista, Blaire (acervo pessoal)

A participação atrelada à qualidade procedimental do ambiente digital é a responsável pelo comportamento interativo que o computador estimula. Ambas trabalham juntas a fim de moldar a experiência do espectador. De acordo com Jenkins, a interatividade tem suas limitações por estar sujeita a pré-determinações do meio ou dos seus responsáveis (2006, p. 189). Assim, a interatividade trabalha a partir das regras pelas quais o sistema funciona – códigos reconhecíveis – somada a maneira pela qual a participação é configurada (MURRAY, 2003, p. 93).

Ambientes digitais são espaciais. Eles são caracterizados pela capacidade de representar espaços navegáveis nos quais podemos nos mover (MURRAY, 2003, p. 84). O computador é apto a exibir um ambiente tridimensional concebido a partir de um conjunto de dados ou de imagens do mundo fora da máquina, no qual o processo interativo de navegação é o responsável por apresentar tanto o mundo externo quanto o interno. Ciberespaço é como foi convencionado chamar o domínio digital, “um ambiente com sua própria geografia”, segundo Murray (2003, p. 85). É nesse espaço digital que toda a história de *Amizade Desfeita* acontece. O espectador acompanha a navegação da protagonista por diversos domínios da internet: sites sensacionalistas, redes sociais, pastas e programas do próprio desktop. Só por meio do ciberespaço é possível conhecer os eventos que envolvem o grupo de amigos: vídeos na web revelam segredos, as conversas privadas no chat apontam divergências entre os relatos, o assassino se manifesta por meio de um vírus. Para Murray, a própria tela do computador apresenta uma história que também é um lugar (2003, p. 86). Em *Amizade Desfeita*, o espaço é o transmissor da história.

Uma das estratégias utilizadas por *Amizade Desfeita* foi a produção dos conteúdos que circulam durante o filme: numa rápida pesquisa nas redes sociais é possível encontrar os perfis das protagonistas que aparecem com frequência na tela do computador durante o longa-metragem. Também não é difícil achar o vídeo que motivou a vingança contra os amigos no chat – todas as mídias estão disponíveis na internet, publicados antes mesmo do lançamento do filme.

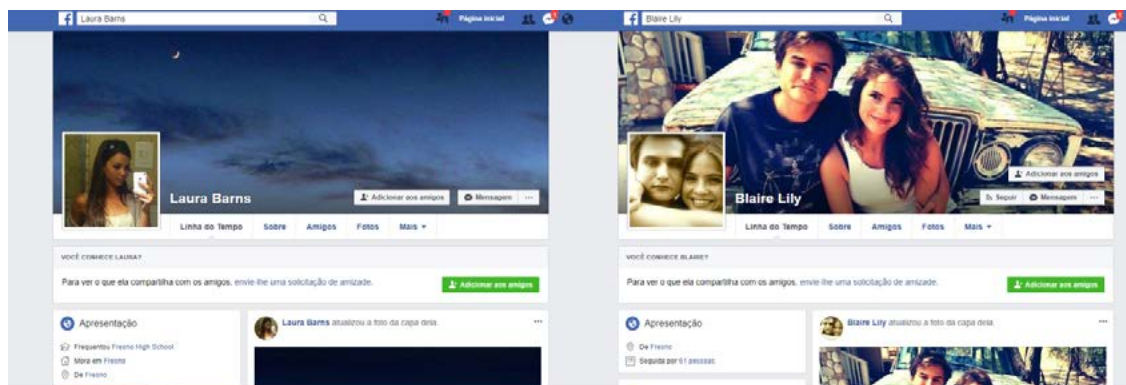


Figura 2: Perfis das protagonistas ainda estão ativos nas redes sociais (acervo pessoal)

Conectando os personagens da ficção ao mundo real, *Amizade Desfeita* utiliza o potencial enciclopédico do computador para promover um aprofundamento da narrativa no ciberespaço: todas as provas dos eventos contados pelo filme estão expostas a disposição do público na internet. Para Murray, a junção dessas duas propriedades – detalhes enciclopédicos e espaços navegáveis – é a responsável pela imersão (2003, p. 101). A mobilidade espacial unida à capacidade enciclopédica do computador é capaz de criações digitais “que parecem tão exploráveis e extensas quanto o mundo real”, envolvendo o espectador na dinâmica dos eventos da narrativa, assegurando uma experiência imersiva (MURRAY, 2003, p. 78).

Considerações

As propriedades essenciais do ambiente online são determinantes do poder e da forma de uma narrativa eletrônica madura. O computador repete a tela do cinema, porém, por ser um meio interativo, pode proporcionar uma visita imersiva às histórias que conta (MURRAY, 2003, p. 109). Mesmo que em formatos diferentes – como nos jogos ou filmes – as tradições da narração de histórias são contínuas e alimentam-se umas nas outras (MURRAY, 2003, p. 42). Assim, a condição padronizada do ato de contar histórias faz com que a mesma se adeque as estruturas formais do computador, que é feito para modelar e reproduzir padrões de todos os tipos (MURRAY, 2003, p. 180). No caso de *Amizade Desfeita*, o computador ajuda a construir o universo que envolve o filme durante a narrativa e fora dela, individualizando a experiência fílmica, filtrando a distração e os ruídos de uma sala cheia, e acrescentando mais uma camada de significação a experiência fílmica.

Referências

- AUMONT, J.; MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. São Paulo: Papyrus, 2006.
- BORDWELL, D.; CARROLL, N. *Post-Theory: reconstructing film studies*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1996.
- BORDWELL, D.; THOMPSON, K. *Film Art: an introduction*. Nova Iorque: McGraw-Hill, 2008.
- COSTA, A. *Compreender o cinema*. São Paulo: Globo, 2003.



JENKINS, H. *Cultura da Convergência*. São Paulo: Aleph, 2006.

JENKINS, H.; GREEN, J.; FORD, S. *Cultura da Conexão*. São Paulo: Aleph, 2014.

LESSA, L. *Dispositivo e experiência estética: o espaço-tempo do espectador em Ressaca e Circuladô*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. *A Tela Global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

LOBATO, R. *Shadow economies of cinema*. Londres: Palgrave Macmillan, 2012.

MURRAY, J. *Hamlet no Holodeck*. São Paulo: Unesp, 2003.

PARENTE, A. *Cinema em trânsito: do dispositivo cinema ao cinema do dispositivo*. Covilhã: Labcom, 2007.

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

XAVIER, I. *O Discurso cinematográfico: A opacidade e a transparência*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2005.

Os “mundos estruturalmente possíveis” de *Stranger Things*¹

The “structural possible worlds” of *Stranger Things*

Jéssica Maria Brasileiro de Figueiredo²
(Mestre – UFPB)

Resumo: Esta comunicação se propõe a examinar como ocorre a exposição de dois mundos na série *Stranger Things*. Para tal, o trabalho parte da noção de “mundo estruturalmente possível” proposta por Umberto Eco (1989). Com isso, verificamos como a série mostra a existência de dois mundos paralelos, havendo ainda a possibilidade de passagem de um para outro através de um portal. Nosso objetivo é entender como os personagens reconhecem este outro mundo, denominado *Upside Down*, ao longo da narrativa.

Palavras-chave: Mundos possíveis, séries de TV, ficção científica, mundos paralelos.

Abstract: This paper aims to examine how the exposure of two worlds occurs in the series *Stranger Things*. For this, the work starts from the notion of “structurally possible world” proposed by Umberto Eco (1989). With this, we see how the series presents the existence of two parallel worlds, and there is still the possibility of passing from one to another through a portal. Our goal is to understand how the characters recognize this other world, named *Upside Down*, throughout the narrative.

Keywords: Possible worlds, tv shows, sci-fi, parallel worlds.

Esta comunicação busca verificar a existência de dois mundos paralelos na série *Stranger Things* (2016-presente). Tal verificação se dá a partir da noção de “mundo estruturalmente possível” e as considerações sobre ficção científica propostas por Umberto Eco (1989). Nosso objetivo é identificar a cidade de Hawkins como o mundo textual familiar dos personagens, e o *Upside Down* (traduzido como Mundo Invertido) como um outro mundo, que pode ser acessado pelos personagens através de um portal. Com esta verificação, indagaremos se este *Upside Down* seria um mundo paralelo e independente, ou representaria um futuro distópico da cidade.

Para realizar esta análise, nos aproximaremos dos conceitos de mundos possíveis, provenientes da filosofia, e utilizaremos em especial as noções de “mundo estruturalmente possível”, estudadas por Umberto Eco (1989), e de mundo real textual³, analisadas por Marie-Laure Ryan (1992). Estes conceitos são derivados

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão 13: Estudos de roteiro e narratividade – Coordenação: Guilherme de Souza Castro.

2 - Mestre em Comunicação pela UFPB. Integrante do Grupo de Pesquisa de Ficção Seriada (GRUFICS). Pesquisadora nas áreas de narrativa, roteiro, séries de TV, televisão e cinema.

3 - Do original: textual actual world.

de estudos filosóficos e da lógica modal, e abordam a criação de mundos possíveis a partir de confabulações semânticas, ou seja, simulações que fazemos naturalmente ao imaginar como o mundo pode ser diferente do que é, ou como a história poderia ter sido diferente caso outras situações tivessem ocorrido.

Estas simulações são entendidas como contrafactos modais e são utilizadas na filosofia como forma de atestar a validade de certas sentenças, avaliando nossa capacidade de aceitar ou negar verdades universais (RYAN, 1992). Esta mesma noção nos permite analisar a veracidade dos acontecimentos em narrativas ficcionais. No segundo tópico desta comunicação, daremos um detalhamento mais aprofundado sobre os conceitos e suas aproximações com as histórias ficcionais.

O enredo

Stranger Things é uma série estadunidense lançada pela Netflix, que estreou em julho de 2016. Toda temporada foi liberada de uma vez, permitindo que os espectadores assistissem os episódios da maneira como quisessem. Tal flexibilidade, característica desta nova era de produção audiovisual na atualidade, coloca em cheque modos tradicionais de consumir televisão, pois com isso o espectador não depende mais da grade de programação da televisão. Além da liberdade de escolher em qual hora e dispositivo quer assistir, muitos espectadores também são compelidos a assistirem vários episódios de uma vez, experiência imersiva conhecida como *binge-watching*.

Qualquer coisa a qualquer hora em qualquer lugar: propostas como a da Netflix, que oferece um catálogo virtual de bilhões de horas de conteúdo audiovisual, transforma a experiência de consumo de seriados disponibilizando títulos antigos e novos aos seus assinantes, dando a possibilidade de total controle ao usuário sobre qual produto assistir, em que tempo e em diversos dispositivos tecnológicos, seja na sala da TV (outrora o grande eletrodoméstico da casa), seja nas telas móveis que acompanham o ser digital (SACCOMORI, 2015, p. 54).

Até o momento da produção desta comunicação, *Stranger Things* conta com duas temporadas. A primeira conta com oito episódios e a segunda com nove. O *corpus* desta pesquisa se restringe à primeira temporada, pois é nesta que verificamos os elementos necessários para realizar este estudo com objetividade.

Escrita, dirigida e produzida pelos irmãos Matt e Ross Duffer, com co-produção de Shawn Levy e Dan Cohen, o enredo da série tem o seguinte desenvolvimento: Na fictícia cidade rural de Hawkins, em 1983, um garoto de 12 anos, Will Byers, desaparece misteriosamente – para desespero de sua mãe, Joyce Byers. Começa então uma investigação do paradeiro deste garoto que envolve polícia local, amigos de Will e outros moradores, desencadeando na descoberta de experimentos sobrenaturais sendo realizados por um grupo de cientistas, no laboratório da cidade. Tais experimentos teriam aberto um portal para um mundo sombrio, habitado por criaturas aterrorizantes que ameaçam a todos na cidade.

À medida que desenvolvem as investigações, é descoberto que uma destas criaturas, chamadas de *Demogorgons*, capturou Will e o levou para este mundo, que recebe o nome de *Upside Down*. Seria um mundo paralelo, o qual pode ser acessado através do portal aberto no laboratório. Após uma série de acontecimentos que envolvem mortes, o encontro com a garota psicocinética Eleven, comunicações sobrenaturais entre Will, os amigos, a mãe e os familiares em casa, além de cenas de perseguição e mais descobertas sombrias, a temporada chega ao fim quando Hopper e Joyce conseguem recuperar Will do *Upside Down* e trazê-lo de volta para casa.

Mundos possíveis da filosofia na ficção

A noção de mundos possíveis na ficção é uma adaptação do conceito de Mônada, desenvolvido por Leibniz (1646-1716), abordado na lógica modal por filósofos como Lewis (1968), e revisto na teoria literária por Eco (1989), Ryan (1992), Doležel (1998) e outros autores. O fundamento do conceito aborda a criação de mundos possíveis a partir de constatações semânticas contrafactuais. Trata-se de contrafactos modais criados a partir de um exercício mental de confabulações (LEWIS, 1968) que consideram como o mundo poderia ter sido. Seriam atestações como “Se Napoleão não tivesse invadido a Rússia, ele seria imperador até a sua morte” (RYAN, 1992). Estas atestações são naturais do ser humano, fazem parte da nossa vida: sempre que simulamos uma situação futura, ou imaginamos como o passado poderia ter sido diferente, estamos criando confabulações contrafactuais – logo, criando mundos possíveis.

No campo da ficção, quando um autor cria uma história, está também criando um mundo possível. Este mundo pode ser semelhante à nossa realidade, como é o caso das narrativas realistas, ou diferentes do que nos é conhecido, como são as histórias de fantasia, ficção científica, terror etc. Eco (1989, p. 166) chama este mundo criado pelos autores nas ficções de “mundo estruturalmente possível”, e eles são estruturais por se tratarem de lugares físicos, os quais personagens habitam, não apenas simulações criadas a partir de sentenças que geralmente iniciam com “E se...”. Enquanto histórias realistas simulam nossa realidade em todos os aspectos, narrativas de fantasia são capazes de desenvolver situações humanas em lugares completamente imaginários.

Seguindo essa interpretação, trabalhos ficcionais podem ser classificados de acordo com a possibilidade de certos eventos acontecerem ou não no mundo atual. (...) Gêneros seriam definidos na base do número de relações de acessibilidade conectando o mundo ficcional com a representação cultural predominante no mundo atual (RYAN, 1992, p. 536).

Histórias de ficção científica, entretanto, conseguem representar a realidade dentro de um contexto semântico e adicionar elementos sobrenaturais, fantasiosos ou imaginários neste ambiente. Às vezes, cria universos paralelos, e outras mostra como seria o nosso mundo no futuro – geralmente, propondo uma realidade distópica que se configuraria a partir da evolução de alguma tecnologia. Segundo Ciro Cardoso (2006), o

que diferencia a fantasia da ficção científica é que esta última busca explicações teóricas ou científicas para justificar a ocorrência dos eventos extraordinários – enquanto que na fantasia, estes eventos fazem parte da história, sem nenhuma explicação racional.

Uma vez criada uma história de universos paralelos, ocorre a possibilidade da passagem de um para outro. Como observa Eco (1989), tal possibilidade é apresentada sempre com base na extrapolação de estudos científicos reais do nosso mundo, criando situações que poderiam acontecer caso certas teorias fossem comprovadas e transformassem o mundo que vivemos. Da mesma forma que os estudos científicos de biologia, cosmologia e física quântica, estão referenciados nas obras ficcionais, também a literatura, o cinema e a televisão pode servir de parâmetro para que cientistas possam imaginar como o mundo poderia ser caso seus estudos fossem atestados e comprovados.

Embora estejamos abordando sobre ficção científica, não é apenas este gênero que categoriza *Stranger Things*. No IMDB⁴, a série é classificada como terror, drama, suspense e *sci-fi*. Portanto, trata-se de uma narrativa que, além dos dramas interpessoais, também traz aspectos que conversam com a fantasia e a ficção científica, fazendo uma mescla de todas as categorias. Alguns elementos que comprovam esta classificação multigênero são: testes realizados em humanos num laboratório escondido na cidade; presença de uma garota com poderes telecinéticos; criaturas fantásticas e ameaçadoras; e um mundo sombrio, existindo em paralelo com a cidade Hawkins. Tal característica faz com que a série possa ser abordada sob diferentes óticas, se tornando um fortuito objeto de estudo na área de comunicação, literatura, filosofia e outras.

Mundo atual textual na narrativa

O mundo possível criado por um fabulador, ao se reduzir a algum tipo de construção semiótica ou atividade narrativa, torna-se um mundo real textual. Este mundo se torna real – e não somente possível – pois se trata de um lugar habitado por indivíduos, mobiliado de estruturas físicas, com leis biológicas e cosmológicas próprias. Doležel (1998) vai defender que todo mundo ficcional criado é independente, tem autonomia e propriedade, existindo como algo singular, mas que faz parte da nossa realidade. O autor cita como exemplo o personagem “Hamlet”, de Shakespeare. Segundo ele, o príncipe Hamlet é uma “pessoa possível”, que existe num mundo alternativo, o mundo ficcional da peça de Shakespeare. Assim, o nome “Hamlet” não é vazio de referência, refere-se a um indivíduo de um mundo ficcional. O autor nota que todas as entidades de ficção têm a mesma natureza ontológica, existindo a partir de uma coesão entre “pessoas reais” e “personagens fictícios”.

Portanto, podemos compreender que o lugar onde os personagens vivem é um “mundo estruturalmente possível”, de acordo com Umberto Eco (1989), e também pode ser entendido como mundo real textual, segundo as considerações de Ryan (1992). Neste sentido, trazendo para o objeto desta comunicação, é possível

4 - Internet Movie Database.

defender que a cidade onde os personagens vivem, Hawkins, seria um mundo real textual. Entretanto, com a descoberta do *Upside Down*, esta noção de mundo real textual se amplia – e a história passa a apresentar, portanto, dois mundos reais textuais, ambos com características próprias, dotados de propriedades específicas e habitados por indivíduos, mas que estão interligados. Esta interligação se evidencia a partir da existência do portal e a possibilidade dos personagens de passarem de um mundo para outro.

A evidenciação dos dois mundos em *Stranger Things*

A identificação com o mundo possível de uma narrativa audiovisual ocorre rapidamente, devido à ambientação provocada pela imagem e som do vídeo. Em *Stranger Things*, nos familiarizamos com a cidade de Hawkins, ou seja, o mundo real textual familiar dos personagens, logo no *teaser*, quando ocorre o desaparecimento de Will Byers. O desenrolar desta situação nos mostra um pouco da estrutura da cidade, a localização da casa dos amigos e a do próprio garoto capturado. Mais tarde, somos apresentados à estrutura da delegacia, à casa do chefe de polícia, à escola onde todos estudam, além de outros locais que mostram a dimensão e o funcionamento da pequena cidade americana.

Esta apresentação não ocorre deliberadamente – vamos conhecendo os locais ao mesmo tempo que acompanhamos o desenrolar da história: o desespero de Joyce Byers, mãe de Will, a falta dada por seus amigos, além das tramas subsequentes guiadas por Jonathan (irmão de Will), Nancy (irmã de Mike) e Steve (seu namorado), os experimentos no laboratório, as investigações com Dr. Brenner etc. Esta ambientação é fundamental para contextualizar o espectador da história e criar um lugar comum em que a narrativa se desenvolverá.

A expansão dos dois mundos começa a se evidenciar a partir da descoberta do Mundo Invertido, e este descobrimento ocorre de maneira gradual ao longo da temporada. Quando o *Upside Down* se evidencia como um lugar real para os personagens, ocorre então uma duplicação de mundos na narrativa, e *Stranger Things* passa a nos apresentar dois mundos reais textuais. Trata-se de dois mundos, pois ambos são lugares estruturais que podem ser habitados pelos personagens, ainda que temporariamente, e contam com autonomia própria, seres naturais que o povoam, além de mobília individual.

Embora seja um outro mundo, este lugar tem semelhanças com a cidade de Hawkins – sua estrutura física é idêntica, ou seja, o lugar espelha a cidade nos seus aspectos estruturais. Sendo assim, a piscina da casa, a escola, a biblioteca da cidade é a mesma no Mundo Invertido. Por isso, alguns aspectos da análise trazem a noção de que o *Upside Down* seja uma Hawkins invertida, sendo que sombria e aterrorizante. Esta análise leva à suposição de que o Mundo Invertido seja um futuro distópico, e o portal promova uma viagem pelo tempo, acessando o que aconteceria com a cidade caso o terror se instalasse completamente.

Considerações finais

Esta comunicação é o desenvolvimento da pesquisa realizada no programa de Mestrado na Universidade Federal da Paraíba, e busca trazer as principais considerações realizadas neste estudo. A abordagem busca fazer uma comunicação dos conceitos da filosofia e da teoria literária com a análise de narrativas seriadas, e seleciona a primeira temporada da série *Stranger Things* como objeto de estudo.

Nossa proposta é apresentar uma análise que faça a conexão destes conceitos com o intuito de ampliar as possibilidades de interpretação, analisando de que maneira um mundo ficcional pode ser criado – desde sua composição semântica, a partir das confabulações de “E se...”, até um desenvolvimento mais concreto, que seria com a produção de um texto ou gravação de uma série televisiva.

A criação de mundos possíveis é um processo natural da nossa vida humana. Quando é levada a um nível mais elaborado, torna-se possível criar mundos sofisticados, em que seu ambiente se mostra um lugar autônomo, dotado de materialidade física (ainda que semiótica). Da mesma forma, este mundo é habitado por indivíduos que têm personalidades particulares, quase tão reais quanto as pessoas com quem convivemos na nossa vida. Estas noções que dão profundidade aos estudos de mundos possíveis permitem debruçar perspectivas diferentes sobre os caminhos interpretativos traçados por uma história de ficção.

Referências

- CARDOSO, C. F. “Ficção científica, percepção e ontologia: e se o mundo não passasse de algo simulado?” *História, Ciências, Saúde*, Manguinhos, Niterói, v. 13, p. 17-37, out. 2006.
- DOLEŽEL, Lubomir. *Possible Worlds of Fiction and History*. *New Literary History*, Baltimore, v. 29, n. 4, 1998.
- ECO, Umberto. *Sobre Espelhos e Outros Ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- LEWIS, David K. *Counterpart Theory and Quantified Modal Logic*. *The Journal of Philosophy*, New York, v. 65, n. 5, p. 113-126, Mar 1968.
- RYAN, Marie-Laurie. *Possible Worlds in Recent Literary Theory*. Penn State University Press, Fort Collins, v. 26, n. 4, p. 528-553, 1992.
- SACCOMORI, C. “Qualquer coisa a qualquer hora em qualquer lugar: as novas experiências de consumo de seriados via Netflix”. *Revista Temática*, João Pessoa, v. XI, n. 04, abril 2015.

O animal errante: natureza, corpo e paisagem em O Ornitólogo¹

The wander animal: nature, body and landscape in O Ornitólogo

João Victor Cavalcante²

(Doutorando – UFPE)

Resumo: O trabalho elabora questionamentos sobre a relação entre corpo e paisagem no filme O Ornitólogo (2016), com o intuito de pensar a floresta como um espaço limítrofe e heterogêneo, que emerge na narrativa fílmica como uma zona autônoma. Interessa-nos pensar como a interação do personagem com o ambiente aciona uma ecologia fílmica que problematiza a relação fronteira natureza-cultura, a partir do processo de imersão na paisagem e na vivência com o animal.

Palavras-chave: Paisagem, Natureza, Cultura, Corpo, Cinema Português.

Abstract: The paper elaborates questions about the relation between body and landscape in the movie The Ornithologist (2016), in order to think the forest as a borderline and heterogeneous space that emerges in the film narrative as an autonomous zone. We are interested in thinking how the interaction of the character with the environment triggers a filmic ecology that problematizes the border relationship between nature and culture, from the process of immersion in the landscape and from the experience with the animal.

Keywords: Landscape, Nature, Culture, Body, Portuguese Cinema.

– *Estar perdido é bom. Significa que há caminhos. O grave é quando deixa de haver caminhos.*

– *Pergunto se ainda é capaz de encontrar caminhos?*

– *Aqui, no mato, os caminhos é que nos encontram a nós*

(A Confissão da Leoa, Mia Couto).

O objetivo do trabalho é discutir a relação entre corpo e paisagem - entendidos como um desdobramento do par conceitual natureza e cultura - no longa-metragem português O Ornitólogo (2016), de João Pedro Rodrigues. A preocupação desse ensaio gira em torno de uma concepção possível da noção de pessoa, marcada pela errância do corpo em um espaço de características limítrofes. O movimento no espaço propõe uma concepção de comunidade que emerge na narrativa fílmica conforme os contornos simbólicos da paisagem

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Cinema Português.

2 - Doutorando em Comunicação (UFPE). Mestre em Comunicação (UFC). Pesquisador vinculado ao Imago: laboratório de estudos de estética e imagem (UFC) e ao Grupo Narrativas Contemporâneas (UFPE).



tornam-se visíveis. Cabe dizer que o objetivo desse trabalho também poderia ser uma investigação sobre a noção de pessoa como uma relação entre alteridades humanas e não humanas, constituídas a partir de alianças biopolíticas, seja com o animal, e com o próprio espaço apresentado, seja com elementos da ordem do sagrado e do fantástico.

No filme, essa paisagem, construída na ambiência da floresta, aciona uma ecologia específica, que torna movediças as fronteiras entre natureza e cultura, paradigmas metafísicos e históricos que o pensamento ocidental herdou como pilares fundamentais das concepções antropológicas e filosóficas de homem: uma definição baseada na exclusão, ou seja, o homem é aquele que não é animal, do mesmo modo que cultura é aquela que não é natureza. Esse antropocentrismo coloca uma noção de essência humana que exclui a possibilidade de alteridades constitutivas entre humanos e não humanos. É sobre esse pano de fundo filosófico que me proponho a pensar certa filmografia que se apresente como uma linha de fuga das dicotomias engessadas da modernidade, como natureza e cultura, e seus pares derivados: homem e animal, normal e anormal (ou patológico), saudável e doente etc.

Ao trazer para o plano cinematográfico um corpo em errância e uma natureza que se constrói junto a esse corpo, O Ornitólogo coloca na imagem uma proposta de indeterminação de fronteiras, na qual o antropocentrismo cede espaço a um antropomorfismo, e a relação com a diferença se dá mediante um processo de transformação no outro, e não apenas em seu reconhecimento como existente. A alteridade, aqui, passa a incluir a possibilidade de outra concepção de pessoa a partir do reconhecimento de agentes e agências não humanas, sobretudo as alianças biopolíticas decorrentes da relação com o animal, e com formas de vida não normativas, monstruosas, *outsiders*.

Essas alianças formulam narrativas de comunidades possíveis, em que cosmologias são construídas à margem do *processo civilizatório*, como visto na filmografia de João Pedro Rodrigues, desde seu primeiro filme de ficção, o *Fantasma* (2000), passando por obras como *Odete* (2005) e *Morrer Como um Homem* (2009). Seus personagens vivenciam um fetichismo da carne e da alteração dos corpos fraturados que buscam recomposição com certa ordem do mundo, transitando entre linhas de morte (marginalização social, doença, invisibilidade) e linhas de vida (corpos transgêneros, identidades performativas, ascensão religiosa).

O Ornitólogo retoma essas questões ao recontar as tentações de Santo Antônio de Pádua vivenciadas por Fernando, um cientista que estuda aves raras em alguma área de floresta na fronteira entre Portugal e Espanha. A narrativa acompanha o deslocamento do personagem que transita de uma situação de observador racional em um ambiente controlado para um andarilho, que erra pela floresta e revive as experiências míticas do santo, atualizadas para uma temporalidade contemporânea. Ao longo da obra, vemos Fernando imergir na floresta, na medida em que esta passa a apresentar uma autonomia narrativa e subjetiva conforme a trama se desenvolve.

A abertura do filme denota um conflito latente que se manifesta na relação entre natureza e olhar: temos Fernando observando com o binóculo os pássaros em um acampamento à margem da floresta. *A natureza, contudo, observa de volta, em um gesto fílmico que será repetido ao longo da obra, como um indicativo de contato e associação com o selvagem*: a cena desenrola-se lentamente, como um exercício de contemplação do espaço natural e da fauna presente, intercalando planos abertos, que mostram o personagem navegando no rio, a extensão das montanhas à margem, o voo das aves, e planos fechados que apresentam esses pássaros em *close-up*, bem como o recorte oferecido pela visão do binóculo. *Há nesse começo, uma devolução do olhar por parte dos pássaros, o espectador vê o ponto de vista de uma águia que observa Fernando do alto*.

O plano abre-se, então, para três perspectivas visuais diferentes (figura 1): uma mais afastada, como uma *visão em terceira pessoa*; a visão de Fernando, uma visão técnica, margeada pelas lentes do binóculo; e a visão da águia que observa o ornitólogo do alto. O olhar da ave apresenta uma textura plástica específica, com os contornos embaçados, focalizados no centro, como uma marca que se distingue da visão do binóculo, denotando uma qualidade ocular específica do animal. Essa abertura para pontos de vista distintos e justapostos em uma mesma cena não sugere apenas uma movimentação do olhar, como um plano-contraplano tradicional do cinema. O que temos aqui são modalidades de olhar diferentes, materialmente distintas, que convoca para o centro da representação os agentes não humanos que povoam o filme, sugerindo já no início da obra uma fragmentação da antinomia entre sujeito e objeto, sugerida pelo olhar do pesquisador como um tipo de razão colonizadora.

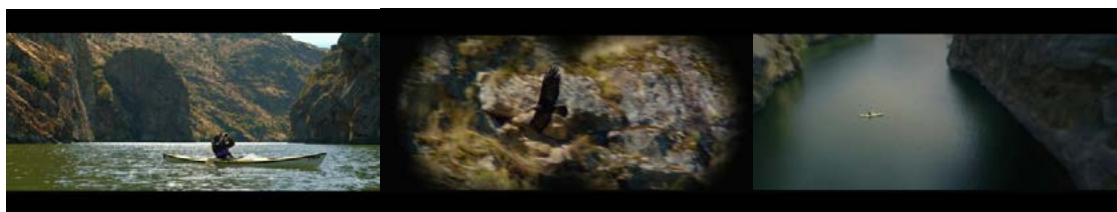


Figura 1: *Frames d'O Ornitólogo em que observamos modalidades diferentes do olhar: respectivamente, o do espectador, o de Fernando, e o olhar das aves que observam o protagonista*

A partir desse contato inicial, o espectador observa, na sequência dos fatos, Fernando afogar-se e ser resgatados por peregrinas chinesas, perdidas do caminho de Santiago de Compostela. As chinesas, Lin e Fey, que apresentam um fervoroso catolicismo sincrético, raptam Fernando para um sacrifício de fé, que as salvaria dos espíritos da floresta. Vemos, então, Fernando amarrado a uma árvore com nós que remetem a uma iconografia erótica do sadomasoquismo (figura 2).

A justaposição de uma simbologia cristã com imagens eróticas é uma constante no cinema de João Pedro Rodrigues, que marca um fetichismo do corpo em transformação, do corpo dividido que se movimenta na narrativa em busca de uma reconciliação, que só vai ocorrer a partir de alianças propostas por esse estranhamento. A iconografia que interpõe o sagrado e o profano nessa cena, em que um objeto de culto e desejo



simultâneos mostra-se ao espectador sugere uma abertura para a transformação do personagem.



Figura 2: Frames d'Ornitólogo em que temos o personagem preso por cordas, em um nó que remete à iconografia sado masoquista, além de estabelecer uma associação com o sacrifício ritual

Após o afogamento/batismo, em que o corpo do pesquisador vivencia uma morte simbólica, Fernando escapa das chinesas e dá início à transformação ritualística. No filme de Rodrigues, o convívio do corpo com suas instâncias bipartidas, sagradas e profanas, humanas e animais, desenham a movimentação do personagem no espaço fílmico, cuja estrutura formal evidencia esse arco de transformação.

João Pedro Rodrigues parece ter avançado no caminho para um barroco mais afirmado: já não é a interioridade de uma carne que está sujeita à transformação sob a pressão de uma imagem de fantasia, mas são as imagens que entram em um regime de recuperação e variações, tornando o próprio filme o corpo de uma maravilhosa metamorfose (CHEVAL, 2016, s/p. Tradução nossa).

A paisagem, desse modo, é construída no filme exibindo sua dinâmica ontológica. Essa construção encontra eco na distinção que Martin Lefebvre (2006) faz entre cenário e paisagem, como instâncias distintas do espaço fílmico. Para o autor, o cenário é o espaço físico onde a ação ocorre, um elemento de composição da cena, sem necessária função representativa ou pictórica. A paisagem no cinema, entretanto, é uma representação do espaço exterior dotada de acentuada autonomia narrativa e livre de eventos (LEFEBVRE, 2006). A paisagem fílmica não está subordinada à ação do personagem, e exerce forte influência narrativa no desenrolar do filme, como uma quebra na sequencialidade de ações do cinema narrativo, de modo a sugerir uma suspensão da ação para que o espaço externo possa ser visto. Para Lefebvre, "a interrupção da narrativa pela contemplação tem o efeito de isolar o objeto do olhar, de momentaneamente libertá-lo de sua função narrativa" (2006, p.29. Tradução nossa).

Transformar cenário em paisagem é retirá-lo da margem do sistema de representação e trazê-lo para o centro. A linha entre cenário e paisagem, no que toca a representação da natureza, é tênue e aciona a própria questão da paisagem como gênero representativo. Para a filósofa da arte Marie-Claire Ropars (1999), o gênero paisagem tem como característica principal colocar em jogo um olhar demorado sobre uma parte de um determinado território, natural ou campestre, sobre o qual o olhar do espectador se põe a refletir, resguardada a devida distância do olhar.

A reflexão e a contemplação sobre a paisagem não ocorre sem uma medida de estranhamento da qual deriva a própria elaboração histórica de um conceito de natureza distanciada de uma ideia prematura de so-

cidade. Não à toa, a paisagem surge nas artes na mesma época em que a perspectiva artificial começa a se desenvolver como técnica artística que resguarda uma ideologia humanista, na qual o olhar antropocêntrico e a representação do homem burguês advinham como prioridade na composição (MACHADO, 2015). A paisagem passa a ser vista como um mediador vivo entre o olhar e o território, como uma partícula de identificação, um salto para fora do quadro para melhor contemplá-la – de onde derivam olhares colonizadores dos sistemas de representação sobre a natureza (ROPARS, 1999).

Vemos, em *O Ornitólogo*, uma ascensão da floresta como elemento fílmico, que impõe sua presença na narrativa. A construção da paisagem se dá corpo a corpo com o personagem, a partir da *errância*. A paisagem na imagem em movimento resguarda as ambivalências de uma tradição paisagística das artes plásticas, mas aciona questões próprias ligadas ao estranhamento do espaço filmado. Jean-Louis Comolli (2008) afirma a posição do cinema como uma máquina de reduzir as distâncias na alteridade, pois nos possibilita usufruir do corpo do outro, do corpo filmado, herdando do pensamento mítico a tarefa de conjurar e domesticar o desconhecido. Trazer o natural para o centro da representação fílmica nos habilitaria, portanto, a entrar em contato com o espaço do desconhecido de modo a reduzir o distanciamento contemplativo, acionando outras alteridades da ecologia fílmica, não mais como um objeto do olhar, mas como um espaço vivenciado a partir de seu *dentro*.



Figura 3: Frames d’*O Ornitólogo* em que observamos uma gradativa aproximação entre corpo e paisagem (fundo e figura)

O que ocorre em *O Ornitólogo* é uma cadente diminuição da distância entre fundo e figura (figura 3), em que o fundo do plano, espaço tradicionalmente resguardado para a paisagem, aproxima-se do personagem em sua *errância*. Historicamente, de acordo com Carlos Muguiro (2017), apesar da paisagem não constituir um gênero específico do cinema, ela ocupou um espaço privilegiado no chamado primeiro cinema. Para o autor, o cinema nasceu sendo paisagístico, sendo a natureza um elemento privilegiado no cinema de atrações. Conforme a ideia de fundo foi sendo desenvolvida, a natureza no cinema passou a ser relegada ao horizonte distante do plano fílmico, como uma peça decorativa ou elementos imóveis do cenário, criando um alheamento em relação ao personagem, que ocupa o centro da representação e de quem deriva toda a ação da narrativa. Organizar a paisagem no fundo é colocar os personagens frente a uma natureza estática, simbolicamente remota, uma natureza subordinada ao olhar da cultura.

Invariavelmente, [a paisagem] tem sido uma entidade de fronteira onde se manifestou as contradições e as tensões da própria sociedade, sempre instáveis e predispostas

a mudanças. Uma unidade de medida para o homem e o destino coletivo. Organizar a paisagem no fundo, organizá-la em perspectiva, significa colocar os personagens em frente a uma natureza já simbolicamente remota, que acumulará significados reprimidos, críticos e arcaicos (MUGUIRO, 2017, p.66. Tradução nossa).

O cinema, dessa forma, retoma uma memória iconográfica de um conflito sempre latente entre homem e ambiente. O filme de João Pedro Rodrigues aborda essa dicotomia em um movimento justamente de abrir uma terceira margem: diminuindo as distâncias entre corpo e natureza (fundo e figura), instaurando uma concepção de que não há em essência uma diferença radical com a cultura, trazendo a paisagem para o *perto*, para o centro do plano cinematográfico. Essa aproximação relampeja na própria noção de pessoa do personagem, como uma *persona* múltipla, cujo corpo está em transformação e movimento. No perspectivismo ameríndio, todos os seres são potencialmente pessoas. A ideia de cultura, ou de espírito, é universal e única, enquanto a natureza (os corpos) é diversa, não apenas na constituição, como também no status: os corpos estão em movimento, contrastando com a noção de multiculturalismo corrente no pensamento ocidental (VIEIROS DE CASTRO, 2009).

O que o *Ornitólogo* coloca em questão é uma visada antropológica que reafirma que o homem define-se justamente pela sua indeterminação. Temos aqui a criação de outras mitologias, mais afastadas de um centrismo (seja o etnocentrismo, o antropocentrismo, o egocentrismo) e mais ligadas a um morfismo (antropomorfismo, egomorfismo), abrindo perspectiva para alteridades múltiplas, heterogêneas, em que outras narrativas sobre o uso do corpo e sobre a relação com o animal e com a natureza ecoam e dialogam. Ao trazer para a imagem fílmica corpos em desvio e espaços dinâmicos, como heterotopias, essas filmografias colocam em movimento as margens conceituais da alteridade, que nos leva a pensar que sempre fomos uma composição ontológica heterogênea e que é possível pensar a alteridade no cinema a partir das noções de errância e desvio.

Referências

- CAUQUELIN, Anne. *A Invenção da Paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CHEVAL, Olivier (2016). *Les singularités universeles: l'oeuvre transgenre de João Pedro Rodrigues*. Disponível em: <http://debordements.fr/Les-singularites-universelles>.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos Errantes*. Salvador: Edufba, 2012.
- LEFERBVRE, Martin (ed). *Landscape and film*. Londres: Verso, 2006.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2015.
- MUGUIRO, Carlos. *El fondo del paisaje: una pauta de lectura paisajística del cine ruso y soviético a partir del concepto de fondo como categoría estética*. Aniki vol.4, n.º 1 (2017): doi:10.14591/aniki.v4n1.253.

OPARS, Marie-Clare. *L'âge du paysage: réflexion esthétique et représentation paysagère*. Horlieu/ Lyon: Horlieu Éditions, 2009.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas Canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: UBU Editora, 2009.



Espectadores gays, salas de cinema e estratégias de sociabilidade¹

Gay spectators, movie theaters and sociability strategies

Jocimar Dias Jr.²

(Doutorando – PPGCine-UFF)

Resumo: Articulando estudos de autores como Brett Farmer, Richard Dyer, George Chauncey e Helder Thiago Maia, este breve artigo busca traçar um panorama das perspectivas que teorizam historicamente as espectralidades homossexuais e suas decorrentes estratégias de sociabilidade dentro e fora das salas de cinema.

Palavras-chave: Espectadores ,gays, homossexuais, salas de cinema, sociabilidade.

Abstract: Articulating authors such as Brett Farmer, Richard Dyer, George Chauncey and Helder Thiago Maia, this brief article aims to trace an overview of the perspectives that theorize, historically, homosexual spectatorships and their strategies of sociability inside and outside the movie theaters.

Keywords: Spectators, gays, homosexuals, movie theaters, sociability.

Espectatorialidade gay?

Quais seriam os entrelaçamentos entre teorias da situação-espectador e questões relacionadas a gênero e sexualidade? A existência de um espectador gay enquanto categoria é considerada, por alguns pesquisadores, como teoricamente equivocada, ou até mesmo indefensável epistemologicamente. A argumentação dos teóricos avessos a este tipo de abordagem pode ser resumida da seguinte maneira: a noção de espectador gay promoveria um ideário essencialista e determinista, no qual as relações de olhar estariam pré-estabelecidas pelo sexo biológico ou pelas práticas sexuais do indivíduo, sendo portanto reducionistas em relação às múltiplas experiências espectraliais, por elegerem a questão da sexualidade como o enfoque privilegiado. Entretanto, para Brett Farmer tais pontos de vista é que seriam reducionistas:

Além da suposição problemática de que as identidades sexuais são opcionais, esse tipo de argumento pressupõe que a identidade gay é sempre representada e mobilizada de forma essencialista e, portanto, incapacitante. No entanto, a idéia de identidade gay raramente é tão homogênea ou idêntica, referenciando e produzindo significados e efeitos diversos e até contraditórios. De fato, formações de identidade gay são amplamente adotadas e articuladas de maneira contraditória pelos próprios sujeitos homossexuais

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual em em 25/10/2018, na sessão 3 do Seminário Temático sobre Exibição cinematográfica, espectralidades e artes da projeção no Brasil.

2 - Jocimar Dias Jr. é doutorando pelo PPGCine-UFF, desenvolvendo pesquisa sobre releituras queer das chanchadas de Watson Macedo e José Carlos Burle (orientação: Prof. João Luiz Vieira).

(FARMER, 2000, p. 7).

“Identificar-se como homossexual”, afirma Farmer, “é estar situado em uma rede particular de relações sociodiscursivas que, embora inegavelmente complexas e multivalentes, ocasionam efeitos de identidade específicos, se não especificados, de identidade”, e, neste sentido, acredita na validade da noção de espectador gay enquanto “uma configuração particular de relações de leitura cinematográfica” (FARMER, 2000, p. 6-7). Apesar de esclarecer que não compreende “identidade gay” como “uma essência unificada e estável”, mas sim enquanto “um campo de articulação subjetiva complexo que é provisório e cambiante”, Farmer reconhece as limitações teóricas da palavra “identidade”, preferindo utilizar a expressão “subjetividade gay”, uma vez que “o termo *subjetividade* engloba uma definição de alcance muito mais amplo do que *identidade*, assumindo toda a gama de articulações subjetivas entre o social, o cultural e o psíquico” (FARMER, 2000, p. 7-8, ênfases do autor). Assim, as subjetividades gays seriam perpassadas por uma série de outros fatores:

Nenhum sujeito gay – ou, na verdade, nenhum espectador gay – é sempre só gay; sua homossexualidade é sempre atravessada e modulada tanto pela fluidez heterogênea do desejo inconsciente quanto pelas dissimetrias do mundo real como as de raça, etnia, classe, idade, nacionalidade e assim por diante (FARMER, 2000, p. 9)

Homens gays e o cinema: uma relação especial

Mas o que o cinema tem a ver com isso? Brett Farmer chama atenção para o tratamento dado a personagens gays na cultura *mainstream*, onde a homossexualidade é apresentada como “louca” principalmente através de seus hábitos espectatoriais de cinema (ele cita o protagonista de *O Beijo da Mulher Aranha*, de Hector Babenco, como exemplo). Por um lado, esta imagem cristalizaria o mito do espectador gay excessivo, o que estaria a serviço do *status quo* na medida em que haveria, de maneira implícita, uma espectatorialidade não-excessiva – ou seja, a heterossexual. Entretanto, tais personificações também evidenciam como a experiência espectatorial é fundamental para a produção de significados e prazeres de homens gays, fazendo parte das narrativas que compõem a identidade gay e da experiência mais geral da comunidade. Nas palavras de Farmer:

O cinema tem funcionado há muito tempo como um fórum vital para a produção de significados e identificações homossexuais a tal ponto que um certo tipo de espectador de filmes acabou se tornando um verdadeiro eufemismo para a homossexualidade masculina em vários discursos culturais” (FARMER, 2000, p. 23).

Um primeiro aspecto a ser considerado seriam os filmes em si enquanto locais de procura por referenciais homossexuais inexistentes no seio familiar – ou seja, o cinema como “horizonte alternativo”, por vezes com potenciais escapistas, ou mesmo como forma de sair do isolamento através do desenvolvimento de códigos aquém dos representativos, a despeito da ausência de representações de homossexuais nas narrativas. Farmer sustenta que subculturas marginalizadas como as dos homossexuais “ativam um processo constitu-



tivo de bricolagem estilística em que [os gays] se apropriam de objetos, textos e signos da cultura ‘dominante’ e os configuram para produzir significados alternativos e ‘subculturais’”, através de modos desviantes de consumo da cultura *mainstream*, que acabam por criar uma espécie de “capital subcultural”, ou seja, “sistemas amplos e altamente especializados de gostos, conhecimentos e competências desenvolvidos e utilizados pelas subculturas como marcas de distinção e afiliação de grupo” (FARMER, 2000, p. 26-27).

O cinema sempre proporcionou uma fonte rica de materiais para esse capital subcultural gay: homens gays se utilizaram de certos filmes e, particularmente, de algumas estrelas de cinema enquanto textos que expressavam e confirmavam a identidade homossexual, tanto para si mesmos quanto para outros gays. Farmer afirma que a “espectatorialidade assume [...] uma função performativa dentro de contextos gays”, oferecendo para gays um “fórum privilegiado no qual são definidos e expressados suas identificações com os discursos de identidade gay” (FARMER, 2000, p. 30). Por exemplo, em espaços de sociabilidade gay antes de Stonewall, a simples menção de uma estrela de cinema cultuada por homens gays era uma forma codificada de declaração da homossexualidade. Farmer denomina como *performatividade identificatória* esta dimensão interativa ou comunitária do uso dos códigos do cinema, e que pode ser percebida no relato de um homem gay mais velho, que vivera a juventude nessa época:

Eu me assumi pela primeira vez na cena gay no início dos anos sessenta e os filmes desempenhavam uma parte importante dentro da cena naqueles dias. Não era porque íamos tanto ao cinema – embora certamente íamos com frequência –, era mais porque os filmes nos forneciam pontos de referência comuns entre nós. Eles eram como uma paixão compartilhada. Você poderia saber se alguém era gay ou não simplesmente pelo tipo de filmes que gostavam e quão seriamente os tratavam. Todos nós tínhamos nossas estrelas favoritas e as discutíamos infinitamente. Muitos dos bares tinham temas relacionados a Hollywood e os shows de *drag* quase sempre tinham algum tipo de referência a uma estrela de cinema (FARMER, 2000, p. 28).

O nome de Judy Garland se destaca entre as outras estrelas dos musicais hollywoodianos em termos de apelo para o público gay: para ficar em apenas um exemplo, a música cantada por Dorothy (Garland) em *O Mágico de Oz*, “*Over the Rainbow*” – com seus versos que descrevem um lugar melhor, de maior aceitação “além do arco-íris” – se tornou uma espécie de hino gay com o passar do tempo, sendo relacionada diretamente à adoção do arco-íris enquanto símbolo do movimento gay. Para Richard Dyer, Judy Garland possuía diversas qualidades que atingiam plateias gay/queer, como a aparência andrógena e gestualidade particular que foi repetidamente copiada em performances *drag*, ou sua forma histriônica e debochada de atuação que poderia ser lida como *camp*, nos termos do conceito cunhado por Susan Sontag – ou seja, continha uma “artificialidade que satiriza a naturalidade ou a normalidade”, apresentava uma “falsa seriedade” característica das estratégias artísticas de subculturas gay (DYER, 2002, p. 107).

Um segundo aspecto dessa experiência espectral gay seria o *espaço em si das salas de cinema como locais de encontro homossexual*. Para isto, vale a pena recorrer ao estudo pioneiro de George Chauncey,

que demonstra que as salas de cinema desde a virada do século XIX para o XX figuravam como áreas de sociabilidade não-heterossexuais – sendo alvos, por isto mesmo, de constante repressão:

Nos primeiros seis meses de 1921, pelo menos sessenta e sete homens foram presos por solicitação homossexual em cinemas em Manhattan, incluindo surpreendentes 45 homens em um único cinema, na Sexta Avenida, 683, perto da Rua 22. Um magistrado da cidade que ouviu os casos de muitos dos homens presos alegou que o cinema tinha sido “o refúgio de homens degenerados” nos últimos dois ou três anos “a tal ponto que de um a dois policiais são designados a se sentar na platéia quase constantemente”. O juiz achou que o cinema tinha adquirido uma reputação entre os homens gays “como um lugar onde os homens de uma certa classe [isto é, homossexuais] encontrarão espíritos compatíveis”. Ele alegou ter julgado o caso de um turista que ouviu falar sobre o cinema antes de visitar Nova York e foi para lá “duas horas depois de sua chegada à cidade”.

Como ir ao cinema era uma maneira perfeitamente legítima de passar a tarde, as salas de cinema eram lugares onde os rapazes poderiam ir à procura de outros gays e começar a aprender sobre o mundo gay. “Eu pensei que era o único assim até chegar ao colegial”, recordou um homem negro de trinta e quatro anos em 1922. Depois de aprender um pouco sobre o mundo gay através dos outros homossexuais que ele conheceu na escola, entretanto, “eu costumava ir a matinês, conhecer pessoas como eu, conversar e descobrir que isso é uma coisa muito comum. Eles me deixaram mais atento.” Outro homem que frequentou os cinemas da Rua 42 durante a Segunda Guerra Mundial conheceu vários homens que se tornaram seus amigos. Ele e seus amigos compartilharam histórias de suas aventuras por lá, sugerindo que esses locais não eram apenas locais para encontros anônimos e furtivos, mas também podiam servir a funções sociais (e socializantes) valiosas. Os cinemas, como outros locais, estavam sujeitos a repressão periódica, e homens gays dependiam de boatos para se protegerem. Em uma ocasião, em 1945, o homem mencionado acima parou de ir aos cinemas da Rua 42 por várias semanas porque amigos gays o avisaram de que estavam infestados de policiais à paisana. (CHAUNCEY, 1994, p. 194-195).

Fazendo uma breve ponte com o Brasil, tentando buscar certos paralelos com os exemplos até aqui apresentados, podemos buscar indícios das salas de cinema enquanto espaços de encontros homossexuais em textos bastante antigos. Em livro derivado de sua tese sobre textos literários latino-americanos que abordam o espaço físico do cinema pornô, Helder Thiago Maia recorda, por exemplo, um conto intitulado (de forma um tanto pejorativa) como *O menino do Gouveia*, datado de 1914, publicado no jornal *O Rio Nu* e considerado a segunda mais antiga narrativa de temática homoerótica brasileira – o termo Gouveia ou Gouvêa, como explica Maia, remetia tanto ao homem heterossexual interessado em sexo anal com mulheres, quanto ao homossexual ativo que se interessava por rapazes mais jovens e costumava frequentar o Largo do Rocio (atual Praça Tiradentes) no Rio de Janeiro (MAIA, p. 59-60). No conto, o cinema não se apresenta como lugar de pegação (ainda que um mínimo de contato sexual fosse possível), mas sim como uma espécie de encontro preliminar para uma prática sexual posterior, em outros lugares, tais quais pensões ou quartos particulares. Ainda assim, Maia concorda com James Green (2000) quando este afirma que o conto “mapeia, de forma bastante precisa,



a territorialidade e as opções sociosexuais disponíveis para a maioria dos putos, frescos e fanchonos no Rio de Janeiro da virada do século” (GREEN apud MAIA, 2018, p. 76), com destaque para os encontros em torno do Largo do Rocio, um espaço conhecido na época por ser frequentado por homossexuais.

Referências

- CHAUNCEY, George. *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890-1940*. New York: Harper Collins, 1994.
- DYER, Richard. “Judy Garland and Gay Men”. In: *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. London: Routledge, 2004.
- FARMER, Brett. *Spectacular Passions: Cinema, Fantasy, Gay Male Spectatorships*. London: Duke University Press, 2000.
- GREEN, James. *Além do carnaval: A homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.
- MAIA, Helder Thiago. *Cine(mão): espaços e subjetividades darkroom*. Salvador: Editora Devires, 2018.

A AFETAÇÃO da voz de Amianto¹

The affecting voice from *Doce Amianto*

Joice Scavone Costa²
(Doutoranda – UFF)

Resumo: Se a voz é um índice de dor e prazer (AGAMBEM, 2005), a concepção clássica da experiência assume-a como o som que expressa o desejo e articula potências aquém e além de qualquer racionalização. Pode-se sentir a estridência política na voz dos personagens do filme *Doce Amianto* (PARENTE & dos REIS, 2013) indo além da sintaxe e do ritmo literário, por afetar o espectador através de timbres e texturas sonoras peculiares que dissimulam os corpos presentes na tela.

Palavras-chave: Áudio; Som no cinema; voz; afetação; estridência.

Abstract: If the voice is an index of pain and pleasure (AGAMBEN, 2005), the classical conception of the spectatorial experience assumes it as a sound that expresses desire and articulates potencies short of and beyond rationalization. There's a political stridency in the voice of the characters of the movie *Doce Amianto* (PARENTE e dos REIS, 2013) going beyond the syntax of literary rhythm and affecting the viewer through peculiar timbres and sound textures that disguise the bodies on screen.

Keywords: audio; cinema sound; voice; affectation; stridency.

Amianto não é o mineral venenoso utilizado para provocar isolamento térmico, mas sim o nome de uma mulher. Interpretada por um homem (Deynne Augusto), a doce Amianto queria encontrar o amor, sentimento comum e unânime construído socialmente para que todos busquem por ele. Seus sonhos são interrompidos pela realidade nua e crua do amor não correspondido. Os diretores Guto Parente e Uirá dos Reis traduzem para a tela de cinema a explicitação da construção do comportamento atemporal, universal e óbvio dos sentimentos humanos e ideias mundanos.

A narrativa ficcional da obra cearense de 2013 subverte a própria estrutura cinematográfica e quiçá literária por meio da explicitação dos dispositivos da construção do próprio conto-filme, que apresenta a vida da solitária Amianto. Ela confeita seu dia-a-dia a partir do exagero. A contemporaneidade do filme está na tradução da ambivalência e a multiplicidade dos corpos, mentes e corações do indivíduo social anti-moderno e não-produtivo na "modernidade tardia".

As traquitanas inventadas pela personagem Amianto para confrontar o mundo que a recusa mantém

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: ST Estilo e som no audiovisual – Sessão 5: Vozes dissonantes

2 - Leciona nas Faculdades Integradas Hélio Alonso e AIC-RJ.

relação direta com as soluções técnicas e estéticas do grupo de realizadores do filme: o grupo Alumbramento, do Ceará. A construção do som não é diferente, o deslocamento da voz em relação aos corpos das personagens é explicitado pela captação do som dublado (quase sempre em primeiro-plano). As “narradoras” ocupam um não-lugar lúdico com destoantes ritmos na fala e na textura das vozes. O andamento dos diálogos fantasiosos corrobora para o estranhamento que afeta os espectadores.

A construção estilística do uso do aparato cinematográfico trabalha junto com a personagem na ressignificação do tosco, do estranho, do diferente em relação ao que é institucionalizado como normal e correto. A autoafirmação do filme está em explicitar todos os seus artifícios com ousadia e deboche, sem perder a veracidade afetiva que aproxima o espectador daquele universo onírico (CAETANO, 2013), assim como o *Cinema de Invenção* brasileiro dos anos 1970.

Os excessos do figurino, da movimentação da câmera e a hiper exploração da casca, da superfície externa, construída por *chroma keys* são consonantes à ideia do “ser diferente” como algo positivo, que constrói possibilidades para um modo de vida divergente (DUARTE, 2018). A performatividade eterna de Amianto – o espectador espera atento o momento em que lhe será revelado que tudo se tratava de um sonho – mantém a suspensão.

Como sua protagonista, o filme *Doce Amianto* não tem medo do ridículo. As primeiras imagens apresentam Amianto, que troca de figurino como em um videogame do guarda-roupa da Barbie ou das Patricinhas de Bervely Hels (Amy Heckerling, 1995). Ela saltita em direção ao espectador (à câmera), recortada em uma tela rosa-choque construída por efeito digital de má qualidade.

A afetação de Amianto e do filme são evidentes e constroem novos mundos a partir do poder do estranhamento. O ator – corpo de homem – imita o gênero feminino e afeta/ deforma sua voz na re-construção do timbre que a identifica. O timbre da voz não é nato-biológico, ele é uma construção do corpo que desde a infância imita e representa a partir da sua criação e referências ao redor. Ao escancarar essa re-construção, *Doce Amianto* explicita a estrutura imitativa do próprio gênero. Cujo caráter performativo corrobora à capacidade fantasmática de fazer aparecer a partir da ilusão, do fantástico, da imersão. Banhados na fantasia de Amianto, os espectadores podem se afeiçoar à voz esganiçada, exagerada e martelada que assemelha-se ao canto desgostoso da galinha.

O ser mutante de Amianto articula suas máscaras em constante troca e explicita afetos como uma metralhadora. Ela representa o personagem alegórico que possui na voz a des-afinação de uma modernidade inconclusa e em crise, a que mais “dramatiza, problematiza, distende e comenta a própria noção de vivência de papel social” (SILVA, 1993). Essa ambigüidade tem várias encarnações, incluindo a referência aos castrati e às divas da ópera, do cinema e da música (LOPES, 1999) em um dandismo deselegante.

Nos espaços inconclusos que essa voz não ocupa, as qualidades e a maneira da voz da personagem remontam à contra-maneira de cantar da Renascença, quando a voz era hiper-valorizada e os instrumentos tentavam alcançar sua perfeição.

Como reorganizar a língua, a garganta, a boca e os ouvidos desse corpo na tela? O som anasalado e “ardido” escancara a feminilidade das vozes que partem de corpos masculinos. A afetação confirma o “gosto duvidoso” dessa voz que desperta humor e ironia por não se aproximar da voz desejável de corpos gordos e vistosos indicativos da construção de beleza da Renascença (Mersenne, 1636). A posição marginal dessa estridência advém da percepção de que seria uma “meia-voz forçada”. Também conhecida como *falsete*, ou *voce di testa*.

A maioria dos tratadistas se preocupavam mais com a qualidade vocal do que com a extensão. Muitos ressaltam que o cantor não deveria forçar sua voz, a fim de tentar alargar sua tessitura. Remy Carré (1744) afirma que “A primeira regra é a de não forçar a voz de maneira a cantar mais alto ou grave do que sua disposição natural permite”.

Amianto, entretanto, não procura a afinação do mundo. Desde os primeiros sons após o início silencioso do filme ouvimos acordes agudos extremos. A música de caixinha de música estridente associada ao vento repele o espectador de imediato. O som ambiente é equalizado sem índices temporais ou espaciais. A voz de Amianto aparece em primeiro plano, distanciada do corpo que corre em direção à câmera. Sua voz é “um estrondo sem fim”, com vogais marcadas e forçada no falsete. Ela corre em direção ao seu sonho e dialoga em monólogo.

Na mudança para a segunda cena, o corte da imagem é transparente, em *raccord de movimento da personagem*, mas a mudança do som é explicitada pela crueza do cimento das escadas, acentuada pelo volume não nivelado dos saltos de Amianto. A música cessa e o som ambiente ainda não soa de forma natural. Apenas a respiração sai dos falantes, como se ela respirasse na cara do espectador, no cangote, em primeiríssimo plano. *Voice over, voice off?* Está sincronizado? Especializada? O movimento de Amianto termina com o corpo enorme de costas para a câmera, ainda com a forte respiração ao pé do ouvido.

Amianto está na merda! E estamos no chão junto com ela, o sussurro da respiração volta ao primeiro plano depois do diálogo-monólogo entre ela e o namorado. E agora nós somos Amianto: “Oh, céus!”. O melodrama parece definir o gênero da trama e nós esperamos que ela saia do seu sonho para compreendermos “o que, afinal, está acontecendo?”. A indefinição, a dialética e a dubiedade duram todo o filme e caminham junto à construção da maneira de Amianto.

Não há sincronia ou espacialização que localizem a voz das personagens ao corpo fílmico. A própria linguagem cinematográfica é colocada em cheque. Se antes o monólogo-diálogo de Amianto e o namorado

explicitava que a relação acontecia apenas para ela, o próximo passo da relação imagem e som do filme é construir o diálogo efetivo dela com um fantasma.

Amianto constrói delírios divertidos, misturando a realidade vista pelo espectador à fantasia vivida pela personagem. Em seu quarto, ela conversa com sua “Madrinha das fadas”, citação explícita do clássico *Uma Rua Chamada Pecado* (Kazan, 1951), baseado no texto de Tennessee Williams. No filme, Vivien Leigh interpreta Blanche DuBois, que “sempre dependeu da bondade de estranhos” e afirma: “Não quero realismo. Quero mágica!”.

Mais tarde, Amianto sai da bolha do seu quarto e enfrenta o mundo adverso ao redor. Mais uma vez um príncipe surge em seu caminho. O monólogo da personagem é construído por um diálogo-monólogo, pois ela “coloca as palavras na boca dele” e antecipa o destino de um relacionamento feliz até que finda com uma cruel separação. Ao final, a respiração e o gozo colorem o derradeiro monólogo sobre a impossibilidade do amor romântico.

As emoções em altas frequências

Para Bacilly (1689), um grande número de emoções ou paixões são melhor expressadas nas vozes agudas ao invés das graves. A voz “de baixo” seria “adequada” somente à emoção da raiva. Altas e baixas frequências são associadas desde então a sentimentos. Daí a problematização da sensação que emerge de uma voz que mistura frequências sem clareza.

O filme cearense *Doce Amianto* contém “condições de estranheza” na fala de seus personagens que tensiona a relação visual e sonora de forma esquizofrênica. As vozes não condizem com os espaços, nem com os corpos do filme. A disjunção é reinventada a cada plano e o sonoro povoa sem necessariamente preencher o visto ou o não-visto a partir do enquadramento da tela. A personagem, uma mulher no corpo de um homem, tenciona os territórios da borda do quadro, o diegético e o não-diegético sem qualquer explicação. A disjunção é em si um ato de resistência, pois a voz vem do “outro lado”, de alhures, sem referencial claro da fonte sonora.

Assim, a voz - de forma mais ampla do que a semântica do texto - permanece próxima ao espectador, independente da profundidade de campo dos corpos emissores desse som e é carregada de valor estético e afetivo.

A partir da análise do uso da voz em *Doce Amianto* podemos problematizar o processo de captação desse som, os processos de edição e de mixagem e também da escuta do som do filme em falantes nas salas de cinema, aparelhos de televisão, computadores e celulares. O microfone utilizado diante da diversidade de modelos e marcas; os filtros, corretores ou de corte, que delimitam as frequências da escuta desses micro-

fonos - moduladores temporais, de reverberação ou à delay (inclusive harmonizador) - no trabalho da escuta na edição de som e a estereofonia da mixagem à escuta dos filmes nas salas de exibição com a instalação especializada de falantes com a gama de frequências sonoras ainda limitada.

A voz de Amianto é construída de forma fabular e contém a cadência da leitura, sem a ação de ler acontecer na tela. A afetação sonora acontece em três perspectivas, no falsete da estridência do agudo utilizado no ato de fala das personagens, no afeto presente na narrativa e na afetação nos espectadores causadas por altas frequências sonoras.

A “psicologia do som” é amplamente utilizada na construção sonora dos filmes contemporâneos, mas normalmente se dá a partir das baixas frequências. O uso desse efeito dramático é evidente e possível por conta de tecnologias que, a partir de 1975, popularizaram o uso de subwoofers. O mixador usa essa parte do espectro tendo certeza de que a maior parte dos espectadores irá ouvir/sentí-lo. A parte alta do espectro foi se ampliando gradativamente nos falantes. Na época de som mono o limite era bastante similar ao que temos na rádio AM, em torno de 5 KHz. Sistemas com pista magnética, como foi o Cinerama e os 70 mm conseguiam mais de 12 KHz, mas eram problemáticos para manter o padrão por conta do rápido desgaste dos cabeçotes, que limita a reprodução de altas frequências.

A partir de 1975, a introdução do sistema “Dolby Stereo” óptico aumenta o limite para 12 KHz. Bastava alinhar corretamente a leitura óptica do projetor e utilizar cornetas com titânio nos diafragmas em vez do material fenólico, com som característico dos vendedores de ovos e pamonhas. Já o sistema Dolby Digital e DTS em película conseguiam distribuir conteúdo até 20 KHz, embora os sistemas de reprodução (cornetas e ribbons) não consigam (até hoje) passar dos 16 KHz e no surrounds clássicos, 12 kHz.

Hoje em Atmos, surrounds e caixas da tela têm como limite prático a frequência de 16 KHz, pois há a teoria dos fabricantes de que só crianças até a adolescência escutam a faixa entre 16 KHz e 20 KHz. Na idade adulta, os humanos começam a perder o limite superior de frequência da escuta com possíveis atenuações de 20 a 30 dB, especialmente depois dos 30 anos. Dispositivos sônicos móveis têm sido usado na Inglaterra para incomodar adolescentes a partir de uma explosão de altíssima frequência (por volta de 19-20 kHz), desconfortável apenas às pessoas com menos de 25 anos, sem perda auditiva.

Apesar do perigo de utilizar as altas frequências (por que nem todo mundo irá ouvir igual ou sequer ouvir), Guto Parente, Uirá dos Reis e os profissionais de som colaboradores do coletivo cearense Alumbramento usam e abusam do uso de altas frequências nas vozes, na música, nos ambientes e nos efeitos sonoros.

Referências

AGAMBEN, G. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BARBOSA, A. *Constelação da frivolidade no cinema brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.

BUTLER, J. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Ed. Kindle. Routledge, 1990.

CAETANO, D. "Doce Amianto, um filme feérico". *Filme Cultura*, n.61, novembro-dezembro, 2013.

DUARTE, R. *Onde andar a bicha melancólica?*. Rio de Janeiro: não publicado, 2018.

LACERDA, L. *Camp e cultura homossexual masculina*. Intercom 2011.

LOPES, D. *Nós os mortos: melancolia e Neo-Barroco*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

MERSENNE, M. *Harmonie Universelle*. Paris: Sebastien Cramoisy, 1636.

SILVA, H. *Travesti. A Invenção do Feminino*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

As bordas povoam e repovoam as terras de delírio em *Filme de aborto e Quintal*¹

The borders will fill and empty the ground with delirium in *Filme de aborto e Quintal*

Juliana Serfaty²
(mestrado – PPGCINE)

Resumo: A proposta deste artigo é analisar que agenciamentos dois filmes do cinema contemporâneo brasileiro – o curta *Quintal* (2015), André Novaes, e o longa *Filme de aborto* (2016), de Lincoln Péricles – demandam ao produzirem novas formas de operar imagens e sons e, com isso, inventam outra configuração estética e política sobre a favela, o subúrbio, a periferia? Nesta pesquisa nos atentaremos à dimensão delirante e que engendra outros escritas na paisagem periférica.

Palavras-chave: Periferia, Delírio, Desterritorialização, Cinema contemporâneo.

Abstract: The purpose of this article is to analyze that two films of the Brazilian contemporary cinema - the short film *Quintal* (2015), André Novaes, and the long film *Abortion* (2015), of Lincoln Péricles - demand to produce new ways of operating images and sounds and , with this, they invent another aesthetic and political shape on the favela, the suburb, the periphery? In this research we will look at the delirious dimension and that engenders other writings in the peripheral landscape.

Keywords: Periphery, Delirium, deterritorialized, Contemporary cinema.

Desvio delirantes no território

Em uma entrevista concedida por Mano Brown ao jornal *Le Monde* em 2015³. Brown relembra que o bairro do Capão Redondo era considerado o mais violento do Brasil nos anos 80, com a maior taxa de mortalidade. Neste contexto, havia a banalização do genocídio da população marginalizada e direitos humanos eram algo que nem se ouvia nas vielas. Não muito distante do que deveria existir nos bairros da Ceilândia e em Contagem, ou nas comunidades e favelas do Rio de Janeiro daquela época. Embora muito diferentes, as

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Cinemas pós-coloniais e periféricos.

2 - Juliana Serfaty é roteirista e diretora, já realizou quatro curtas e foi curadora de três mostras de cinema da Claire Denis, Jia Zhangke e Sonoridade cinema. Atua como sócia da produtora Fagulha Filmes e está terminando seu primeiro longa. Além disto, cursa o mestrado no PPGCINE onde pesquisa cinema e periferia.

3 - Entrevista disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gMT9cXizDYQ>>. Acesso em: 27 de fevereiro de 2018.



ações do estado nesses territórios periféricos se padronizou pelo uso da “necropolítica”, ou seja, pela eliminação de um “exército de reserva” – conforme compreende Achille Mbembe (2018). Para Mbembe, a Necropolítica, como já descrito acima na introdução, é quando o estado toma para si a dramaturgia da morte, isto é, escolhe como poder soberano, quem deixar viver e deixar morrer. Instaura-se, assim, uma política da morte que busca “regular a distribuição da morte e tornar possível as funções assassinas do Estado.” (2018, p, 18). Diante desse quadro, os territórios periféricos recebiam e até hoje recebem a visita constante dessa máquina violenta do Estado que trata de eliminar e silenciar as “vidas precárias” (BLUTER, 2009). Dos anos 80 até 2015, houve alguns períodos de trégua, combinados à democratização das redes, ao acesso aos bens de consumo e à proliferação de coletivos de cinema, com o surgimento de novas escolas na periferia. Nesse cenário, surgem narrativas agenciadas com as questões proeminentes destes territórios, não satisfeitas apenas em narrar esses espaços através de uma linguagem realista. Como se essa linguagem não fosse capaz de dar conta da aberração e do absurdo das vidas abortadas e precárias em constante fluxo de aniquilação e criação. Foi preciso, então, inventar novas estética que incorporasse esses imaginários insurgentes. Neste artigo, iremos nos concentrar em dois filmes recentes do cinema contemporâneo brasileiro – o curta *Quintal*⁴ (2015), André Novaes, e o longa *Filme de aborto* (2015)⁵ de Lincon Péricles implicados diretamente com questões iminentes desses territórios e na produção do que consideramos *movimentos do delírio e da fabulação* presente no cinema contemporâneo. Os filmes trazem pistas para pensar a escrita fílmica quando construídas no movimento de territorialização e desterritorialização. Pensar a partir desta proposta de Deleuze e Guattari, é entender a territorialização e a desterritorialização como processos concomitantes, fundamentais para compreender as práticas, ou seja, vê-se este espaço como sempre um tornar ser, não como algo já dado. Nestes dois filmes pode-se dizer que a desterritorialização considera-se engendra novos fluxos e retira estes sujeitos da condição de solidez deste espaço urbano periférico. Dito isto, este capítulo irá se concentrar no movimento gerado pela dimensão delirante e fantástica que se insere no tecido fílmico.

Diante desse contexto, a recusa a ser aquilo que fazem de mim passa a ser o primeiro movimento, pois é a partir da negação dessa experiência que se permite abrir espaço para engendrar outros processos subjetivos. Como afirma Rancière (2005, p. 5): “o que falta aos proletários, não é a consciência da condição deles, mas a possibilidade de mudar o ser sensível que está ligado a essa condição.” Deitados na cama, encostados no muro, sentados no pátio, os jovens de *Filme de aborto* reinventam justamente onde a vida lhes é abortada. O filme nos deixa claro que antes de ensaiar qualquer gesto é preciso realizar o movimento da recusa. O famoso “Prefiro não.”, do Bartleby. O rompimento com algo já posto, que procura adequar aquele sujeito uma história que não foi ele quem escolheu para si. Tal recusa leva a uma abertura para novos processos subjetivos e, com isto, faz surgir o aspecto desejante destes sujeitos materializado nas imagens. Já no filme

4 - Link do filme: <https://vimeo.com/128073755> 25 de agosto de 2018.

5 - Link do filme: <https://www.youtube.com/watch?v=kJ2iLqpbxYk&index=15&list=PLGWmVYiJPeDkq9ZUYIuAqObKveaHmLJDA&t=1851s> 24 de agosto de 2018.

Quintal, como não há uma relação de poder explícita, não vemos este movimento de recusa, logo, a dimensão discursiva e significativa é descentralizada, ou seja, desertifica as qualidades verbais. O casal, personagens do filme, interagem e dialogam pouco, com isso, outros elementos a-significantes, como o vento, a presença do cachorro e um portal intergaláctico, compõem no mesmo grau de importância a *mise en scène* do curta. No primeiro plano do filme, somos apresentados ao espaço no qual a história irá se passar, vemos planos de uma rua, de uma laje, situando o espectador no subúrbio de Belo Horizonte. Após essa apresentação do lugar, adentramos o espaço doméstico onde um casal está na cozinha. Vemos cada um de um lado, uma mulher chamada Zezé descasca uma fruta, enquanto o marido coloca a comida sobre o prato na boca do fogão. Até que algo desestabiliza esse registro: quando Zezé coloca as roupas do varal, um vento forte anuncia algo por vir. Parece da ordem do desconhecido e desestabiliza o tempo ocioso. Os pés de Zezé subitamente voam pelo espaço. Plantas, árvores, animais também se deslocam do chão. O vento passa, as roupas retornam ao movimento lentamente pendular do varal, Zezé se refaz e retorna como se nada tivesse acontecido na sua rotina. Quando Zezé sai de quadro, esvazia o espaço, subitamente um portal surge no centro do quadro como um objeto não identificado. O objeto aparece e depois desaparece, o casal volta à sua rotina. Em um segundo momento, a câmera pela primeira vez se move, a tensão do filme aumenta, o marido de Zezé se dirige para fora do quadro até ver o portal e sumir, desertificar-se. O quadro se esvazia. Pode-se dizer que esse processo de desertificação do quadro permite esvaziar a imagem de suas qualidades individuais, abandoná-la de seus atributos para deixar correr outros fluxos nesse espaço.



Fotograma 1,2,3,4: retirados do curta *Quintal* (2015) de André Novaes

Percebe-se que a imagem do portal é antecedida pelo esvaziamento do quadro, onde o vento emana um fluxo que movimenta os corpos, as roupas, os animais, desestabilizando o espaço. Quando o portal aparece como um radar intergaláctico, outra dimensão se abre, desconhecida, agitando o quintal do subúrbio de



Contagem.

Este gesto delirante podemos ver também no *Filme de aborto* que se passa no Capão Redondo, zona leste de São Paulo. Mas, ao contrário do filme de André Novaes, em que a concretude e o realismo se estabelecem no início do filme para depois se descolarem do real, no filme de Lincoln, o desgarramento do real se vê já no primeiro plano. Além dessa sequência, o filme opera como uma máquina de apropriação, colocando lado a lado elementos de naturezas temporalmente e espacialmente distintas. Cria-se uma estética que realoca e justapõem peças heterogêneas, propondo outra estrutura fragmentada, que absorve tanto o “uma câmera cambaleante”, como o cinema clássico americano e as músicas francesas dos anos 50.



Fotograma 4: retirado do Filme de aborto(2016) de Lincoln Pérciles

Já na primeira imagem vemos alguns cavalos circulando, enquanto uma menina sentada ao ar livre digita em um computador. A cena gera um estranhamento; o som do teclado se sobrepõem ao ambiente, desnaturalizando o esquema sensório-motor. Já nesse primeiro quadro coexistem a paisagem rural e urbana, o tecnológico e orgânico, a vida obstruída e conectada, os modos de vida reais e virtuais. A montagem se estrutura em elipses temporais que marcam a descontinuidade abortiva dessas *vidas precárias*, assim como a dessincronia entre o som e a imagem, presente em quase todo o filme; a câmera também desangula os personagens, ou seja, não há estabilidade na imagem, assim como não há nos corpos que habitam esse território. Nesse sentido, os filmes que pretendem ir além do enraizamento se lançam em uma dinâmica da alteridade fora do paradigma territorial e jogam o sujeito para condição do fluxo, aumentando um sentimento de desidentificação de si mesmo. Assim como a inversão de gênero e dos corpos quando o filme põem o homem grávida e não a mulher para passar pelo aborto. Essas sensações e afetos vazam para além do limite de um corpo, para além de um bairro e o que poderia ser um dia trivial em uma família no quintal do subúrbio de Minas Gerais ou de jovens no Capão Redondo torna-se uma experiência sensorial planetária que joga com o *non sense*, em que quase tudo pode vir a acontecer em um pequeno espaço recolhido da periferia. Tal constatação nos leva a um breve recuo histórico na busca de investigarmos uma relação entre esta desterritorialização e a noção de *transe* no cinema moderno.

Antes do delírio o transe

Em breve recuo histórico, pode-se dizer que há nesse desejo de invenção das vidas precárias uma atualização do que o cinema moderno (mais propriamente Glauber Rocha) elaborou como a noção do “transe” no seu manifesto à estética do sonho. A partir da leitura da obra de Glauber, Ivana Bentes frisa a potência do transe:

O transe é uma possessão, transição, passagem, atravessar, possuir, por outro. Seja uma ordem física cósmica, a terra, organismo biológico, organização social e política, toda ordem, estruturada ou constância será submetida, confrontada, a uma variação contínua, linha de fuga, desterritorialização. Desqualificando as verdades, os valores, os encadeamentos e propondo novos encadeamentos. (BENTES, 2002, p.111).

O transe surge como uma primeira tentativa da desconstrução do cinema realista, relacionado à ideia de crise. Como descreve Simplício Neto (2014) sobre este período da obra de Glauber:

O realismo crítico não dava mais conta de expressar outros processos sociais, elaborados ao nível do inconsciente, correlacionáveis a uma tradição mitológica ou fantasista do povo brasileiro. São realidades outras vivenciadas por nosso povo, não totalmente explicáveis de forma objetiva e/ou racional, realidades ao Golpe de 64. (NETO, 2014, p. 106)

Glauber (1967, p. 107) desloca o realismo mágico para esse outro hemisfério periférico, ao afirmar: “Não me interessa por regras culturais. A fantasia não é uma exclusividade de Fellini (de quem aliás eu não gosto) nem de Buñuel. Em *O pátio*, “meu primeiro filme-experimental, usei a fantasia como meio de expressão.” Nesse estilo, que será adotado primeiro pelos *cinemanovistas* e depois desdobrado com outras referências pelo *cinema de invenção* mais à frente, o realismo mágico respeita uma relação espacial física e temporal, os cenários normalmente são locações, com pouco uso de luz artificial. Se no cinema moderno de Glauber Rocha os personagens vagam em um país arrasado, perambulando sobre escombros à procura de uma terra, nos dois filmes contemporâneos analisados neste capítulo, os personagens habitam uma terra e nela inventam um delírio trans-individual. Há uma outra atualização dessa dimensão abstrata e delirante, uma vez que ela surge combinada com a banalidade do cotidiano, ou seja, ela é inserida em meio aos afazeres domésticos e aos gestos triviais de uma família no subúrbio de Contagem, um município de Minas Gerais, na região metropolitana de Belo Horizonte, um dos polos industriais mais importantes do país. Diante deste quadro, o *transe*, não é a metáfora alegórica de uma realidade brasileira prestes a sofrer o golpe de 64, assim como os personagens também não perambulam e circulam em busca de um Eldorado. Eles estão em casa, lavando roupa, descascando fruta, vendo TV e convivendo afetivamente entre os cômodos da casa. Os olhares não vagam em busca de algo que não se sabe e os personagens são esvaziados de qualidades psicológicas que preexistam e os definam em identidades fixas.

Nesse aspecto, em *Filme de aborto* os personagens subvertem a normatividade, ou seja, o personagem



masculino engravida e terá que passar por um aborto, enquanto a mulher não parece se afetar diretamente por esta questão, pois está refletindo sobre sua condição no trabalho. A cena mais evidente deste gesto *non-sense* é quando o personagem do menino espera com roupa médica na sala da clínica de aborto ao lado de um outro menino para ser atendido. Este embaralhar das regras normativas do gênero pode ser considerado um delírio, onde um outro mundo impensável é reterritorializado e organizado segundo as novas regras no cinema. Já no filme *Quintal*, André Novaes filma uma rotina familiar no que há de mais simplório e minimalista, habitando o tempo do filme com os gestos de um casal no meio da tarde. O portal, quando surge como uma força disruptiva, se eximindo de um valor simbólico, expõem uma hipótese: E, se existisse um portal no quintal de uma casa no subúrbio de Contagem? O que aconteceria? Não se pretende com o filme encerrar tal questão, mas suscitá-la. Ampliar os possíveis de um território. Rearranjar e fazer o que ainda não se havia vislumbrado, repovoar com novos possíveis este bairro. Pois como nos lembra Lapoujade: “Para que servem as fabulações, os delírios, as alucinações? Elas nos dão razões para acreditar no mundo. O que perdemos são as razões para acreditar no mundo. Só novos delírios, novas fabulações, nos farão crer nele outra vez.”(2015, p. 306)

Referências

- BENTES, Ivana. *Transe, crença e povo*. Caderno de Subjetividades sobre Gilles Deleuze-12. n17. Núcleo de estudos e pesquisa da subjetividade. Programa de estudo da pós-graduação em psicologia clínica. PUC-SP. São Paulo, SP. 2015.
- BLUTER, Judith. *Quadros de guerra; quando a vida é passível de luta*. In: *Vida precária, vida passível de luto*. Ed. Civilização brasileira. 3 edição. São Paulo, SP. 2017.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema II: a imagem-tempo*. Brasiliense, São Paulo, SP. 1990.
- DELEUZE e GUATTARI, Gilles e Félix. *Mil Platôs*. 2 ed. v.5. São Paulo: São Paulo, SP. Editora34, 1997.
- LAPOUJADE, David. *Os movimentos aberrantes*. São Paulo, SP. N-1, 2015.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo, SP. N-1, 2018.
- RANCIÈRE, J. *Política da arte*. Apresentação oral. Seminário São Paulo S.A: Práticas estéticas, sociais e políticas em debate. São Paulo, SP. Sesc Belenzinho, 17 a 19 de abril de 2005.
- SIMPLÍCIO NETO, Ramos de Souza. *A realidade brasileira no cinema: as teorias dos cineastas brasileiros sobre a representação do real*. 2014. Tese (Doutorado em cinema-PPGCINE UFF) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, Niterói, 2014.

Corpos Fronteiriços: Identidade e Alteridade no Cinema de Claire Denis¹

Border Bodies: Identity and Alterity in Claire Denis' Cinema

Juliana Soares Lima²
(Mestranda – PPGCOM UFPE)

Resumo: Este trabalho propõe revisar uma parte da filmografia da realizadora francesa Claire Denis para investigar de que forma a relação antagonista que define a biografia da cineasta, entre se reconhecer no Outro africano e ocupar em sua origem a posição do colonizador, influencia o seu olhar sobre os corpos e paisagens da África.

Palavras-chave: Cinema, Paisagem, Neocolonialismo, Claire Denis

Abstract: This work proposes a review of a part of the filmography of the French director Claire Denis to investigate how the antagonistic relation that defines the biography of the filmmaker, between recognizing herself in the African "Other" and occupying in her origin the position of the colonizer, influences his look on the bodies and landscapes of Africa.

Keywords: Cinema, Landscape, neocolonialism, Claire Denis

Ao debruçar-se sobre as obras de temática africana da filmografia de Claire Denis, percebe-se que, em comum, possuem personagens europeus que, por diferentes razões, são inseridos dentro do continente africano e passam por processos de solidão, não-pertencimento e tentativa frustrada de integração ao espaço.

Nascida em Paris, Denis viveu na África colonial até os 14 anos, onde seu pai era um oficial do exército francês. Assim como sua própria experiência, seus filmes estão totalmente imersos em questões definidas pelo processo colonial. O fato de Denis ser uma mulher europeia que cresceu no continente africano dentro do contexto de sua colonização a coloca numa posição que influencia decisivamente seu olhar sobre a África. Logo, pretende-se aqui investigar até que ponto o seu cinema, influenciado por sua experiência individual, renova o olhar sobre os corpos colonizados ou ecoa as formas de representação eurocêntrica dessas relações.

Considerando que, para Laura Marks, o Cinema Intercultural é produzido onde quer que pessoas de diferentes contextos culturais vivam juntas em espaços infligidos pelos processos diaspóricos (MARKS, 2000, p.

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: PainelCinema, espaço e presença: o elemento da estância.

2 - Juliana Soares Lima é mestranda em Comunicação pelo PPGCOM da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e graduada em Cinema e Audiovisual pela mesma instituição.



1), talvez seja este o conceito que mais se aproxime de uma classificação cabível para a filmografia de Denis. Para Marks, é uma característica recorrente no Cinema Intercultural apropriar-se de uma história individual para contar uma história coletiva. *Chocolat* e *Minha Terra, África*, além de registros autobiográficos da diretora, são também retratos do período colonial africano, que incluem as tensões existentes nas complexas relações entre brancos e negros. Em meio a uma tentativa de reconhecimento de si e do espaço, e da tentativa de ajuste a essas novas configurações sociais, Claire Denis o tempo todo se coloca em seus personagens. A representação de personagens que se encontram diante de fronteiras, sejam elas físicas ou imaginadas, é recorrente no cinema da cineasta. Sabendo disso, talvez seja o conceito de cinema intercultural de Marks que mais se aproxime de uma classificação cabível para a filmografia de Denis

Em Denis, as delimitações físicas representam fronteiras impalpáveis e estabelecem limites que vão além dos limites da locomoção, e geralmente desenham seus protagonistas como estranhos ou intrusos, transitando entre culturas em busca da afirmação de suas próprias identidades.

É preciso ter em mente que esses retratos não podem ser desvinculados do ponto de vista do qual se originam. *Chocolat*, por exemplo, reconstrói o período colonial nos Camarões através da memória da France adulta cuja identidade se confunde com a da própria diretora: a de uma francesa que viveu sua infância na África mas que, independente de sua intenção, jamais deixaria completamente de ocupar o lugar do colonizador. Isso porque, por maior que fosse o esforço, o empreendimento colonial não permitiria relações de fraternidade nem que se estabelecesse um real sentido de pertencimento.

Para compreender a complexa relação de alteridade que Denis estabelece com os espaços e corpos que ela escolhe representar, é preciso traçar um percurso histórico que parte do período colonial, para compreender os mecanismos através dos quais a Europa foi capaz de exercer uma dominação cultural sobre suas colônias, estabelecendo um olhar hegemônico eurocêntrico e inviabilizando um outro olhar sobre a cultura oriental. Porém, a partir da contemporaneidade e do processo de globalização, a migração, os exílios e as diásporas inevitavelmente colaboraram para ruir as fronteiras antes tão delimitadas e, com isso, viabilizaram a construção de um olhar desses corpos marginalizados como resistência à visão eurocêntrica.

Roberto Esposito, pensador italiano, a partir de suas noções de *communitas* e *immunitas* (apud BRANDÃO; LIRA, 2013, p. 49), defende que o individualismo do sujeito moderno desenvolve uma tendência imunitária, que determina a organização de comunidades culturalmente e territorialmente definidas e fechadas em si, que “imunizam-se” do mundo exterior. A lógica moderna imunizante entra em crise ao deparar-se com a experiência do sujeito contemporâneo transnacional e transcultural, que quebra com o projeto de autoconservação das comunidades modernas, previamente unidas a partir da identificação através de um elemento comum - tal como a língua, a cultura ou a religião.

É a partir do ponto de tensão entre da crise entre essa noção imunizante que rege as comunidades e o trânsito entre fronteiras dos corpos contemporâneos que *Minha Terra, África* se desenrola. Maria Vial é uma francesa que vive num país africano que não é nominado onde é dona de uma fazenda de plantação de café. Num contexto de guerra civil, e, apesar de abandonada por todos os seus empregados e rejeitando os conselhos da maioria, Maria se recusa a deixar sua fazenda e retornar a França. Neste momento ficam claras as tensões existentes entre ela, a sua família e os nativos, que deixam evidente que ela nunca foi bem-vinda ali e passa a sofrer com a hostilidade de todos na região. Maria Vial busca se inserir num território estrangeiro o tempo inteiro fechando os olhos para a gravidade da guerra e para a sua própria condição de mulher branca, tentando o tempo inteiro fundir-se àquele lugar. Porém, apesar de transpor as fronteiras físicas entre o continente europeu e o africano, é incapaz de atravessar as barreiras históricas que a separam do povo nativo do país para o qual se muda.

A chave para compreender os personagens de Denis está na ambiguidade que eles carregam. Seus personagens, sempre estrangeiros, estão sempre lutando contra a tendência à “imunização” de Esposito, que reforça o tempo todo seu não-pertencimento. Eles são o que Homi Bhabha chama de “Sujeitos híbridos”, cuja definição Catarina Andrade complementa através do termo “*descolamento-ajustamento*”: Nem totalmente descolados de seu país de origem, nem totalmente ajustados ao país que vivem agora. Seus objetivos são uma incorporação àquela sociedade, porém, é preciso levar em consideração o lugar que estes personagens ocupam originariamente. Que papel eles de fato exercem levando em consideração suas raízes ocidentais colonizadoras.

Chocolate (1988), primeiro longa-metragem da diretora, conta a história de France, uma jovem adulta francesa que retorna ao país de Camarões, país onde passou parte de sua infância, e passa por uma redescoberta das suas memórias no continente. O filme é um retrato semi autobiográfico de Claire Denis e, em sua maior parte, se passa num Camarões em um período em que o projeto colonial francês já se encontra em decadência. Ali, neste flashback que revisita as memórias da infância da já crescida France, sua família tenta sustentar, em toda sua artificialidade, uma cada vez mais frágil farsa colonial. Aqui é preciso ter em mente que esse retrato não pode ser desvinculado do ponto de vista do qual se origina. *Chocolat* reconstrói o período colonial nos Camarões através da memória da France adulta cuja identidade se confunde com a identidade da própria diretora, uma francesa que viveu parte de sua infância no continente Africano mas que, independente de qual fosse sua intenção, nunca deixaria completamente de ocupar o lugar do colonizador.

Em um dado momento do filme, dentro desse flashback, a pequena France pergunta ao pai o que é o horizonte. Ele não responde de imediato, mas, numa cena seguinte, France está deitada em sua cama quase dormindo e seu pai decide descrever-lhe o horizonte.

“Quando você olha para as montanhas além das casas e além das árvores onde a terra



toca o céu esse é o horizonte. Amanhã, durante o dia, eu vou lhe mostrar algo. Quanto mais perto você chega dessa linha, para mais distante ela se move. Se você andar em direção a ela, ela se afasta. Ela foge de você. Também devo explicar isso a você. Você vê a linha. Você vê, mas ela não existe”

A forma que o pai de France encontra para lhe ensinar o que é o horizonte permite interpretar o horizonte como uma metáfora da visão de Claire Denis das relações interculturais que se estabelecem naquele lugar. “Meu pai era um funcionário colonial, então eu sabia que estava de passagem. Eu não perdi meu país, porque eu sabia que ele nunca havia me pertencido. Nada nos pertencia Eu pertencia a um país - a França - sobre o qual eu não sabia nada.” (DENIS, 2002 APUD ANDRADE, 2016, p. 115). As palavras de Denis, e a própria metáfora contida na descrição do horizonte feita pelo pai de France resumem bem a visão da diretora sobre as reais condições das relações que eram estabelecidas entre franceses e africanos no contexto colonial. Porque maior que fosse o esforço, o empreendimento colonial não permitia relações de fraternidade entre as pessoas nem que se estabelecesse um real sentido de pertencimento (entre as pessoas e o lugar).

Em *Chocolate*, France retorna a Camarões mas nunca chega de fato à visitar os lugares onde passou sua infância. Cornelia Ruhe observa que: “*France is always depicted in transitory spaces – on the road, at the bus station and, finally, at the airport*”³ (2014, p. 138). Em Seu livro “*Não-lugares - introdução a uma antropologia da supermodernidade*”, Marc Augé se debruça justamente sobre esses espaços citados por Ruhe. Para ele, esses espaços de transição, ou conveniência - a estrada, a estação de ônibus, o aeroporto, ou ainda os estacionamentos, os *shopping centers*, etc - são desprovidos de afetos, memórias e, em suas palavras, lugares “diametralmente opostos ao lar”. Justamente esse desvínculo com o lar (que não por acaso dá nome à personagem) - ou com a ideia de “pausa” - é o que incita o “movimento” em *Chocolate*, impelindo France a retornar a Camarões com o objetivo de encontrar a sua identidade nesse outro país.

Ainda em *The Skin of The Film* (2000), Marks aborda o conceito Deleuziano do “any-spaces-whatever”: a representação através do cinema de um lugar que somente o fim da Segunda Guerra e o momento pós-colonial permitiram que surgisse. Nesse contexto, transitando por esse espaço, surge o “Sujeito Híbrido” de Homi Bhabha, possuidor do “Terceiro Olho”, porque é capaz de transitar nessa nova geografia ocidental “consciente da violência para a qual a população hegemônica é cega”. (MARKS, 2000, p. 28). Apesar do papel colonizador inerente a sua origem, é impossível desconsiderar a ambiguidade da posição de Denis, sendo ela, assim como seus personagens, inegavelmente Sujeitos Híbridos e seus cenários, os “any-spaces-whatever” deleuzianos.

No contexto da neocolonização africana por parte da França, a primeira sequência do filme é construída com ilustrações de um território ocupado por um exército, ao som de soldados que cantam um hino que narra o desejo pela conquista de diferentes nações. No Djibouti, os símbolos do imperialismo insistem em demarcar território (vide anúncios imperialistas recorrentes como “*Bevez Coca-cola*”, “*Bevez Sprite*” e das marcas

3 - “France é sempre retratada em espaços transitórios - na estrada, na estação de ônibus e, finalmente, no aeroporto” (tradução própria)

de cigarros Camel e Marlboro), mas ainda assim os legionários imperialistas são estranhos, intrusos e não se encaixam dentro da comunidade local.

Essa desconexão é evidenciada de forma sutil logo em uma das primeiras cenas do filme: numa boate local, mulheres nativas divertem-se ao som de uma música pop árabe. Entre elas, os legionários, cujas fardas destoam do colorido das roupas femininas, tentam entrar na dança sem muito sucesso. Em treinamento incessante, sem nunca chegar às vias de fato com nenhum adversário, a rotina dos legionários segue a descrição de Galoup: “treinamento, ronda, lavar, passar, descansar...”. Em Bom Trabalho, a paisagem desértica estrangeira funciona como um “território de purgação” para os militares isolados em treinamento, como define Samantha Dinnings em seu artigo sobre Claire Denis no site *Senses of Cinema*. Um espaço intermediário, onde o sargento Galoup, “inapto para a vida, inapto para a vida civil”- como ele próprio se descreve no início do filme - precisa ao mesmo tempo se encontrar e se impor. Uma relação direta com a definição do sujeito moderno por Stuart Hall: “Isolado, exilado ou alienado”, numa crise de identidade em meio à sociedade em transformação. (Hall, 2003, p.32).

Uma das habilidades mais marcantes de Denis talvez seja a capacidade de filmar os eventos mais decisivos e eventos menos relevantes colocando-os no mesmo nível de importância diante da câmera. Em Bom Trabalho se trata menos da forma de registro dos eventos e mais da forma com que Denis registra a coreografia vigorosa dos corpos masculinos, ritmados, em constante movimento, num embate com a paisagem que permanece estática mas se impõe diante daqueles homens com o mesmo vigor. Bom Trabalho adquire aí uma aura quase onírica. A grandiosidade da paisagem, extensa e desértica - revelada pela fotografia de Agnès Godard - em relação aos corpos desafia os homens a lidar com uma situação de solidão e isolamento durante praticamente toda a narrativa. Onde seus corpos, em movimentos ritmados quase performáticos, são sua única forma de resistência diante da força da paisagem, que, ao mesmo tempo em que os desafia, acaba sendo sua única acolhida.

Já é sabido o quanto o empreendimento colonial impedia o estabelecimento de conexões entre pessoas e entre pessoas e paisagens em contextos interculturais. Em Bom Trabalho, essa condição é reforçada porque os protagonistas aqui representam justamente a manutenção do empreendimento imperialista no território colonizado. Impossibilitados de criar qualquer vínculo a não ser entre eles mesmos, os legionários naturalmente criam uma comunidade imaginada, onde a rotina (“treinamento, ronda, lavar, passar, descansar...”) e o zelo pelos objetos materiais que representam um senso de nacionalidade (a bandeira, o fardamento militar) servem para manter uma organização que se aproxima ao máximo de uma ideia de nação.

Em um trecho de Cultura e Imperialismo que debate a influência de Joseph Conrad e da literatura colonialista europeia, Said o descreve como alguém cuja “autoconsciência do forasteiro pôde lhe permitir compreender ativamente como funciona a máquina, visto que ele e ela não estão, em termos fundamentais, numa



perfeita sincronia ou correspondência.” (2011, p. 64). Sobre Denis, é possível dizer que ela também possui uma “autoconsciência de forasteira”. Alguém que é capaz de enxergar o processo racista de imposição cultural europeia de dentro e de fora. Como possuidora dessa autoconsciência, é impossível dizer que Denis ecoa um olhar hegemônico em sua filmografia. Somente após compreender a estrutura histórica, política e social responsável por construir o olhar da cineasta, pode-se avaliar o quanto é possível descolar-se do olhar hegemônico europeu para a construção de uma experiência de alteridade menos desigual.

Referências

- ANDRADE, Catarina. *Corpos e Paisagens: Construção de Memória e Identidade em Imagens e Narrativas do Cinema de Claire Denis e Abdellatif Kechiche*. Recife, 2016
- AUGÉ, Marc. *Não Lugares - Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade*. São Paulo: Papyrus Editora, 2004.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.
- BRANDÃO, Alessandra; LIRA, Ramayana. *J'ai pas sommeil e code inconnu: violência e a imunização dos espaços transnacionais*. In. BRANDÃO, Alessandra., CORSEUIL, Anelise.; LIRA, Ramayana. (Orgs). *Cinema, globalização e transculturalidade*. Blumenau: Nova Letra, 2013.
- DINNINGS, Samantha. *Claire Denis*, em *Senses of Cinema*. Disponível em <<http://sensesofcinema.com/2009/great-directors/claire-denis/>>. Acessado em 06/02/2017
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003
- MARKS, Laura U. *The Skin of the Film - Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press, 2000
- RUHE, Cornelia. *Beyond Post-Colonialism? From Chocolat to White Material*. In VECCHIO, Marjorie, *The Films of Claire Denis - Intimacy on the Border*. Londres: I.B.Tauris & Co. Ltd, 2014
- SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

A estética no documentário rondoniense¹

The Rondonian documentary aesthetics

Juliano José de Araújo²

(Doutor – Universidade Federal de Rondônia/UNIR)

Resumo: O artigo apresenta a análise da dimensão estética de documentários de três realizadores (Alexis Bastos, o casal Lídio Sohn e Pilar de Zayas Bernanos, e Simone Norberto) de Rondônia para revelar suas singularidades, tendências e influências.

Palavras-chave: Cineastas rondonienses; documentário; estética; Rondônia.

Abstract: This paper presents the analysis of the documentaries aesthetics dimension of three Rondonian filmmakers (Alexis Bastos, the couple Lídio Sohn and Pilar de Zayas Bernanos, and Simone Norberto) to reveal their singularities, tendencies and influences.

Keywords: Rondonian filmmakers; documentary; aesthetics; Rondônia.

Pretendo dar continuidade a reflexão que comecei a desenvolver ano passado sobre a produção audiovisual de não-ficção de cineastas de Rondônia, em que apresentei uma introdução aos filmes, realizadores e contextos de produção do documentário rondoniense (ARAÚJO, 2018). Apresento neste artigo um estudo da dimensão estética de um conjunto de filmes de três realizadores de Rondônia para revelar suas singularidades, tendências e influências. São eles: Alexis Bastos, o casal Lídio Sohn e Pilar de Zayas Bernanos, e Simone Norberto³.

Adoto como metodologia a análise fílmica, em uma perspectiva textual e contextual, ou seja, a partir do diálogo entre elementos internos (imagem, som etc.) e externos (entrevistas com realizadores) dos documentários. Tendo em vista as diferentes tradições documentárias, interessa-me analisar os procedimentos estilísticos adotados pelos documentaristas rondonienses.

O primeiro deles que integra meu *corpus*, Alexis Bastos, iniciou sua carreira no campo do audiovisual

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na mesa Processos de formação cultural no audiovisual amazônico e nordestino.

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 da UNIR.

3 - Este trabalho insere-se no contexto dos projetos de pesquisa "Práticas e imagens documentais na cultura audiovisual da Amazônia Ocidental", aprovado na Chamada Universal FAPERO nº 003/2015, e "Documentarismo rondoniense: análise de filmes de não-ficção (1997-2013)", aprovado na Chamada Universal CNPq nº 01/2016.

fazendo trabalhos de filmagem subaquática. Como conhecia bem a região amazônica, acabou atuando como guia de uma equipe do Globo Repórter, programa da Rede Globo de Televisão, que esteve em Rondônia em 1999, auxiliando na indicação de entrevistados e de locais para as filmagens, o que lhe despertou o interesse para a área. Bastos acabou comprando uma câmera e, a partir dessas experiências, começou a fazer documentários.

Dos seis filmes que Alexis Bastos dirigiu trabalharei em minha análise com *Mapimaí, a festa da criação do mundo segundo o povo Paiter* (2005), documentário que chama a atenção pela forma que o comentário em voz over foi empregado. Trata-se de um procedimento estilístico recorrente nos documentários de Bastos que segue, basicamente, o modo expositivo. Entretanto, nesse filme, noto um rompimento com essa tendência.

Mapimaí, a festa da criação do mundo segundo o povo Paiter é um documentário que retrata o mito de origem, constituindo-se em um dos principais rituais da etnia Suruí e cujo objetivo é fortalecer os laços culturais entre os clãs, promovendo uma competição para ver quem são os indígenas mais fortes, com maior conhecimento dos cantos, mitos e artesanato.

É uma festa que não era feita há mais de 15 anos, sendo documentada pela primeira vez na íntegra. Sua realização foi estimulada pelo projeto de apoio à valorização da cultura Paiter “Os Suruís de Rondônia”, executado no período de filmagem pela Associação de Defesa Etnoambiental Kanindé, parceira do Centro de Estudos da Cultura e do Meio Ambiente da Amazônia⁴.

O documentário tem como principal procedimento estético o comentário em voz over. Inicia com uma narração sobreposta às imagens de arquivo que contextualizam para o espectador a história dos Paiter. Vale notar que esse texto enfatiza o comentário verbal e uma lógica argumentativa (NICHOLS, 2016), elementos típicos do documentário clássico.

Encerrado esse comentário em voz over que abre o documentário, o tom muda e o comentário, até então narrado por um não-indígena e na língua portuguesa, começa a ser conduzido por uma voz indígena. Se até então a narrativa tinha um aspecto retórico com a presença marcante de uma “voz masculina profissionalmente treinada, cheia, suave em tom e timbre” (NICHOLS, 2016, p. 175), agora, é apresentado ao espectador um comentário mais intimista em que o narrador se inclui no relato e assume sua subjetividade: aquele que conta a história faz parte dela, sendo um indígena.

A partir desse momento, toda a narrativa será conduzida pelo comentário em voz over de Almir Suruí, importante liderança do povo Paiter, sendo narrado na língua Tupi-Mondé e legendado no filme em português.

4 - Esse projeto teve como foco a transmissão dos conhecimentos tradicionais dos mais velhos para o mais jovens, compreendendo, dentre outras questões, os cantos, os mitos e o artesanato, no sentido de buscar também mercado para a produção e o complemento da renda familiar dos indígenas. Nesse contexto, a retomada do ritual Mapimaí pelos Paiter foi motivada por esse projeto da Kanindé e documentada por Alexis, coordenador do Centro de Estudos da Cultura e do Meio Ambiente da Amazônia.

Alexis Bastos explica que “pensava que o filme não ficaria bom com outra pessoa narrando, mas, ao contrário, eles mesmos, os Paiter, contando a história deles.” Bastos destaca que a participação de Almir foi intensa, inclusive, pela questão da língua, o que fez com que o indígena acompanhasse todo o processo (BASTOS, 2017).

O comentário em voz *over* de Almir apresentará para o espectador as diferentes fases do ritual indígena, em que as mulheres fazem os artesanatos referentes a adornos corporais que serão usados na festa, preparam a chicha, bebida típica indígena feita de mandioca, cará e milho, enquanto os homens cuidam das armas e enfeites ligados à espiritualidade e à guerra.

É importante considerar que o comentário em voz *over* no documentário tem a capacidade de influenciar significativamente a percepção do espectador, podendo, em alguns casos, como destaca Claudine de France (1995, p. 82), representar “a última palavra” sobre o observado filmado. Assim, julgo importante observar a forma com que o realizador Alexis Bastos conduziu o documentário no sentido de possibilitar que os indígenas participassem da construção fílmica por meio do comentário.

Passo agora para a produção audiovisual do casal Lídio Sohn e Pilar de Zayas Bernanos. Ambos se mudaram de São Paulo para Ariquemes, interior de Rondônia, em 1978, no contexto do intenso fluxo migratório que marcou a região. Antes de irem para a Amazônia, 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 usar a tecnologia do vídeo, realizando uma série de trabalhos audiovisuais, seja do gênero documentário, ficção e experimental.

Dos cinco filmes de Lídio e Pilar, interessa-me para a presente análise *Paisagem ocre* (2007), uma espécie de manifesto audiovisual poético em defesa da natureza, devido à destruição causada pela exploração de recursos minerais na região, notadamente no Garimpo do Bom Futuro, em Ariquemes, que chegou a ser considerado como a maior reserva de cassiterita do mundo, tendo recebido mais de 20 mil pessoas no final dos anos 1980 e início de 1990.

Vale notar que esse filme foi dirigido por Pilar em parceria com Odyr Sohn, filho do casal que auxiliou a mãe em sua finalização, tendo em vista que Lídio faleceu em 2006. Pilar destaca em entrevista que Lídio participou ativamente da elaboração de sua proposta, que foi submetida e ganhou em 2004 o Programa Petrobras Cultural – Seleção 2003/2004 Cinema na modalidade de curta metragem em mídia digital (BERNANOS, 2018).

A temática desse filme já tinha sido abordada pelo casal em um documentário anterior, *Os requeiros* (1998), que se revela em algumas sequências como o embrião de algumas experimentações, que em *Paisagem ocre* seriam consolidadas por Lídio e Pilar. Eles apresentam neste documentário uma proposta de abor-

dagem que se baseia, conforme sua sinopse, “na experimentação da linguagem não verbal”.⁵

Essa “experimentação” a que se refere os realizadores manifesta-se no filme em uma narrativa audiovisual que “ênfatiza mais o estado de ânimo, o tom e o afeto” do que “atos de persuasão retórica” (NICHOLS, 2016, p. 170). Assim, acredito ser válido analisar *Paisagem ocre* na perspectiva do ensaio audiovisual, tendo em vista algumas de suas características, como sintetizadas por Henri Arraes Gervaiseau (2015).

A primeira delas é relação das imagens com a memória, considerando o papel da “sobrevivência das imagens” como “a condição de possibilidade da memória e a sobrevivência latente dos traços psíquicos de uma impressão vivida no cerne da memória que permite o reconhecimento, o ato concreto por meio do qual nós apreendemos o passado no presente”. (GERVAISEAU, 2015, p. 113).

Assim, *Paisagem ocre* revela que não se pode esquecer os danos causados ao meio ambiente pelo garimpo, ainda mais na Amazônia que, como indica Bertha Becker (2015), tem passado, desde o período da colonização, por diferentes ciclos de exploração, todos relacionados à expansão capitalista mundial, que deixa as consequências desse processo, principalmente os problemas ambientais, ainda tão presentes no cotidiano da região.

A segunda especificidade do ensaio audiovisual é “o jogo intertextual”, na medida em que “uma grande variedade de matérias de expressão entra precisamente em jogo”, tais como: “menções escritas, som verbal, musical, ruídos e a imagem”. Por fim, uma outra característica importante é “a justaposição dinâmica das matérias de expressão” por meio da montagem (GERVAISEAU, 2015, p. 115).

Em *Paisagem ocre*, os realizadores empregam imagens de diferentes temporalidades, sendo algumas de um documentário anterior, *Os requeiros*; outras mais recentes; além de um elaborado trabalho de composição de trilha sonora, feito por Odyr, que é músico; o emprego de ruídos, como barulhos da floresta, passos, de ferramentas usadas pelos garimpeiros, como picaretas, de explosões nas minas, dentre outros; e um poema que é declamado, na parte final do filme, em voz *over*.

A montagem de imagens e sons é dinâmica e, em alguns momentos, chega a produzir um efeito de sentido de incômodo, na medida em que transmite para o espectador a rapidez com que a natureza está sendo devastada, no caso em questão, pela exploração da cassiterita, resultando em uma paisagem devastada e de cor ocre. Acredito que merece destaque o poema declamado em *over* na parte final, uma vez que figurativiza a natureza ao relatar sua dor por ter as matas derrubadas, seu solo remexido e suas riquezas roubadas.

A última realizadora cujos documentários pretendo considerar nesta análise é Simone Norberto. Ela tem, desde o final da década de 90 e, sobretudo no decorrer dos anos 2000, produzido um conjunto signifi-

5 - Trecho da sinopse do documentário *Paisagem Ocre* disponível no canal da realizadora Pilar de Zayas Bernanos no YouTube em: <https://www.youtube.com/watch?v=80H3kXN9LGM&t=4s>

cativo de documentários em Rondônia. Trabalhou durante 14 anos na Rede Amazônica de Televisão, tendo passado pelas funções de repórter, editora e apresentadora de telejornal.

Dos doze filmes seus, considerarei em minha análise *Forte Príncipe da Beira* (1999), um documentário que busca narrar a aventura estrangeira na Amazônia, tendo como foco o monumento levantado pelos portugueses em 1776 – o Forte Príncipe da Beira que dá nome ao filme – às margens do Rio Guaporé, em Costa Marques, interior de Rondônia, para defender a fronteira do Brasil dos espanhóis no contexto da política expansionista do século XVIII. Trata-se de uma obra importante para se pensar a relação entre os campos do documentário e do telejornalismo, uma marca, de certa forma, dessa realizadora.

Forte Príncipe da Beira é seu primeiro documentário e foi realizado em 1999 para o canal Amazon Sat, da Rede Amazônica de Televisão. Divide-se, basicamente, em três grandes blocos. O primeiro é dedicado a apresentar a história do Forte Príncipe da Beira, notadamente os motivos que levaram Portugal a construí-lo e as principais figuras políticas envolvidas. Já o segundo bloco trata especificamente da construção, considerada como um projeto moderno de engenharia para a época. Por fim, o terceiro bloco mostra o abandono por que passou, devido ao esgotamento das minas da capitânia de Mato Grosso, e sua redescoberta no início do século XX, problematizando também o desmazelo com o local por parte do governo no cenário atual, juntamente com a falta de turismo em um lugar com tamanho potencial.

Simone emprega como principal estratégia o comentário em voz over com imagens em estilo observativo do Forte Príncipe da Beira e um farto material de arquivo (documentos históricos como mapas, pinturas, retratos dos personagens políticos do período envolvidos com a construção etc.). Há também algumas entrevistas com pessoas que visitam o Forte e contam suas impressões sobre o local, além de alguns especialistas, como o historiador Mathias Mendes, para um maior aprofundamento da temática regional abordada.

O comentário em voz over utilizado pela realizadora assume no documentário duas perspectivas, oscilando entre a poesia e o didatismo. No primeiro caso, Simone diz que sempre que possível emprega a questão literária em suas produções, até mesmo por sua formação em Letras. Já o tom didático do comentário é típico do modo expositivo de documentário.

Forte Príncipe da Beira destaca-se também por sua trilha sonora com uma música composta especialmente para o documentário pelo músico regional Zezinho Maranhão. Nessa perspectiva, podemos destacar a importância que o material sonoro tem para o filme, notadamente ao ser combinado com o texto poético do comentário.

O documentário foi originalmente veiculado no programa Amazônia Verdade, o qual lembra muito o formato de programas da Rede Globo, como Globo Repórter, e também os do canal National Geographic, voltado para apresentação de filmes, séries e programas de caráter educativo sobre ciência, tecnologia, história

e meio ambiente.

A esse respeito, é interessante indicar que a realizadora diz, em entrevista, que sempre gostou, desde os tempos de sua graduação em Jornalismo, da produção audiovisual da National Geographic. Outra influência citada por ela são os documentários do cineasta Adrian Cowell, notadamente a série *A década da destruição*, que traz um conjunto de imagens filmadas durante as décadas de 1980 e 1990, no qual a região amazônica passou por transformações significativas. (NORBERTO, 2017)

Acredito que, para além de conhecer as tendências estéticas no documentário rondoniense, foi possível também refletir sobre os repertórios, as experiências e as necessidades de realização audiovisual dos documentaristas na região Norte, especificamente no estado de Rondônia, em um contexto de produção “fora do eixo” dos grandes centros, como Rio de Janeiro e São Paulo.

Referências

- ARAÚJO, Juliano José de. “Documentário rondoniense: filmes, realizadores e contextos de produção”. In: MIGLIORIN, Cezar et al. (Org.) *Anais de textos completos do XXI Encontro da Socine*. São Paulo: Socine, 2018
- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.
- BASTOS, Alexis de Sousa. *Depoimento*. [29 de maio, 2017]. Porto Velho. Entrevista concedida a Juliano José de Araújo.
- BECKER, Bertha. *As amazônias de Bertha K. Becker: ensaios sobre geografia e sociedade na região amazônica*. Volumes 1, 2 e 3. Rio de Janeiro: Garamond, 2015.
- BERNANOS, Pilar de Zayas. *Depoimento*. [18 de julho, 2018]. Florianópolis. Entrevista concedida a Juliano José de Araújo.
- FRANCE, Claudine de. “Le commentaire, rival de l’image dans la mise en scène du réel”. In: *Xoana: Imagens et sciences sociales*. Dossiê L’image filmique et son commentaire. Paris: Éditions Jean-Michel Place, número 3, 1995.
- GERVAISEAU, Henri Arraes. “Escrituras e figurações do ensaio”. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec, 2015.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Trad. Mônica Saddy Martins. 6ª ed. Campinas: Papyrus, 2016.
- NORBERTO, Simone. *Depoimento*. [26 de maio, 2017]. Porto Velho. Entrevista concedida a Juliano José de Araújo.

“Entre o Norte e o Sul. Entre o quente e o frio. Nada é tão simples”: reflexões históricas, teóricas, temáticas e estéticas (talvez contemporâneas) sobre cinemas africanos¹

“Between the North and the South. Between the hot and the cold. Nothing is so simple”: historical, theoretical, thematic and aesthetic reflections (perhaps contemporary) about African cinemas

Jusciele C A de Oliveira²

(Doutora em Comunicação, Cultura e Artes – Universidade do Algarve – Ualg/PT)

Resumo: O texto apresenta, discute e critica algumas questões, demandas e exigências surgidas nas leituras que abarcam os cinemas africanos, como o enquadramento teórico; divergências sobre nomenclatura, questões de ordem nacional, transnacional, transcultural, locais e globais e aspectos históricos; demandas sobre variados temas, enredos, políticas e estéticas que são comuns e muito presentes no debate de ideias contemporâneas, relacionados com os cinemas, que atingem o cinema mundial, a exemplo do continente africano, sob o prisma da questão mercadológica.

Palavras-chave: Cinemas africanos; questões teóricas e estéticas; Flora Gomes.

Abstract: The text presents, discusses and criticizes some questions, demands and updates in the readings that approach the African cinemas, such as the theoretical framework; divergences on nomenclature, national, transnational, cross-cultural, local and global issues and historical issues; themes on a variety of themes, scenarios, politics and aesthetics that are common and very present in the debate of contemporary ideas related to movie theaters, which have the world cinema, an example of the African community, from the point of view of marketing.

Keywords: African cinemas; theoretical and aesthetic issues; Flora Gomes.

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: CINEMA NEGRO AFRICANO E DIASPÓRICO – NARRATIVAS E REPRESENTAÇÕES.

2 - Graduação em Letras Vernáculas/UFBA (2006). Mestre em Literatura e Cultura/UFBA (2013) e Doutora em Comunicação, Cultura e Artes (2018), pela Universidade do Algarve-CIAC/Ualg, Faro/PT, com bolsa Doutorado Pleno no Exterior da CAPES/Brasil.



Este breve texto, que faz parte das discussões do primeiro capítulo da tese: *“Precisamos vestirmo-nos com a luz negra”*: uma análise autoral nos cinemas africanos - o caso Flora Gomes (OLIVEIRA, 2018), é o resultado de uma pesquisa na área dos estudos cinematográficos com ênfase nos cinemas africanos, em que se parte da concepção de *autoria* e da teoria dos autores, especificamente em torno da obra do cineasta bissau-guineense Flora Gomes. Através das análises fílmicas desenvolvidas, a fim de se destacar traços formais, estilísticos, estéticos e de conteúdo do realizador, são examinadas as estratégias de *mise en scène*, modo de construção narrativa e recorrências temáticas encontradas nos cinco longas-metragens de ficção que compuseram o *corpus* da pesquisa: *Mortu Nega* (*Morte negada*, 1988), *Udju azul di Yonta* (*Olhos azuis de Yonta*, 1992), *Po di sangui* (*Pau de sangue*, 1996), *Nha fala* (*Minha fala*, 2002) e *Republica di mininus* (*República dos meninos*, 2012). Escolheu-se como objeto de pesquisa os longas-metragens de ficção por se perceber que há poucos estudos que analisam películas ficcionais africanas – isto não quer dizer que também não se reconheçam as marcas autorais de Gomes no restante da sua filmografia.

O presente texto: *“Entre o Norte e o Sul. Entre o quente e o frio. Nada é tão simples”*: reflexões históricas, teóricas, temáticas e estéticas (talvez contemporâneas) sobre cinemas africanos –, cujo o título, a partir do trecho da letra de uma música do filme *Nha fala* de Flora Gomes, busca representar as múltiplas possibilidades dos cinemas africanos contemporâneos, discute e critica algumas questões, demandas e exigências surgidas nas leituras que abarcam esta cinematografia, como é o caso do enquadramento teórico, que envolve: terceiro cinema, cinema emergente, cinema com sotaque/accent, cinema mundial e periférico; divergências sobre nomenclatura; questões de ordem nacional, transnacional, transcultural, local e global; aspectos históricos; pleitos sobre variados temas, enredos, políticas e estéticas que são comuns e muito presentes no debate de ideias contemporâneas, relacionados com diversos cinemas, tais como o mundial e africano, em particular, o cinema da Guiné-Bissau – sob o prisma da questão mercadológica, incluindo também o auxílio financeiro para produção de filmes.

Ainda a propósito de aspectos mercadológicos, a lógica de distribuição desses filmes em outros países por via de festivais internacionais pode ser entendida como uma nova forma de (neo)colonização, em que se pese a interrogação das qualidades da busca pelo autenticamente africano, da africanidade, do exótico, do insólito. Salientam-se desse modo, em certa medida, dilemas paradoxais, como é o caso das relações entre modernidade e tradição e da escolha do idioma, para poder, assim, instituir novas fronteiras, novos espaços, novos discursos, novas estéticas, buscando construir e consolidar a história dos cinemas africanos por intermédio de filmes e da trajetória autoral de seus cineastas.

O cinema africano não será uma exceção (VIEYRA, 1975, p. 244). Os cinemas africanos não deveriam se tornar uma exceção, um desvio, mas sim produzir um artefato original da arte negra, que reproduz o valor artístico da obra de arte, como desejava o cineasta e crítico Paulin Soumanou Vieyra no livro *Le cinéma africain*:

des origines à 1973 (1975). A obra em questão, de fato, trata-se de um clássico sobre os cinemas africanos, não só por ser o primeiro livro sobre a temática, mas também por ser escrito por um africano que se propõe a apresentar os cinemas da África numa perspectiva historiográfica de cada país do continente; visto que o autor destaca nessa publicação os cinemas e os cineastas nacionais de 35 nações africanas, em muito pesa a qualidade didática que ao trabalho confere característica. Entretanto, passados mais de cinquenta anos do lançamento do primeiro longa-metragem de ficção realizado por um africano, em solo africano, da África Negra: *La noire de...* (1966), de Ousmane Sembène, os filmes africanos continuam com dificuldades de classificação, permanecem diante do inconveniente de se ultrapassar temáticas e críticas limitadoras, estereotipadas e eurocêntricas; de enquadramento teórico, de consolidação de novas estéticas, justificando assim o *talvez* do título deste texto, em consequência de ainda exigirem-se dos cinemas africanos contemporâneos modelos, paradigmas, procedimentos e critérios que estão relacionados com as primeiras produções cinematográficas africanas.

No entanto, os cineastas africanos contemporâneos estão preocupados com o fazer cinema. Eles questionam e subvertem o modelo paradigmático tradicional em busca de novas e revolucionárias estéticas para poderem estabelecer novos padrões narrativos que desafiem a ortodoxia cinematográfica (UKADIKE, 2002). Esses realizadores marcam posição ao demonstrarem preocupação com o público africano, ao construírem personagens complexas que acentuam a psicologia do caráter: a neurose, a felicidade e o amor; personagens que questionam a tradição, quando esta limita a liberdade individual (DIAWARA, 2010). Mas ao mesmo tempo, eles aproximam-se dos cineastas antecessores quando enaltecem o pan-africanismo, um aspecto político e cultural crucial para a construção e compreensão do que são os cinemas africanos, mesmo que, por algumas vezes, sua concepção tenha sido corrompida ou mal interpretada pela busca do autenticamente africano (ADESOKAN, 2011). Compreende-se esse processo como uma reviravolta necessária em virtude da transformação pela qual muitos territórios africanos viveram (e vivem), propondo novos contextos e temáticas.

Com o objetivo de desestabilizar e subverter a cultuada racionalização científica dos homens da modernidade e de uma estética canônica, que mais exclui do que inclui as minorias, além de várias novas possibilidades críticas sobre assuntos antes proibidos, os cinemas africanos desagregam fronteiras sociais, econômicas, culturais e estéticas no mundo e constituem novos cânones locais e globais, propondo articular cultura com a arte e com a política, que se tornam vitais e necessárias para transformação do espaço e para a emergência de novas fronteiras, culturas, pensamentos e discursos. Esses novos discursos estão presentes nos filmes de Flora Gomes através de imagens de um continente construído por personagens felizes, apesar dos problemas obliterados ou escamoteados (talvez uma tentativa de desconstrução de estereótipos ocidentais e eurocêntricos), que insistem em retratar um continente miserável, aidético, tribal, sempre em guerra contra os seus conterrâneos, que não respeita os direitos das mulheres e das crianças, que necessita ser salvo. Todos estes, objeto contumaz dos cinemas, mídia e literatura etnocêntricos produzidos e circulantes no Ocidente e



adjacências. Todavia, Flora Gomes não deixa de mostrar também os problemas sociais, econômicos, educacionais e culturais do pós-independência na Guiné-Bissau, da África e do Mundo.

Em função da abertura desses novos cenários na contemporaneidade, que permitiram e permitem discussões, debates e reflexões que incluem temas, contextos locais, globais e transculturais; línguas europeias e nativas, conforme encenado nos filmes de ficção de Gomes, também permitiram que pesquisadores brasileiros tivessem acesso, mesmo com algumas dificuldades, aos filmes do cineasta bissau-guineense Flora Gomes para realizarem uma investigação sobre filmes gravados e financiados pela África e pela Europa. Assim, o cineasta parece apontar que se vive um momento onde todos se movimentam, transitam, produzem e consomem culturas, multiculturalismos e interculturalidades (CANCLINI, 2009) em diversos contextos, em diferentes lugares de cultura (BHABHA, 1998) e ainda como um lugar de reflexão e refrações das diferenças pós-coloniais ou neocoloniais, reunindo as várias possibilidades para se descartar a escolha de um em detrimento de outro, disseminada na e pela cultura ocidental eurocêntrica e pelo padrão hollywoodiano.

Os filmes do cineasta Flora Gomes são representativos dessa contemporaneidade africana em termos transcontinentais, marcados por elementos característicos do local e do nacional. Das instâncias de concepção às de produção, desfilam os múltiplos financiamentos e contextos, dilemas entre tradições e modernidades, fluxos de transculturação, questionamentos sobre em que língua escrever ou dialogar, elementos nacionais (línguas crioula, *Wolof*, portuguesa, francesa e inglesa; rituais fúnebres, casamento, renascimento e pedidos de chuva; a figura de Amílcar Cabral) e globais (trânsitos, migrações e deslocamentos) agregados pelo peso de como responder às forças da globalização que se mostram atingindo os espaços aparentemente contrapostos por resolverem-se em justaposição aos elementos implicados. Portanto, o que é local pode tornar-se global e vice-versa. Em diferença, os dois elementos podem ser encontrados numa mesma obra literária ou cinematográfica sem hierarquias minimizantes, redutoras e excludentes, porque na contemporaneidade o “ou” dá lugar ao “e” constitutivo de multiplicidades e variadas possibilidades que estão diretamente ligadas com as questões dos cinemas africanos, que *“comme tous les autres cinemas, sera appelé, dans sa relation avec le contexte socio-culturel spécifique dans lequel il se développe, à des manifestations de tous ordres”* (VIEYRA, 1975, p. 244).

Os cinemas africanos contemporâneos já demonstram mudanças técnicas e temáticas, dentre as quais, a necessidade de falar sobre as modernidades. Entretanto, eles continuam limitados pela prevalência de questões históricas e de memórias comuns, pois podem parecer mais fáceis de pensar e relacionar com o passado partilhado, comum nas relações de predominância das teorias, dos teóricos e dos críticos dos cinemas ocidentais e norte-americano. Isso ainda diante de um Ocidente nostálgico, que precisa identificar seus valores perdidos no continente africano, constantemente representado em crise (a qual também perturba a Europa); e de uma África, que continua sendo excluída da modernidade pela teoria, produção e crítica, que

buscam nas filmografias africanas características (o exótico, o insólito, o etnográfico, o tradicional *versus* o moderno, a pornomiséria, o afropessimismo) que retomam, por vezes, às temáticas, aos métodos, às estéticas dos primeiros filmes realizados por africanos. Constatando-se que, no começo do século XXI, os cinemas africanos têm pela frente o desafio da consolidação e da transformação dessa intensa historiografia, pois, mesmo em face da multiplicidade, amplitude e abertura contemporânea, enfrentam ainda antigos anseios do modelo hegemônico, através de uma crítica que explora questões históricas, políticas e estéticas preconcebidas e coloniais.

Assim, tornou-se comum dizer que os cinemas africanos seguem procurando seu espaço, seu lugar de fala e de estética, mesmo depois de mais de 60 anos de história. Essas questões estão sobretudo ligadas à adversidade econômica e estrutural, mas a procura dos cineastas africanos está relacionada com “a forma fílmica adequada à proposta poética de cada cineasta e às exigências do momento e do contexto mundial em que estes cineastas africanos transitam e recebem outras influências” (BAMBA, 2014, p. 94). Nesse sentido é que, mesmo destacando-se sempre a questão das múltiplas possibilidades de filmes e cineastas, o pensamento de cada sujeito é único. Os cineastas africanos estão em busca de sua(s) forma(s) fílmica(s), não apenas de financiamento ou estrutura de equipamentos.

Os cinemas africanos promovem ou provocam reflexões sobre os conceitos, temas, problemas, modelos instituídos; sobre produções que fazem com que a criação do “Outro” seja inferior à “Deles” (ou “Nossa”), iniciando um novo período na sua história. Sempre lidando com paradigmas que ressaltam características que elegem uns em detrimento de outros, confrontando antigos e novos modelos, aproveitando-se das discussões da contemporaneidade para repensar políticas, estratégias, estéticas, fomentando multiplicidades de possibilidades de contatos, de trânsitos e visões de mundo. Nesse âmbito, há lugar para todos, “Eles”, “Nós” e “Outros”. Reafirma-se o compromisso desse cinema com a diversidade, sem censura de temas ou preferência por gênero cinematográfico. Todavia, sem deixar de lado a preocupação com a questão plural dos cinemas africanos, deve-se pensar especialmente a preciosa experiência dos cineastas.

Diante da complexidade dos cinemas africanos contemporâneos, há a necessidade de uma análise da temática, da estética, da linguagem cinematográfica peculiar, por vezes autoral dos cineastas, com suas criações marcadas pelo selo dos homens e mulheres que são os autores; pensando suas escolhas individuais, plurais, preferências, inclusive preocupados com novas formas cinematográficas que podem deixar de lado a questão do projeto inicial da construção da nação, em busca de revelar a complexidade do continente, às vezes, até contraditória, radical, alienada, moderna, (pré; pós; neo)colonial. É o momento oportuno para a emersão de filmes realizados sem preocupações etnográficas, antropológicas ou exóticas, voltados para um espectador contemporâneo, sedento por novidade, que ainda convive com problemas antigos de financiamento, distribuição e crítica dos filmes africanos.



Referências

ADESOKAN, Akin. Flora Gomes, filmmaker in search of a nation. Black Camera. In. *International Film Journal*, v. 3, n. 1, 2011, p. 31-53.

BAMBA, Mahomed. A ‘irrupção do Outro’ no campo do discurso teórico sobre os cinemas pós-coloniais africanos. In. OLIVEIRA, Marinyze Prates de; PEREIRA, Maurício dos Santos; CARRASCOSA, Denise (orgs.). *Cartografias da subalternidade: diálogos no eixo sul-sul*. Salvador: EDUFBA, 2014, p.77-97.

BHABHA, Homi K. O local da cultura. Trans. Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

CANCLINI, Néstor García. Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade. Trad. Luiz Sérgio Henriques. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

DIAWARA, Manthia. *African film: new forms of aesthetics and politics*. Munich; Berlim; London; New York: Prestel Verlag; Haus der Kulturen der Welt; Prestel Publishing Ltd.; Prestel Publishing, 2010.

OLIVEIRA, Jusciele. “Precisamos vestirmo-nos com a luz negra”: uma análise autoral nos cinemas africanos – o caso Flora Gomes. Faro/PT: Centro de Investigação em Arte e Comunicação da Universidade do Algarve – Ciac/Ualg. TESE (Doutorado), 2018.

UKADIKE, Nwachukwu Frank. *Questioning african cinema: conversations with filmmakers*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

VIEYRA, Paulin Soumanou. *Le cinéma africain: des origines à 1973*. Paris: Editions Présence Africaine, 1975. Tome I.

O espírito da mídia: assombrações digitais no cinema de horror¹

The media spirit: digital haunts in horror cinema

Klaus'Berg Nippes Bragança²
(Doutor – UFES)

Resumo: Fantasmas vêm assombrando o cinema desde sua origem. A partir da formação de códigos específicos para o horror, espectros tornaram-se um recurso de linguagem frequentemente renovado através de inúmeras técnicas de representação visual. A invisibilidade do mundo sobrenatural foi gradativamente possuída pela materialidade fílmica do horror até finalmente ser digitalizada pela tecnologia de mídia. Este trabalho investiga as evocações espirituais da mídia digital representadas pelo cinema de horror.

Palavras-chave: Cinema de Horror, Fantasmas, Mídia Digital.

Abstract: Ghosts have haunted cinema since its origins. From the formation of specific codes to horror genre, spirits have become a language resource often renewed through numerous techniques of visual representation. The invisibility of the supernatural world was gradually possessed by the filmic materiality of horror until finally be digitized by media technology. This paper investigates the spiritual evocations of digital media represented by horror cinema.

Keywords: Horror Cinema, Ghosts, Digital Media.

A edição número 7 da *Revista Espírita* de julho de 1858 apresenta a polêmica notícia “Uma Nova Descoberta Fotográfica” (2004, p. 277–284) em que descreve a controvérsia gerada pela formação espontânea da imagem de um senhor recém falecido na vidraça da janela de sua casa. A viúva só havia constatado a imagem espectral após a morte de seu marido e confirmou que a janela era o local onde o Sr. Badet ficava constantemente para observar a rua. Assustada com o fenômeno a viúva removeu e destruiu a vidraça da janela que emoldurava a imagem de seu finado marido.

Para resolver a polêmica os editores da revista relatam ter evocado o espírito do Sr. Badet para perguntar-lhe se a imagem revelada na vidraça era de ordem sobrenatural. O espírito desmente a especulação e pondera que a formação de sua imagem se deu ainda em vida, uma reação provocada pela incidência rotineira da luz sobre o vidro e o contato com agentes atmosféricos ainda desconhecidos. Por esta razão os editores denominaram o fenômeno de “fotografia espontânea” (2004, p. 279).

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: *Sonoridades, Horror, Temporalidade*.

2 - Professor no curso de Cinema e Audiovisual da UFES. Doutor pelo PPGCom/UFF. Mestre pelo PósCom/UFBA. Autor do livro *Realidade Perturbada* (Appris, 2018) e do filme de horror *Destino das Sombras* (2018).



A notícia averigua um fenômeno natural que foi compreendido como sobrenatural, recorrendo inclusive ao espírito do falecido para esclarecer o fenômeno – mesmo que o próprio não tenha certeza sobre o ocorrido, pois como a própria notícia nos lembra, “os Espíritos, ao contrário do que se pensava outrora, longe estão de tudo saber” (2004, p. 282). Trata-se de um erro de interpretação cometido pela viúva, uma marca que acompanha a representação fantasmagórica no cinema.

Jeffrey Sconce (2000) defende um vínculo muito estreito entre médiuns e mídia, pois no seio do movimento espírita havia a crença da comunicação com os mortos. Ainda no século XIX com a consolidação de comunidades espíritas, a fotografia espírita se difunde pelas cidades e é recebida de maneira ambivalente: como prova material da existência do mundo sobrenatural e como uma fraude criada tecnicamente. Para Simone Natale (2012) a ambivalência era provocada por efeitos técnicos já conhecidos entre as atrações e entretenimentos da modernidade: dupla exposição fotográfica e sobreposição de imagens.

O cinema acolheria essa marca estética sobrenatural já em seus primórdios, como mostra o curta-metragem *Évocation Spirit* (1899) de Georges Méliès que se vale do efeito técnico spectral: o ilusionista posiciona uma moldura redonda sobreposta ao cenário para apresentar imagens espectrais das pessoas evocadas por Méliès – inclusive ele mesmo, gerando seu próprio “duplo” no plano.



Figura 1: O efeito spectral em *Évocation Spirit*, George Méliès, 1899

Colin Davis (2010, p. 65) lembra-nos sobre a lenda da suposta invenção do *trick film* por Méliès, que enquanto gravava uma cena cotidiana da rua precisou trocar o rolo de película e se surpreendeu com as “imagens de vida” que pareciam surgir magicamente no aparato. Este efeito foi preservado como marca estética da representação spectral no cinema clássico, como podemos ver em *La chute de la Maison Usher* (1928) de Jean Epstein, por exemplo.

Neste filme é importante perceber que além do efeito de sobreposição há um vínculo entre uma pintura e um espírito, como se a imagem do retrato preservasse a presença do fantasma. Nessa estética as memórias dos espectros se apresentam como imagens e muitos filmes vão se valer de meios de comunicação para evocar as imagens dos espíritos, como em *The Uninvited* (1944) de Lewis Allen, que emprega uma tábua de *ouija*

para se comunicar com os mortos e trazer sua presença sobrenatural para nosso mundo físico.

Cada nova tecnologia de mídia parecia inspirar a imaginação e as práticas do movimento espírita, da fotografia ao telégrafo, do rádio à televisão. De maneira similar a tecnologia inspirou também novas representações fantasmagóricas para o cinema de horror, como o meio televisivo em filmes como *Poltergeist* (1980) de Tobe Hooper, que se vale da TV como um portal para os mortos invadirem o mundo dos vivos. Aqui os efeitos visuais instauram um excesso de presença do mundo sobrenatural, um sensacionalismo espectral que se associa à própria rotina sensacionalista do meio televisivo. Vale notar que na refilmagem de 2015, apesar da tecnologia digital estar presente na narrativa através de computadores e celulares, é a televisão, uma mídia tornada obsoleta perante as “novas mídias” digitais, que continua a assombrar o mundo dos vivos com “imagens transmitidas do além” – recorrendo à matriz e à imaginação cultural da época de surgimento e popularização do aparelho televisor na década de 1950.

Murray Leeder (2013) analisa este potencial na apresentação especial da BBC de 1992: *Ghostwatch* é um telefilme apresentado em formato de reality show que causou euforia e pânico em telespectadores que acreditavam se tratar de uma notícia legítima sobre uma casa mal assombrada em Londres – principalmente porque os apresentadores do programa não desmentiram as especulações durante a apresentação, feito somente após a polêmica gerada causar problemas de saúde entre alguns membros da audiência, o que provocou o banimento do telefilme da grade da BBC por mais de uma década. *Ghostwatch* é um protótipo do que viriam a ser os reality paranormais que invadiram a TV no século XXI, como *Ghosthunters* ou *Most Haunted*, que empregam um método de provocar os espíritos, ou facilitar sua manifestação, através das câmeras. Para Leeder, *Ghostwatch* provou que a ubiquidade do meio televisivo ainda tem a capacidade de transmitir espectros para todos os lares.

No Japão, ao final da década de 1990, outro espectro parecia articular multimeios para propagar sua mensagem. *Ringu* (1998) propõe um espírito disseminado através de uma fita VHS amaldiçoada, uma entidade sobrenatural puramente midiática. Caetlin Benson-Allot (2007) trata a narrativa como uma alegoria para a morte de um artefato midiático analógico ultrapassado pela mídia digital. De acordo com o estudo de Gaudreault e Marion (2016) a mídia digital alavancou uma crise que abateu diversas “instituições de mídia tradicional” tal qual o cinema, tanto quanto indústria, quanto também como linguagem – e nesse caso seriam duas crises: uma crise econômica e uma crise de identidade.

Em *Ringu* o fantasma se manifesta através do vídeo e precisa usar meios analógicos, como televisores e telefones, para trafegar pelo mundo dos vivos. Erick Felinto avalia o espectro como uma “tecnologia comunicacional, um mecanismo para a propagação infundável de uma mensagem” (2008, p. 114), pois o fantasma se apresenta como imagem de vídeo analógico, com interferências eletrônicas, ruídos e problemas de *tracking* de sinal. O espectro é traduzido como uma cópia da imagem ou “uma aparição midiaticizada” (p. 113), e, de acordo



com o enredo, para sobreviver à maldição, é preciso fazer uma cópia da fita VHS para continuar a propagação dessa mensagem.

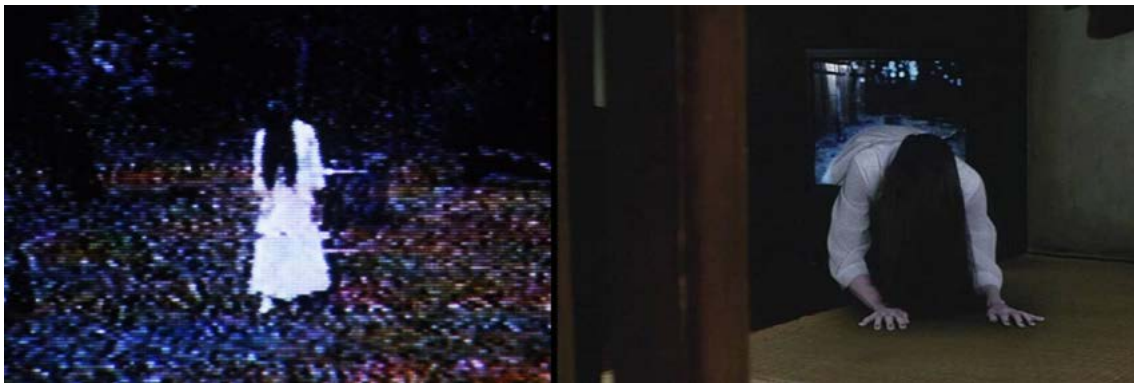


Figura 2: O fantasma analógico em *Ringu*, Hideo Nakata, 1998

É interessante perceber como as refilmagens norte-americanas e suas sequências avançam essa noção de “cópia”, pois, nos lembra Felinto, “como as imagens que propaga, ‘a própria Sadako é uma cópia’, um duplo que se torna fantasma, retornando para atormentar os vivos” (2008, p. 116). Em *O Chamado 3* (2017) o vídeo amaldiçoado é digitalizado para a internet para poder se propagar em uma velocidade incontrolável entre inúmeras janelas audiovisuais. A mensagem é recebida via internet anonimamente e sua maldição viral se amplifica à medida que seu compartilhamento aumenta entre a audiência – lembrando que para sobreviver à maldição é preciso compartilhar o vídeo com outra pessoa. Claro, partindo do pressuposto da convergência cultural, o espectro se irradia entre janelas e pode mais uma vez usar a Smart TV, agora integrada à internet, para se materializar no mundo dos vivos.

É esta digitalização de espíritos analógicos que condiciona a maldição em *A Entidade* (2012). No filme um escritor investiga assassinatos de várias famílias e desaparecimentos infantis registrados em rolos de Super-8. Para tal o escritor digitaliza a película em seu computador o que coloca o demônio preservado por imagens, o *Bagul*, em outro patamar midiático. Embora a película preserve o demônio ela também o confina, mas ao digitalizar as imagens o escritor liberta o *Bagul* da bitola analógica que o aprisiona.

Não basta destruir os rolos ou deletar os arquivos de vídeo para interromper a maldição; uma vez digitalizados os dados permanecem dispersos pela rede e portanto preservam a maldição. As imagens dos filmes seduzem as crianças desaparecidas, levadas a matar suas famílias para então serem absorvidas e preservadas pela película. No caso do escritor é exatamente sua filha caçula que apresenta talentos artísticos ao longo da narrativa, desenhando imagens nas paredes de seu quarto, que é a incumbida de fazer este filme e ao final, como as outras crianças espectrais, ela também é transportada pelo *Bagul* para o mundo midiático sobrenatural.

A tecnologia digital foi introduzida no cinema para incrementar as possibilidades técnicas e estéticas de

representação espectral, recondicionando o sobrenatural aos efeitos visuais que possibilitam. Steffen Hantke traça um percurso da visibilidade nos filmes de fantasmas desde o cinema clássico até a entrada na produção audiovisual do CGI (*Computer Generated Imagery*), sendo que o CGI configura a imagem como um “significante meta-textual” (2015, p. 195). Assim, muitos filmes deste começo de século recorrem às novas tecnologias de mídia para compor suas representações sobrenaturais a partir de efeitos visuais digitais.

Embora a maioria não articule a tecnologia de mídia ao horror espectral, Hantke analisa alguns filmes que “produzam uma experiência em que o espectador, compelido pelas convenções narrativas, experimentaria a manifestação visual do fantasma como algo intrinsecamente cinematográfico” (2015, p. 190). No longa australiano *Lake Mungo* (2008) a tecnologia digital é a única capaz de apresentar a imagem do espectro, inserindo-se no que Hantke classifica como “filmes que postulam as assombrações fantasmagóricas da tecnologia de mídia como um tema explícito” (p. 189).

Ao longo da narrativa temos várias imagens forjadas pelo irmão da personagem morta por afogamento, como um modo de preservar a memória de sua irmã falecida, mas essas imagens de fabricação caseira são fraudes. É através do telefone móvel da personagem falecida que o espectro se manifesta obedecendo características de vídeos de celular, com pixelização, *glitches* eletrônicos e em baixa resolução – o celular parece prever através da imagem deteriorada a decomposição corporal que a personagem sofrerá com a morte.

Para Marc Olivier (2015) uma característica de linguagem importante na atual produção de filmes de fantasmas são os *glitches* visuais. Segundo o pesquisador o *glitch* é uma forma de ruído composto por irrupções de pixels, mudanças cromáticas e distorções eletrônicas que interrompem a transparência e a visibilidade total, sendo que no cinema de horror “o *glitch* funciona como um fenômeno de denotação de fantasmas porque interrompe em vez de facilitar a transparência do fluxo de mídia” (2015, p. 256). A visualização do espectro é intercedida pelo *glitch*, uma intervenção sobre a fluidez e a transparência fílmica que destaca a alteridade sobrenatural: “como uma mão fantasmagórica, o *glitch* aponta para algo que não conseguimos (ou não ousamos) entender” (p. 262).

O *glitch* surgiu como material estético a partir da emergência da imagem eletrônica e da cultura do vídeo e hoje representa um movimento de articulação entre arte e tecnologia conhecido como *glitch art* – que explora a estética do erro gerado pela máquina para criar suas expressões visuais. Trata-se, novamente, de um erro de interpretação – de dados nesse caso – que gera significados meta-textuais para as narrativas fantasmagóricas, pois “a mensagem do *glitch* é que não há como fugir da materialidade” (OLIVIER, 2015, p. 267).

Tal marca foi estabelecida fundamentalmente através do subgênero *Found Footage de Horror*, como podemos ver no fantasma de celular em *Lake Mungo* e também em diversos outros títulos, por exemplo, *Sx_Tape* (2013). No filme são os *glitches* que denunciam a presença sobrenatural quando um casal resolve fazer um ví-

deo de sexo em um hospital psiquiátrico abandonado. Além de remontar à uma tradição moral do gênero – na qual jovens são punidos por sua promiscuidade e libido ao se aventurar por locais remotos ou abandonados – na narrativa a personagem feminina é gradativamente possuída pela entidade fantasmagórica ao ponto de seu corpo materializar os *glitches* digitais.

Descobrimos que o espectro procura vingar-se dos abusos sexuais sofridos no hospital registrados através de uma câmara de vigilância. A protagonista, uma pintora, desde o início da narrativa é enquadrada através de suas condutas sexuais e já no hospital parece ter uma autorreflexão ao perceber que as pessoas abusam de sua sexualidade liberada – inclusive gravando e compartilhando suas performances pornográficas. O espírito vingativo então se encarna na personagem para punir os homens que a enquadram, através da câmera, como objeto de desejo sexual – uma punição à misoginia do olhar que termina em castração física.



Figura 3: A incorporação de *glitches* espectrais em *Sx_Tape*, Bernard Rose, 2013

Os filmes tratados aqui oferecem um conflito entre gerações de mídia que convivem juntas: mídias tradicionais invadem novas mídias como se fossem fantasmas analógicos que assombram a tecnologia digital. As tecnologias de mídia podem mudar, porém o vínculo com o sobrenatural se atualiza diante de suas novas características. Alguns destes filmes apresentam a tecnologia digital como uma nova fonte para a manifestação do horror sobrenatural e procuram vincular suas fobias aos meios de comunicação que permitem sua propagação ora espontânea e descontrolada, ora deliberada e evocada através do mundo dos vivos.

Referências

- BENSON-ALLOTT, C. "Before you die, you see *The Ring*': notes on the immanent obsolescence of VHS". In: *Jump Cut*, n.49, spring 2007.
- DAVIS, C. "The skeptical ghost: Alejandro Amenábar's *The Others* and the return of the dead". In: BLANCO, M. P.; PEEREN, E. (Ed.). *Popular ghosts: the haunted spaces of everyday culture*. NY: Continuum, 2010, p. 64–75.
- FELINTO, E. *A imagem espectral: comunicação, imagem e fantasmagoria tecnológica*. SP: Ateliê Editorial, 2008.
- GAUDREULT, A.; MARION, P. *O fim do cinema? Uma mídia em crise na era digital*. Campinas, SP: Papyrus, 2016.
- HANTKE, S. "I see dead people': visualizing ghosts in the american horror film before the arrival of CGI". In: LEEDER, M. (Ed.). *Cinematic Ghosts: haunting and spectrality from silent cinema to the digital era*. London:

Bloomsbury, 2015, p. 179–198.

LEEDER, M. "Ghostwatch and the haunting of media". In: HOST - Horror Studies, vol.4, n.2, 2013, p. 173–186.

NATALE, S. "A short history of superimposition: From spirit photography to early cinema". In: Early Popular Visual Culture, Vol.10, n.2, may 2012, p. 125–145.

OLIVIER, M. "Glitch Gothic". In: LEEDER, M. (Ed.). *Cinematic Ghosts: haunting and spectrality from silent cinema to the digital era*. London: Bloomsbury, 2015, p. 253–270.

REVISTA ESPÍRITA – Jornal de Estudos Psicológicos. "Uma Nova Descoberta Fotográfica". ano I, n. 7. Traduzido por Evandro Noletto Bezerra. Brasília, DF: Federação Espírita Brasileira, 2004, p. 277–284.

SCONCE, J. *Haunted Media: electronic presence from telegraphy to television*. Durham: Duke University Press, 2000.



A imaginação no poder? Olhares sobre o Maio de 1968 parisiense¹

All power to the imagination? Notes on the May 1968 Parisian

Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues²

(Doutor - UFPE)

Resumo: Neste texto, comparo três documentários que abordam o Maio de 1968, buscando mapear suas ressonâncias estéticas e políticas. São eles: *Morrer aos 30 anos* (1982), de Romain Goupil; *Noites longas e manhãs breves* (1978), de William Klein; e *No intenso agora* (2017), de João Salles. Lançados num período posterior às insurreições de 1968, ambos investem numa reavaliação dos eventos ocorridos em Paris, sugerindo uma curva analítica que vai da utopia ao desencanto.

Palavras-chave: memória de 1968, maio de 1968 francês, documentários sobre 1968.

Abstract: In this paper, I evaluate three documentaries that investigate May 1968, seeking to map their aesthetic and political resonances. They are: *Morrer aos 30 anos* (1982), by Romain Goupil; *Noites longas e manhãs breves* (1978), by William Klein; and *No intenso agora* (2017), by João Salles. Released in a period subsequent to the insurrections of 1968, they both invest in a reappraisal of the events of that year in Paris, suggesting an analytical curve that goes from utopia to disenchantment.

Keywords: memory of 1968, May 1968 in France, documentaries about 1968.

Antes da imersão na análise fílmica, uma digressão me parece necessária. De partida, comecemos por admitir nossa impossibilidade de apreender os eventos de 1968 em sua magnitude. Podemos, no máximo, evocar algumas de suas demandas e desdobramentos, reconhecendo a parcialidade desse exercício. Se uma espécie de batalha hermenêutica circunscreve todo grande evento histórico, com 1968 a situação não é diferente. Ao contrário, como sugerem Cardoso (1998) e Araujo (2010), cada geração tem interrogado 1968 ao sabor de suas urgências, num exercício que tende a esvaziá-lo de sua complexidade e a produzir *embotamentos*.

Neste sentido, em se tratando de 1968, a primeira exigência é que reconheçamos sua diversidade – não houve *um 1968*, mas vários e em diferentes lugares, com motivações por vezes convergentes e, não raro, impulsionadas pelos anseios locais. Sobre os eventos daquele ano, podemos destacar o protagonismo dos estudantes, seja na Europa ou na América Latina, regiões que experimentaram convulsões sociais no período.

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro da Socine, na sessão 1968-1.

2 - Professor adjunto do Depto. de Com. Social da UFPE e doutor em Multimeios pela Unicamp.

Majoritariamente universitária e de inclinação esquerdista, essa juventude, sobretudo no continente europeu, se opunha aos partidos comunistas vigentes e à influência stalinista. Empenhados na construção de uma nova esquerda, eles acusavam os antigos militantes de conservadorismo e passividade, contrapondo-se assim às estruturas hierárquicas dos partidos e centrais sindicais. E, no lugar da preocupação restrita com a luta de classes, também se conectavam com o movimento pelos direitos civis e os processos de descolonização, pautas urgentes do período.

Especificamente no caso francês, a frustração com a esquerda tradicional atingiu seu ápice com o parco apoio do PCF³ às mobilizações de 1968, mesmo após a adesão da classe operária (Bianchi, 2008). De olho numa possível vitória nas eleições legislativas de junho, o PCF desejava impor limites ao movimento, chegando por vezes a condenar “o radicalismo” dos estudantes. Tal vitória, como o sabemos, não ocorreu. Este sentimento de ruptura com o PCF aflora fortemente na cinematografia que aborda o *maio parisiense*.

Dentre os antecedentes que impulsionaram 1968, Hobsbawm (1995) relata que o aumento da massa estudantil nos liceus e universidades franceses, entre os anos de 1950 e 1960, período de grande prosperidade material, resultou num contingente qualificado, cujos anseios divergiam das gerações anteriores. Em outros termos, eles podiam pedir mais. Quem sabe, *demandar o impossível*. Assim, para o historiador, a França que desponta nos anos de 1960, é uma nação que enfrenta contradições: uma sociedade de abundância material, mas ainda presa a hierarquias e imobilismos. Maio de 1968, portanto, deve ser entendido como o estopim de reivindicações já em curso. De tendência iconoclasta, os jovens de 1968 ansiavam por derrubar o regime e promover uma revolução resistente a qualquer autoridade. Mas sua ambição foi sufocada pela aliança entre um governo caduco, um partido acuado e algumas centrais sindicais interessadas em acordos trabalhistas contingenciais.

Maio de 1968 e o cinema

Tendo em vista a magnitude dos eventos de 1968, é natural que a arte cinematográfica seja influenciada por sua pauta e que muitos diretores tenham abordado a efervescência do período. Assim, a lista de títulos vinculados ao episódio é extensa, bem como difere a forma de abordagem. Na impossibilidade de cotejar tamanha herança, opto por avaliar três obras. Lançados num período posterior às insurreições de 1968, estes títulos investem numa reavaliação dos eventos ocorridos em Paris, sugerindo uma curva que vai da utopia ao desencanto. Ou seja, do entusiasmo político ao subsequente esvaziamento da militância frente à reação conservadora da sociedade francesa e às próprias contradições do movimento.

Filiado à estilística do cinema direto – câmera na mão, enquadramento instável e oscilação de foco –, *Noites longas e manhãs breves* se concentra nos acontecimentos ocorridos durante o maio parisiense, nos

3 -- Partido Comunista Francês (PCF).



projetando na *intensidade* daqueles dias (assembleias, debates, enfrentamentos com a polícia...). Sua câmera desliza por entre grupos e registra discursos acalorados, sem se deter longamente. Embora uma breve cronologia nos situe temporalmente na narrativa, e a inserção de cartelas nos apresente as locações, não há rígidas amarras na condução do filme – a câmera salta de um evento a outro, os arranjos não são sistemáticos e a contextualização, mínima. Já os registros optam pelo estilo observacional e, apenas raramente, a câmera de Klein parece incomodar – situações em que sua presença é questionada.

A exemplo do filme de Goupil, percebemos no documentário certa euforia nas tomadas iniciais e em grande parte dos discursos proferidos. A revolução parece incontornável e a união com os operários, consolidada. Mas também como *Morrer aos 30 anos*, um olhar crítico tende a se instalar em seu quarto final – momento em que as dúvidas florescem e o rumo dos eventos se torna incerto. Assim, se o trabalho de Klein parece demonstrar empatia com a insurreição de 1968, ele também nos revela as dificuldades para se manter a revolução ante o seu crescimento e cisões.

Filmada no ápice dos eventos, a produção só foi lançada em 1978, como se demandasse um distanciamento para encontrar a justa medida na montagem. Opção que converge com a decisão de Goupil, cujo trabalho compila arquivos produzidos nos anos de 1960, mas que só se convertem em obra fílmica no início de 1980, após o suicídio de Michel Recanati, melhor amigo do diretor e a quem a obra é dedicada. A comparação entre os dois títulos, porém, também aponta diferenças: Klein, em suas tomadas, prioriza o circuito universitário, os arredores do Quartier Latin e as grandes lideranças – Cohn-Bendit, Alain Geismar e Jacques Sauvageot, do lado dos insurretos, e De Gaulle e Georges Pompidou, pelas forças tradicionais. Já as locações destacadas por Goupil são os liceus parisienses, a agitação dos jovens secundaristas e suas redes de apoio. E tendo em vista o lastro temporal da narrativa, o filme de Goupil, a meu ver, nos permite um melhor entendimento do mal-estar que antecede o *maio francês*.

Detenhamo-nos, pois, na sua obra. *Morrer aos 30 anos* pode ser visto como um trabalho de luto; nele ocorre uma homenagem, mas também uma reelaboração das perdas precoces de alguns amigos e dos sonhos juvenis. Por outro lado, posto que crescer implica se deparar com os impossíveis do mundo, também é um filme sobre os desencantos advindos com a maturidade. Pensemos aqui no seu bloco final, quando alguns entrevistados reavaliam os anos de ativismo e admitem que precisam se enquadrar em algum emprego formal, postura pragmática e derrotista que decorre dos desdobramentos históricos enfrentados por eles. Assim, de modo não conclusivo, digamos que o filme é uma reflexão sobre a geração do diretor e a passagem para a vida adulta, com seus abandonos inevitáveis, mas também uma reavaliação dos anos de engajamento. Para mensurar esse legado, Goupil conduz a narração, mas intercala seu *off* com o comentário de outros entrevistados que lhe ajudam a avaliar os dias de militância, bem como a tentar entender a liderança e a fragilidade de Recanati.

Na obra, Goupil também comparece fisicamente. Em parte das cenas, como o jovem engajado que filma seus colegas ativistas. Em outras, como o adolescente criado numa atmosfera cinematográfica e que se dedica a filmar, com seus amigos de liceu, pequenas aventuras com um toque farsesco. Por fim, nos deparamos também com a reencenação de alguns eventos ligados à sua experiência escolar – registros que atestam situações de desobediência estudantil. Em *Morrer aos 30 anos*, Goupil retoma estes registros, que constituem um acervo de sua geração. Mas como se aproxima deles? Sobre este acervo, nem sempre é fácil identificar, apenas pelo visionamento do filme, o que seria material rodado com interesse ficcional pelo diretor; o que seria reconstituição dos eventos vividos por ele na militância (projeto intitulado *Da revolta à revolução*); e o que seria registro documental dos anos de engajamento (de 1967 a 1972). Na montagem, algumas tomadas ficcionais por vezes comparecem onde inexitem registros factuais, como forma de nos projetar na atmosfera política do período. Já quando estamos nos eventos públicos, nas marchas e reuniões, a instância documental prevalece de modo claro.

E onde falta a imagem do cinema, Goupil recorre à fotografia, sobretudo aos registros pessoais de Recanati, mas também de eventos não contemplados por sua câmera. Diante deles, desliza o quadro, promove reenquadramentos, procura fisionomias. Auxiliado pelo *off*, seu trabalho de edição oscila entre dois esforços: reconstrói a trajetória política da sua geração, da militância integral até a admissão do fracasso de algumas pautas; e tenta igualmente mapear os dilemas da alma de Recanati. Nesse exercício, sempre que a imagem revela sua opacidade, a fala dos entrevistados e o *off* de Goupil complementam os sentidos do que vemos, sugerindo novos entendimentos.

Desse modo, ao percorrer um período histórico que vai de 1965 a 1972, podemos dizer que *Morrer aos 30 anos* nos insere nos debates culturais e políticos pré-1968, mas também nos desdobramentos que sucedem o maio insurrecto, sem a pretensão de sugerir leituras conclusivas. Também é interessante ponderar a inserção do filme no campo autobiográfico. Ele certamente é sobre Goupil e seu entorno próximo, mas também nos descortina um painel de sua geração. Assim, embora nos projete nos anos de amadurecimento do diretor, a narrativa está longe do enfoque autocentrado, pécadilho evidente nos títulos em primeira pessoa.

De caráter ensaístico, *No intenso agora* teve sua gênese quando o diretor, prestes a concluir *Santiago* (2007), se deparara com registros amadores feitos por sua mãe, durante viagem à China, em plena aurora da Revolução Maoísta. Ao visionar o material e também as anotações maternas sobre esta experiência, Salles vislumbra nas imagens e relatos uma espécie de felicidade genuína, algo que certamente lhe comove em virtude do desfecho trágico da mãe e das lembranças taciturnas a ela associadas. Em entrevistas, Salles com frequência mencionou que tais arquivos lhe serviram de motivação para investigar episódios outros nos quais uma *intensidade* semelhante poderia ser vislumbrada – uma entrega arrebatada seguida de um posterior abatimento frente à inexorabilidade do “retorno da ordem”. No filme, Salles deseja localizar estas intensidades e



ofuscamentos em alguns dos grandes eventos políticos de 1968, notadamente o *maio francês* e a *Primavera de Praga*.

Conciliando o recurso narrativo em 1ª pessoa com um viés analítico, o filme se articula num deslizamento constante entre as falas lânguidas do filho saudoso, diante das imagens e palavras maternas reveladoras de euforia, e o olhar clínico do diretor quando este se debruça nos arquivos de 68. Obra polissêmica, há quem entenda o filme como um título que, na continuidade de *Santiago*, cumpriria uma tarefa pedagógica de nos alertar (a nós espectadores) para os muitos sentidos que residem num registro imagético, independente de intencionalidades. Ao evocar a revanche conservadora que parece se impor diante das revoluções que ameaçam a ordem instaurada, há aqueles que vislumbram no filme uma tentativa metafórica de Salles de falar do Brasil contemporâneo, sobretudo do ímpeto conservador que entre nós se intensifica no contexto do impeachment de Dilma Rousseff e das recentes eleições presidenciais. Numa chave crítica, haveria ainda aqueles que consideram pouco compatível a junção entre um segmento de quase devoção filial e o esforço analítico para mensurar os eventos de 68 – para este grupo, seriam dois filmes em um, sem sustentabilidade evidente. E todas as leituras soam pertinentes.

De qualquer modo, opto aqui por privilegiar a abordagem de Salles sobre o maio parisiense. Sem negar a contundência dos eventos, o diretor prefere destacar o caráter efêmero daqueles dias (uma primavera que expirou em algumas semanas) e o que havia de conservador em seus militantes (roupas e cabelos convencionais; o demasiado protagonismo masculino; as contradições de seus líderes – Daniel Cohn-Bendit, sobretudo). Almejando mapear intensidades, penso que João Salles só identificou lampejos, breves fulgurâncias, sem atentar para suas sobrevivências posteriores e reverberações possíveis.

Não obstante suas demandas, admito que as agitações de 68 tiveram uma dissolução rápida, motivada por uma espécie de “retorno da ordem” (Cardoso, 1998). Mas se Maio de 1968 não conseguiu impor sua pauta, terá sido um fracasso? Seu abrandamento nas ruas ocasionara o apagamento do seu legado, justificando assim a visão derrotista de Salles? Ponderações negativas à parte, não podemos nos esquecer das *intensidades* convocadas em 1968. Como sugere Olgária Matos (1998), ao criticar a sociedade do espetáculo, o trabalho alienado, as hierarquias vigentes e os poderes instituídos, o ano de 1968 anunciava a possibilidade de um devir mais igualitário. Assim, não importa se a aliança entre os estudantes, os operários e intelectuais, malgrado suas intenções, era frágil. Tampouco se o maio insurgente não colheu os frutos esperados. Talvez suas sementes estivessem fadadas a germinar em tempos futuros e sob a condução de novos protagonistas.

Tal leitura me parece convergente com a apreciação de Deleuze e Guattari (2015), quando ambos sugerem que o Maio de 1968 “não ocorreu”. Na avaliação da dupla, os eventos daquele ano representaram uma “abertura de possível”, “um fenômeno de vidência”, como se de repente uma sociedade visse o que ela tinha de intolerável e vislumbrasse novos futuros. Ocorre que, diante dessa convocação, a sociedade francesa mostrou

uma radical impotência para acolher os desafios do presente. Assim, 1968 ficara numa promessa não efetivada. Mas os filhos de 1968, insistem os autores, estão por aí e cada país os produz à sua maneira; a tarefa das novas gerações, portanto, seria desenhar novos possíveis e fomentar as resistências que dariam continuidade a um Maio de 1968 generalizado.

Referências

- ARAÚJO, Maria Paula; e FICO, Carlos. *1968 – 40 anos depois: História e Memória*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2010.
- ARENDDT, Hannah. *Sobre a violência*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- BIANCHI, Álvaro. “Jean Pierre Vernant, um helenista nas barricadas”. *Revista Cult*, dossiê 1968 – Muito além de Maio, p. 40-43, edição 126, julho de 2008.
- BOLTANSKI, Luc; e CHIAPELLO, Ève. *O novo espírito do capitalismo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CARDOSO, Irene. “68: A comemoração impossível”. *Tempo Social; Revista de Sociologia da USP*, S. Paulo, vol. 10, n. 2, p. 1-12, outubro de 1998. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/86767>. Acesso em 20 de jul. de 2018.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. “Maio de 68 não ocorreu”. *Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência*. vol. 8, nº 1, p.119-121. 1º quadrimestre de 2015. Disponível em <http://tragica.org/artigos/v8n1/traducao.pdf>. Acesso em 18 de jun de 2018.
- HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: O breve século XX*. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- MATOS, Olgária. “Tardes de maio”. *Tempo Social; Revista de Sociologia da USP*, S. Paulo, vol. 10, n. 2, p. 13-24, outubro de 1998. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/86769>. Acesso em 12 de jul. de 2018.
- SILVA, Franklin Leopoldo e. “Memória e esperança”. *Revista Cult*, dossiê 1968 – Muito além de Maio, p. 61-65, edição 126, julho de 2008.



Sibila e O Pacto de Adriana: encontro documental entre mulheres¹

Sibila e O Pacto de Adriana: women's documental encounter

Laís de Lorenço Teixeira²
(Mestranda – Unicamp)

Resumo: *Sibila*, de Teresa Arredondo e *O Pacto de Adriana*, de Lissette Orozco; são documentários em primeira pessoa em que as realizadoras retratam mulheres, nesse caso, suas tias. As obras são construídas por atritos e quebras de expectativas, assim, o objetivo é compreender os modos como são organizadas e negociadas a imagem dessas mulheres. Com atenção a relação diretora-protagonista e de que maneira estes elementos forjam a narrativa e são constitutivos da (auto)representação das mulheres nos filmes.

Palavras-chave: Documentário em primeira pessoa; voz off; corpo em tela; encontro documental.

Abstract: *Sibila* by Teresa Arredondo and *O Pacto de Adriana* by Lissette Orozco are first-person documentaries with women directors portraying other women, in this case, their aunts. The movies are built by friction and breaches of expectation thus, the goal is to comprehend the ways that the images of these women are planned and negotiated. Attempting also to director-protagonist relationship and in what way it manufactures the narrative and is molded by the (self)representation of these women in the films.

Keywords: First-person documentary, voice off, body on screen; documental encounter.

Procuramos explorar nesse trabalho o encontro como potência, de criação e conexões de relações entre mulheres. O que move essa busca é a expressão de subjetividade das realizadoras nesses dois documentários em primeira pessoa, *Sibila*, Direção: Teresa Arredondo, 2012 (94 min.), Chile-Espanha e *O Pacto de Adriana*, Direção: Lissette Orozco, 2017 (96min.), Chile, que ocorre através do encontro e retrato de uma outra mulher, pertencente ao mundo afetivo familiar, suas tias. Compreender a partir de quais mecanismos, temáticas, expectativas e premissas essas realizadoras, partem retratando suas tias e o fazem ao se inscreverem subjetivamente nas obras, pelo encontro documental.

Defendendo que a inscrição das realizadoras se dá através da retomada de outras mulheres, o movimento de construção dessas figuras em ambos os filmes passa por similaridades. Em *Sibila*, a sobrinha investiga a história de sua tia Sybila³, presa no Peru por 15 anos, acusada de terrorismo pelo envolvimento

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: LATINO-AMERICANAS.

2 - Laís Lorenço, mestranda em Multimeios na Unicamp, estuda documentários em primeira pessoa na América Latina. Realizadora de documentários, com destaque a "Além de Mim" (2016).

3 - O nome da protagonista do filme foi colocada intencionalmente no título com a letra "i", pois ela quis estar lembrada como eram chamadas as profetisas gregas. Fonte: https://www.clarin.com/cine/sibila-sybila-teresa-arredondo-sendero-luminoso_0_ryEez0owQe.html

com o movimento Sendero Luminoso. O filme inicia com telejornais mostrando o momento em que ela sai da prisão e segue com fotos e depoimentos de instância privada (família, amigos), sendo confrontados com documentos e imagens da imprensa para formar um quadro maior de quem é Sybila. A obra é permeada pela subjetividade da realizadora, Teresa, que é investigadora e mediadora dessa narrativa, entre duas famílias com posições políticas díspares e um histórico de silêncio sobre o assunto. Ponto importante é o encontro físico entre tia e sobrinha que se dá apenas ao fim do filme, durante mais da metade da narrativa são apenas as conversas com família/amigos e arquivos que constituem a aproximação da realizadora com sua tia. Até mais ao fim, a formação desse retrato de Sybila se dá sem sua presença/intervenção direta. O filme é mediado pela voz *off* da realizadora que empreende digressões sobre sua relação com a tia e a experiência de viver todos esses acontecimentos como criança.

Já no caso de *Pacto* a dinâmica entre realizadora e a outra, sujeito de seu filme, se constitui de modo diverso. A diretora entrevista do Chile a tia Adriana (ou Chany, como é chamada) por chamadas de vídeo, já que ela mora na Austrália. A sobrinha-diretora situa o espectador pela voz *off* e assim conta que em uma visita de Chany ao Chile, chegando no aeroporto foi interceptada e levada pela polícia. Lissette, que nesse momento havia acabado de começar a faculdade de cinema ainda não sabia que sua tia tinha trabalhado para a DINA (Direção de Inteligência Nacional), força policial chilena da ditadura de Pinochet e que era acusada de diversos crimes, entre eles tortura. Esta situação leva Lissette a pegar a câmera e gravar todo o processo de julgamento, visto que acabava de ingressar na faculdade de cinema. *Pacto* tem gravações de diversos anos, acompanhando desde que Chany é acusada, sua fuga do Chile e os anos posteriores até a finalização da obra. Identificamos mais uma vez, nesse processo, uma narrativa que se apoia em documentos, fotos, opiniões de familiares, mas nesse caso há uma troca constante entre diretora e protagonista, pelas suas conversas e a sobrinha ainda querendo acreditar na inocência da tia.

Para que seja possível identificar os modos como as realizadoras se inscrevem pelos retratos de suas tias, consciente ou inconscientemente, nos serve pensar o que Pablo Piedras (2014, p.81) sistematiza como “estratégias de autoexposição” dos realizadores nos documentários em primeira pessoa. Ele destaca como os realizadores imprimem sua interioridade, visão de mundo e experiência afetiva nos filmes, através de alguns recursos e operações narrativas, são eles: escrita no plano, voz em *off* e figuração do corpo. Nos filmes que nos competem os dois últimos elementos são utilizados em maior profusão. Uma voz *off* da realizadora que substitui a voz normativa de um locutor de documentário institucional, o que permite que haja não apenas uma expressão de subjetividade, como também explora um relato pessoal, a partir da experiência das diretoras. A outra estratégia que nos cabe destacar é a presença corporal, ou seja, o modo como tais realizadoras empreendem sua inscrição no quadro fílmico pelo corpo.



Pela voz

Em *Sibila* e *Pacto* ambas diretoras-personagens se inscrevem como voz *off* constante, contando suas histórias na infância, a relação com a família, com as tias, e como se sentem sobre os acontecimentos vividos. É pela voz de Teresa e Lissette que as informações sobre o passado e contextualização das histórias de suas tias é dada. Desde o início dos filmes são as vozes delas as primeiras a serem escutadas, e são elas, realizadoras, que organizam a base discursiva, interpelando os familiares que conversam e permitem fomentar o desenvolvimento das obras.

Kuhn (1991) nos ajuda a compreender como a voz das mulheres tem papel enunciativo importante há bastante tempo no cinema documental, explorando os documentários feministas nos anos 70. Estes buscavam construir novas representações de mulheres, para além das subjugadas dentro de uma narrativa ficcional, podendo através do discurso proferido por elas, expressos diretamente para a câmera, trazer ao público outra imagem (que rompia com as representações presentes até o momento). Se identifica, assim, desde o primeiro momento a importância da voz no cinema realizado por e com mulheres, a voz como força política. Os filmes autobiográficos, em que elas contam em primeira pessoa sobre si, suas vivências foram um grande passo dado com a possibilidade de expressar-se subjetivamente. As mulheres que falam nesses filmes não são instâncias inexistentes, como a voz de deus, e estão presentes em corpo, na tela ou falam em *off*.

Pelo corpo

Para explorar as marcas de presença das realizadoras em corpo nos filmes, nos interessa pensar como a exibição de fotos de si, quando mais jovens ou crianças, também funciona como inscrição, já que é inegável a quantidade de imagens (vídeo ou fotografia) de família trazidas de modo a ilustrar estes passados que a voz *off* constante descreve. Para melhor compreender como tais escolhas de inscrição do corpo das diretoras se dão, nos é proveitoso a reflexão que McFadden (2014) faz sobre a inscrição de corpo de realizadoras francesas (Agnès Varda, Chantal Akerman, Dominique Cabrera, Sophie Calle, e Maiwenn) em seus filmes (colocando-os frente a câmera). Esse caminho nos ajudar a pensar a importância desse movimento, tanto para mostrar seus processos de criação artística, como também para construí-las como diretoras. Ao eliminar o espaço entre os dois lados da câmera, a realizadora se materializa corporalmente nos dois lugares, gerando um corpo que se faz imagem. Assim, simultaneamente, como a imagem e sua criadora, como modo de expressar sua subjetividade como mulher, afirmando-se duplamente. McFadden defende como as cineastas, ao colocarem seu corpo, utilizam-no como ferramenta para ganhar visibilidade e através dessa, clamam por uma autoridade que pode ser mais facilmente obtida, visto que a presença corporal pede por reconhecimento de uma gama maior de posições de olhar e voz.

O corpo da realizadora que se inscreve como imagem e criadora dela, é exatamente o que Lissette Oroz-

co empreende em *Pacto*, a diretora escolhe colocar-se em cena, como se fosse uma repórter/guia da narrativa a ser remontada, entrevista, interpela, se questiona, já que também há momentos de registros de si, sentada, na cama, na mesa, pensando sobre o processo do filme e de sua tia. Sua imagem permeia o filme, tanto quanto a de Adriana. Tanto que em momentos a diretora se filma, observando as imagens de entrevistas que realizou com a tia, ela projeta tais registros, para então colocar-se em tela observando; funcionam de modo a deixar claro que ela é o intermediário pelo qual receberemos aquela história.

Em *Sibila*, tal presença, no entanto, é formal. A diretora que segura a câmera e, colocando-se atrás dela, vai até as pessoas que entrevista/conversa. Esse movimento faz com que sua presença em tela exista, mas indireta. Havendo momentos em que até se esquiva, como quando seu reflexo aparece no espelho, por um erro de enquadramento e segundos depois já “corrige” e sua imagem refletida desaparece. A diretora se inscreve indiretamente pela imagem, os que são filmados/entrevistados tem um pacto com sua presença, reconhecendo-a constantemente nas conversas pelo olhar, voz, interpelação e sem contar a constante voz em voz reflexiva.

Para ampliar a compreensão desses documentários se faz essencial pensar no cinema “com mulheres” que explora *Maia* (2015), ao tratar de documentários brasileiros que tenham o encontro entre mulheres em tela, assim como os filmes aqui estudados, pensando nas relações entre realizadora e retratados (desiguais ou harmoniosas):

alterar a preposição, passando do cinema “de mulher” para um cinema “com mulheres”, é ir além de uma discussão focada em elementos autorais ou identitários, para investir em abordagens necessariamente relacionais, marcando predileção por uma perspectiva animada pelo encontro” (MAIA, 2015, p.28)

Maia, quando trata de filmes que abordam a vida de apenas uma personagem que guia e/ou orienta a narrativa, observa como se criam modos de ver o “cinema com mulheres”, algo que se passa entre os dois lados da câmera, que diminui a distância entre quem filma e é filmado, favorecendo movimentos de identificação; uma representação negociada conjuntamente fazendo com que a personagem se torne o centro da narrativa, centralizando o relatos, todos os movimentos levam a ela, ao mesmo tempo que desenvolve um pacto de confiança com a realizadora, que permite a presença da câmera no cotidiano íntimo.

Encontro-Embate

O melhor modo explorar a relação em tela entre diretora e suas tias nos parece através da análise das cenas de embate nas quais culminam ambos filmes, após o jogo de representações constante entre essas mulheres nos filmes. No caso de *Sibila* a narrativa reserva os últimos 30 minutos para o encontro, apenas quando a realizadora vai até a França ao encontro da tia. O momento de embate, que marca praticamente os 10 minutos finais do filme, seguindo o modo de enquadramento que já se via durante o filme, nas outras entre-



vistas (quem fala é foco único do enquadramento) vemos Sybila em tela, a diretora está no antecampo, como a “outra” desse diálogo. Apesar de não a vemos, escutamos, marcando assim sua subjetividade e inscrição no plano.

Teresa inicia questionando a tia sobre as atitudes que tomou e que fizeram com que fosse acusada e presa, Sybila é muito convicta de suas decisões e destaca que não se arrepende de nada do que possa ter feito e diz que o fez sempre pensando no melhor para o maior número de pessoas. Ela ainda assegura que nem ela ou o Sendero Luminoso foram terroristas e que se considera sim, envolvida com o partido comunista. A sobrinha que durante toda a narrativa do filme apenas colheu informações e seguiu repleta de dúvidas, nesse momento se posiciona, não concordando com a tia, diz então, que apesar de entender os motivos que a levaram escolher esse caminho, não compreende os métodos e o uso de violência. A resposta de Sybila é seca e direta quando a sobrinha continua chamando a organização de “terrorista”, ela diz “você fala com a boca de Bush”. Depois de tal frase, a cena é bruscamente terminada e o filme segue com algumas discussões/conversas.

O que nos interessa destacar desse embate de opiniões entre as duas não é necessariamente de uma busca por lados certos ou errados, mas um movimento da sobrinha em compreender a tia, mesmo não concordando, ou chegando a uma conclusão, é o processo, que torna mais um ponto de expressão subjetiva que interessa. As opiniões e posicionamento da realizadora, são apenas explorados, a partir do processo de investigação da outra, a qual interpela direta e indiretamente por toda a narrativa. Esse movimento de ida e volta, ao retratar a outra, se retratar é característico desse filme, e o embate é o ponto máximo de expressão desse processo.

Em *Pacto* o clímax na interação da realizadora com Chany ocorre quando a realizadora liga para ela dias depois de conversar com um ex-companheiro do DINA e confirmar que Chany, que durante toda a narrativa negou qualquer culpa e clamou por todos os recursos para comprovar sua inocência, foi uma torturadora durante a ditadura. Portanto, a realizadora que até aquele momento empreendia entrevistas e chamadas telefônicas, sempre no intuito de auxiliar a tia, apesar das dúvidas que tinha, se fecha, e fica 15 dias sem ligar para a Austrália (algo fora do comum, dentro da dinâmica familiar que tinham). Lissette queria acreditar na inocência que a tia defendia e essa dúvida é algo que permeia a narrativa, não se sabe em quem acreditar, nos especialistas, nos documentos, na tia, na idealização da sobrinha, até chegar ao ápice do embate.

A cena é construída com duas câmeras, uma filma a tela do computador na chamada de vídeo (Chany na tela) e a segunda que captura o rosto e as expressões de Lissette. A tia já inicia a ligação se defendendo – não deixando a sobrinha falar, afirmando inocência, como de costume, já que sabia da conversa que Lissette teve com seu ex-companheiro e por estranhar o seu desaparecimento. Chany sempre com gestos amplos e gritando, não deixa que sua sobrinha fale, profere um discurso em que jura não ter feito nada, que nunca as mulheres foram permitidas nas salas de tortura, exigindo que Lissette coloque sua mão no fogo por ela e

acredite em sua inocência, sem questionamentos. A montagem intercalada entre as duas câmeras, oferecendo a dimensão de como as atitudes e o discurso proferido por Chany conseguem afetar e calar a realizadora. Ao fim da cena a diretora aparece resignada, quase sem forças para questionar o que foi proferido pela tia, apenas comenta e questiona tal embate, em uma cena posterior. Olhando o vídeo ela assume que Chany a manipulou, a “comeu”.

No processo de exploração de si para retratar essa outra familiar, Lissette passa por tantos questionamentos, se envolvendo e refletindo sobre a história da tia, que acaba por se descobrir outra pessoa naquelas situações. Ao se posicionar, cria sua própria visão que se reflete no filme. Ela é o corpo presente em toda essa narrativa, juntamente com a tia, mas como escolha, no final, prefere ser ela o referencial, contando sua história e não aquela que Chany deseja, é sua vivência que prevalece.

Referências

KUHN, A. Cine de mujeres: Feminismo y cine. Madrid: Cátedra, 1991. LEBOW, A. *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. New York: Wallflower Press, 2012.

MARTINS, C. *Sob o risco do gênero: Clausuras, rasuras e afetos de um cinema com mulheres*. 2015. Tese (Doutorado) - UFMG, Belo Horizonte, 2015.

MCFADDEN, C. *Gendered Frames, Embodied Cameras: Varda, Akerman, Cabrera, Calle, and Mäiwenn*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 2014.

PIEDRAS, P. *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós, 2014.



A fotografia como elemento construtivo da narrativa fantástica em *O Fantasma da Sicília*¹

Photography as a constructive element of the fantastic narrative in *Sicilian Ghost Story*

Laiz Maris dos Santos de Mesquita Souza²
(Mestranda – UFBA)

Resumo: Este artigo se propõe a analisar *O Fantasma da Sicília*, observando as escolhas do diretor de fotografia, Luca Bigazzi, na construção de sua visualidade poética e fantástica. Baseado numa vingança real, realizada pela máfia italiana, na década de 90, o filme mescla realidade com fantasia, trazendo aspectos belos em meio à narrativa cruel. A fotografia é elemento importante na construção desta atmosfera, sendo, portanto, interessante objeto de estudo.

Palavras-chave: Cinema, fantástico, fotografia, máfia, Sicília.

Abstract: This article proposes to analyze *Sicilian Ghost Story*, looking the choices of the cinematographer, Luca Bigazzi, in the construction of its poetic and fantastic visuality. Based on a real revenge made by the Italian mafia in the 90's, the film merges reality with fantasy, bringing beautiful aspects in a cruel narrative. Cinematography is an important element in the construction of this atmosphere and is therefore an interesting object of study.

Keywords: Cinema, fantastic, photography, mafia, Sicily.

O Fantasma da Sicília (2017) é o terceiro filme dirigido por Fabio Grassadonia e Antonio Piazza. A dupla começou a parceria com o curta-metragem *Rita* (2010), que parece ter impulsionado seu primeiro longa, *Salvo* (2013). Os três filmes abordam, de formas diferentes, a temática da máfia.

Os dois diretores são italianos, portanto, esta questão faz parte de uma memória cultural comum. Piazza é de Milano e Grassadonia de Palermo, pertencente à região Siciliana. “Nós dois vivemos ali desde pequenos. Foram muitos anos em que as mortes aconteciam de maneira crescente (...) fomos vítimas dessa guerra civil. Remontar a esse momento, como realizadores, então, é inevitável” (PIAZZA, 2017).

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Painel - Poéticas da imagem: teoria, discurso e estética, Sessão 15.

2 - Mestranda em Comunicação e Cultura Contemporânea, graduada em Jornalismo, graduanda em Bacharelado Interdisciplinar em Artes com concentração em Cinema e Audiovisual.

Apesar da proximidade com estas questões, todos os filmes da dupla possuem caráter ficcional. *O Fantasma da Sicília* mescla o belo com o grotesco, o humano com a selvageria, a loucura com a sanidade, através de uma narrativa fantástica, guiada por Luna, namorada ficcional de Giuseppe (protagonista). “Nos interessamos por utilizar os gêneros, a ghost story, a love story, para abordar a máfia, evitando os estereótipos” (PIAZZA, 2017).

O fantástico presente neste filme é o objeto de estudo deste artigo. Para tal, será analisada a direção de fotografia de Luca Bigazzi na construção desta imagem que constitui esta atmosfera. Assim como Piazza, Bigazzi é natural de Milano, compartilhando com os diretores as memórias sobre máfia.

Fantasma real

O filme é baseado no assassinato de Giuseppe Di Matteo, ocorrido na década de 90, filho de Santino de Matteo, filiado à máfia. Após ser preso, em 04 de junho de 1993, Santino passou a cooperar com a polícia, delatando seus antigos comparsas, que contrariados, decidem raptar seu filho na tentativa de conter as delações.

O sequestro durou 776 dias e a mãe de Giuseppe, Francesca Castellese nunca perdoou o marido pela morte de seu filho mais velho. “Não o perdoou porque é culpa dele eu ter perdido o meu menino. Errou em se arrepender? Errou em ser um mafioso, errou antes” (CASTELLESE apud CAVALLARO, 2018, tradução nossa).

Presença do fantástico na narrativa

O filme se utiliza de uma visualidade fantasiosa para retratar uma história de amor juvenil entrelaçada por uma fatalidade. A fotografia de Luca Bigazzi é elemento constitutivo desta narrativa, com escolhas de luzes, cores, planos e movimentos que favorecem ao fantástico, presente neste enredo.

O fantástico, aqui referido, deve se relacionar àquilo que é criado pela imaginação, que não existe na realidade, ao imaginário, ao fabuloso (Rodrigues, 1988, p. 9). Trazendo para o cinema as discussões presentes na literatura, deve-se entender que o fantástico tem como elemento principal a incerteza, o desequilíbrio entre a noção do real e irreal, do possível e impossível, do tangível e do metafísico.

Oferece um diálogo entre razão e desrazão, mostra o homem circunscrito à sua própria racionalidade, admitindo o mistério, entretanto, e com ele se debatendo. Essa hesitação que está no discurso narrativo contamina o leitor, que permanecerá, entretanto, com a sensação do fantástico predominante sobre as explicações objetivas. A literatura, nesse caso, se nutre desse frágil equilíbrio que balança em favor do inverossímil e acentua-lhe a ambiguidade. (Rodrigues, 1988, p. 11)

O filme se inicia em um ambiente escuro, retratado em planos fechados. Não se sabe ao certo que local é este e não existe ação esclarecedora. A câmera explora o espaço, ainda em planos fechados, através de movimentos giratórios, o que remete à espiral, conhecida por seu poder místico e hipnótico, assim favorecen-



do à criação do fantástico. Este movimento de câmera é utilizado em diversos outros momentos do filme e unido aos outros elementos, induz o espectador a imergir na história, criando a dúvida inerente a este tipo de narrativa.

Estas primeiras cenas, também são marcadas por uma constante escuridão, o que favorece ao não visto, à incerteza e ao mistério. Bigazzi se utiliza da escuridão em momentos oportunos, como na casa de Luna, onde praticamente todas as cenas são compostas de muitas sombras, dialogando com o silêncio sobre o sequestro de Giuseppe e com a difícil relação entre a garota e sua mãe. Este mostrar pouco, proporcionado por esta estratégia, favorece à dúvida.

A forma como as lentes grande angular são intensamente utilizadas no filme, reforça o inverossímil. Nas cenas do bosque esta escolha ajuda a deformar a dimensão das árvores, favorecendo a uma composição visual fantasiosa. O encontro do jovem casal na escola de equitação também se utiliza bastante deste tipo de lente objetiva. Enquanto Luna aguarda Giuseppe voltar do celeiro, em grande angular, com enquadramento em contra plongè, Bigazzi permite um encontro visual entre os planos terrestres e celestes, com a vegetação em primeiro plano e Luna ao fundo pensativa. O uso desta lente permite o aumento da distância entre os elementos da cena, colaborando com a estética onírica.

Elementos cobrindo partes da cena é uma estratégia muito utilizada durante todo o filme. Nas primeiras cenas do casal no bosque, a câmera se localiza em diversas vezes por trás das árvores, em primeiro plano, desfocadas, emoldurando os personagens. Em alguns momentos esta câmera atua como subjetiva de Luna. Porém, em outros, assumindo as mesmas características destes planos, não é relevado quem é o possível observador. Trazendo, então, ao espectador a incerteza se existe ou não alguém observando os personagens, e caso exista, quem é este.

A ambiguidade entre os planos espirituais e materiais são frequentes e corroboram para o fantástico. Preocupada com a ausência do garoto à escola, Luna vai à casa dele. Ela buzina, mas ninguém a atende, então ela percebe a presença de alguém na janela. É a mãe de Giuseppe, que a observa escondida. Sua aparição possui um aspecto fantasmagórico. Uma mulher toda de preto, aparece como um vulto, pela janela nublada, através de movimento ascendente em contra plongè. A janela parece embaçar colaborando com a imagem fugidia.

O close funciona como elemento importante nesta construção de mistério. Inconformada com a falta de notícias sobre o garoto, Luna resolve voltar ao bosque e encontra a mochila de Giuseppe no mesmo lugar em que deixaram a última vez que se viram. A cena se inicia em close, em plano baixo, acompanhando os movimentos da garota que recolhe do chão os pertences do colega. Para esta coleta Luna anda ao redor de uma árvore e a câmera a acompanha sem revelar muito do espaço ao seu redor. Ao completar o giro o en-

quadramento revela Giuseppe sentado próximo à árvore, observando a garota. O quadro não possui nenhum recurso que remeta a Giuseppe como um elemento onírico e a cena se desenrola com uma visualidade verossímil. Esta frequente representação de objetos oníricos como verossímeis e elementos mundanos através de estética fantasiosa, causam a dúvida no espectador, defendida por Todorov como elemento essencial ao fantástico. Diante de Giuseppe, Luna ouve um rosnar de cachorro e com medo vira as costas, mas não existe cachorro em cena, quando ela retorna o olhar para Giuseppe, o garoto não se encontra lá. A alternância entre planos fechados e abertos como forma de criar esta ambiguidade é frequentemente utilizada no filme.

As ligações entre os motivos da narrativa fantástica não necessitam seguir uma linha lógica. Estas ocorrem, de acordo com Rodrigues (1988, p. 15), de maneira mágica, “a simpatia que postula um vínculo inevitável entre coisas distantes” (BORGES apud RODRIGUES, 1988, p. 15). É possível perceber este tipo de ligação na cena em que Luna encontra o casebre onde Giuseppe se encontra sequestrado e começa a explorá-lo. A câmera assume um plano fechado e acompanha a garota por trás até que ela se enquadre num plano fechado com Luna olhando para uma coisa verde mal definida que aos poucos se percebe como água. O quadro se encadeia então em um plano aberto onde a garota se encontra em um cenário completamente diferente no casebre onde estava na cena anterior, tendo como único elemento visual de ligação o verde e a água presente nos últimos quadros. A garota então desce uma escada alagada em direção ao rio onde vê Giuseppe boiando como um corpo morto, ao se aproximar o garoto segue em sua direção. Um plano fechado mostra a escada novamente. Acima da escada existe uma abertura por onde a mãe de Giuseppe, ainda em aspecto espectral, os observa. Esta abertura, porém, não dialoga com o ambiente percebido no anterior plano aberto, o que reforça a confusão e o fantástico filmico. Quando estão quase se tocando um blackout os interrompe seguindo para uma cena onde o pai de Luna a resgata do rio, no qual ela estava se afogando. As mudanças de ambiente sempre possuem elemento de ligação, mas estes não obedecem às leis naturais.

A quantidade de ações cometidas por Luna neste ambiente, onde supostamente encontra Giuseppe, parece modificar a noção temporal, dando a sensação de que durou muito mais tempo do que o provável espaço de tempo do afogamento e resgate. “O mundo físico e o mundo espiritual se interpenetram; suas categorias fundamentais encontram-se como consequência modificadas. O tempo e o espaço do mundo sobrenatural (...) não são o tempo e o espaço da vida cotidiana. O tempo parece suspenso, ele se prolonga muito além daquilo que se crê possível”. (TODOROV, 2016, p. 126)

O duplo, comum à narrativa fantástica, é também presente em *O fantasma da Sicília*. Na prisão, o garoto saudável, representado sempre nu, passa a ser observador dele mesmo definindo no cativo. O enquadramento em *over the shoulder* com pequena profundidade de campo e desfoque no Giuseppe saudável reforça a característica metafísica deste personagem.

Na tentativa de compreender o fantástico, Luna é questionada sobre o que acredita, até mesmo, pela



sua melhor amiga que a pergunta se não tem sonhado e confundido as coisas. Problemas psicológicos também são vistos como causas possíveis e a garota chega a ser internada após o episódio do afogamento. No entanto, tudo que Luna acredita dialoga com o que realmente está acontecendo com o garoto. Até mesmo o casebre, visto no afogamento, é o mesmo onde o garoto se encontra. Portanto, a dúvida e a confusão permanecem para o espectador. “O sonho tem sido usado frequentemente como explicação para experiências inverossímeis, mas o que determina a fantasticidade *stricto sensu* é exatamente a brecha deixada pela narrativa ao inserir no enunciado a pergunta: Será ou não sonho? Ou seja, uma indagação sobre os limites entre o sonho e o real” (RODRIGUES, 1988, p. 33-34).

Após voltar do sanatório Luna é indicada pelos médicos a mudar de cidade, mas na noite anterior à mudança tenta suicídio. Neste mesmo momento Giuseppe é morto pelos seus sequestradores. Deitada após comer veneno de rato, Luna se encontra paralisada, algumas gotas do teto do sótão se espalham pelo seu rosto remetendo à lágrimas. Iniciando-se em primeiro plano a câmera se aproxima da garota lentamente até um close em seus olhos. Então a câmera se modifica para uma subjetiva de Luna, mostrando Giuseppe vestido com a roupa de equitação, agachado à sua frente a acariciando. O quadro se encontra desfocado, remetendo à vista embaçada da garota que está desfalecendo. Giuseppe se deita próximo a ela entrando em foco. O plano muda para um plano inteiro da coruja de Luna, que os observa. Logo após, em plano inteiro, em *plongè*, o casal deitado está envolvido por uma névoa. Estes elementos reforçam o caráter sobrenatural da cena, como um encontro dos espíritos do casal.

Um aspecto, porém, une o material ao espiritual. Loredane, melhor amiga de Luna é a primeira pessoa a encontra-la desfalecendo. Ela está segurando a amiga num plano aberto quando olha para o lado como se visse alguma coisa. Não percebemos ninguém em cena, além das duas garotas. O plano seguinte, porém, em plano fechado revela Giuseppe observando Luna bem próximo à Loredane. A garota o observa e sorri. Na cena seguinte, em plano inteiro, o pai de Luna entra em cena e a carrega, mas não percebe Giuseppe. Novamente a alternância entre planos abertos e fechados, permite revelações, fazendo com que seja percebido que nem todos enxergam Giuseppe, que se encontra, no momento, morto.

“O fantástico, como todo relato de ação, tende a um fim.” (RODRIGUES, 1988, p. 48). As últimas cenas mencionadas, assim como a cena final, conduzem ao fim do fantástico. A escolha pela representação em plano sequência, iniciado pelos detalhes, revelando Luna aos poucos, através de movimento giratório, e a enquadrando com o céu em segundo plano, somado ao seu semblante misterioso, nos põe em dúvida sobre a morte da garota. O que logo é esclarecido com a chegada dos amigos. Luna então observa um garoto se banhar, mas quando a cena muda para um enquadramento mais aberto não se percebe ninguém na praia, além do grupo de amigos, o que faz com o garoto seja associado ao próprio Giuseppe. Esta sequência permite que o espectador “saia da fase do fantástico, assumindo o maravilhoso, admitindo que seres humanos possam

conviver num ambiente aparentemente verossímil com seres sobrenaturais, como fantasmas ou almas” (RODRIGUES, 1988, p. 56).

Se partirmos da premissa de um espectador desavisado, ciente apenas do que o filme lhe fornece, os elementos fantásticos se ampliam, dada a ignorância dos fatos reais, que permite a dúvida em mais momentos. Se considerarmos um espectador ciente da história real na qual o filme se baseia, muitos momentos se transformam em alegorias. Tomando estes períodos como alegóricos, a “leitura” do espectador deixa de ser literal, impossibilitando assim o fantástico, nestes instantes.

Referências

ANTIMAFIA. *Giuseppe Di Matteo, il bambino trucidato da Cosa mostra*. Antimafia: 11 jan. 2018. Disponível em: <<http://www.antimafiaduemila.com/home/primo-piano/68498-giuseppe-di-matteo-il-bambino-trucidato-da-cosa-nostra.html>>. Acesso em: 12 out. 2018.

CAVALLARO, Felice. *Giuseppe Di Matteo, il bambino sciolto nell'acido dalla mafia: 2,2 milioni di risarcimento alla famiglia*. Corriere Della Sera: 22 jul. 2018. Disponível em: <https://www.corriere.it/cronache/18_luglio_22/mafia-bimbo-sciolto-acido-22-milioni-famiglia-ee343c2c-8dc0-11e8-8382-fa27f64b6a47.shtml?refresh_ce-cp#>. Acesso em: 12 out. 2018.

PIAZZA, Antonio; GRASSADONIA, Fabio. *O Fantasma da Sicília*. Papo de Cinema: 01 set. 2017. Entrevista concedida a Marcelo Muller. Disponível em: <<https://www.papodecinema.com.br/entrevistas/o-fantasma-da-sicilia-entrevista-exclusiva-com-os-diretores-antonio-piazza-e-fabio-grassadonia/>>. Acesso em: 12 out. 2018.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O Fantástico*. Rio de Janeiro: Ática, 1988.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução: Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2014.



A paisagem urbana e o não pertencimento no cinema de Chantal Akerman¹

The urban landscape and the lack of belonging in Chantal Akerman's cinema

Larissa Veloso Assunção²
(Mestranda – PPGCOM/UFPE)

Resumo: O trabalho pretende analisar os filmes *Notícias de Casa* (*News from home*, 1977) e *Os Encontros de Anna* (*Les Rendez-Vous D'Anna*, 1978), da cineasta belga Chantal Akerman, a partir de um olhar voltado às questões do espaço. Busca-se refletir sobre a sensação de não pertencimento presente nesses filmes e estudar a relação das personagens, bem como da própria cineasta, com a paisagem urbana, estudo este auxiliado por conceitos como paisagem, lugar e não-lugar, em uma reflexão interdisciplinar dos filmes.

Palavras-chave: Cinema, Paisagem, Cidade, Chantal Akerman.

Abstract: The article intends to analyse the films *News from home* (1977) and *Les Rendez-Vous D'Anna* (1978), from the Belgian filmmaker Chantal Akerman, with a perspective centered around matters of space. It seeks to reflect on the sensation of not belonging in these films and to study the relationship of those characters, as well as of the filmmaker herself, with the urban landscape, a study based on concepts such as space, place and non-place, in a interdisciplinary reflection of the films.

Keywords: Cinema, Landscape, City, Chantal Akerman.

Chantal Akerman, cineasta belga pioneira do cinema experimental de seu país, têm uma ampla filmografia que consta em torno de quarenta títulos. Por mais diversos que sejam, desde curtas, longas, filmes de caráter mais documental ou ficcional, seus filmes revelam uma unidade no que se refere à centralidade com que os espaços são tratados. Quartos, apartamentos, cidades e paisagens, por exemplo, não funcionam apenas pano de fundo para as ações, mas se revelam quase como uma espécie de personagem próprio.

De origem familiar judia, sua mãe, Natalia Akerman, foi sobrevivente do campo de concentração nazista de Auschwitz, para o qual foi levada durante o regime ditatorial. Natalia fugiu da Polônia, local em que nasceu,

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Cinema, espaço e presença: o elemento da estância.

2 - Larissa Veloso Assunção é mestranda em Comunicação (PPGCOM) pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e graduada em Cinema e Audiovisual pela mesma instituição.

para a Bélgica, passando a vida em exílio e nunca mais retornando a seu país natal. A figura da mãe influencia fortemente a obra de Akerman e, nesse sentido, a sensação de não se sentir em casa em lugar algum é algo que atravessa seu cinema como um todo e, conseqüentemente, o modo como as paisagens e espaços são retratados em seus filmes, remetendo geralmente a uma sensação de inadequação, de distanciamento com relação aos lugares. “Eu não sinto que pertenço... estou apenas desconectada... de praticamente tudo”, Akerman revela em seu filme *Là-Bas* (2006). Em filmes como *Notícias de Casa* (1977) e *Os encontros de Anna* (1978), foco deste trabalho, as perambulações pela paisagem urbana são recorrentes, revelando constantemente o caráter transitório das derivas pelo espaço.

A paisagem, as artes e o cinema

Em seu livro intitulado *A invenção da paisagem* (2007), a filósofa e ensaísta Anne Cauquelin se debruça sobre o surgimento daquilo que entendemos pelo termo paisagem. No intuito de delinear essa gênese, a autora vai além do caminho traçado pelos estudos que atribuem à pintura do século XVII a origem da paisagem enquanto gênero autônomo na pintura. Ela nos diz que é preciso sair do campo da história da arte e voltarmos à Antiguidade Greco-Romana e, assim, nos espantar com a constatação: não há, no mundo antigo, nada que se aproxime do que chamamos, entendemos e vemos como *paisagem*. Descrições do mundo natural, ao contrário, são abundantemente encontradas em textos de Horácio e Virgílio, por exemplo. Em que diferem, então, as noções de paisagem e natureza? Para além de uma questão técnica da pintura na Europa renascentista, em que a paisagem passa a operar não mais como mero cenário para ações e eventos, mas enquanto motivo principal das obras, a discussão de Cauquelin se aproxima da noção de Lefebvre (2006) que diz que “o nascimento da paisagem deve realmente ser entendido como o nascimento de uma maneira de ver”³ (p. 27). Assim, mais do que tratar o surgimento da paisagem como algo restrito ao ambiente artístico da pintura renascentista, a autora sugere que é nossa própria relação com o que vemos que também se transforma. Nesse sentido, há uma dimensão sensível do olhar sobre o espaço que se faz presente na nossa concepção da paisagem.

Como nos diz o poeta e ensaísta Yves Bonnefoy, citado por Besse (2006), “a paisagem começa na arte com as primeiras angústias da consciência metafísica, aquela que se inquieta de repente com a sombra que se mexe sob as coisas” (p. viii). Trata-se, portanto, de certo modo de ver e estar no mundo que se modifica na passagem da Idade Média ao Renascimento, ligada a uma perda do sentimento de totalidade e de pertencimento com relação a um todo, momento em que “o sentimento de pertencer à generosa presença daquilo que é, é substituído então por uma contemplação à distância do mundo” (BESSE, 2006, p. viii). Esse entendimento da paisagem - embora as tentativas de definir o termo jamais sejam definitivas e totalmente definidoras, nos permite olhar para seu surgimento como algo que não é apenas restrito à mudança de mero pano de fundo para motivo pictórico nas pinturas renascentistas, mas da mudança mesmo de uma concepção de relação

3 - “The birth of landscape should really be understood as the birth of a way of seeing”



com o mundo.

Diante dessas noções, é interessante pensarmos as especificidades da paisagem no cinema. Lefebvre (2006), atentando para as complexidades e particularidades da paisagem cinematográfica, se questiona sobre a possibilidade de existir uma espécie de paisagem autônoma no cinema do mesmo modo que existe o gênero na pintura, já que as imagens dos filmes estão imbricadas em toda uma questão de montagem, duração e narrativa, por exemplo, que a difere da imagem estática da pintura ou da fotografia. Ele sugere que caso a paisagem funcione apenas como um pano de fundo para o desenrolar dos acontecimentos, não é possível pensarmos a paisagem de forma autônoma. Se, ao contrário, ela abdica de uma relação secundária com a narrativa e passa adquirir, em relação a esta, uma dinâmica própria, então ela adquire uma autonomia no cinema. “A paisagem aparece quando, em vez de seguir a ação, volto meu olhar para o espaço e o observo em si mesmo” (LEFEBVRE, 2006, p. 48, tradução nossa)⁴. Há uma diferenciação, portanto, entre as noções de paisagem e cenário.

A paisagem em Chantal Akerman

Em *Notícias de casa*, Chantal Akerman transita pelas ruas de Nova York e registra espaços como estações de metrô e pessoas em passagem enquanto a ouvimos narrar as cartas que sua mãe a enviava no período de sua estadia na cidade americana, revelando a sensação de não pertença recorrente. Os espaços filmados são as estações, as ruas, a paisagem urbana. O filme não traz à cena qualquer personagem, nem mesmo Akerman aparece diante da câmera. E se na imagem prevalecem os espaços de passagem, transitórios, fugazes, a leitura das cartas é marcada pelo afeto, num tom que traz a melancolia de sua mãe, que em quase todas as cartas pede à filha que continue escrevendo, que conte de sua vida na grande cidade. A relação com a cidade de Nova York, através das imagens que nos aparecem, evidencia um distanciamento, um deslocamento. Akerman não pertence àquele lugar, filma-o sempre à distância, em enquadramentos fixos, dando a ver apenas esses espaços transitórios e as pessoas a passar constantemente e que nunca permanecem na imagem. “O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida em que o conhecemos melhor e o dotamos de valor” (TUAN, 1983, p. 6), nos diz o geógrafo sino-americano sobre os conceitos de espaço e lugar. Em Akerman, é como se a dimensão do *lugar* nunca se efetivasse. Ao contrário, tudo permanece indiferenciado, distante.

A última cena de *Notícias de casa* (Figuras 1 e 2) é um plano bastante significativo no que se refere a essa sensação de não pertencimento que perpassa o filme como um todo. A câmera vai se afastando num lento travelling enquanto a cidade de Nova York, antes agitada e barulhenta, vai se tornando cada vez mais distante e nebulosa. Enquanto ouvimos apenas o som das águas do mar, Akerman se distancia dessa paisagem – embora em momento algum do filme o espaço urbano tenha se mostrado próximo, acolhedor, íntimo.

4 - “Landscape appears when, rather than following the action, I turn my gaze toward space and contemplate it in and of itself”

Se a cidade de Nova York filmada por Akerman nos aparece sempre como imagem de um distanciamento, da ausência de qualquer vínculo, nesse último plano ela se torna ainda mais impossível de ser vivenciada, ainda mais inalcançável. Nova York se torna, então, apenas uma paisagem à distância, encoberta pela neblina, que exerce sobre os arranha-céus uma espécie de apagamento. Toda a concretude da cidade vai sendo envolvida por essa neblina. Tudo se torna monocromático. Akerman deixa para trás a cidade, não pertence a esse espaço, vai embora como se voltasse, enfim, para casa. Mas tampouco sabemos se, de fato, ela está a retornar. A trajetória de Akerman foi sempre marcada por essa errância, por um constante deslocamento pelos espaços sem, no enquanto, se fixar em nenhum deles. “Um ‘eu’ que é uma condição passageira” (HORA, 2016, p. 93).



Figuras 1 e 2: *Notícias de Casa* (Chantal Akerman, 1977)

Ainda sobre o conceito de paisagem, o filósofo Nancy (2005) parte da própria grafia da palavra e de suas variações na língua francesa, como as noções de país, camponês/camponesa e paisagem (pays, paysan, paysage), por exemplo, e coloca que enquanto a concepção de país, por exemplo, diz respeito ao “espaço de uma terra considerada a partir de um determinado canto ou ângulo, um canto delimitado por alguma característica natural ou cultural”⁵ (NANCY, 2005, p. 51), já o termo paisagem é de mais difícil definição, visto que “começa com uma noção, no entanto, vaga ou confusa, de distanciamento e de perda de visão” (p. 53). Enquanto figuras como a do jardim, país ou terra operam na consciência de um domínio, de uma relação com o espaço que pode estar ligada a um sentimento de pertença (“meu país”, “uma porção de terra”), a paisagem seria uma vastidão e uma abertura em si mesma: “uma paisagem não contém presença: ela mesma é uma presença inteira” (p. 58). Para ele, a paisagem é sempre compreendida enquanto uma abertura.

Em seu outro filme, *Os encontros de Anna*, Chantal Akerman constrói uma narrativa ficcional, mas cuja personagem é considerada uma espécie de alter-ego da cineasta – Akerman não acreditava nas distinções tão rígidas entre documentário e ficção. No longa, a paisagem urbana é marcada pelos deslocamentos e errâncias da protagonista, que viaja o Leste Europeu para distribuir seu filme, oscilando entre quartos de hotéis e estações de metrô, numa relação com o espaço marcada pela transitoriedade das estadias e dos encontros. Anna transita entre esses espaços abertos da cidade, das estações e dos vagões de trem (Figura 3), bem

5 - “The space of a land considered from a certain corner or angle, a corner delimited by some natural or cultural feature”



como pelo espaço fechado dos hotéis (Figura 4). Há uma espécie de errância em sua trajetória, marcada por uma transitoriedade e pelo caráter passageiro de suas estadias. Ela vai de uma cidade a outra atravessando fronteiras. Em todos esses locais, há a marca do que Augé (1994) designa como sendo o não-lugar que, por característica, são esses espaços de transitoriedade que não permitem que um vínculo seja criado.



Figura 3 e 4: *Os encontros de Anna* (Chantal Akerman, 1978)

Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar. (...) A supermodernidade é produtora de não-lugares (AUGÉ, 1994, p. 73).

Quanto à transitoriedade característica dos espaços pelos quais a personagem transita – quartos, estações, vagões de trem -, esse caráter efêmero também se faz presente em sua relação com as pessoas. Vez ou outra ela se encontra com alguém, seja na estação, no trem ou quando leva algum homem para o hotel no qual está hospedada. São apenas encontros, passagens, não há criação ou estreitamento de laços ou vínculos maiores. Com exceção de uma cena em que ela e sua mãe conversam deitadas na cama e depois se abraçam, a expressão do afeto parece sempre ausente no filme, visto que as pessoas sempre estão em vias de se desencontrarem.

Além disso, embora nos apresente uma na trajetória de deslocamento individual de uma personagem fictícia, há certa dimensão história em seu trajeto que está ligada diretamente ao caráter autobiográfico presente na obra de Akerman. Ivone Margulies (2016) evidencia essa dimensão histórica no filme ao colocar que a personagem, uma mulher judia, vive

fora de seu país de origem, e o sentimento misto que ela demonstra, de curiosidade e deslocamento, com relação ao Leste europeu e suas intrincadas reverberações pós-Holocausto. Enquanto refaz uma trajetória leste-oeste muito significativa quanto ao fluxo migratório e de diáspora da história judaica, Anna, uma cineasta, alter ego de Akerman, cruza com cinco personagens (...). (MARGULIES, 2016, p. 29).

Tais encontros são sempre passageiros, como quando a personagem revela à sua mãe sobre uma mulher com que se envolveu um dia: “Mas ela foi me ver no hotel porque ela tinha gostado do meu filme. Saímos para uma bebida. (...) Tudo parecia fechado. A cidade estava deserta. Não queríamos dizer adeus”. Em ambos os filmes há essa marca da passagem, do não pertencimento.

É como modo de inscrição maior do invisível que o cinema privilegia a cidade. O invisível: (...) o que passou, o que não para de passar, (...) o fluxo temporal que faz de toda cidade um trançado de todos os tempos: passagem (COMOLLI, 2008, p. 180).

Há, portanto, toda uma dimensão do espaço, no modo como esses dois filmes apresentam a paisagem urbana, que se sobressai para além da simples noção de cenário ou pano de fundo para as ações: ao contrário, para Chantal Akerman, espaços e paisagens são como que personagens de seus filmes. As paisagens urbanas da cineasta belga carregam uma atmosfera recorrente em sua filmografia que é essa espécie de desprendimento, de certeza da passagem, da transitoriedade, daquilo que não perdura. Nesse modo particular de tratar os espaços, Akerman deixa emergir sempre uma espécie de inadequação e impossibilidade de habitar ou estar no mundo. As errâncias, derivas ou perambulações de seus personagens - e dela própria - são marcas muito presentes em seus filmes que enfatizam ainda mais a sensação de não pertencimento e de uma paisagem urbana que nega a pertença e o vínculo e que se mostra sempre em sua face errante.

Referências

- AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papirus Editora, 2008.
- BESSE, Jean-Marc. *Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. Tradução Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- COMOLLI, Jean-Louis. A cidade filmada. In: *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- HORA, Tatiana. *Ensaiair a si mesmo: autorretrato e multidão em News from home e Lost book found*. Doc Online, n. 19, p. 92-108, mar, 2016.
- LEFEBVRE, Martin. *Landscape and film*. London; New York: Routledge, 2006.
- MARGULIES, Ivone. *Nada acontece: o cotidiano hiper-realista de Chantal Akerman*. São Paulo: Edusp, 2016.
- NANCY, Jean-Luc. Uncanny landscape. In: *The ground of the image*. Nova York: Fordham University Press, 2005.
- TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: Difel, 1983.



A mulher na animação brasileira: Representação em curtas-metragens¹

The woman in Brazilian animation: Representation in short films

Laryssa Moreira Prado² | Erika Savernini³
(Mestranda – PPGCOM UFJF) | (Doutora – FACOM UFJF)

Resumo: Considerando o centenário da animação no Brasil (2017) e o destaque que as produções nacionais vem ganhando no país e fora dele, objetiva-se questionar a imagem da mulher em três curta metragens cujas distâncias temporais apresentam contextos diversos de produção da animação nacional e de discussão das questões de gênero no país, oferecendo uma amostra de como a figura da mulher vem sendo representada na animação brasileira: Frivolitá (1930), Dossiê Rê Bardosa (2008) e Guida (2014).

Palavras-chave: Animação brasileira; curta-metragem; representação feminina.

Abstract: Considering the centenary of animation in Brazil (2017) and the emphasis that national productions have been gaining in the country and abroad, the objective is to question the image of women in three short films whose temporal distances have different contexts of national animation production and discussion of gender issues in the country, offering a sample of how the figure of women has been represented in the Brazilian animation: Frivolitá (1930), Dossiê Rê Bardosa (2008) and Guida (2014).

Keywords: Brazilian animation; short film; female representation.

O centenário da animação brasileira, completado em 2017, mereceu grande destaque tanto na mídia massiva como na especializada, ressaltando seu sucesso internacional em festivais e premiações. Os números referentes à produção nacional reforçam essa percepção de grande visibilidade atual. Desde a primeira animação produzida no Brasil até o início de 2017, foram realizados um total de 43 longas de animação no país⁴. No primeiro semestre de 2018, trinta longas-metragens em animação estavam em alguma fase de produção⁵. Quanto aos curtas, o espaço ocupado no festival Anima Mundi, nos últimos anos, pode fornecer

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Mulheres no Cinema.

2 - Mestranda em Comunicação e Sociedade (PPGCOM-UFJF), com financiamento da CAPES.

3 - Doutora em Artes - Cinema (EBA-UFMG). Prof^a Adjunto III, UFJF.

4 - Disponível em: <<http://www.animamundi.com.br/pt/blog/100-anos-da-animacao-brasileira/>>. Acesso em: 02 de abr. 2017.

5 - Disponível em: <<https://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2018/01/24/animacao-tem-sido-area-de-maior-destaque-dos-brasileiros-no-oscar.htm>>. Acesso em: 30 jan. 2018.

indícios da produtividade brasileira: em 2015, o Brasil foi o país com maior número de filmes participantes (14º ano consecutivo), com 145 produções; em 2016, os dados mostraram 102 animações nacionais selecionadas, em 2017, 70, e em 2018, 108⁶.

Entretanto, nas trajetórias traçadas na ocasião do centenário, a presença das figuras femininas é quase irrisória no que tange à participação na produção e, muitas vezes, questionável quanto à representação da mulher em seus conteúdos. Ressalta-se que a ausência das mulheres nesses textos comemorativos não parece ser apenas uma opção de quem os produz, mas é mesmo um reflexo do estado da arte na produção nacional: um meio majoritariamente masculino tanto pelo predomínio de homens na direção e funções-chave criativas como pela representação.

A pesquisa *Diversidade de gênero e raça nos lançamentos brasileiros de 2016* (Ancine⁷), demonstra que dos 142 longas-metragens em *live-action* lançados naquele ano, apenas 28 foram dirigidos por mulheres (nenhuma era negra) e somente 16,2% dos roteiros foram assinados por mulheres (nenhuma negra). Na direção de fotografia e direção de arte, há uma porcentagem ainda menor de mulheres, 7,7% e 5,6%, respectivamente. Há uma única categoria analisada na qual as mulheres (brancas) predominaram: 36,9% dos filmes tiveram mulheres como produtoras-executivas. Embora componham 51% da população brasileira, no elenco dos filmes ficcionais analisados as mulheres representam apenas 40,6% do elenco⁸.

Entretanto, percebe-se que a animação nacional tem, aos poucos, modificado este cenário. Mas, boa parte das representações femininas que chegam ao grande público tratam do universo infantil. Onde está a mulher adulta? Destacam-se, então, três curtas-metragens voltados para o público adulto, protagonizados por personagens femininas adultas, cujas distâncias temporais apresentam contextos diversos da produção de animação nacional e da discussão de questões de gênero no País, podendo, assim, oferecer uma amostra de como a figura da mulher vem sendo representada: *Frivolité* (Luis Seel, 1930), *Dossiê Rê Bardosa* (Cesar Cabral, 2008) e *Guida* (Rosana Urbes, 2014).

Frivolité (Luiz Seel, 1930) narra a saga de uma “mocinha coquete e modernista”⁹, que tem seu sono atrapalhado por objetos do seu quarto e por um bando de gatos em sua varanda. Com três minutos de duração, mudo, em preto e branco e realizado em 35mm, foi considerado perdido, sendo recuperado em 2016.

6 - Disponível em: <<http://www.animamundi.com.br/pt/animemoria/animemoria-2015/>>; <<http://www.animamundi.com.br/pt/blog/confira-os-selecionados-para-o-festival-anima-mundi-2016/>>; <<http://www.animamundi.com.br/pt/selecionados-2017/>> e <<http://www.animamundi.com.br/wp-content/uploads/2018/06/Selecionados-2018.pdf>>. Acesso em: 03 out. 2018.

7 - Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/documents/10883/1466472/Apresenta%C3%A7%C3%A3o+Diversidade+de+g%C3%AAnro+e+ra%C3%A7a+nos+lancamentos+de+2016+%281%29.pdf/21397368-f03c-4303-800d-3a6e893c6806>>. Acesso em: 30 jan. 2018.

8 - Como um único longa-metragem em animação fora lançado em 2016, portanto não sendo representatividade, não destacamos os dados da pesquisa referente à diversidade de gênero na animação brasileira. Isso se dá, em grande parte, por que a pesquisa analisou apenas longas-metragens, mas é o curta-metragem que predomina na produção de cinema de animação brasileira.

9 - *Frivolité*. Disponível em <<http://cinemateca.gov.br/sessao/frivolit-0>>. Acesso em: 25 jan. 2018,



Frivolité talvez seja a primeira representação feminina de destaque na animação nacional (bastante similar à *Betty Boop*, de Max Fleischer, que surgiu na mesma época nos Estados Unidos). A única personagem da trama é apresentada com longos cílios e camisola curta em uma cena íntima, aparentando vaidade e fragilidade. Seus traços são curvos, sedutores, seios e coxas mal cobertos pela camisola revelam um corpo sinuoso. Apesar de a técnica não estar ainda plenamente desenvolvida, a ponto de tornar o movimento contínuo e suave, percebe-se a delicadeza de seus movimentos ao dançar e, inclusive, ao arremessar objetos nos felinos que a perturbam. Tais características, ditas femininas pelo senso comum, são ainda reforçadas pelo título: frívolo é o que não tem importância, sem valor, leviano, fútil, inconstante, volúvel.



Figura 1: *Frame de Frivolité* (Luiz Sell, 1930)

O contexto sociopolítico do Brasil da época não era favorável a uma outra visão da mulher. O feminismo no País estava no que se pode chamar de sua primeira onda. Isso significava que as mulheres ainda estavam lutando por direitos básicos, como propriedade, bens, posses e educação, tendo como auge a luta sufragista pelos direitos ao voto e à candidatura política. O escopo da luta ainda estava distante da reflexão sobre a mídia. Assim, não havia apelo contrário à representação estereotipada.

O documentário animado *Dossiê Rê Bordosa* (Cesar Cabral, 2008), lançado no Festival Internacional é Tudo Verdade, no qual recebeu menção honrosa, gira em torno de um crime: o assassinato de Rê Bordosa — famosa personagem dos quadrinhos —, por seu criador, o cartunista Angeli, em dezembro de 1987. O filme, de 16 minutos, procura desvendar o que teria causado o homicídio por meio de depoimentos, entrevistas, confissões e arquivos pessoais. A técnica usada é o stop motion, combinada com animação em massinha

(claymation), que por vezes é baseada em cenas gravadas com os entrevistados.

A personagem surgiu na revista *Chiclete com Banana*, e depois passou a ser publicada na *Folha de S.Paulo*, entre 1984 e 1987, ano no qual Angeli decidiu matá-la, já que o comportamento de Rê Bordosa não gerava mais o incômodo desejado, e, sim, identificação com os leitores (OLIVEIRA; FLORES, 2017). Ela casa-se com Juvenal, garçom do bar onde costumava se embriagar, o que a faz, literalmente, morrer de tédio. Para Roberto Elísio dos Santos (2014), a personagem representa a desilusão feminina ao se emancipar da família e dos homens, mas não da estabilidade emocional.

Nos quadrinhos, quando contracenava com a mãe, é clara a percepção de duas diferentes gerações:

“Filha... uma mulher não pode esperar da vida apenas uma banheira!”. Na segunda vinheta, pergunta: “E o que ela pode esperar?”, o que leva a mãe a responder, no terceiro e último quadrinho: “Uma pia de cozinha, um tanque de lavar roupa, um fogão...”. Ao ouvir a resposta da mãe, Rê Bordosa afunda na banheira cheia de água. Para uma, a vida desregrada e solitária; para a outra, a vida doméstica e rotineira. A mulher precisa, então, escolher entre duas alternativas desagradáveis. (SANTOS, 2014, p.95)

Para o pai da personagem, sua vida seria bastante excitante, se ela fosse um homem.

Como apresenta João Elias Nery (2006), Rê vê a sociedade de forma decadente, sabe que seu comportamento não é bem-aceito, já que foge dos estereótipos, e não incita que as outras pessoas a sigam.

A abordagem dos autores em relação à personagem é sintomática, bem como é a justificativa que leva Angeli a matá-la nos quadrinhos: o papel e a vida da mulher da geração da mãe de Rê Bordosa não lhe servem mais, mas a pressão para que se adeque a esses padrões permanece. Ela é uma mulher que tem um comportamento semelhante ao que é esperado dos homens, como o próprio pai afirma. A vida boêmia, a liberdade sexual, a não necessidade de aprovação, são vistas comumente como características masculinas. Já a mulher, quando se comporta dessa forma, torna-se meio bizarra, marginal. A morte da personagem, que não provocava mais o impacto inicial, pode ser um reflexo de uma mudança, ainda que pequena, na sociedade. É um indício da valorização da diversidade quando se fala do que é “ser mulher”.

A cena inicial do filme mostra Rê Bordosa deitada em sua banheira, nua, com uma garrafa e uma taça, dizendo “eu sou uma barata que resistiu a todos os inseticidas”, o que pode fazer referência à resiliência feminina diante de um quadro ainda perturbador de misoginia, de violência contra a mulher, de remuneração inferior em relação aos homens, de machismo.

Quanto à forma, a personagem tem seios e bunda avantajados, bastante expostos. Usa roupas decotadas, mas na maioria das cenas está nua. É uma mulher de sexualidade agressiva, sem arroubos românticos ou formas suaves, que dispõe do próprio corpo como lhe aprouve.



Figura 2: *Frame de Dossiê Rê Bordosa* (Cesar Cabral, 2008)

Guida (Rosana Urbes, 2014), único curta brasileiro a ganhar dois prêmios no Annecy, foi realizado em 2D, com grafite e lápis de cor. A trama, de pouco mais de 11 minutos, só conta com trilha musical, sem diálogos, e narra a história de Guida, uma senhora solteira, já na faixa dos sessenta anos, arquivista em um fórum há mais de três décadas. Porém, sua rotina pacata e, por vezes, infeliz, transforma-se quando, por meio de um anúncio de jornal, ela passa a atuar como modelo vivo.

No começo do filme, fica claro que a personagem não se sente bem com o que vê no espelho, simplesmente não aceita que os anos passaram e que sua juventude se foi, o que nos é mostrado quando se recorda de sua aparência quando jovem. Ao ter a iniciativa de posar como modelo vivo, tendo que estar completamente nua, Guida acaba por se libertar de seus medos. (FIGUEIREDO, 2014)

Quando se despe diante da plateia, Guida se vê representada em ilustrações diversas, lindas, e rompe as amarras dos (pré)conceitos que regem socialmente o que é um corpo não mais jovem. As cenas que se seguem à descoberta da liberdade do amor próprio, alcançado inusitadamente pela nudez do modelo vivo, mostra uma Guida diferente, leve, realizada.

O curta alerta para o fato de que, apesar de o corpo feminino sofrer os mesmos efeitos que o masculino com o passar dos anos, a mulher é mais “castigada” socialmente pela chegada da velhice. É neste ponto, ao apresentar o amor de uma mulher com mais de sessenta anos pelo seu próprio corpo, que o curta-metragem se mostra revolucionário. E essa aceitação não vem por meio de modificações como plásticas, uso de cosméticos ou outras intervenções, mas pela redescoberta da beleza por meio da arte.

Na ideia inicial do roteiro, Guida se apaixonaria por Roberval, personagem não inserido na versão final

do curta. Apesar de ter sofrido para desistir dessa versão, Rosana Urbes explica: “esse filme era da Guida”⁴. O protagonismo dado à personagem, que não precisa de um enlace amoroso para chegar ao final feliz, difere fundamentalmente do que ocorria na história das clássicas princesas da Disney.

O traço da personagem Guida também serve como indício de um corpo feminino diverso. Revela formas ainda mais curvas que as protagonistas dos dois outros curtas-metragens analisados, dessa vez o desenho é menos duro e mais próximo do real. Essa estética vem do estilo da animadora Rosana Urbes e da sua concepção sobre o corpo feminino, perceptível também em outros trabalhos, como nas ilustrações de *Gordinhas*.



Figura 3 e 4: Frame e concept de *Guida* (Rosana Urbes, 2014)



Figura 5: Sketches e ilustração de *Gordinhas* (Rosana Urbes, 2009)

Dentro do quadro geral traçado, é possível perceber que cada filme tem uma representação diversa da



sua protagonista feminina. *Frivolidá* e *Rê Bordosa* são praticamente opostas. A primeira é estereotipada, apresenta características reconhecidas socialmente como femininas: leveza, sensualidade e fragilidade associadas e cobradas da mulher. A segunda rompe com todas as expectativas quanto ao comportamento feminino: tem pleno domínio do seu corpo e da sua sexualidade, é viciada em álcool e não sonha em se casar — ao invés disso, morre de tédio quando “ganha” um marido. Entretanto, *Rê Bordosa* precisa ir ao extremo para questionar os padrões impostos pela sociedade; para questionar a concepção de mulher da geração da sua mãe, tem de se comportar “como homem”. Como o pai a acusa, seu comportamento só seria aceito se ela fosse do sexo masculino. Assim, tanto a representação de 1930 como a de 2008 são, em algum ponto, problemáticas.

Dentre os três filmes, *Guida* seria produto do momento atual. A personagem é mais complexa, multifacetada no que diz respeito à caracterização psicológica. Ela questiona a imposição de padrões de beleza e de comportamento à mulher. Consegue se libertar dos dois estereótipos das protagonistas anteriores, o normal (da mulher que atende à imagem que a sociedade construiu do que é feminino) e o marginal (no qual, para fugir dos padrões impostos, encarna-se no outro, mas agora do sexo oposto). A não formação de um par romântico torna *Guida* plenamente protagonista, merecendo inclusive nomear o filme que conta a sua própria história, enquanto a mulher em *Frivolidá* não é sequer nomeada, sendo apenas rotulada pela sua frivolidade.

Outro ponto de destaque de *Guida* é a representação de uma personagem mais velha, o que não acontece com tanta frequência nem na animação, nem nos filmes *live action*. A presença de mulheres com voz ativa na produção, em funções criativas, produz discursos e narrativas distintos. *Guida* é um desses exemplos. Apresentamos aqui três curtas-metragens, apenas um deles produzido por uma mulher, e é este que parece apresentá-la com maior coerência diante dos atuais debates sobre a representação de gênero.

Referências

FIGUEIREDO, Andréia. *Guida*, de Rosana Urbes. Cine Festivais, 23 de agosto de 2014. Disponível em: <<http://cinefestivais.com.br/criticas/guida-de-rosana-urbes/>>. Acesso em: 25 de janeiro de 2018.

G.E.M.M.A., A Cara do Cinema Nacional: gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012). Textos para discussão GEMAA (IESP-UERJ), n. 6, 2014, pp. 1-25.

LEITE, Sávio (org.). *Maldita Animação Brasileira*. Belo Horizonte: Favela é Isso Aí, 2015.

NERY, João Elias. *Graúna e Rê Bordosa: o humor gráfico brasileiro de 1970 e 1980*. São Paulo: Terras do Sonhar/Edições Pulsar, 2006.

OLIVEIRA, Paulo Custódio de; FLORES, Mirella R. Hibridismo artístico em *Dossiê Rê Bordosa*. *Cadernos de Letras UFF*, Niterói, v. 27, n. 54, p. 41-53, jan./jun. 2017.

SANTOS, Roberto Elísio dos. *HQs de humor no Brasil: variações da visão cômica dos quadrinhos brasileiros (1864-2014)*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014.

Eram duas vezes¹

Twice upon a time

Leonardo Bomfim Pedrosa

(Doutorando – Escola de Artes, Design e Comunicação - PUCRS)²

Resumo: O artigo analisa abordagens dos anos 1970 (em filmes de Jean-Luc Godard e Nicholas Ray) e dos anos 2000 (em filmes David Lynch, Apichatpong Weerasethakul e Hong Sang-soo) que rompem com a ideia de unidade cinematográfica e trabalham com duplicidades visuais e narrativas.

Palavras-chave: Ficção, repetição, vídeo, duplo.

Abstract: The article analyzes approaches from the 1970s (in films by Jean-Luc Godard and Nicholas Ray) and the 2000s (in films David Lynch, Apichatpong Weerasethakul and Hong Sang-soo) that break with the idea of cinematic unity and work with visual e narrative duplications.

Keywords: Fiction, repetition, video, double.

Uma sobre a outra? Nomeando as feras, uma ficção sobre a outra. Mas o *sobre*, aqui, no sentido de *respeito*, ou seja, quando há uma nova ficção que comenta, desdobra ou recontextualiza a outra, promovendo um intrincado jogo de espelhos entre diferenças e repetições dentro de um mesmo filme. A definição menos dúbia deveria ser: *uma depois da outra*. Importante, entretanto, manter a ambiguidade para que as especificidades contemporâneas fiquem claras. Veremos, neste artigo, a diferença entre abordagens dos anos 1970 e dos anos 2000 que buscam romper com a ideia de *unidade cinematográfica*.

Na paisagem misteriosa do cinema contemporâneo, chama atenção a recorrência de filmes que apresentam esse tipo singular de estrutura díptica baseada na interrupção e na repetição. Citamos alguns: *Cidade dos Sonhos* (Mulholland Dr, 2001), *Mal dos Trópicos* (Sud Pralad, 2004) e *Síndromes e um Século* (Sang Sattawat, 2006), de Apichatpong Weerasethakul, *Em Síndromes e um Século* (Sang Sattawat, 2006), *Certo Agora, Errado Antes* (Jigeumeun matgo geuttaeneun teullida, 2015), de Hong Sang-soo. Diante dos quatro filmes, a perplexidade surge quando precisamos encarar dois incômodos essenciais: 1 - a ficção não termina. 2 - a ficção se repete

As aventuras cinematográficas de David Lynch, Apichatpong Weerasethakul e Hong Sang-soo têm singularidades e dissonâncias, mas aproximam-se no modo como estabelecem essa realidade labiríntica a partir

1 - Trabalho inscrito no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão Repensando o realismo

2 - Jornalista, mestre e doutorando na Escola de Comunicação, Artes e Design da PUC-RS. Programador da Cinemateca Capitólio e da Sala P. F. Gastal em Porto Alegre. Editou o catálogo da mostra Nouvelle Vague tcheca: o outro lado da Europa. No mestrado, desenvolveu pesquisa sobre o cinema moderno. Atualmente pesquisa as possibilidades da ficção no cinema contemporâneo.

da ruptura com o tradicional modo de encenar as histórias. Parecem dizer os cineastas: por que não tentamos compreender o mundo e os homens que inventam seus contornos e suas tormentas a partir de uma outra possibilidade, trocar o “era uma vez” pelo “eram duas vezes”?

Nos anos 1970, Jean-Luc Godard buscou a expressão “eram duas vezes” para definir verbalmente suas novas pesquisas em *Número Dois* (*Número Deux*, 1975). O filme, marcado pela experimentação com o vídeo e a expectativa de ter várias telas simultâneas, nasceu da proposta do produtor Georges de Beauregard, que pediu a Godard que fizesse uma refilmagem de *Acosado* (*A Bout de Souffle*, 1960), seu primeiro longa-metragem, que também tinha sido financiado por ele. Logo o diálogo entre o voice-over e o texto na tela teorizará sobre o novo formato (*Por que sempre perguntam se é uma coisa ou outra? Pode ser as duas de uma vez, às vezes. Sim, às vezes. - Sempre se diz era uma vez. Por que nunca se diz eram duas vezes?*) Mais adiante, o mesmo voice-over responderá à própria pergunta: por que não o “e” no lugar do “ou”, um filme – ao mesmo tempo – pornográfico e político?

A chegada do vídeo no cinema de Godard abre uma possibilidade já sonhada nos tempos da película e antecipada pelas experiências com múltiplas telas e projetores nos anos 1960: “montar” várias imagens na mesma, trazer a contradição dos planos na relação criada pela montagem para dentro da imagem. Em *Número Dois*, especificamente, situações são duplicadas, contrastadas, surgem informações complementares ou contraditórias. O espectador é obrigado a se relacionar com o múltiplo para absorver as provocações a respeito de questões de classe, de gênero e de cinema. “Deux (dois) é ‘ao mesmo tempo’, é a conjunção ‘e’, é o cinema e o vídeo, o homem e a mulher, as crianças e os pais, a fábrica e a paisagem, o sexo e a política, o som e a imagem”, observa Philippe Dubois (2004, p.227), que dedicou vários ensaios ao filme de Godard e à relação entre o vídeo e o cinema. Ele completa:

A verdadeira profundidade do filme é determinada não pela pertinência dos elementos visuais, sonoros, discursivos ou ficcionais que o constituem, mas pelo jogo de conexões, paralelismos e interferências que Godard instaura entre cada um deles, e que o espectador é convidado a reconhecer e praticar. (DUBOIS, 2004, p. 227)

Antes de realizar *Número Dois*, Godard teve contato com *We Can't Go Home Again* (1973), o filme derradeiro de um de seus heróis malditos de Hollywood, Nicholas Ray, apresentado pela primeira vez em versão incompleta no Festival de Cannes de 1973. Filmado em 35mm, 16mm, super 8, 8mm e em vídeo, com um trabalho radical de sobreposição de telas, a obra aborda a própria experiência do diretor com os alunos do Harpur College, em Nova York, na tentativa de realizarem um projeto coletivo experimental. João Bénard da Costa, um dos grandes entusiastas do canto dos cisnes de Ray, recorda uma esclarecedora declaração do diretor ao crítico Bill Krohn, a respeito da utilidade dramática da simultaneidade em diferentes zonas da tela:

(...) assim há uma informação suplementar, que muitas vezes é periférica ao nosso pensamento. Nosso pensamento não avança em linha reta. Existem outras associa-

ções que se fazem ao mesmo tempo e foi por isso que me servi das telas múltiplas". (...) Ver ou não ver, isso não é importante. O importante é dar uma impressão composta. (RAY em BÉNARD DA COSTA, 2011, p.254)

Novamente, encontramos a ideia da simultaneidade de elementos heterogêneos. Benard da Costa (p. 255) conclui que a, partir desse procedimento, Nicholas Ray consegue abrir a quarta dimensão do cinema, aquela referente ao absoluto imaginário: "dispersar as linhas retas em linhas curvas, cruzando temas centrais com laterais, sem se decidir pela centralidade ou pela lateralidade (cada qual é livre de ver o que quer)". Os questionamentos em relação ao fracasso da imagem em sua dimensão singular como um espaço que é capaz de abrigar a complexidade do mundo e da linguagem, ecoam³ os pensamentos de Jean-François Lyotard (1987) a respeito da insuficiência do grande relato diante do contexto pós-68 em suas proposições sobre a condição pós-moderna. Nessa perspectiva, Dubois (p. 294) destaca que em *Aqui e Acolá* (Ici et ailleurs, 1976), filme seguinte de Godard, já em parceria com Anne-Marie Miéville, que mantém a experimentação com o vídeo e as telas múltiplas, o voice-over anuncia: "qualquer imagem cotidiana fará assim parte de um sistema vago e complicado onde o mundo inteiro entra e sai a cada instante. Não há mais imagens simples, o mundo inteiro é demais para uma imagem. São necessárias várias imagens, uma cadeia delas..."

Uma contra a outra

Os escritos de Sergei Eisenstein (2002) a respeito da montagem ("o grande nervo cinematográfico) podem auxiliar a compreensão das diferenças entre a dualidade apresentada nos filmes dos anos 1970 e no período contemporâneo. Uma das grandes defesas do teórico e realizador soviético era a do choque entre os planos para que houvesse um despertar intelectual do espectador. Em anos pós-revolucionários, interessava a Eisenstein que o público tomasse consciência do aspecto ideológico daquilo que estava sendo exposto, como descrito em seu manifesto *Montagem de Atrações* (1983 p. 189). Interessa-nos, todavia, a ideia de que a atração "se baseia exclusivamente na *relação*". Encontramos, já, uma palavra mais adequada à abordagem de Lynch, Weerasethakul e Hong: em relação. *Uma contra a outra*.

A ideia de conflito é básica no pensamento cinematográfico de Eisenstein, como podemos notar em outro texto essencial, *Fora de Quadro*. Nele, o autor anuncia (p. 52): "a montagem é uma ideia que nasce da colisão de planos independentes". É dessa forma que o cinema encontra o potencial para desnaturalizar a aparência de movimento. Segundo o soviético (p. 53): "cada elemento sequencial é percebido não em seguida, mas em cima do outro. Porque a ideia (ou sensação) de movimento nasce do processo da superposição, sobre o sinal, conservado na memória". Enquanto Godard, Ray e os demais obsessivos pela simultaneidade dos anos 1960 e 1970 radicalizam esse aspecto da percepção para justamente provocar uma ruptura nesse

3 - O jogo de linguagem, conceito de Ludwig Wittgenstein que rompe radicalmente com qualquer caráter essencialista do pensamento filosófico, defendendo a importância das variações dos significados a partir do contexto e das necessidades, é explicitamente citado nas obras de Lyotard e de Godard.

sistema (inclusive forçando o espectador a perceber que está diante de uma imagem), os contemporâneos preferem a operação eisensteiniana da desnaturalização da percepção contínua. A diferença é que não estamos falando mais da relação entre duas imagens, de um problema de montagem, mas de uma relação entre duas partes dentro de um mesmo filme. Poderíamos chamar: *narrativa de atrações*.

Que tipo de perplexidade é despertada no espectador, por exemplo, quando há o choque entre as duas partes de *Cidade dos Sonhos*, com a inversão entre as protagonistas (aquela que era uma promissora estrela de Hollywood torna-se uma jovem entregue à depressão; a misteriosa que sofre de amnésia, em contraste, torna-se uma invejada atriz de sucesso), mas ainda dentro de uma mesma relação de forças entre sonho e pesadelo no ambiente do cinema? David Lynch sugere tensão entre o *outro* e o *mesmo* antes do mergulho na misteriosa caixa azul que definitivamente separa o filme em dois. Não por capricho cinéfilo, mas por uma tentativa de evocar o imaginário da história do cinema (e talvez ajudar o espectador com alguma pista), o diretor recorre a duas obras emblemáticas que abordam a questão do duplo e certa impossibilidade de um original, e que também trazem interrupções e repetições em suas narrativas: *Um Corpo que Cai* (Vertigo, 1958), de Alfred Hitchcock, e *Persona* (1966), de Ingmar Bergman. Em relação ao primeiro, descobrimos o paralelo quando Betty (a jovem atriz promissora) ajuda a personagem de Rita (a desmemoriada) a transformar-se em outra mulher e a molda à sua própria semelhança. Trata-se de uma cena muito próxima daquela em que Scottie, o detetive obcecado do filme de Hitchcock, remonta a segunda mulher para que ela se transforme na primeira. A diferença é que no filme de Lynch não há a figura do manipulador, daquele que deseja a primeira imagem e cria a segunda à semelhança dela. Em *Cidade dos Sonhos*, o mais desconcertante é que as imagens agem sozinhas: são elas que espontaneamente começarão a se misturar. Tal abordagem nos leva, naturalmente, ao filme de Bergman em que enfermeira e paciente aos poucos se tornam uma só personagem embaralhada. Lynch não faz questão de esconder a referência aproximando os rostos das personagens, em uma combinação visual sofisticada também usada pelo diretor sueco que transforma duas em uma. *Uma sobre a outra*.

Em *Síndromes e um Século*, de Weerasethakul, o choque entre as partes é ainda mais inevitável: o que era singelo e caloroso, em situações lacunares vivenciadas num hospital da pequena cidade de Khon Kaen, torna-se asséptico e mecânico num hospital situado em área urbana, em relação estabelecida a partir de repetições e diferenças das ações do ser humano entre o arcaico e o moderno, o natural e o artificial, o sagrado e o profano (mas também entre o feminino e o masculino, já que cada parte é inspirada, respectivamente, nas vivências da mãe e do pai do diretor, ambos médicos). Esse tipo de dualidade, comum na obra do tailandês, aparece de forma mais abstrata em *Mal dos Trópicos*. James Quandt (2009, p. 78) destaca que o próprio Apichatpong descreveu a fissura no meio do filme como a criação de “gêmeos siameses (não) idênticos”, mas também como “um espelho no centro que reflete os dois lados”. Incitando, assim, a tentação de ler as duas partes como variações da outra, e conseqüentemente, a do catálogo de ecos e analogias. O choque entre as duas partes de *Mal dos Trópicos* é menos explícito, comparado às duas de *Cidade dos Sonhos* e *Síndromes e*

um Século, por exemplo, filmes notadamente construídos a partir do jogo de simetrias. Neste filme, estamos mais próximos dos anseios eisensteiniano da produção de um terceiro sentido a partir da aproximação de blocos (narrativos) singulares.

A ideia da metamorfose aqui é importante porque todos os quatro filmes questionam o conceito de identidade (inclusive da própria forma fílmica) a partir da interrupção e da duplicação. As duas protagonistas de David Lynch podem ser, ao mesmo tempo, uma variação da mesma mulher, mas também quatro mulheres diferentes, vivendo experiências contrastantes e complementares no mundo do cinema. As duas histórias apresentadas em *Mal dos Trópicos* podem ser encaradas como tramas independentes, mas também variações das possibilidades diversas de uma relação amorosa: uma suave, com alguns momentos que provocam um deslocamento queer da comédia romântica, e outra intensa, mais próxima de um filme de terror. No caso de *Síndromes e um Século*, a réplica entre as partes tem um caráter até mesmo teórico: Apichatpong mostra como o contexto é determinante para que a realidade (e consequentemente as identidades) sejam definidas.

Em *Certo Agora, Errado Antes*, Hong Sang-soo não busca a complexidade de seus personagens (e, consequentemente, de sua mise en scène) a partir de uma composição de cenas que mostram atitudes contraditórias ou conflitantes. Aqui ele simplesmente reprisa diversas sequências, com diferenças consideráveis que permitem ao personagem viver (e ao cineasta filmar) aquilo de outra forma. Consequentemente, o espectador também tem a chance de perceber tudo de outra maneira. Quando o filme acontece duas vezes, Hong Sang-soo promove, então, uma ressonância total ao problema da *vontade de verdade dentro da ficção cinematográfica*, cristalizando a liberdade para todos os participantes do jogo: personagem, diretor e espectador.

Simon Fiant (2018, p. 164) relaciona essa abordagem de Hong Sang-soo à filosofia de Kierkegaard, destacando “a aventura perpétua onde o indivíduo foge de si mesmo e dos outros, indo de uma experiência para outra sem nunca definir”. O pesquisador recorre, também, à análise de Regis Boyer, especialista em estudos escandinavos, sobre o conceito de reprise (e não repetição) desenvolvido pelo filósofo dinamarquês:

A palavra seria compreendida quase em uma aceitação teatral: é uma reiteração que é ao mesmo tempo uma renovação, portanto não uma tentativa de recriação. Podemos falar de distinção, se quiserem, entre o mesmo e o outro, mas prefiro permanecer sob o plano estritamente temporal e falar de passagem acompanhada de metamorfoses, certamente, mas sempre ao mesmo tempo carregada da memória do estado anterior e tenso para a expectativa de uma nova transformação. (BOYER apud FIANT, 2018, p. 164).

O resultado semelhante das duas cenas citadas anteriormente, quando uma situação harmoniosa termina em embaraço por diferentes caminhos (o da desonestidade e da sinceridade absolutas) não deixa de comentar a proximidade, mais uma vez, do *outro* e do *mesmo*⁴ nesse cinema dos desdobramentos das ficções.

4 - Nota-se a referência absoluta de Um Corpo que Cai para o cinema contemporâneo. Lembramos que a aventura dupla do protagonista de Hitchcock acontece justamente entre o outro e o mesmo. Apesar da consciência do homem diante da réplica da mulher, na segunda parte, o desfecho é igual, sua impotência é a mesma.

Nos filmes citados, chama atenção o fato de que não encontramos a necessidade de um questionamento da ficção a partir da revelação de seus artifícios ou de uma desconstrução que identifique (mesmo numa proposta de embaralhamento e irresolução) o que é representação ou encenação. Não há um choque entre uma ficção e seu outro lado, um real possível e (vingativo). Há, de fato, uma ficção sobre outra ficção. No contexto dos anos 2000, a impressão é a de que o fantasma do real está adormecido. A necessidade irrestrita da fabulação para que o mundo seja posto em cena, não precisa mais ser encarada como a antítese de uma possível essência cinematográfica, a que entende essa arte como a única que pode (e, em casos mais dogmáticos, deve) manter essa eletricidade primordial: o mundo sendo olhado ao mesmo tempo em que se olha o mundo. Quando surgia um véu entre esse encontro, entendia-se que outra perspectiva começava a existir na arte cinematográfica; e quando esse véu era multiplicado, o acesso ao mundo e ao sujeito tornava-se extremamente aventureiro e vertiginoso.

Referências

- BÉNARD DA COSTA, João. We can't go home again. IN: O cinema é Nicholas Ray. Rio de Janeiro, CCBB, 2011.
- DANIELLOU, Simon; FIANI, Antony (ORG). Les variations Hong Sang-soo vol1. Rennes: de l'incidente editeur, 2018.
- DUBOIS, Philippe. Cinema, video, Godard. São Paulo: Cosac Naify, 2004
- EISENSTEIN, Sergei. A forma do filme. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- _____ Cinema de atrações IN: XAVIER, Ismail: A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- LYOTARD, Jean-François. A condição pós-moderna. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987
- NIETZSCHE, Friedrich. Além do bem e do mal. São Paulo: Companhia das Letras, 1992
- QUANDT, James (ORG). Apichatpong Weerasethakul. Viena: Synema, 2009

Motivos visuais do cinema brasileiro: um exercício de igualdade de inteligências¹

Visual *Motifs* in Brazilian Cinema: an exercise of equality of intelligence

Leonardo Cesar Alves Moreira²

(Mestrando – Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Resumo: Neste ensaio, primeiramente buscamos refletir em torno do conceito de motivos visuais do cinema. Para tal, apresentamos as origens do termo motivo na pintura, desenvolvendo possíveis aproximações com o cinema. Em seguida, trazemos alguns exemplos de motivos visuais constantemente empregados no cinema. Por fim, relacionamos motivos visuais a noção de igualdade de inteligências, tecendo reflexões sobre alguns movimentos de criação de filmes por estudantes no espaço escolar.

Palavras-chave: Cinema, Educação, Escola, Motivos Visuais do Cinema, Igualdade de inteligências, Fragmentação de planos.

Abstract: In this essay, we begin by reflecting on the concept of visual motifs in cinema. In order to do so, we present the origins of the term *motif* in painting and possible approaches to cinema. Secondly, we point to some examples of visual *motifs* constantly observed in films. Lastly, we link visual *motifs* to the notion of equality of intelligence, reflecting about movements of film creation by students in school.

Keywords: Cinema, Education, School, Visual Motifs in Cinema, Equality of intelligences, Fragmentation of takes.

Esse ensaio surge a partir das discussões de Balló e Bergala (2016) acerca do conceito de motivos visuais do cinema. O enfoque fenomenológico trazido pelos autores em torno do conceito de motivo, permite a cada um de nós partir das imagens que se tornam significativas ao assistir determinado filme, defendendo que, a partir de nossas próprias subjetividades criemos as condições de eleger determinado(s) fragmento(s) que enfatizem as singularidades da poética de cada cineasta.

O termo motivo procede do verbo latino *movere*, mover. Significa que possui a propriedade de movimentar, de produzir movimento. No cinema, motivo pode ser também diretamente relacionado ao desejo de criar.

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão 6: Seminário Temático Cinema e Educação

2 - Pedagogo (UFRJ) e mestrando em Educação pelo PPGE/UFRJ. É membro do CINEAD/UFRJ – Cinema para Aprender e Desaprender, onde desenvolve propostas de iniciação ao cinema em escolas públicas.



Ao refletirmos em torno do conceito de motivo, há um resgate do termo a partir da pintura. A palavra motivo passa a ser de uso corrente em determinado momento da história desta arte, impulsionando diversos novos modos de expressão artística, onde os pintores que passam a retratar seus motivos. Isto é, incorporam a seu ato criativo fragmentos do mundo, da realidade, que são expressados por paisagens, situações do cotidiano, por exemplo, e que englobam as ferramentas e os gestos de criação de cada artista.

a palavra motivo passou a ser de uso corrente em um momento da história desta arte, onde os pintores começaram a sair de seus ateliers e a pintar a partir do motivo. Neste sentido, o motivo é um fragmento do mundo (uma paisagem, por exemplo) que o pintor elegeu antes de plantar seu cavalete. (BALLÓ; BERGALA, 2016, p. 11)



1. Motivos Visuais da pintura (*Nascer do Sol*, Monet, 1872)



2. Motivos Visuais da pintura (*Moça no trigal*, Visconti, 1916)



3. Motivos Visuais da pintura (*Os telhados de Collioure*, Matisse 1905)

Estas características se fazem presentes também na linguagem cinematográfica, pois apresenta influências e estímulos a partir de fragmentos do real. Sugerindo, desta maneira, uma série de motivos visuais que compõe o universo imagético de diversas obras cinematográficas. Alguns motivos visuais constantemente retratados no cinema são “a janela, a nuca, a escada, o espelho, o duelo, a sombra, o corpo que cai (...)” (BALLÓ; BERGALA, 2016, p. 12). Numa aproximação mais enfática entre alguns cineastas e seus motivos, Balló e Bergala descrevem “as mãos em Bresson, os insetos em Buñuel, os caminhos sinuosos de Kiarostami, entre outros (...)” (BALLÓ; BERGALA, 2016, p. 13).



4. Motivos Visuais do cinema (*O carteirista*, Bresson, 1959)



5. Motivos Visuais do cinema (*Um cão andaluz*, Buñuel, 1929)



6. Motivos Visuais do cinema (*O gosto de cereja*, Kiarostami, 1997)

Os motivos visuais do cinema, em nossa compreensão, aparentam estar relacionados a uma série de características e formas de expressividade de cada cineasta, na sua relação com o mundo e de suas escolhas particulares no mundo, e que, frequentemente estão voltadas para a criação de suas obras cinematográficas. Desta maneira, torna-se completamente justificável que motivos visuais se repitam na linguagem cinematográfica, tendo em vista que assumem diversificadas formas de serem retratados por cada cineasta, que os levam a incorporá-los em suas obras, ressignificando-os e inventando novas possibilidades de retratá-los em seus gestos de criação.

Desta maneira Balló e Bergala descrevem que determinados motivos visuais do cinema se repetem, entretanto, “se tornam universais, plurais e ambíguos, o que levou os grandes cineastas a adotá-los, transformá-los e reinterpretá-los” (BALLÓ; BERGALA, 2016, p. 16). Desta maneira incentivam um enfoque comparativo entre os gestos de criação de alguns grandes cineastas:

“Como Jean Renoir, Nicholas Ray, Fellini e Bergman filmam uma mulher em um balanço? Como Hitchcock, Rohmer, Buñuel, Vertov, Oliveira, Kiarostami, Rossellini e Chris Marker representaram com sua câmera um personagem que dorme ou acorda?” (BALLÓ; BERGALA, 2016, p. 16)

É através desta perspectiva de invenção onde os motivos visuais do cinema se situam, que buscamos aproximá-los de uma reflexão pedagógica. Pensemos a situação hipotética de assistirmos a determinado



filme em grupo. Através desta experiência podem surgir diversas ideias em torno de qual(is) motivo(s) visual(ais) estão sendo expressados na obra, algumas consensuais, outras nem tanto. Assim, compreendemos que a eleição de motivos visuais se potencializa na singularidade de cada espectador, representando, desta maneira, uma proposta que valoriza as diversas subjetividades e experiências daqueles que se confrontam com a tela e suas imagens em movimento. Possibilitando levar-nos a escolha de incontáveis motivos, a diversas formas livres e únicas de tradução daquilo que se percebe, sente, reflete e faz com que nos relacionemos com o filme, nos fazendo traçar caminhos próprios.

Nesse sentido a eleição de motivos visuais parece potente na expressão do princípio de igualdade de inteligências (RANCIÈRE, 2002), na medida em que diante da tela, com o mesmo filme, mesmas imagens e sons, cada espectador possui a total liberdade para experimentar a relação, a eleição e invenção de seus próprios motivos visuais em torno de determinada obra.

É nesse sentido que este movimento se faz como um convite à busca de nossos próprios motivos visuais, isto é, de fragmentos do real que nos apresentem como marcantes e que nos permitam, ao assistir aos filmes, a criação de nossos próprios significados e preferências diante de suas imagens. A eleição de nossos próprios motivos visuais ao assistirmos a determinado filme, para nós, enquanto docentes, se dá também como uma possibilidade de exercício de emancipação intelectual.

Tomando os caminhos supracitados, isto é, relacionando motivos visuais como potência do princípio de igualdade de inteligências, que temos realizado a eleição de alguns motivos visuais a partir de filmes nacionais. Um trabalho do qual temos apostado como potente para o desenvolvimento de ações em escolas de cinema³ muito diferentes (como a escola de cinema *Cinemento*, da Escola de Educação Infantil da UFRJ - com bebês e crianças de 0 a 5 anos de idade; com jovens estudantes da EM Djalma Maranhão, da favela do Vidigal; do Colégio de Aplicação da UFRJ e também com estudantes cegos e com baixa visão, da escola de cinema *Adèle Sigaud*, do Instituto Benjamin Constant).

A partir da eleição em torno de alguns motivos visuais nos filmes, temos realizado um inventário de fragmentos de filmes (BERGALA, 2008) – isto é, a seleção de planos/cenas que contenham os “nossos” próprios motivos ao assistirmos a determinados filmes. Os quais temos gradualmente experimentado a exibição nas escolas, procedidas de alguns exercício de criação de filmes.

Nas aulas de cinema temos desenvolvido as ações organizadas em três espaço-tempos que para nós têm sido indissociáveis para uma experiência de introdução a linguagem cinematográfica nas escolas. Sendo eles:

3 - As escolas de cinema do programa de ensino, pesquisa e extensão Cinema Para Aprender e Desaprender (CINEAD), da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

1º) *A exibição de filmes*; em geral curta-metragens e/ou fragmentos de filmes – os quais temos privilegiado alguns motivos visuais a cada encontro;

2º) *a passagem ao ato* em si (algo que em alguns momento também chamamos de ‘fazimento’ de filmes pelas/os estudantes); que partem de alguns exercícios de criação previamente desenvolvidos, como o Minuto Lumière⁴ ou o filmado/montado, por exemplo. Neste momento, relacionamos os motivos visuais a algumas “regras do jogo” cinematográfico, ou seja, no exercício realizado devem apresentar em sua composição do(s) plano(s)/cena(s) o motivo visual apresentado durante a exibição;

3º) (E não menos importante por isso) o gesto de *assistirmos coletivamente às realizações* dos meninos e meninas; como materialização dos gestos de criação, que se relacionam com os dois movimentos anteriores.

Motivos visuais do cinema na escola: o que fazer, em tempos da Lei 13.006/2014?

Apresentamos, um breve esboço da materialização da eleição do motivo visual *escadas* a partir do filme *Os óculos do vovô* (1913), o qual exibimos e propusemos o exercício filmado/montado⁵ com estudantes com baixa visão do Instituto Benjamin Constant.

Acreditamos que a prática deste exercício, ao ser desenvolvida entre professores e estudantes, para além da ampliação de repertórios em torno do conhecimento de filmes nacionais, possibilita a criação de alguns caminhos que contribuam para a execução da Lei 13006/2014, que torna obrigatória a exibição de duas horas mensais de cinema nacional nas escolas de educação básica (BRASIL, 2014; FRESQUET; MIGLIORIN, 2015).

A própria ideia em torno de “motivos” como conceito em construção, se faz como um convite à busca de nossos próprios motivos diante das películas exibidas e/ou ainda de questionamento(s) acerca das escolhas, dos enquadramentos, dos elementos retratados na composição das cenas desses primeiros cineastas. Nesse sentido, é inevitável pensarmos que nos diferentes espaços e tempos surjam outros tantos primeiros cineastas, aproximando e (re)criando novas infâncias para o cinema. Desta maneira, a escolha pelo filme *Os óculos do vovô* (1913) se dá pelo fato de ser o filme brasileiro mais antigo que se tenha registros de conservação, de modo a contribuirmos para “impulsionar a preservação do cinema nacional e garantir a sua difusão com o propósito de produzir conhecimento” (FRESQUET, 2015, p. 176).

A aproximação que buscamos aqui, para desenvolver “nosso” motivo visual está intimamente ligada às

4 - É um exercício onde projetamos alguns minutos dos irmãos Lumière e logo partimos para filmar como eles. Isto é, fazendo de conta que nossas câmeras, celulares ou filmadoras têm a limitação do cinematógrafo, e registrar entre 50 e 60 segundos escolhendo cuidadosamente o enquadramento, dado que não haverá edição posterior.

5 - O exercício é descrito como ato de pensar um filme em uma determinada quantidade de planos, colocando como regra do jogo a impossibilidade de filmar novamente o mesmo plano e de editar o filmado. Isto é, o filme fica pronto no momento em que terminamos de filmar o último plano.



experiências entre assistir, criar e exibir filmes junto a estudantes cegos e/ou com baixa visão da Escola de Cinema Adèle Sigaud, do Instituto Benjamin Constant (IBC).

Buscamos apresentar os motivos visuais que identificamos a partir do filme brasileiro, *Os óculos do vovô* (1913), dirigido, roteirizado e interpretado pelo português Francisco Dias Ferreira dos Santos. Onde a movimentação dos/as personagens pelas escadas assume posição de destaque como elemento de transição entre os planos que compõe o filme. Ao longo de três cenas onde são exibidas as escadas, em planos parados, uma pequena sacada, com as escadas, janelas e portas representam uma escolha que permite a transição entre uma locação e outras, isto é, entre espaços internos e externos onde foram realizadas as filmagens.

No primeiro plano onde aparecem as escadas o posicionamento da câmera dispõe elementos que não são apresentados nas demais (uma janela e outra porta), importante para a constituição da cena da fuga da criança.



7. Motivos Visuais do cinema (*Os óculos do vovô*, Santos, 1913)



8. Motivos Visuais do cinema (*Os óculos do vovô*, Santos, 1913)

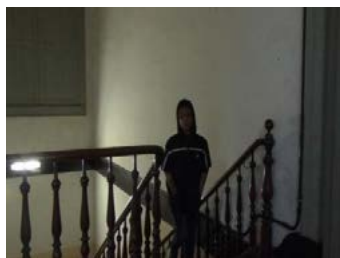


9. Motivos Visuais do cinema (*Os óculos do vovô*, Santos, 1913)

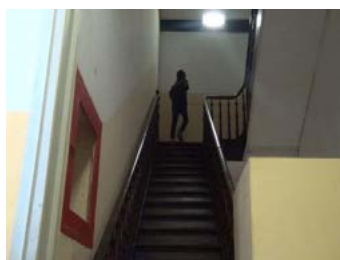
Nos outros dois planos o enquadramento se repete, modificando apenas a movimentação dos personagens, que num momento descem e noutro sobem as escadas.

Traçando um paralelo com outros “primeiros cineastas”, citamos a experiência de realização cinema-

tográfica com os/s estudantes do IBC, onde as escadas de madeira da instituição representavam um dos motivos visuais mais sugeridos e filmados pelos jovens participantes das atividades.



10. Motivos Visuais do cinema (Filmado/montado, IBC, 2017)



11. Motivos Visuais do cinema (Filmado/montado, IBC, 2017)

Neste sentido, desvelam-se motivos visuais próximos entre estes “primeiros cineastas” que inauguram e reinauguram o cinema, em seus distintos espaços e tempos, além das especificidades em torno de aspectos físicos (entre videntes e não videntes) e das condições de filmagem em cada época.

Acreditamos que a eleição de motivos visuais do cinema representa uma alternativa para a exibição de filmes nacionais em contexto escolar, em consonância à Lei 13.006/2014. Representa ainda, um gesto de igualdade de inteligências entre professores e estudantes, possível de ser realizado e ampliado através da análise criativa de outros filmes.

Referências

- BALLÓ, Jordi & BERGALA, Alain. *Motivos Visuales del Cine*. Barcelona: Galáxia Gutemberg, 2016.
- BERGALA, Alain. *A hipótese-cinema: pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola*. Rio de Janeiro: Booklink; CINEAD/UFRJ, 2008.
- BRASIL. *Lei 13.006/2014*, de 26 de junho de 2014.
- FRESQUET, Adriana; MIGLIORIN, Cezar. 10ª MOSTRA DE CINEMA DE OURO PRETO. *Uma década de preservação cinema e patrimônio: catálogo*. Da obrigatoriedade do cinema na escola, notas para uma reflexão sobre a Lei 13.006/2014. Minas Gerais, 2015. p. 137 - 150.
- FRESQUET, Adriana Mabel. *A preservação audiovisual e a educação – O que faria Humberto Mauro, em tempos da lei 13006, com “Os óculos do vovô”?*. In: HEFFNER, Hernani; HALLAK, Raquel e HALLAK, Fernanda. (Org.). *Reflexões sobre a preservação audiovisual*. 1ed.Ouro Preto: UNIVERSO, 2015, v. 1, p. 174-177.



FRESQUET, Adriana. *Cinema e educação: reflexões e experiências com professores e estudantes de educação básica, dentro e “fora” da escola*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

FRESQUET, Adriana. *Princípios e propostas para uma introdução ao cinema com professores e estudantes: a experiência do CINEAD/UFRJ*. In: BARBOSA, Maria Carmen Silveira; SANTOS, Maria Angélica. (Org.). *Escritos de Alfabetização Audiovisual*. Porto Alegre: Libretos, 2014. cap. 1, p. 68-85.

RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, J. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica; 2002.

A Dramaturgia da Presença de Albert Serra¹

Albert Serra's Dramaturgy of Presence

Leonardo Couto da Silva²
(Mestrando – PPGCOM-UFRJ)

Resumo: Neste trabalho é analisado o artigo publicado em 2014 pelo cineasta Albert Serra, intitulado "The Dramaturgy of Presence". Busca-se compreender quais são os problemas postos pelas obras do artista e os seus desdobramentos teóricos.

Palavras-chave: Albert Serra, teorias dos cineastas, presença.

Abstract: This paper analyses the article published in 2014 by the filmmaker Albert Serra, entitled "The dramaturgy of presence". It seeks to understand what are the problems posed by the artist's works and their theoretical developments.

Keywords: Albert Serra, theories of filmmakers, presence.

Em 2014, o cineasta Albert Serra publicou na revista *Comparative Cinema* o pequeno artigo intitulado *The Dramaturgy of Presence*, no qual o cineasta reflete brevemente sobre o lugar do ator dentro de seu processo criativo. Para Serra, o ator teria declinado, deixando de ser a figura central na feitura de um filme. O diretor defende um cinema cujo estilo se construa a partir do ator, não das ações e definição de uma profundidade psicológica deste, mas dos seus gestos, para Serra, uma "expressão pura da presença" (p. 93). Neste trabalho é analisado esse texto e os seus desdobramentos dentro da obra do artista.

Serra nasceu em 1975, em Banyoles na região da Catalunia. Graduou-se em literatura e história da arte, e possui título de doutor em teoria e literatura comparada pela Universidade de Barcelona. Seu campo de atuação não se limita ao cinema, tendo criado e dirigido peças de teatro, assim como performances e instalações. Apesar de ter uma formação acadêmica, o artista destaca em seu texto e em diversas entrevistas que as suas elaborações teóricas sobre seus filmes não são anteriores à sua prática, mas se dão a partir dos problemas postos pelas próprias obras. Por isso, começaremos nossa análise descrevendo os quatro principais longas-metragens de Serra, para então levantar os pontos que os atravessam e relacioná-los com as proposições do texto.

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: TEORIAS DOS CINEASTAS.

2 - Mestrando do PPGCom - UFRJ, na linha de Tecnologias da comunicação e estéticas.

Os filmes de Albert Serra

O primeiro longa de ficção do cineasta é “A Honra dos Cavaleiros” (2006), uma adaptação do livro “Don Quixote” escrito por Miguel Cervantes. O filme não se propõe a transpor para a tela do cinema as histórias narradas no romance espanhol. Enquanto neste nos é contado que Quixote é um senhor letrado que sai de casa em busca das aventuras que tanto leu em romances de cavalaria, acompanhado de seu escudeiro inocente e analfabeto, na obra de Serra não nos é dada nenhuma informação dessa história. O que se dá é o encontro de dois corpos com uma natureza bucólica do interior da Espanha.

Vemos Quixote e Sancho Panza sentados na mata, tomando banho de rio, deslocando-se pela paisagem. Quixote, constantemente veste sua armadura, seu corpo magro está sempre alerta, em busca de algo que aconteça. Já Sancho é relaxado, seu corpo gorducho parece desfrutar o tempo. Em diversos momentos, eles se comportam de forma burlesca, desajeitada, lembrando os personagens Laurel e Hardy, elogiados por Serra no seu artigo. Os planos do filme são alongados e feitos com a câmera na mão, recorrentemente posta próxima do chão, com movimentos leves e fluídos, faz com que ela se misture com o alto capim que é balançado pelo vento.

No filme seguinte, “O Canto dos pássaros” (2008), acompanhamos a busca dos Três Reis Magos pelo menino Jesus. Os três corpos se deslocam por geografias variadas, como montanhas geladas e o deserto. Não sabem exatamente para onde vão, nem qual é a sua missão. Os planos são mais alongados do que os de “A Honra dos Cavaleiros”, os enquadramentos são fixos e mais abertos.

O conteúdo narrativo escasso e a longa duração dos planos provocam uma sensação de lentidão. Há um plano de 9 nove minutos no qual os reis magos vagam pelo deserto e podemos perceber as pequenas mudanças de luz. As potências contidas na paisagem e as deformações que essas exercem sobre os corpos dos atores são a estratégia principal na produção de afetos e sensações no filme.

No trabalho seguinte, “A História da Minha Morte” (2013), acompanhamos os últimos dias da vida do conhecido conquistador e aventureiro do século XVIII, Giacomo Casanova. Diferentemente dos trabalhos anteriores, há a maior presença diálogos. Casanova fala sobre banalidades, experiências passadas, dicas de sedução. Em determinados momentos prevê uma revolução na Europa, que fará com que “cabeças caiam”. Repetidas vezes, o personagem critica o cristianismo, numa postura iluminista que parece colocar liberdade e libertinagem como sinônimos.

Na segunda metade do filme, aparece um corpo que tensiona esse meio derivado racional do iluminismo: o vampiro Conde Drácula, que instaura uma atmosfera decadentista. Novamente, os planos são longos, mas dessa vez alternam entre enquadramentos mais fechados nas locações internas e abertos nas externas.

A decadência continua como um dos principais pontos do trabalho seguinte do cineasta: em “A Morte de Luís XIV” (2016) acompanhamos, como no filme anterior, os últimos dias de vida de uma figura importante dos séculos XVII/XVIII. Jean-Pierre Léaud, o grande ator da Nouvelle Vague nos anos 50 e 60, interpreta o Rei Sol, envelhecido e doente. A primeira cena do filme é a única externa, na qual o personagem passeia pelos jardins do palácio numa cadeira de rodas empurrada por um de seus serviçais. Depois disso, vemos os aposentos reais, dos quais o monarca não sairá até a sua morte. A trama se resume às tentativas incansáveis dos médicos de salvar o monarca. Há a tensão entre uma medicina que se torna cada vez mais científica, representada pelos médicos da Universidade de Paris, e as curas quase mágicas do charlatão LeBrun, ambas as formas vistas de forma cética pelo médico do Rei, M. Fagon.

O que presenciamos, durante as quase duas horas de projeção, são rostos em primeiro plano, com poucos elementos a sua volta. A profundidade de campo, diferentemente dos outros três filmes citados acima, é bem reduzida. Não vemos o espaço em sua totalidade, mas fragmentado. Os personagens muitas vezes se encontram apertados um ao lado do outro em volta da cama do rei. Há longuíssimos planos de Léaud sofrendo na cama, tossindo, pedindo por água. O filme não acaba com o que já nos é antecipado pelo título - a morte do Rei - mas na sala de autópsia, onde vemos os médicos examinando os órgãos do recém-falecido.

Clichê, presença e gesto

O que atravessa esses filmes é uma luta contra a representação. Serra busca encontrar os homens anteriores aos clichês que se sedimentam. Para isso, desfaz as cadeias causais das ações de onde emergem uma psicologia, uma profundidade do personagem. Por exemplo, não vemos os grandes atos de Luís XIV, como no filme de 1966 de Roberto Rossellini - “A Ascensão de Luís XIV”, em que uma situação dada, a morte de um dos cardeais mais importantes da França naquela época, faz com que aquele jovem homem tenha que realizar determinadas ações que o farão ascender ao poder, consolidando a monarquia. Se, de uma forma geral, o que qualifica no imaginário social essa figura é o poder do absolutismo francês, o filme do diretor catalão rompe com essa expectativa ao destituir do corpo sua capacidade motora.

Gilles Deleuze, em “Lógica da Sensação”, atenta para o fato de que, diferente do que sempre se pensou, o artista não trabalha com uma tela em branco. Esta já está mergulhada em clichês, e o trabalho, árduo, da criação se dá em perfurá-los, provocar fendas que permitam passar o caos para dentro da obra, tornando visíveis forças invisíveis.

Serra promove sua batalha contra o clichê a partir daquilo que ele chama de dramaturgia da presença. Esta tem como objetivo restaurar a concepção do ator como um *performer*, nas palavras do autor “um gerador de gestos irrepetíveis e fatais” (p.92). Essa ideia de restauração do ator foi influenciada pelo texto “The Decline of the actor”, escrito pelo pintor e crítico de cinema americano Manny Farber em 1966. Para Farber, nas

décadas de 50 e 60, observou-se no cinema mundial a desapareição de uma interação misteriosa entre o ator e a cena, a fonte dos momentos memoráveis de um filme, que nada têm a ver com a história narrada ou o personagem interpretado. Essa interação, diz ele, “são momentos de distração periférica, desconcerto, irritação, meras cintilações de interesses céticos” (p.145), aproximando o espectador da matéria do filme..

Na sua argumentação, Farber utiliza exemplos variados, que vão desde grandes filmes da indústria americana aos de Kurosawa e o cinema moderno europeu emergente com o Neorealismo italiano. Sua relação com essas obras é um tanto polêmica: ele as critica por terem feito do ator um elemento como outro qualquer na criação cinematográfica. Os atores ao seu ver, começaram a ter que se ajustarem a uma produção onde todas as partes são igualmente controladas, como notas numa sinfonia. Por exemplo, sobre os filmes de Antonioni, afirma que nestes o ator “se transformou num volume insignificante”, desaprovando as suas estratégias de desdramatização pelo esvaziamento dos planos e a paralisia dos corpos.

Os elogios que tece são a filmes como “The Big Sleep” (1948) de Howard Hawks, os de John Ford com a participação de John Wayne, e outros de diretores que de alguma forma provocaram transformações nos filmes de ação. São também exemplos disso as obras de Keaton e Chaplin. Sobre o primeiro, Farber destaca que “as linhas espaciais são costuradas sem obstáculos para um naturalismo ilustrativo que **serve ao ator**”.

Serra não se aprofunda nas proposições de Farber, nem expressa se concorda com as suas críticas mais radicais. O que lhe importa é a conclusão de que o ator deva ser o estilo do filme. É ele quem fará a simbiose com a decoração, o ritmo, a cor. O espaço deve ser construído de forma a melhor lhe servir.

Por isso, afirma que o digital é uma ferramenta importante no seu processo de criação, por facilitar as gravações. A técnica deve estar sempre pronta para registrar as inspirações dos atores nos momentos mais inesperados. Há como que uma espera, que tensiona a emergência de uma determinada forma de encenação, na qual o ator não é meramente o receptáculo de uma ideia.

Numa entrevista concedida a Júlia Carcereny, Serra é perguntado sobre a relação intermedial entre seus filmes e a pintura. Sua resposta é que a pintura não lhe interessa muito. Revela que em sua metodologia de trabalho não gosta de perder tempo, e para poder filmar o maior tempo possível, delega muitas tarefas aos operadores. Com isso ele pode concentrar a sua atenção totalmente ao que se passa diante da câmera.

Outro elemento desse método é a não utilização do *videoassist*. O diretor vê o resultado das filmagens apenas na mesa de montagem e, com isso, “cada cena se faz de maneiras diferentes, com novos diálogos e viradas”. O automatismo técnico da câmera seria capaz de captar as potências latentes na cena, que nem o próprio diretor conseguiria ver naquele momento, ideia cuja inspiração vem claramente dos filmes estruturais de Andy Warhol, a quem Serra tece elogios recorrentes em entrevistas e no seu texto. A passividade dessa máquina, para o artista, tem um poder quase mágico, pois esta teria a capacidade de gravar os acontecimen-

tos sem interpretá-los.

Dessa forma, Serra se coloca, assim como Susan Sontag, contra a interpretação. A crítica americana, no seu famoso artigo publicado na década de 60, defende uma outra relação com o cinema, que se dê pelo engajamento sensorial do espectador diante da matéria fílmica. Obviamente ela não pretende excluir o outro lado, o da interpretação dos significados da obra, mas critica a predominância desse tipo de análise.

Hans Ulrich Gumbrecht, cerca de três décadas depois, coloca esse mesmo problema, mas a partir de um cenário bem mais amplo que abrange desde a revisão das bases epistemológicas das Humanidades. Em diversos de seus escritos, como o livro “Produção de Presença” (2010), o autor apresenta seu incômodo com a predominância na modernidade daquilo que ele chama de produção de sentido. O homem moderno, do *cogito* cartesiano, ao transformar o mundo em um objeto de conhecimento, encontra-se apartado da sua experiência mais direta com as coisas.

À produção de sentido, Gumbrecht opõe a produção de presença. Essa palavra, presença, é definida por ele como algo que se refere “a uma relação espacial com o mundo e seus objetos. Uma coisa ‘presente’ deve ser tangível por mãos humanas – o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos” (p.13).

No nosso caso, o da imagem cinematográfica, não podemos efetivamente tocá-la com as mãos, mas, como aponta Deleuze, novamente em a Lógica da sensação, o olho pode assumir uma função háptica, do toque. O filósofo francês escreve: “Presença, presença, é a primeira palavra que nos vem diante de um quadro de Bacon.” A presença é a sensação, ou seja, aquilo que nos atinge diretamente no sistema nervoso, o da carne, enquanto a abstração vai no sentido do cérebro, constituindo um espaço óptico.

Deleuze constrói seu conceito de sensação a partir das pinturas de Francis Bacon, apontando determinadas características, como as grandes superfícies coloridas e o isolamento das figuras que se encontram num processo de deformação. No caso de Serra como entender a sua maneira de produzir sensação? Creio que seja a partir do gesto. No seu artigo, o artista coloca: “O gesto de um ator, sua aparência, significa por si mesma. O grande ator não representa, nem expressa; ele apenas é. Talvez seus gestos funcionem como uma epifania da vida cinética, do gesto enfático e da palavra poeticamente dita: eles oferecem, como uma presença e um presente, a via após a morte da realidade” (p.93).

Brecht, em “Música e *gestus*”, difere gesticulação de gesto. O primeiro é um gesto vazio, desprovido de qualquer caráter social, algo particular de um homem. Já o gesto propriamente é sempre social, permitindo retirar conclusões sobre determinada sociedade. No entanto, não é a intriga que criará esse gesto. Roland Barthes aponta que essa noção de Brecht retoma a ideia de instante prenhe “a presença de todas as ausências (memórias, lições, promessas), ao passo que a História se torna inteligível e desejável”. Por exemplo, em “A

Honra dos Cavaleiros”, podemos ver a diferença social entre Quixote e Sancho pelas posturas dos corpos. Há uma tensão constante no corpo de Quixote, o homem do conhecimento, enquanto Sancho parece distraído, mas mais imerso no mundo. Há uma recorrência na obra de Serra dessa diferença, ou passagem, de um corpo ao outro. O corpo da tradição e o da modernidade, um corpo iluminista e um outro romântico decadente, o monarca barroco e os homens da ciência iluminista.

Desdobrando o *gestus* brechtiniano, Deleuze, em “A Imagem-tempo”, define o *gestus* de forma bastante próxima à de Serra. O *gestus* articula atitudes entre si, mas fora do regime da imagem-ação: “o *gestus* é o desenvolvimento das atitudes nelas próprias”. Cassavetes, exemplo utilizado por Deleuze, ao suprimir a história, a intriga e até mesmo as coordenadas espaciais, introduz o tempo no corpo. Como vimos, para Serra, é no corpo que vemos o tempo.

O tempo, no entendimento deleuziano, tem a sua imagem vista de modo direto quando se é rompido o esquema sensório-motor, próprio da ação. Serra, no seu artigo, opõe a sua dramaturgia da presença, “a imanência do ator”, ao que Barthes denomina de dramaturgia da ação. No texto “Dois mitos do jovem teatro”, Barthes faz fortes críticas a peças burguesas que colocam como qualidade maior de um ator a sua capacidade de ser devorado pelo seu personagem, fazendo um esforço fisiológico que produz lágrimas, suor e saliva. Esse tipo de atuação extremamente inflamado tem como fim a emergência de uma dimensão de profundidade do personagens, a criação de uma psicologia que pode se tornar quantificável.

Referências

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BARTHES, Roland. *L'obvie et l'obtus*. Paris: Seuil, 1982.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre o teatro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1978.

DELEUZE, Gilles. *L'image-mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.

DELEUZE, Gilles. *Logique de la sensation*. Paris: Seuil, 2002.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2009.

FARBER, Manny. *Negative Space*. Nova Iorque: Praeger, 1971.

CANALES, Júlia González de. Albert Serra: For a cinema of artifice and naturalism. In: *L'Atalante*, Revista de estudios cinematográficos, 26, -122.

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

SERRA, Albert. The dramaturgy of presence. In: *Cinema Comparat/ive Cinema*, Vol. II, No. 4, 2014. p.91-94.

Da mise-en-scène à mise-en-salle: cinema violento e violentado¹

From mise-en-scène to mise-en-salle: violent and violated cinema

Leonardo Esteves²

(Doutor – Universidade Federal de Mato Grosso/ UFMT)

Resumo: O presente artigo pretende estabelecer uma reflexão em torno da filmografia de Serge Bard, cineasta associado ao Grupo Zanzibar e que filmou apenas em torno do Maio de 68. Esta reflexão leva em consideração a transformação da mise-en-scène em mise-en-salle, como propõe o diretor em um manifesto que alude a um “cinema violento”. Como consequência, pretende-se firmar um paralelo entre um cinema violento e um cinema violentado, que vai justamente subverter a ideia de mise-en-scène.

Palavras-chave: Cinema experimental, cinema francês, Maio de 68, Zanzibar.

Abstract: This paper establishes a reflection over Serge Bard’s filmography, filmmaker associated with the group Zanzibar who went into production in France around May 68. The text aims to discuss the transformation of mise-en-scène in mise-en-salle, as the director points within a small manifest written by him under the idea of a “violent cinema”. As consequence, one wishes to elaborate a parallel among violent cinema and a violated cinema, which will subvert the idea of mise-en-scène itself.

Keywords: Experimental cinema, french cinema, May 68, Zanzibar.

Obrigatoriamente marcada pelas manifestações do Maio de 68 e certamente influenciada pelas numerosas demonstrações de violência que nelas se sucederam, a revista *Opus International* de junho traz um dossiê temático. Nele, se discorre sobre diferentes manifestações artísticas pela ótica da violência. Na pintura, literatura, arquitetura, música, entre outros, ficam estabelecidas reflexões sobre a expressão da violência nas artes. Representando o cinema, é publicado um texto coletivo intitulado *Quatre manifestes pour un cinéma violent*, escrito por Daniel Pommereulle, Patrick Deval, Serge Bard e Philippe Garrel – todos nomes associados ao grupo Zanzibar, fundado em torno do Maio de 68, e que compartilhavam uma afinidade estética para além do discurso político inflamado.

Separados por cada autor, que assinam cada qual suas partes do manifesto, os textos refletem uma pauta comum de desconstrução que visa demarcar o distanciamento do filme enquanto uma expressão ilu-

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no Seminário Temático Teoria dos Cineastas, Sessão 4.

2 - Professor do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Mato Grosso. Doutor em Comunicação pela PUC-Rio e mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFRJ.



sionista, industrial, e a favor de um cinema de poesia. Em sua passagem, o mais reduzido dos textos, Serge Bard condensa toda a filosofia da ruptura em apenas um parágrafo:

“La violence au cinéma ne peut être que la restitution du désert integral qui fonde l’apport irréconciliable du spectateur à l’écran. Le champ mental de ce rapport n’a de sens et de force que dans un mouvement d’escalade fissurante. Ici, la mise-en-scène doit être mise-en-salle. Le champ de la définition de cette violence doit être la différence. Il faut couper tous les ponts, renverser le saisissement identificatif en un saisissement agressif, qui doit faire de chaque film un point d’interrogation dont la pensée du spectateur sera, selon les cas, la seule réponse, ou absence de réponse. En somme, cela signifie simplement la guerre”³ (BARD, 1968 In: SHAFTO, 2007, p. 68) – grifos no original.

O opúsculo, possivelmente a única manifestação por escrito deste diretor efêmero sobre as intenções aprimoradas por ele em seus filmes, fala sobre o espaço e a distância entre o cinema e o espectador – argumento afinado primeiramente às ideias de Alain Jouffroy.

Bard filmou três filmes de longa-metragem e um curta-metragem em 1968. São eles: *Détruisez-vous, Ici et Maintenant* e *Fun and games for everyone*. *Actua 1*, de apenas seis minutos, foi dirigido em parceria com Patrick Deval e Philippe Garrel. Durante as filmagens de *Normal*, produção na África que teria sido o quarto longa-metragem, Bard abandona o cinema e se converte ao islamismo. Passa a chamar-se Abdallah Siradj, nome que adota até os dias atuais. Neste trabalho será abordado apenas dois filmes do diretor, *Ici et maintenant* e *Fun and games*, que correspondem à parceria com o fotógrafo Henri Alekan e a uma mudança estética não contemplada pelos demais trabalhos.

A abolição da arte e a crueldade

Editor da *Opus International* e já influente no campo de ideias, Alain Jouffroy publicara em fevereiro de 1968 um ensaio escrito no ano anterior intitulado *L’abolition de l’art*, no qual, acompanhado de ilustrações de Pommereulle⁴, discorria sobre uma nova arte de vanguarda. Em sua defesa, o autor defendia a renovação vanguardista denunciando a tecnicidade da arte e manifestando um sentimento de derrota sobre as vanguardas históricas (dadaísmo e surrealismo) por terem sido incorporadas pelo museu. A nova forma de manifestação não seria feita pela expressão, mas pela pressão da arte, o que faria com que se pudesse escapar do conceito de cultura. Como Artaud, uma referência significativa no repertório de Jouffroy, o autor apoia a integração das artes, mas o faz no sentido de se colocar contra o desenvolvimento imperialista, à industrialização acelerada da arte e dos objetos de arte. Sobre estes preceitos que visam a romper com a institucionalização da arte se dá a definição da abolição:

3 - “A violência no cinema pode apenas ser a restituição do deserto integral que funda a ligação irreconciliável do espectador à tela. O campo mental desta ligação tem sentido e força em um movimento fissurado de escalada. Aqui a mise-en-scène deve ser mise-en-salle. O campo de definição dessa violência deve ser a diferença. É preciso cortar todas as pontes, converter o choque identificativo em um choque agressivo, que deve fazer de cada filme um ponto de interrogação no qual o pensamento do espectador será, conforme o caso, a única resposta ou a ausência de resposta. Em resumo, isso significa simplesmente a guerra” – grifos no original, tradução do autor.

4 - O conjunto é chamado de planos de “urgências”.

“C’est au moment où, devant une oeuvre, nous oublions qu’elle relève de l’art’, au moment où la méthode d’exécution suscite, dans le spectateur, un méthode de méditation – une série d’actes organisés par la pensée – que nous sommes confrontés vraiment avec nous-mêmes, avec le feu. C’est ce basculement que j’appelle l’abolition de l’art, et c’est à partir de cette abolition que le mot ‘avant-garde’ pourrait acquérir un sens qui ne serait plus dérisoire, parce qu’il ne ‘garderait’ plus la société du danger de la pensée⁵” (JOUFFROY, 2011, p. 24, 25).

Não se trataria, contudo, de celebrar a anti-arte, uma inversão simétrica passível à reintegração à arte, sustenta o autor, mas: “Il s’agit de traverser les arts comme un désert, de les concevoir enfin comme quelque chose qui doit être surmonté, puis gommé⁶” (2011, p. 24). Quando Bard está se referindo ao deserto na primeira linha de seu breve e denso parágrafo, está citando genericamente Artaud e sua política de supressão do espaço entre o palco e o público, argumento que sedimenta as inversões pretendidas no teatro da crueldade. Mas o faz de forma um tanto genética, pois a influência forte é Jouffroy, que além de ser próximo ao diretor, é também uma referência, um símbolo do intelectualismo engajado. Em *Détruisez-vous*, longa de estreia de Bard, Jouffroy é ator e se deixa filmar palestrando no auditório da Sorbonne. Em *Actua 1*, curta-metragem dirigido por Garrel, Bard e Deval, Jouffroy atua como montador e, parece, coloca em prática umas das previsões esboçadas em *L’abolition de l’art*: a adaptação de textos do Marques de Sade⁷.

É pelo paralelo que se dá entre a abolição da arte e o teatro da crueldade que se pode pensar na ideia de um cinema violento encampado por Bard. Uma proposta que é formalizada pelo manifesto coletivo e inspirada pelo tema da violência nas artes em geral. Mas que irá resultar em práticas divergentes efetuadas pelos signatários.

Cinema violento, *mise-en-salle*

O cinema violento que é reivindicado por Bard sintoniza na sala de exibição um espaço próprio para fazer emergir um deslocamento da ação que outrora ficaria restrita à cena filmada e projetada na tela. É este deslocamento que dá corpo à expressão *mise-en-salle* e favorece o contraste com a *mise-en-scène*, esboçando uma transposição. Não seria uma novidade para o que concerne às vanguardas francesas emergentes a partir do início dos anos 1950. Os letristas já teriam reivindicado proposta similar. Experiências como *Le film est déjà commencé* (1951), de Maurice Lemaître, ou *Hurléments à faveur de Sade* (1952), de Guy Debord, já formulavam de forma objetiva a negação da tela e implicavam na participação obrigatória (e física) do espectador no espaço da sala.

5 - “É no momento onde, diante de uma obra, esquecemos que ela vem da ‘arte’, no momento onde o método de execução suscita, no expectador, um método de meditação – uma série de atos organizados pelo pensamento – que somos confrontados verdadeiramente com nós mesmos, com o fogo. É esta mudança que chamo abolição da arte, e é a partir desta abolição que a palavra vanguarda poderia adquirir um sentido que não seria mais derrisório, porque não ‘guardaria’ mais a sociedade do perigo do pensamento”.

6 - “É uma questão de atravessar as artes como um deserto, de concebê-las enfim como algo que deve ser superado e depois apagado”.

7 - É o que Jouffroy observa em entrevista sobre o filme para Brody (2008, p. 330).



No que concerne à conversação com Artaud, em uma integração mediada por Jouffroy, dois tópicos do primeiro manifesto do teatro da crueldade interagem diretamente com as propostas de Bard. São eles, “A CENA- A SALA”:

“Suprimimos o palco e a sala, substituídos por uma espécie de lugar único, sem divisões nem barreiras de qualquer tipo, e que se tornará o próprio teatro da ação. Será restabelecida uma comunicação direta entre o espectador e o espetáculo, entre ator e espectador, pelo fato de o espectador, colocado no meio da ação, estar envolvido e marcado por ela. Esse desenvolvimento provém da própria configuração da sala” (ARTAUD, 2006, p. 110);

e “O CINEMA”:

“À visualização grosseira daquilo que existe, o teatro, através da poesia, opõe as imagens daquilo que não existe. Aliás, do ponto de vista da ação não se pode comparar uma imagem de cinema que, por mais poética que seja, é limitada pela película, com uma imagem de teatro que obedece a todas as exigências da vida” (ARTAUD, 2006, p. 114).

No caso da identificação entre a sala e a supressão do espaço se vê consolidada a figura do deserto, metáfora comum ao texto de Jouffroy (“restituição do deserto integral que funda a ligação irreconciliável do espectador à tela”, inicia Bard). O cinema violento teria como meta uma destruição sistemática dos aparatos que intermediariam a experiência cinematográfica. Além da sala, já formalizada no manifesto, a câmera passa a ser o artefato ocultado em um dos planos mais longos e representativos de *Ici et maintenant*. Frente a um espelho, que faz convergir campo e contracampo em um jogo de reflexo embasado pelas reflexões entoadas pela crítica cinematográfica, a imagem da câmera é suprimida da reflexão. Enquanto instrumento que não reflete, nega-se a identificação da ferramenta originadora das imagens cinematográficas. A oposição entre plateia e tela é colocada em uma relação de *mise-en-abyme* na qual se apaga a referência visual do objeto câmera, o olho que intermedia as imagens replicadas na projeção. Segundo Abdallah Siradj (Bard), o título já seria uma referência clara à negação do cinema: o aqui e agora (*ici et maintenant*) ao qual o título faz menção é a condição contrária à natureza cinematográfica em sua perspectiva espetacular, do ritual da projeção. Pois esta seria feita impreterivelmente por imagens produzidas antes e em outro lugar, ou seja, uma manifestação do passado⁸. A partir desses comentários, que deslocam a identidade da sala e da presença cinematográfica, se faz necessário abordar uma outra desconstrução, que poderá responder por um cinema violentado e terá uma consequência materialista, no tecido da imagem.

Cinema violentado, lumière non signifiante

Tendo como norte o tema da violência e uma direção oposta à abordada anteriormente, trata-se agora de prospectar sobre um caminho que irá violentar o cinema em sua estrutura intrínseca. O que não irá deixar

8 - Entrevista de Abdallah Siradj ao autor em 06.02.2016.

de manifestar seus efeitos sobre o espectador e sua relação habitual com o espetáculo cinematográfico. É em relação à desconstrução sobre a imagem que reverbera um outro sentido que irá configurar a “restituição do deserto integral”.

A parceria com o veterano fotógrafo Henri Alekan resulta em um experimento que é sintetizado por ele como uma “*lumière non signifiante*”/ “*luz não significante*”. Observa Alekan: “*La lumière peut devenir expression graphique sans modelé et dépersonnaliser les comédiens au point de leur ‘manger’ le visage en supprimant tout détail et créer un environnement attractif*⁹”. O exercício de despersonalização atinge a radicalidade em *Fun and games*, compilação de registros da vernisage homônima do pintor minimalista Olivier Mosset, outro amigo de Bard e um dos responsáveis pelo grupo Zanzibar.

Ao despersonalizar as coisas, as imagens passam a ser dotadas de apenas preto e branco, sem escalas de cinza e sem a visualização da menor estrutura componente das imagens produzidas em processo fotoquímico: o grão. É a supressão do grão que irá padronizar imagens estranhas ao processo cinematográfico, imagens que são compostas por ausências, indefinições transitórias que marcam um expressivo jogo de visibilidade/ invisibilidade, tornando o profílmico irreconhecível. É neste jogo, nessas imagens de definição movente, que novamente o espectador se vê à frente de um cinema violento, que solicita dele uma nova participação de forma a restituir o deserto entre ele e a tela. Na interação/ decifração entre espectador e tela pode se configurar uma tradução cinematográfica para a abolição da arte. É a meditação do espectador que é visada por meio das ausências, uma vez que ele se vê em uma tarefa incomum de lidar com lacunas temporárias que deformam a percepção das coisas.

O cinema violentado, tornado irreconhecível em suas imagens selvagens e de aparências transitórias, é também a última etapa do encontro truncado entre Bard e Artaud. Toda a limitação da película que é apontada por Artaud como uma finalidade “à visualização grosseira daquilo que existe” parece sistematicamente superada por Bard. As imagens do aqui e agora que compõem um jogo divertido são a evidência de um cinema que fora violentado em nome de uma nova vanguarda – que tampouco irá assentar a verborragia política que ocupa uma parcela expressiva dos títulos que são produzidos a partir de 68. O rótulo de dândi, atribuído ao grupo Zanzibar pela pesquisadora Sally Shafto (2007), ganha representatividade neste cinema violento e violentado, incompatível com a verve marxista-leninista adotada no período por outros grupos.

Referências

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BARD, S; DEVAL, P; POMMEREULLE, D; GARREL, P. *Quatre manifestes pour un cinéma violent*. Opus International, nº 7, págs. 33-35, jun. 1968.

9 - “A luz deve se tornar expressão gráfica sem volume e desumanizar os atores, a ponto de lhes ‘comer’ o rosto, suprimindo todo detalhe e criar um ambiente atrativo”. O comentário vem incluído no DVD de *Fun and games for everyone*, lançado em 2011.



BRODY, R. *Everything is cinema: the working life of Jean-Luc Godard*. Nova York: Metropolitan books, 2008.

ESTEVES, L. *Dialéticas da desconstrução: Maio de 68 e o cinema*. Rio de Janeiro, 2017. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 293 págs.

_____. *Serge Bard e a transfiguração do cinema*. In: MAIA, A (org.). *Reencontros da Comunicação: cidade, estéticas & resistências*. Porto Alegre: Buqui, 2015, págs. 39-53.

JOUFFROY, A. *Autre histoire de fou racontée par un idiot*. Paris: Re: voir, 2008 (encarte DVD).

_____. *L'abolition de l'art*. Falaise: Éditions Impeccables, 2011.

RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

RAYNAL, J. *Serge, Sylvina et Olivier*. Paris: Re: voir, 2011 (encarte DVD).

SHAFTO, S. *Zanzibar: Les films Zanzibar et les dandys de Mai 1968*. Paris: Paris Expérimental, 2007

A disputa territorial (da) doméstica: uma discussão dos filmes *La Teta Asustada* e *Que Horas ela Volta?*¹

The territorial dispute of the maid: a discussion of the movies *The Milk of Sorrow* and *The Second Mother*

Licia Marta da Silva Pinto
(Doutoranda – UFF)²

Resumo: O artigo discute a representação fílmica do emprego doméstico sob a perspectiva das disputas territoriais entre empregada/patroa nos espaços micropolíticos (casas) ou macropolíticos (cidade, rua). Pretende observar como esta trabalhadora se constitui como um ser estrangeiro (CANCLINI, 2016) no espaço onde trabalha, tanto por ser migrante quanto oriunda de locais periféricos. Para tal, faremos uso dos filmes latino-americanos: *La Teta Asustada* e *Que Horas Ela Volta?*.

Palavras-chave: empregada doméstica, cinema latino-americano, território.

Abstract: The article discusses the movie representation of the domestic work under the perspective of territorial dispute between employee/mistress in the micropolitical spaces (houses) or macropoliticians (city, street). It intends to observe how this worker is constituted as a foreign (CANCLINI, 2016) in the space where it works, both because it is a migrant and because it comes from peripheral zones. For such, we will make use of the Latin-American movies: *The Milk of Sorrow* and *The Second Mother*.

Keywords: maid, Latin American cinema, territory.

Sair de casa antes do sol raiar, pegar mais de um meio de transporte, na maioria das vezes lotado, para chegar no trabalho ou morar no mesmo local onde se trabalha, indo visitar a família esporadicamente ou quase nunca. Essa é uma realidade comum a tantas empregadas domésticas, atora social presente no cotidiano de famílias de classe média/alta e em diversos produtos culturais, que deixam suas casas e seus locais de origem para exercerem sua função sob a forma assalariada na casa de outra mulher, pertencente a uma classe mais abastada.

Levando em consideração o conceito de estraneidade³ (CANCLINI, 2016), essas trabalhadoras, oriun-

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: AUDIOVISUAL E AMÉRICA LATINA: ESTUDOS ESTÉTICO-HISTORIOGRÁFICOS-COMPARADOS – BRASIL E AMÉRICA LATINA.

2 - Doutoranda do Programa de Pós-Graduação Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense e mestre em Comunicação pelo PPGCOM da PUC-Rio. E-mail: liciams.pinto@gmail.com

3 - Segundo Canclini (2016), a estraneidade pode ser vista de três formas: "a) a estraneidade como perda de um território próprio; b) a experiência



das de outros países, cidades ou comunidades periféricas e portanto, com formações histórico-sociais diversas de suas patroas, podem ser observadas como estrangeiras. naquele espaço da classe dominantes e conseqüentemente vistas como arcaicas e/ou inferiores. São estranhas num território zonal pertencentes as classes dominantes, configurando desse modo o que Haesbaert (2014) chama de disputa territorial que ocorre “tanto no sentido político mais concreto quanto no nível conceitual” (p. 2).

Por um lado, temos as patroas⁴ numa tentativa de pedagogização e “domesticação”, fazendo uma analogia com o próprio termo referente a essa profissão, das empregadas para com os hábitos culturais da família sob um esquema de mando e obediência (ALMEIDA, 1982), para que elas possam lhes servir de uma forma “correta”.

O enquadramento da empregada ao sistema cultural da patroa e a práticas de negação de sua humanidade, ficam nítidos em *La Teta Asustada* (Peru, 2009). Assim que Fausta chega a casa de Aida, Fina (empregada antiga) lhe explica o funcionamento da casa e inspeciona o seu corpo (orelhas, dentes, pescoço e mãos) para verificar se ela está limpa, remetendo a inspeção feita nos escravizados assim que chegavam nas colônias para verificação de possíveis doenças. Ao verificar que uma unha de Fausta está comprida, Fina sugere que ela a corte pois a mesma “deveria saber que, por esse tipo de coisas a Sra. Aida pode perder o interesse.” Mostra os itens de higiene que ela deve usar e ressalta que Fausta tem que passar desodorante após o banho, que é obrigatório naquela casa, sugerindo que aquele pode não ser um hábito da garota. Tudo isto, explicita a forma como a patroa do filme vê as empregadas, como um objeto ou um animal, que deve ser higienizado para não infectar sua casa e sua família e, portanto, qualquer suspeita de “sujidade” ou contaminação fará com que ela seja mandada embora. Finaliza definindo o limite zonal da casa para a empregada. “Depois do banho, espere na cozinha. Se a senhora precisa de você, irá chamá-la. Se não precisar, fique na cozinha.”

Esses limites zonais dos lares presentes podem se físicos ou simbólicos. A própria arquitetura das casas é pensada para definir e reiterar os limites e hierarquias nessa relação trabalhista, visto que “habitações são [...] representações emblemáticas de transformações socioculturais e de como a busca por distinção entre classes sociais é reproduzida no microcosmo da vida doméstica.” (TRIGUEIRO; CUNHA, 2015, p.123). As empregadas são destinados quartos e banheiros apertados, mal iluminados, quentes, nos fundos da casa, próximos da cozinha e da área de serviço.

Val, de *Que Horas Ela Volta?* (Brasil, 2015), reconhece bem os limites que pode ou não ultrapassar na casa onde trabalha, afinal está ali há bastante tempo. Porém, quando Jéssica chega a casa dos patrões de sua mãe, desestabiliza a suposta convivência cordial que existia, pautada na falácia do “quase da família”,

de ser estrangeiro-nativo, ou seja, sentir-se estranho na própria sociedade; c) a experiência de sair de uma cidade ou nação que asfixia e escolher ser diferente ou minoria em uma sociedade ou língua que nunca vamos sentir como inteiramente própria.” (p. 59)

4 - A escolha pelo uso do termo “patroa” se deve pelo fato de que, na maioria das vezes, a relação trabalhista doméstica ainda se dá com alguma figura feminina da família, por mais que os arranjos familiares venham mudando. E nas representações filmicas analisadas, a figura feminina como personagem patroa também está presente.

pois não aceita ser tratada de forma desigual. Carlos se interessa pela menina e por conta disso é responsável pela inserção de Jéssica em locais intransponíveis para alguém de seu grupo social, assim a garota consegue dormir no quarto de hóspedes, almoça na mesa da sala de jantar e visita o estúdio de Carlos, a FAU e o Copan. Causando preocupação em sua mãe e desconforto em Bárbara. O ápice dos conflitos no filme acontecem quando Jéssica é jogada por Fabinho na piscina, Val mais que depressa retira a filha e Bárbara liga na mesma hora para um limpador de piscinas. Em diálogo posterior, Fabinho revela à garota a desculpa, que também pode ser vista como uma metáfora, que sua mãe deu para tal atitude, um rato caiu na piscina e poderia transmitir doenças.

Essa combinação de demarcações presentes na relação patroa/empregada doméstica, presente na narrativa dos filmes trabalhados, podem ser compreendidas conforme as ideias de Mary Douglas (1966):

[...] Creio que as pessoas, realmente, pensam que seu próprio ambiente social consiste de outras pessoas ligadas ou separadas por linhas que devem ser respeitadas. Algumas dessas linhas são protegidas por firmes sanções físicas [...] Mas, onde as linhas são precárias, achamos ideias de poluição que vêm para sustenta-la. (idem, p. 170)

No entanto, a ideia de contaminação referente a empregada atinge as crianças e adolescentes de uma forma ambivalente (BRITES, 2001). Por mais que estejam inseridos no repertório de dominação e hierarquia, ainda não estão completamente socializados para o mando, além disso, são cuidados pelas empregadas e algumas vezes passam mais tempo com elas que com a própria mãe. Portanto, nutrem afetos e são mais suscetíveis a trocas culturais com as mesmas. Fabinho de *Que Horas Ela Volta?* ao ter insônia recorre ao quarto e aos cafunés de Val, encontra cumplicidade na empregada para esconder a maconha encontrada em suas coisas que seus pais haviam jogado fora, é consolado pelo abraço de Val ao ser reprovado no vestibular e recusa que sua mãe faça o mesmo. Bárbara reclama: “Poxa, Fabinho, a Val pode te abraçar e eu não posso?” e ele retruca “A Val me acha inteligente, você me acha burro!”. Vemos assim, a falta de afinidade entre mãe e filho no filme, pois o afeto maternal que ele precisava encontrou em Val.

Nesse interim, podemos considerar as empregadas como maiores responsáveis pelas remessas culturais de ida e volta (CANCLINI, 2016). Val canta para Fabinho com seu sotaque nordestino, diferente do paulista que ele escuta em sua casa, ensina brincadeiras para o menino quando criança, oferece rapadura aos patrões quando Jéssica lhe trás de viagem. Fausta quase não fala na casa de sua patroa, mas canta músicas em sua língua nativa, o quíchua, ensinadas pela sua mãe. As músicas de Fausta despertam o interesse em Aida que é pianista, ela passa a tocá-las em suas apresentações que se tornam um sucesso, todavia, não dá os devidos créditos a sua empregada e muito menos cumpre o trato que elas fizeram (a música em troca de pérolas, para que Fausta enterre o corpo de sua mãe).

Ainda de acordo com as ideias de Canclini (2016), todo imigrante é um tradutor, “aquele que faz constantemente, entre seu lugar de origem e sua cultura adotiva, a experiência do que pode ou não pode se dizer



em outra língua.” (p. 67). Nesse sentido, observamos em *Que Horas Ela Volta?* Val agindo como tradutora para Jéssica, tenta a todo custo passar a filha o que se pode fazer ou não na casa dos patrões, como por exemplo, tomar somente o sorvete permitido a elas, que tem uma qualidade inferior ao dos patrões. Porém, não obtém sucesso. Após a emblemática cena da piscina, mãe e filha travam o seguinte diálogo:

Val: Mas tu fizesse de tudo pra ele lhe jogar na piscina.

Jéssica: Tava nem vendo, Val. Sabe nem do que tu tá falando. Tô te falando que quero sair daqui, entendesse?

Val: É melhor mesmo.

Jéssica: Te falei desde o início.

Val: Isso não tá dando certo.

Jéssica: Não tá mesmo, não. E eu avisei... Onde foi que tu aprendeu essas coisas que tu fica falando “ai, não pode isso, não pode aquilo.” Tava escrito em livro? Como é que é? Quem te ensinou? Tu chegou aqui e ficaram te explicando essas coisas?

Val: Isso aí ninguém precisa explicar, não. **A pessoa já nasce sabendo o quê que pode, o quê que não pode.** Tu parece que é de outro planeta. (grifo meu)

Constatamos então o quanto a naturalização desse limites estão profundamente enraizados em Val que tenta repassar esses códigos, sem sucesso, para sua filha. Isto poderia resultar na perpetuação da posição do subalterno e da profissão doméstica para Jéssica, processo bastante comum até então no Brasil, em que empregadas domésticas geralmente eram filhas de outras empregadas domésticas⁵. Mas o filme se inseria no contexto de reconfigurações sociais e trabalhistas que o Brasil passava⁶. Logo, o final do filme representou essa esperança de mudanças, Val ouve os apelos diretos de Jéssica e se demite da casa de Bárbara, se livrando de uma longa relação trabalhista repleta de humilhações e servilismo.

As lógicas e conflitos zonais com relação a empregada doméstica também podem ser pensadas do ponto de vista do espaço macropolítico (exterior, ruas, cidades) e seus deslocamentos por este, visto que, a mobilidade pelos espaços é desigual conforme os marcadores que atravessam um indivíduo. Massey (2000) aponta que:

[...] Entre as muitas coisas que influenciam claramente essa experiência, há, por exemplo, a raça e o gênero. O quanto podemos nos deslocar entre países, caminhar à noite pelas ruas ou sair de hotéis em cidades estrangeiras não é apenas influenciado pelo “capital”. Pesquisas mostram de que modo a mobilidade das mulheres, por exemplo, sofre restrições – de inúmeras maneiras diferentes, da violência física ao fato de ser assediada, ou de simplesmente obrigada a se sentir “fora do lugar” – não pelo “capital”,

5 - Em seu estudo etnográfico, Almeida (1982) entrevistou empregadas domésticas e todas elas relataram que “herdaram” a profissão da mãe e começaram a exercê-la ainda crianças, entre 7 e 12 anos.

6 - A promulgação da PEC das Domésticas e ascensão econômica das classes trabalhadoras, denominadas de “nova classe média” ou “classe C”.

mas pelos homens. [...] A aceleração atual talvez esteja fortemente determinada pelas forças econômicas, mas não é só a economia que determina nossas experiências de espaço e lugar. Em outras palavras e dito de forma simples, há muito mais coisas determinando nossa vivência do espaço do que o “capital”. (p. 178-179)

Em diálogo com a mesma, Haesbaert discorre sobre o mundo atual que vivemos, de progressiva fluidez e diversidade de territórios, sinalizando que as “desigualdade das geometrias de poder da mobilidade” (HAESBAERT, 2014, p. 4) se torna mais proeminente. E complementa dizendo que, por conta da mobilidade ter esse peso ela torna-se um grande diferenciador social, fazendo com certos grupos passem a ter uma forte preocupação com relação a mobilidade exagerada de grupos subalternos. (HAESBAERT, 20014).

As empregadas de ambos os filmes são oriundas de locais periféricos, Val do interior de Pernambuco e Fausta de um vilarejo bastante humilde no Peru. Elas passam a trabalhar em locais abastados que possivelmente não frequentariam se não fosse por aquela situação laboral, Val se muda para um bairro nobre de São Paulo onde seus patrões moram e Fausta percorre um longo caminho para chegar no bairro rico onde mora sua patroa. O deslocamento pela cidade, nos filmes, se difere entre as personagens patroas e empregadas, enquanto as primeiras saem para trabalhar e executar suas tarefas profissionais e de lazer com maior frequência, a maioria das cenas das empregadas se passam com elas dentro das mansões onde trabalham ou executando tarefas.

Fausta se divide em dois empregos, o de empregada e de ajudante nos serviços de organização de casamentos promovidos por sua família, portanto não tem momento algum de lazer. Os únicos locais que frequenta fora da casa de sua patroa são as festas de casamento que ocorrem no vilarejo onde mora e o consultório médico quando passa mal.

Aida passa a levá-la para as suas apresentações no teatro após a jovem “ceder” sua música para as apresentações da patroa, porém continua ali como serviçal, ajudando a patroa a se arrumar e assistindo, sem ser convidada para isso, o espetáculo da coxia. No carro, durante o percurso de volta para casa, Aida recebe um telefone de uma amiga lhe parabenizando e comenta feliz com o filho que Lima inteira esteve no teatro. Fausta faz um único comentário, sem sequer alterar a voz: “Eles gostaram muito, não?”. Aida manda o filho parar o carro, pois a empregada vai andando para casa, punindo-a por se atrever a questionar, mesmo que forma sutil, o trato que elas fizeram. Segue uma cena sequência dramática na qual Fausta corre desesperada e grita, chorando, pra patroa “O que posso fazer aqui?”. Fausta além de não estar acostumada com aquele espaço possui o agravante de ter um enorme pavor de ser estuprada, como sua mãe. Enquanto isso, Aida segue de carro, tranquila e segura, até sua casa.

Em Que Horas Ela Volta? vemos Val fora de seu local de trabalho nas seguintes cenas: durante a única folga que aparece no filme, na qual ela vai até uma festa onde encontra uma amiga, também empregada do-



méstica, ao buscar a filha no aeroporto, no ônibus durante o trajeto de retorno para a casa dos patrões junto com a filha e ao visitar casas numa favela com a intenção de alugar para morar com sua filha. Esta última demonstrando assim que Val, por conta de sua condição social e econômica, pode até permanecer em São Paulo, mas não mais residindo num bairro de luxo.

Referências

- ALMEIDA, Maria Suely Kofes de. Entre nós Mulheres, Elas as patroas e Elas as empregadas. IN: ALMEIDA, Maria Suely Kofes de. [et al.]. *Colcha de Retalhos: Estudos sobre a Família no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- BRITES, Jurema. Afeto, desigualdade e rebeldia: bastidores do serviço doméstico. Tese de Doutorado em Antropologia Social – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 2001.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *O Mundo Inteiro Como Lugar Estranho*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2016.
- DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*. São Paulo, Perspectiva, 2012.
- HAESBAERT, Rogério. Territórios em Disputa: desafios da lógica espacial zonal da luta política. *Campo-Território: revista de geografia agrária*, v. 9, n. 18, p. 1-17, 2014.
- MASSEY, Doreen. Um sentido global do lugar. In: ARANTES, Antonio A., *O espaço da diferença*. Campinas, SP: Papius, 2000.
- TRIGUEIRO, Edja; CUNHA, Viviane. O quarto da empregada: história de uma apartheid imutável num espaço doméstico em mudança. In: GUIMARÃES, Victor. *Doméstica*. Recife: Desvia Produções, 2015.

Fotografia e morte nos filmes *A Erva do Rato* e *O Estranho Caso de Angélica*¹

Photography and death in *The Herb of the Rat* and *The Strange Case of Angelica*

Liciane Mamede²
(doutoranda - UNICAMP)

Resumo: O objetivo deste artigo é mostrar de que maneira a qualidade fantasmagórica da fotografia é explorada em dois filmes, *A Erva do Rato* e *O Estranho Caso de Angélica*, de forma a neles potencializar a temática da morte.

Palavras-chave: Cinema, fotografia, morte

Abstract: This article aims to examine the ways in which the films *The Herb of the Rat* and *The Strange Case of Angelica* exploit the spectral quality of photography in order to reinforce the theme of death.

Keywords: Cinema, photography, death

Muitos foram os teóricos que associaram a fotografia still com a morte, dentre os mais célebres estão Roland Barthes e André Bazin. No artigo em que faz uma aproximação dos escritos desses dois pensadores, no que tange exatamente ao que poderíamos chamar de uma certa dimensão “espiritual” da fotografia – e que derivaria justamente de sua propriedade indexical e de sua capacidade de *embalsamar o tempo* –, Laura Mulvey nos alerta de que, já imediatamente após sua invenção, a fotografia começou a gerar associações com a vida após a morte. Nesse sentido, a fotografia mortuária, tirada do defunto em seu leito de morte, teria substituído a máscara mortuária, preservando desta, porém, uma certa qualidade fantasmagórica.

O que este artigo visa a fazer é apontar de que maneira essa qualidade fantasmagórica da fotografia – ou seja, a forma como, por certas características a ela intrínsecas, a fotografia evocaria o tema da morte – é explorada em dois longas-metragens, *A Erva do Rato* (2008), de Júlio Bressane, e *O Estranho Caso de Angélica* (2010), de Manoel de Oliveira, de maneira a potencializar neles o tema da morte, do desaparecimento.

A ideia de aproximar os dois filmes deu-se pelos paralelos que são passíveis de serem traçados a partir dessas duas obras, principalmente no que diz respeito aos personagens principais (ambos fotógrafos, atu-

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na Seminário Temático Cinema Comparado.

2 - Formada em Comunicação Social (UNESP) e possui mestrados em Imagem e Som (UFSCar) e em Valorização do Patrimônio Cinematográfico (Universidade Paris 8). É doutoranda em Multimeios (UNICAMP).



ando sobretudo num registro amador), à relação que estes estabelecem com suas musas (nos dois filmes, a fotografia serve de mediador, é uma maneira de atingir, de entrar em contato com o outro – na impossibilidade física de fazê-lo, toda relação, todo acesso será intermediado por este objeto e aqui, é impossível não evocar seu poder fetichizante), no que se refere à forma como esses personagens estão inseridos em seu contexto (ambos de maneira anacrônica, deslocados, isolados, descontextualizados) e, principalmente, pela presença constante da morte, que transpassa ambos os discursos fílmicos e o quanto essa presença é potencializada pela forma como essas obras incorporam o elemento fotográfico.

No caso do filme de Oliveira, a fotografia é o próprio indício da morte. A foto mortuária de Angélica vira para Isaac (o fotógrafo) não apenas um objeto de fetiche (ou uma representação da pulsão sexual, pois ele claramente passa a se sentir atraído pela morta), mas também um objeto de tormento (à medida em que se sente mais e mais fascinado por Angélica, é indiretamente a própria morte que o atrai).

Em Bressane, o valor fetichizante da fotografia, num primeiro momento, é muito mais pronunciado e explorado do que seu poder de evocar a destruição, a morte. Entretanto, claro está que a morte ali figura, está latente – há dela outros indícios no filme, tais como as naturezas mortas frequentemente evocadas. Bressane claramente fala de morte em seu filme e não é de maneira ingênua que nele incorpora a fotografia: a morte nascerá da própria perversão do ato fotográfico.

Ora, o ato fotográfico em *A Erva do Rato* lá está claramente em substituição ao ato carnal, ao ato sexual, que inexistente entre o casal central (interpretado pelos atores Selton Mello e Alessandra Negrinha). Consequentemente, a fotografia é erotizada e assume mais diretamente o valor de fetiche, de substituição. Mas, para além do valor de substituição, o ato fotográfico-sexual aqui tem igualmente conotação obsessiva e doentia; ele vai exaurindo, sugando toda a energia de seu “objeto”, até literalmente esvaziá-lo completamente. Mas antes de exauri-lo, ele o decupa, o decepa através da fotografia.

Em *A Erva do rato*, Bressane incorporará à narrativa cinematográfica uma ausência importante: a ausência do toque, da relação sexual entre o casal recém amasiado. Esse elemento ausente é o próprio mote do filme e a necessidade de sua substituição, seu ponto de partida.

De maneira geral, o ato carnal é substituído por uma relação de submissão que se manifesta, num primeiro momento, por uma situação em que ele dita conteúdos e ela os escreve a lápis sobre um caderno; ele é, literalmente, o *ditador* e ela uma espécie de secretária. Para Freud, o *perverso* é justamente aquele que precisa dominar seu objeto de desejo, ele é, portanto, sobretudo um manipulador. É nesse terreno que o filme de Bressane nos instala.

Há aí, claramente, uma perversão sob a forma de um jogo sexual dissimulado, onde o sexo é, obviamente, o grande elemento ausente. Num segundo momento, este jogo evolui para uma relação entre fotógrafo e

modelo, em que a relação de dominação avança em direção a um outro patamar; agora é o olhar que subjuga. Há ainda um terceiro momento da narrativa em que esse jogo pervertido degradingola: é quando um terceiro personagem, o rato, passa a interferir na relação do casal, instaurando uma tensão.

No filme de Oliveira, a fotografia também tem valor de substituição, ela substitui o próprio “objeto do desejo”. Mas a questão aqui é que este objeto não é tanto *Angélica*, mas, sobretudo, *Angélica morta*, ou a própria morte, se pensarmos no que a foto representa. O *punctum* da fotografia tirada da defunta, para usar a expressão de Roland Barthes, seria justamente o sorriso estampado no rosto de Angélica, que parece exercer um fascínio sobre o jovem fotógrafo, o “sorriso angélico da morte”, nas palavras de Jean-Philippe Tessé (2011, p. 80).

Como em *A Erva do Rato*, há também aí, por parte do personagem masculino, um desvio do comportamento padrão. Porém, diferentemente da perversão do protagonista de Bressane, o estado que melhor definiria o comportamento de Isaac seria a afetação por alguma espécie de distúrbio psicótico – e, aqui, cabe evocar a própria condição do personagem, de judeu errante e anacrônico, que potencialmente ainda traria em si os traumas da Segunda Guerra. Em Bressane, a fotografia é instrumento de controle na medida em que permite subjugar o objeto do desejo, mas é também uma instância que instaura certa harmonia e conciliação, pois permite ao perverso administrar satisfatoriamente seu distúrbio. No segundo caso, em Oliveira, a fotografia teria principalmente um poder perturbador, instaura a tensão, desencadeia o próprio episódio psicótico, de maneira a suscitar no personagem o desejo de um retorno a um estado de estabilidade por meio da posseção de seu objeto de desejo, a morte.

O universo de Bressane em *A Erva do Rato*

A Erva do Rato se inicia com o encontro dos dois personagens principais em um pequeno cemitério quase abandonado, localizado num sítio paradisíaco à beira-mar. O sol brilha impiedoso e não há viva alma no local, com exceção de ambos os protagonistas. O cenário mostrado, embora à luz do dia, transmite algo de lúgubre e já prenuncia a atmosfera soturna que o filme logo assumirá.

Ela (Alessandra Negrini) está ali, conforme viremos a saber na cena seguinte, porque seu pai morreu há três dias. A razão que o levou àquele lugar, jamais saberemos. Ali no cemitério, ela desmaia e ele a socorre.

A cena seguinte já se passa no local onde eles irão morar e que parece ser a casa dele. Uma casa de móveis antigos, cuja sacada tem vista privilegiada para a Pedra da Gávea, no Rio de Janeiro. Esta é uma das únicas cenas externas do filme. Além dela e da sequência do cemitério, já aqui referida, a próxima tomada externa terá lugar apenas após a morte da mulher – trata-se de uma sequência de imagens do céu com nuvens em movimento, de um rio que corre, da praia, de um fio de água que escorre na calçada – são planos de *natureza viva*, de afluência, em contraposição aos planos de natureza morta, que Bressane nos trará durante o



filme. Essas imagens externas, em movimento, remetem a um retorno ao estado de normalidade/estabilidade após a tensão instaurada pela presença do rato. De resto, a trama se passará toda dentro das paredes da casa do homem - espaço sobre o qual ele exerce pleno controle.

Não apenas os móveis e a decoração geral de sua morada remetem a um outro tempo, mas ainda o figurino dos personagens é flagrantemente inusual para os dias de hoje. Ao mesmo tempo, o fogão e a geladeira da cozinha denunciam que a história tampouco se passaria nos anos 1960 ou 1970, como poderíamos pensar num primeiro momento. Há um completo deslocamento temporal, um anacronismo dominante. Essas dissonâncias localizadas num mesmo espaço acabam por nos passar a impressão de que os personagens estão fora do tempo, desconectados da realidade.

Mal a mulher se instala no local, descobrimos que ele tem um fascínio por conhecimentos enciclopédicos e que deles parece fazer espécies de síntese para construir seus próprios verbetes. Enquanto ele dita a ela conteúdo sem fim, ela segue anotando, preenchendo cadernos e mais cadernos. Os conteúdos narrados soam esdrúxulos e descontextualizados, mas, com frequência, eles nos dão pistas sobre as linhas de sentido da narrativa, assim como sobre suas referências extradiegéticas. O animal cobra/serpente retorna em dois momentos em textos ditados pelo personagem de Selton Mello. Em uma delas, ele faz referência ao personagem mitológico Hércules, o que já nos coloca num dos possíveis caminhos de interpretação da trama. Algumas sequências depois, quando a tensão já está instaurada pela presença do rato, a mitologia e as cobras retornam, sob a forma da Medusa - a bela e aterrorizante figura mítica, que suscitava ciúmes em seus pretendentes e que, após ser estuprada por Poseidon, tem seus cabelos transformados em serpente por Atena, virando assim uma figura monstruosa. No filme de Bressane, monstruoso é o ciúme que o personagem de Selton Mello sente do rato que acaba por estuprar sua esposa, conforme fica sugerido na cena imediatamente anterior ao aparecimento da Medusa.

Do papel central da fotografia – que se revela, como já mencionado, enquanto meio privilegiado para o extravasamento da perversão do personagem principal –, deriva uma especial preocupação de Bressane com a luz deste filme. Aqui, o diretor trabalha novamente, assim como em seus dois longas anteriores, com Walter Carvalho, conhecido pelo uso particular que faz do claro-escuro e da profundidade. Quando percebemos o quanto a morte permeia o filme de Bressane, compreendemos a pertinência de seu estilo para este projeto, onde o trabalho de luz e sombra adquire especial significação. A sombra é personificação da própria morte e da loucura (obscuridade, imprevisibilidade, periculosidade) do personagem principal. Basta pensar no quanto ele se vale das sombras para demarcar sua presença física e simbólica nos espaços do cenário.

O Estranho sorriso de Angélica

Embora tenha sido realizado apenas em 2011, *O Estranho Caso de Angélica* era um velho projeto de

Manoel de Oliveira. Seu primeiro roteiro e tentativa de filmagem datam de 1952 (GUERREIRO, 2015, p. 379). Essa informação explica efetivamente muito do anacronismo de certos elementos da trama, a começar pelo personagem principal: Isaac, um fotógrafo judeu que, no projeto original, estaria de passagem por Portugal, fugido da perseguição nazista. Igualmente, ganha uma abordagem menos insólita do que no projeto original a tarefa que recebe o jovem: a de tirar a fotografia mortuária de Angélica.

Independentemente, contudo, de quaisquer explicações extradiegéticas que possamos encontrar para justificar uma ou outra escolha, o que importa aqui é a obra tal qual se apresenta. Poderia, talvez, Oliveira ter escolhido situar seu filme nos anos 1950, mas preferiu trazer sua história aos dias de hoje, mantendo apenas alguns elementos anacrônicos, notadamente em torno do personagem principal. Este, não obstante viva nos dias atuais, tem aparência de alguém saído de outro tempo (figurino, seu equipamento fotográfico, seu quarto). Tal como a Bressane, interessa a Oliveira o efeito causado por essa justaposição temporal. Mais do que isso, nesse caso, o tempo é ele próprio um dos temas centrais do filme, conforme aponta Jean-Philippe Tessé. Esse deslocamento temporal do protagonista vem, portanto, complexificar a forma como o filme trata a questão. Sua atração pelo passado, pelas formas anacrônicas, em vias de desaparecer (como é o caso de seu interesse pelo trabalho dos cavadores) já sugerem um desejo de retorno.

A ideia para *O Estranho Caso de Angélica* teria partido da própria experiência vivida pelo cineasta Oliveira quando jovem. Naquele momento, fora chamado para tirar a fotografia mortuária de uma moça que, segundo conta ele, tal como personagem do filme, vestia traje de noiva, tinha seus cabelos loiros sobre os ombros e jazia sobre um divã azul. “Seria essa uma imagem a tal ponto obsessiva, que ele [Oliveira] precisou reproduzi-la exatamente em seu filme, ou teria já a arte [no caso, seu filme] tomado o lugar de sua memória?”, é a pergunta que se faz Matias Lavin.

Há neste filme, de fato, a história de uma obsessão, que é a obsessão de Isaac pela figura de Angélica desde o momento em que ele tem a impressão de que ela, morta, abriu os olhos e sorriu para ele durante a sessão de fotos. Por outro lado, há ainda a obsessão do realizador por este projeto e pela imagem que de fato carregou consigo durante algumas décadas. Pode-se dizer que muito nesta obra se desenrola em torno dessa temática que está intimamente ligada ao universo da fotografia. A obsessão é a persistência de uma ideia e a fotografia é a persistência de uma imagem. Isaac e Oliveira se tornaram obcecados justamente pela persistência de uma imagem, seja na mente, seja impressa, revelada em papel. Aqui é interessante evocar algo para o qual Tessé chama atenção: Isaac é judeu, religião em que há uma interdição no que tange às imagens; ele, contudo, se deixa atrair descontroladamente por uma foto. Uma foto que parece justamente possuir uma aura mística, um segredo guardado.

Esse segredo, para Tessé, é justamente a temática escondida do filme: *O Estranho Caso de Angélica* seria, na verdade, uma alegoria do tempo, assim como a *Monalisa*, de Leonardo, quadro que traz o sorriso mais



enigmático de todos os tempos. “O tempo é um ciclo e a graça efêmera, o tempo de um sorriso”, diz Tessé. O sorriso (e a graça, alegria nele contida) seria, portanto, uma forma de representar a efemeridade da vida, a brevidade do tempo. O sorriso persistente contido em uma fotografia (ou no quadro de Leonardo) não é senão algo angustiante, que está ali o tempo todo para nos lembrar que a morte vencerá e essa é a razão escondida do tormento de Isaac, um homem que (tal como podemos inferir de sua condição de errante, sobrevivente) já viu a morte de perto, embora, talvez não desta forma, a lhe sorrir de tão perto.

Referências

- AUBENAS, S. “Sous le jupons”, In : AUBENAS, S.; COMAR, P. *Obscénités: Photographies interdites d’Auguste Belloc*, Paris: Albin Michel; Bibliothèque nationale de France, 2001.
- AZALBERT, N. “Bressane, le grand épuisé”, In: *Cahiers du cinéma*, n. 575, jan. 2015. pp. 36-37.
- BARTHES, R. *A Câmera Clara*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAZIN, A. “Ontologia da imagem fotográfica”, In: *O Cinema. Ensaios*, São Paulo: Brasiliense, 1991. pp. 19-29.
- FREUD, S. *Trois essais sur la théorie de la sexualité*. Paris : Gallimard, 1987.
- GUERREIRO, F. “O Anjo da Fotografia”, In: *Cinema el dorado: Cinema e modernidade*, Lisboa: Edições Colibri, 2015. pp. 379-387.
- LAVIN, M. “Oliveira dans son royaume”, In: *Cahiers du cinéma*, n. 665, mar. 2011. pp. 75-77.
- METZ, C. “Photography and Fetish”, In: *October*, vol. 34, Autumn, 1985, pp. 81-90.
- MULVEY, L. “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, In: *Film Theory and Criticism: Introduction Readings*, New York: Oxford UP, 1999. pp. 833-44.
- _____, “The Index and the uncanny: Life and death in the photograph”, In: *Death 24x a Second*, London: Reaktion Books, 2006. pp. 54-66.
- TESSÉ, J.P. “Une Nouvelle Joconde”, In: *Cahiers du cinéma*, n. 665, mar. 2011. pp. 78-80.
- XAVIER, I. “Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética”, In: *Alceu*, v. 6, n. 12, jan/jun 2006. pp. 5-26. Disponível em: http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n12_Xavier.pdf. [consultado em 15/05/2016]

Glauber, Saraceni e as origens do Cinema Novo (1958-1962)¹

Glauber, Saraceni and the beginning of Cinema Novo (1959-1962)

Livia Azevedo Lima
(doutoranda – ECA-USP)²

Resumo: Apesar das distâncias, as obras dos cineastas Glauber Rocha e Paulo César Saraceni apresentam intersecções e influências mútuas. Analisaremos aqui a correspondência entre os realizadores, os comentários de Saraceni sobre Glauber no seu livro de memórias e as críticas de Glauber aos filmes de Saraceni entre 1958 e 1962. Nesse período, ambos passam do curta ao longa-metragem e tem origem o Cinema Novo.

Palavras-chave: Glauber Rocha, Paulo César Saraceni, Cinema Novo, cinema brasileiro.

Abstract: Despite the differences, the work of Glauber Rocha and Paulo César Saraceni have intersections and mutual influences. The present article analyses the correspondence exchanged between the two filmmakers: Saraceni's comments on Glauber life and work in Saraceni's book of memoirs; and Glauber's critics on early films made by Saraceni from 1959 to 1962. In this time period, both Glauber and Saraceni launched their firsts feature films and the Cinema Novo movement begins.

Keywords: Glauber Rocha, Paulo César Saraceni, Cinema Novo, Brazilian cinema.

A relação entre o cinema de Glauber Rocha e o de Paulo César Saraceni é complexa, pois não pode ser pensada ao largo da amizade, da convivência prolongada e da importância de ambos para a maturação de um projeto de cinema brasileiro, o Cinema Novo. Enquanto Glauber é assunto de um capítulo do livro de memórias de Saraceni, o único cujo título não indica diretamente um filme de sua autoria, Saraceni seria o verdadeiro autor da famosa frase atribuída a Glauber: "Uma ideia na cabeça e uma câmera na mão", influenciada pela admiração a Roberto Rossellini e pelo contato travado com Jean Rouch e seu cinema de baixo orçamento.

Em 26 de maio de 1961, Saraceni escreveu uma carta para Glauber do Festival de Santa Margherita, na Itália: "Hoje conversamos com Jean Rouch – ele nos contou como fez *Pirâmide humana* e *Eu, um negro*. Sem dinheiro nenhum, com a câmera na mão. Disse ele que no cinema moderno não existe mais tripé, que os *travellings* são feitos com a mão, com a câmera andando, seguindo o personagem" (ROCHA, 1997, p. 25).

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual, na sessão "Abordagens comparatistas: confrontos brasileiros" do ST Cinema Comparado, dia 25/10/2018.

2 - Livia Azevedo Lima é doutoranda da ECA-USP, onde desenvolve a pesquisa *Trilogia da Paixão: Saraceni leitor de Lúcio Cardoso*.



Ao voltar de Roma, em 1961, Saraceni é entrevistado por Glauber para o Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*. Segundo Saraceni, a famosa frase teria surgido nessa entrevista realizada no bar Amarelinho, no Rio de Janeiro (SARACENI, 1993, p. 117).

Apesar de contarem com filiações estilísticas diferentes, os dois guardam pontos de contato e influências cruzadas. Nosso interesse aqui é nos aproximar da concepção de cinema desses realizadores, que tipo de filmes pretendiam fazer e como aproveitaram as oportunidades que surgiam. Mas, sobretudo, gostaríamos de entender como foram das considerações feitas no início de suas carreiras à organização da memória em uma narrativa na qual, a despeito das diferenças estéticas e ideológicas que tiveram, se destacam a defesa da própria produção e a do Cinema Novo como um todo.

*

Glauber e Saraceni se conheceram em 1958, no bar Alcazar, em Copacabana, na época em que finalizavam seus curtas, *O pátio* (Glauber) e *Caminhos* (Saraceni) (SARACENI, 1993, pp. 41-43). A partir de então, se encontram e se corresponderam constantemente. Os dois curtas, inclusive, chegaram a ser exibidos juntos em uma sessão na casa da artista Lygia Pape, da qual participaram importantes figuras do movimento neoconcretista, como Mário Pedrosa, Lygia Clark, Amílcar de Castro e Hélio Oiticica, além de Ferreira Gullar e Reinaldo Jardim. A sessão provocou polêmica sobre qual seria o melhor filme. Impressionado com o debate e o caráter experimental dos curtas, Jardim, então editor do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, convidou os jovens a lançarem um manifesto do movimento.

Glauber sugeriu que Miguel Borges escrevesse o manifesto, mas quando Borges apresentou o texto no bar Alcazar pouco depois, Saraceni ficou chocado com a sua intenção declarada de descontaminar o cinema de literatura, teatro, música, dança, algo que Saraceni julgou atrasado, um manifesto dos anos 1920 que nem Eisenstein assinaria, e ironizou que era a mesma coisa que “o filho pedindo para o pai: Quero uma bola. Não uma bola de futebol, não uma bola de basquetebol [...]. Quero uma bola-bola!” (SARACENI, 1993, p. 46). Depois desse episódio, o manifesto de Borges ficaria conhecido como o Manifesto Bola-Bola do Cinema Novo.

Para Saraceni, ao reelaborar a trajetória do grupo em suas memórias, a sessão dupla de *Caminhos* e *O pátio* na casa de Pape seria o primeiro sinal do Cinema Novo. Enquanto o segundo teria sido a conversa sobre o que o cinema deveria privilegiar – a forma ou o conteúdo – que dividiu, em defesa da primeira opção, Saraceni e Glauber e, da última, o cineasta Nelson Pereira dos Santos. Essa conversa ocorreu em 1960, quando Nelson voltava a Salvador depois de uma tentativa fracassada, por conta das chuvas, de filmar *Vidas secas* no interior da Bahia e o navio com o qual Saraceni estava a caminho de Roma, para estudar no Centro Experimental de Cinematografia, fazia uma escala na cidade (SARACENI, 1993, p. 67). Na mesma ocasião, Saraceni conversou com Glauber sobre os projetos em curso: o recém-lançado *Arraial do Cabo* (1959), codireção de Saraceni e Mário Carneiro; o longa *Barravento* (1961), que na época Glauber produzia para o diretor Luiz Paulino

dos Santos, mas que depois Glauber assumiria a direção; e o roteiro de *A ira de Deus*, a semente de *Deus e o diabo na terra do sol* (1963), que Glauber deu para Saraceni ler na viagem.

Provavelmente o interesse de Glauber por Saraceni vinha do fato de que, assim como o próprio Glauber, Saraceni já tinha passado da teoria à prática, se arriscando no cinema de forma ousada e autoral, como poucos. E de fato Glauber incluiria o filme *Caminhos*, de Saraceni, em comentários sobre o surgimento de uma produção efervescente e experimental no cinema brasileiro nesse período. Para o Glauber crítico, no entanto, o Cinema Novo só surgiria mais tarde com *Arraial do Cabo* e *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, como salienta no ensaio “Documentários: *Arraial do Cabo* e *Aruanda*” e no artigo-manifesto “*Arraial*, cinema novo e câmera na mão”, publicados em 1960 e 1961.

O primeiro texto é importante para entender o posicionamento crítico de Glauber em relação à obra inicial de Saraceni. Ao apresentar o cineasta para o leitor, Glauber lembra das sequências criativas do ponto de vista da montagem e dos “efeitos desastrosos” de *Caminhos*. E aponta que, em *Arraial*, Saraceni buscou as mesmas coisas da experiência anterior: “a imagem sem narrativa, sem literatura, sem descrição. Evitou a panorâmica, recurso discursivo, e optou pela câmera fixa, para registro direto do material que seria trabalhado na montagem” (ROCHA, 1960). A seguir, apesar dos elogios, Glauber afirma que o curta tem um defeito estrutural: conter três filmes dentro de um. Para justificar sua tese, desmembra *Arraial* em três sequências, sendo: 1) os créditos iniciais com gravuras de Goeldi; 2) a cena da pesca; e 3) o encontro dos pescadores com os operários da fábrica Álcalis. Feito o balanço, considera a segunda sequência pior. Glauber reconhece a maestria das imagens fotografadas por Carneiro, mas considera que o cinema moderno não pode se dar ao luxo de recursos gratuitos, que a cena é arrastada, não serve ao propósito do filme e que ainda haveria muito a ser cortado na moviola. Depois, de modo quase contraditório, Glauber aponta que a principal criação do filme seria a montagem.

Vale observar que, neste momento, o entendimento de montagem de Glauber se distanciava um pouco do de Eisenstein, e se aproximava mais do de Rossellini. Como observa Xavier, “a verdade do cinema estaria no plano, nesta ascense do real pela imagem” (XAVIER, 2003, pp. 21-22). Assim, para Glauber, o trunfo de *Arraial do Cabo* seria a expressividade autoral alcançada pela fotografia, contrária à tentativa de imitar uma solução tecnicista de um Gabriel Figueroa ou de qualquer outro mestre.

Ao tecer uma análise de *Arraial* e depois de *Aruanda*, Glauber pontua duas questões conectadas em seu pensamento sobre o cinema: as problemáticas do cinema nacional e do autor moderno. Para ele, não bastava pensar em temas nacionais, era preciso encontrar uma linguagem, uma forma de exprimir a realidade brasileira. E, nesse gesto, sem dúvida, Glauber enxergava uma dimensão política e revolucionária, além de pessoal e estética.



Esses aspectos ficariam ainda mais claros em “*Arraial*, cinema novo e câmera na mão”. Nesse texto, Glauber se vale dos prêmios recebidos pelo curta, da atenção a ele devotada pela crítica internacional e da volta de Saraceni ao Brasil, para consagrar *Arraial* como uma das primeiras realizações do Cinema Novo. No entanto, Glauber fala do filme apenas como pretexto para dizer que o Cinema Novo tinha chegado com tudo, não retoma a análise iniciada no texto anterior nem indica novos problemas (inclusive porque em grande parte eles teriam sido resolvidos pelo corte que Carneiro fez sozinho, pois Saraceni ainda estava em Roma, a pedido dos exibidores cariocas).³ O tom é o mesmo dos manifestos de vanguarda: defesa irrestrita do novo grupo e crítica ferrenha a tudo o que foi feito antes em matéria de cinema brasileiro, no caso, sobretudo à experiência industrial de companhias como a Vera Cruz. Glauber defende o cinema de autor e busca espaço, votos de confiança e apoio financeiro sem restrições à liberdade criativa para os jovens (ele incluído) que estavam ávidos para fazer filmes.

Em *Revisão crítica do cinema brasileiro*, Glauber revê esses dois textos no capítulo “Origens de um cinema novo” (ROCHA, 2003, pp. 125-65). Ali, ele enumera os lançamentos cinematográficos, o bom acolhimento junto à crítica internacional e eventos de peso como a mostra de cinema brasileiro ocorrida na Bienal de São Paulo de 1961 – considerada por ele a Semana de 1922 do Cinema Novo. Com o intuito de incensar o movimento, Glauber escolhe a dedo esses exemplos, da mesma forma que pinça filmes da história do cinema brasileiro para fazer com que ela culmine no Cinema Novo. Nesse contexto, insere três páginas sobre o primeiro longa de Saraceni, *Porto das Caixas*.

Porto será objeto de críticas elogiosas de Glauber e de observações em cartas. Ao analisar o filme, Glauber salienta sua relação com a literatura. Mas, se ao se referir a *Caminhos* e *Arraial*, ele era categórico em afirmar que Saraceni buscava uma “imagem sem narrativa, sem literatura, sem descrição”, agora ele admitia que Saraceni “ambiciona fazer filmes como se escrevesse romances”, para logo depois incluir a ressalva de que “aí não residem intenções literárias no cinema do gesto e do movimento: concebe o social a partir do homem e suas implicações existenciais” (ROCHA, 2003, p. 141). Além disso, tanto no texto de *Revisão crítica* como em carta para Saraceni de 1962 (ROCHA, 1997, p. 178), Glauber considera a atmosfera de *Porto* mais próxima do romance *Angústia*, de Graciliano Ramos, que do universo do escritor Lúcio Cardoso, que assina o argumento. Nesse sentido, fica evidente o gosto de Glauber, mas também suas reticências em relação à corrente intimista do Romance de 1930, alinhada politicamente à direita, e a influência marcante de escritores dessa corrente, ou seja, Otávio de Faria e Lúcio Cardoso, em Saraceni. Embora Glauber, que assim como Saraceni não era vinculado à militância política e estética do CPC, escreva publicamente que “Saraceni é um autor com sua política” e que “Enquanto os filmes panfletários morrerão datados [...] *Porto das Caixas* tende a permanecer como expressão cultural amadurecida” (ROCHA, 2003, pp. 142-43), na intimidade da correspondência, Glauber insistirá

3 - O filme passou de 24 para 17 minutos, perdendo sobretudo trechos das cenas da segunda sequência, como Glauber havia sugerido (NEVES, 1961). Sobre as diferentes versões de *Arraial do Cabo* e sua recepção crítica nas origens do Cinema Novo, ver ZANATTO, 2012.

para que Saraceni adapte Graciliano porque, depois da experiência de *Porto*, Saraceni não era mais diretor para Otávio, Lúcio e aqueles caras de Ipanema, ele tinha se tornado um diretor para o mundo todo, com um compromisso maior (ROCHA, 1997, p. 193). Saraceni chegou a escrever um roteiro adaptado para *Angústia*, mas não filmou. Seus projetos de adaptação tomaram outros rumos, inclusive com a retomada de Lúcio Cardoso.

*

Assim, as trajetórias de Glauber e Saraceni no início do Cinema Novo, marcadas por certa coincidência temporal no lançamento de seus filmes, apresentaram intersecções. Nos motivos temáticos, podemos destacar duas proximidades claras: a presença do casal como fio condutor da narrativa que sintetiza questões existenciais tanto em *O pátio*, quanto em *Porto*; e as ameaças à manutenção de um modo de vida de uma vila de pescadores em *Arraial* e *Barravento*. Enquanto isso, ao comparar a sequência de pesca de *Arraial* com a *Barravento*, filmada dois anos depois, podemos encontrar também convergências formais.

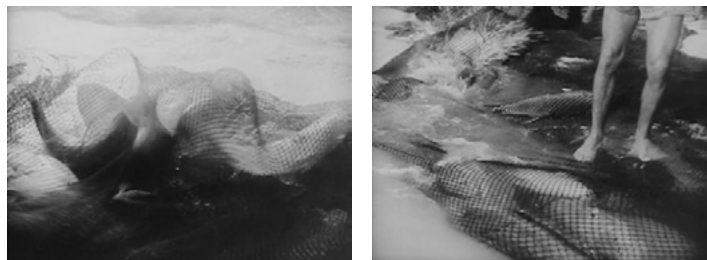


1. Sequência de pesca em *Arraial do Cabo* (Mário Carneiro e Paulo César Saraceni, 1959)

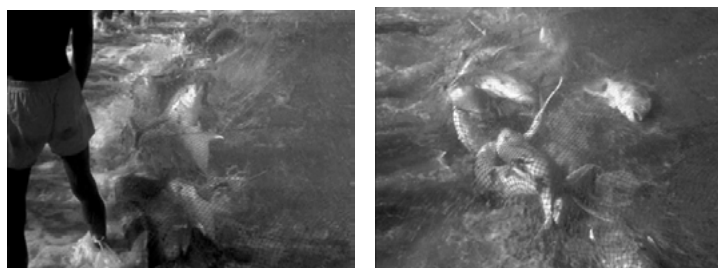


2. Pesca em *Barravento* (Glauber Rocha, 1961)

É claro que a escolha de banda sonora em cada um dos filmes faz o espectador experimentar atmosferas muito diferentes. Ao ver *Arraial*, em alguns momentos podemos lembrar de *Limite* (1930), de Mário Peixoto, por exemplo, mas semelhanças entre os filmes de Carneiro/ Saraceni e Glauber são inegáveis, como atestam estes planos:



3. Imagens da pesca em *Arraial do Cabo* (Mário Carneiro e Paulo César Saraceni, 1959)



4. E em *Barravento* (Glauber Rocha, 1961)

A partir desses exemplos, podemos nos perguntar se algumas das soluções encontradas ora por Glauber, ora por Saraceni – apesar das distâncias evidentes com relação ao uso da montagem, da decupagem e da banda sonora –, não teriam resultado de uma tentativa anterior vislumbrada no cinema um do outro.

*

De volta à questão da amizade, outro aspecto entre o cinema de Glauber e Saraceni que ainda precisa ser mais estudado são as diferentes parcerias que cada um escolheu. Esses encontros, ao mesmo tempo que exerceram influência em seus projetos de cinema, também podem ter sido motivados por afinidades estéticas anteriores. Frutos da trajetória pessoal e afetiva, por exemplo, encontramos ao lado Glauber o experiente cineasta Luiz Paulino dos Santos e críticos como Walter da Silveira. Enquanto Lúcio Cardoso e Otávio de Faria atuaram como mestres para Saraceni, lhe apresentando suas primeiras referências do universo cultural, certamente decisivas para que ele se tornasse cineasta.

Glauber e Saraceni, propriamente, não chegaram a fazer parcerias, mas mesmo com momentos próximos ou distantes, os dois continuaram a se influenciar. Ao reelaborar cada um à sua maneira a narrativa do Cinema Novo, no entanto, resta a admiração mútua. Glauber destaca a capacidade de Saraceni de encontrar poesia no cinema (ROCHA, 2004, p. 440) e o credita por germinar ideias – como a possibilidade de fazer filmes de baixo orçamento e de pensar uma *mise-en-scène* totalmente livre, na qual o próprio cineasta subverte a hierarquia e invade a cena improvisada no filme *Amor, carnaval e sonhos* (1972) – algo que o próprio Glauber amadureceria depois. Enquanto isso, Saraceni afirma que Glauber é tão grande cineasta quanto crítico e que ninguém melhor do que Glauber, um sujeito capaz de ver um filme ainda não realizado ao ler um roteiro – como um regente que escuta uma orquestra na própria cabeça –, escreveu sobre os filmes de Saraceni.

Referências

- NEVES, David. "Arraial do Cabo – um documentário premiado". *Correio da Manhã*, 21 jul. 1961.
- RAMOS, Fernão Pessoa. "A ascensão do novo jovem cinema", in RAMOS, Fernão Pessoa & SCHWARZMAN, Sheila (Orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*, v. 2. São Paulo: Edições Sesc, 2018, pp. 16-115.
- ROCHA, Glauber. "Arraial, cinema novo e câmera na mão". Suplemento Dominical, *Jornal do Brasil*, 12 ago. 1961.
- _____. *Cartas ao mundo*. Ivana Bentes (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. "Documentários: Arraial do Cabo e Aruanda". Suplemento Dominical, *Jornal do Brasil*, 6 ago. 1960.
- _____. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- _____. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SARACENI, Paulo César. *Por dentro do Cinema Novo: Minha viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- XAVIER, Ismail. "Prefácio", in *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, pp. 7-29.
- ZANATTO, Rafael Morato. "Nota sobre a formação do Cinema Novo – o caso Arraial do Cabo". *Revista da Cinemateca Brasileira*, n. 1, jul. 2012.



Alma educadora: Carmen Santos e a produção de *Inconfidência Mineira* (1948)¹

Teaching soul: Carmen Santos and the film production of *Inconfidência Mineira* (1948)

Lívia Cabrera ²
(Mestranda – PPGCine/UFF)

Resumo: Este artigo analisa o filme *Inconfidência Mineira* (1948), filme de Carmen Santos, relacionando as escolhas da produção com o contexto histórico e político da época: o diálogo com as ideias de desenvolvimento da produção cinematográfica, o filme como uma ferramenta educacional e os planos governamentais para ele. O desejo dos cineastas brasileiros de alcançar um *status* industrial está alinhado com o início de um interesse do Estado na atividade cinematográfica.

Palavras-chave: CINEMA BRASILEIRO, ESTADO NOVO, EDUCAÇÃO, CARMEN SANTOS.

Abstract: This article analyzes *Inconfidência Mineira* (1948), a movie made by Carmen Santos, relating the film production choices with the historical and political context of the time: the dialogue with the ideas of development of cinematographic production, the film as an educational tool and the governmental plans for it. The desire of the Brazilian filmmakers to achieve an industrial status was aligned with the beginning of a state interest in the cinematographic activity.

Keywords: BRAZILIAN CINEMA, ESTADO NOVO, EDUCATION, CARMEN SANTOS

Carmen Santos aparece nas obras clássicas da História do Cinema Brasileiro como “o grande nome feminino de nosso Cinema” (NOBRE, 1955, p. 20) e predominam nessas narrativas referências ao início da sua carreira, suas tentativas de produções nos anos 1920 e sua consagração como estrela. São textos que a recordam como uma figura excêntrica e exagerada, sempre acompanhada pelo interesse da imprensa. Há ainda, em menor quantidade, referências às vontades empresariais de Carmen, mas geralmente marcadas pelo sentimento de fracasso que predominou na história sobre o cinema brasileiro até bem pouco tempo. Menos comum são os trabalhos que lidam com o período do recorte proposto aqui, o da constituição da empresa *Brasil Vita Filme*, em meados dos anos 1930, e o importante papel de produtora que Carmen alcançou nesse

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão 14: Políticas de cinema: pensar e fazer filmes.

2 - Bacharel em Ciências Sociais pela UFSCar e em Cinema e Audiovisual pela UFF. Desenvolve a pesquisa “Inconfidência Mineira (Carmen Santos, 1948): Indústria Cinematográfica, Educação e Estado Novo.

período.

Para a pesquisadora Ana Pessoa (2002), Carmen construiu uma trajetória singular, pois sendo mulher numa sociedade fortemente patriarcal, conseguiu ver nos dispositivos da política do estrelismo uma maneira de ter voz, de exercer um papel, de ser vista e um caminho para se construir empresária. Ela conseguiu transgredir o espaço direcionado a uma mulher e atriz, construindo uma imagem que representa algo mais amplo. Hoje é possível perceber que a inquietude que costurou toda sua trajetória a fez ir além da representação dos textos estelares. É nítido que ela trabalhou intensamente para obter espaço na mídia e entre intelectuais e autoridades para seus projetos e ideias em prol da consolidação da cinematografia brasileira, desde o início dos anos 1920, ao demonstrar vontade empresarial com a *F.A.B., Filmes Artísticos do Brasil*, e suas parcerias com os principais realizadores do período como Humberto Mauro, Mário Peixoto de Adhemar Gonzaga.

Assim, Carmen conseguiu estruturar uma das empresas produtoras mais importantes do Rio de Janeiro dos anos 1930, animada com os sinais de um novo momento político esperançoso para os trabalhadores do cinema do Brasil (VIEIRA, 1987, p. 131). Funda a *Brazil Vox Film*³, posteriormente *Brasil Vita Film*, em 1934, sob a presidência da mesma, tendo inicialmente como diretor técnico Humberto Mauro e diretor artístico o pintor Augusto Bracet. Na ata da primeira assembleia o propósito da fundação da empresa seria a “produção de filmes cinematográficos, especialmente de caráter educativo nacional”. Para João Luiz Vieira (1987, p. 131) a *Brasil Vita* esteve posicionada, ao lado de outras empresas como a *Cinédia* e a *Sonofilmes*, entre as primeiras iniciativas brasileiras mais sérias de consolidação de um estúdio no padrão hollywoodiano, que procuravam montar uma estrutura de industrialização da atividade cinematográfica. Em toda a sua trajetória Carmen defendeu um ideal artístico e industrial de cinema que tinha como referência o modelo do *studio system* o que teve muito impacto nas características estéticas e técnicas da empresa e de seus filmes.

A década de 1930 é bastante importante para compreendermos o contexto que formou esse perfil empreendedor de Carmen e seu engajamento na política do audiovisual. Getúlio Vargas assume a Presidência da República em meados dos anos 1930, tendo como projeto político inicial o estímulo aos filmes voltados para a educação pública e para a propaganda estatal, contando com o respaldo da intelectualidade que pensava o cinema nacional na época, incluindo Carmen Santos, para quem “o cinema é o livro do futuro⁴” e que seu estímulo iria proporcionar o “fortalecimento da unidade nacional⁵”. Anita Simis (1997, p. 79) conta como, a princípio, o governo provisório de Getúlio Vargas tinha uma concepção bastante nítida da função do cinema, o tratando como instrumento pedagógico com o intuito de auxiliar na reforma da sociedade e na formação educativa e cultural. Numa outra mão, o governo também enxergava no cinema um importante meio para vei-

3 - A mudança de nome deveu-se a uma imposição judicial da *Fox Film do Brasil*. Para propor um novo nome, Carmen realiza um concurso de ideias pelo jornal *A Batalha* (O Imparcial (MA), 27 dez. 1935).

4 - *A Scena muda*, 11º ano, nº 571, 1 mar. 1932, p. 8, apud PESSOA, op. cit., pp. 155, 156.

5 - Idem, pp. 155, 156.



culação do nacionalismo.

Os dados encontrados até agora mostram a atividade política corpo a corpo exercida por Carmen Santos, ao lado de outros nomes importantes do cinema no período, para enfrentamento das barreiras do mercado. Através da Associação Cinematográfica dos Produtores Brasileiros os empresários conseguiram uma via de diálogo com o governo varguista. A pressão resultou na constituição da primeira lei de proteção e estímulo ao cinema brasileiro, o Decreto 21.240 de 4 de abril de 1932.

Ainda que houvesse estímulo explícito aos complementos e aos filmes educacionais, as empresas produtoras não se afastaram da produção considerada mais nobre. Carmen Santos priorizava os filmes de enredo e não media esforços para os trabalhos que se propunha filmar. Os projetos demonstram um alinhamento com a temática de valorização da cultura brasileira e a formação de um sentimento de pertencimento nacionalista conectado com os valores governamentais e afinado com o pensamento sobre o cinema que predominava entre a elite intelectual brasileira. Ao pesquisarmos sobre os longas-metragens, é possível traçarmos algumas características ligada à companhia produtora *Brasil Vita Film*, muitas vinculadas à sua presidente, Carmen Santos, figura inseparável da imagem da empresa, que a dirigia controlando todos os detalhes, participando de todas as etapas do filme. Os projetos escolhidos eram anunciados e/ou apresentados com as melhores condições técnicas possíveis para a época (ASSAF, 1979, p. 16). As escolhas de produção procuravam manter um padrão temático e estético similar aos filmes hollywoodianos, geralmente com massivos investimentos em cenários e figurinos luxuosos.

Por volta de 1937 Carmen irá anunciar na imprensa a grande empreitada do seu estúdio, *Inconfidência Mineira* (1948), projeto grandioso, com a intenção de reconstituir fielmente o episódio histórico e que demorou aproximadamente 10 anos para ser concluído e exibido, fazendo com que o estúdio praticamente ficasse parado. O objeto fílmico desapareceu no incêndio ocorrido nos estúdios da *Brasil Vita Film*, mas restaram aos dias de hoje alguns trechos encontrados pelo pesquisador Jurandyr Noronha em uma fazenda da família Seabra e que foram reproduzidos nos curtas-metragens de Jurandyr, *Carmen Santos* (1969) e *Inconfidência Mineira: sua produção* (1971), e no episódio *Carmen Santos* da série *Mulheres no Cinema* (1993) de Lúcia Murat. Ainda não se pode afirmar que os trechos originais encontrados por Jurandyr estejam completamente reproduzidos nas obras citadas e nem que de fato estavam na montagem final apresentada em 1948, mas esses achados ajudaram a iniciar uma avaliação das características do filme.

A pesquisa sobre o roteiro do filme apresentou dados cheio de informações incompletas e confusas. Inicialmente há registros na imprensa de um roteiro encomendado a Mário Peixoto denominado *Tiradentes*, confirmado em depoimento do próprio Mário a Saulo Pereira de Mello e elogiado por Pedro Lima em reportagem. Esse roteiro é desaparecido. Atualmente é possível acessar uma versão do roteiro do filme, assinado pelo escritor imortal Luis Edmundo, encontrado no Arquivo Pedro Lima da Cinemateca Brasileira e enviado

para avaliação do então Presidente da República, Getúlio Vargas, solicitando apoio à produção. Ao pesquisarmos as críticas na época do lançamento, é possível verificarmos que o roteiro encontrado não foi a versão transposta para a tela, mas sim uma versão assinada pelo jornalista Brasil Gerson. Através de depoimentos, matérias na imprensa e consulta no site da filmografia da Cinemateca Brasileira, é possível concluir que a versão filmada foi a de Brasil Gerson, mas ela teria sofrido interferências da própria Carmen e de Humberto Mauro. Certamente o filme foi influenciado pela filosofia positivista. Carmen sempre aparece defendendo a realização de um roteiro científico, fiel à história e sem nenhum tipo de desvio, como afirma a imprensa: “o argumento, segundo nos informaram, não é uma fantasia em torno dos amores dos inconfidentes. Pelo contrário: é uma *synthese* verídica da própria *Inconfidência*⁶”. Carmen acreditava num projeto clássico, puro, que pudesse servir como documento histórico.

Inconfidência Mineira foi produzido de 1938 a 1948, quando finalmente foi exibido no Cinema Plaza, em 22 de abril de 1948 (ASSAF, 1979, p. 26), após muita expectativa em torno do filme, principalmente pela demora e pelo volume de matérias na imprensa mostrando a ousadia da empreitada de Carmen, transpondo para a tela um pretensioso filme de reconstituição histórica. O projeto, além de ter imagens gravadas em cidades de MG por onde passaram os inconfidentes, reproduziu também nos estúdios da *Brasil Vita Film* as ruas de Vila Rica, com detalhes riquíssimos de cenário e figurino. Tinha a ambição de ser um marco na cinematografia brasileira por ser o melhor e mais bem feito filme do gênero histórico até então. Os dados até agora encontrados revelam também que a longa produção enfrentou inúmeras dificuldades, nesse caso com o corpo técnico que, ao longo da produção, se modificou, tendo sido substituído algumas vezes, como podemos notar tomando como exemplo o roteiro. Em uma reportagem do jornal *Jornal de Notícias* (SP), em 18 de julho de 1947⁷, um jornalista desconhecido desacredita no filme por ele ter se tornado uma “colcha de retalhos” produzido em várias épocas, utilizando técnicas diferentes, por diversas pessoas.

A grandiosidade da empreitada impressiona ao levantarmos alguns dos colaboradores de renome que passaram pela produção, tais como Affonso de Taunay, diretor do Museu do Ipiranga, como consultor histórico; o pintor Hugo Adami, como cenógrafo; Lúcio Costa, na assessoria de arquitetura colonial; Wasth Rodrigues, no figurino e indumentária militares. Registra-se ainda a participação de nomes como Edgar Brasil, o principal fotógrafo do período, sempre presente nos trabalhos de Carmen, montagem de Watson Macedo, músicas de Francisco Braga (ASSAF, 1979, p. 26) e participação do ator Rodolfo Mayer, um expoente nos palcos e na rádio, interpretando Tiradentes. A direção do filme inicialmente é entregue a Humberto Mauro, mas por motivos ainda desconhecidos, Carmen assume a direção da obra, sendo a terceira mulher, do que se tem registrado, a dirigir um longa-metragem de ficção na História do Cinema Brasileiro.

Destaca-se o diálogo que Carmen procurou manter todo o tempo com o governo a fim de obter respaldo

6 - Barbara Heliodora e a *Inconfidência Mineira*. A Cena Muda, Rio de Janeiro, 27 out. 1936.

7 - Trata-se de recortes pesquisados no Acervo Pedro Lima da Cinemateca Brasileira.



institucional ao seu projeto, contanto principalmente com o apoio de Roquette Pinto⁸, diretor do Instituto Nacional de Cinema Educativo e a colaboração do Ministério da Guerra⁹, oferecida a ela publicamente na imprensa. Havia interesse por parte do Governo em resgatar na memória do povo brasileiro a *Inconfidência*. Data do ano de 1936 que o presidente Getúlio Vargas assinou decreto determinando o repatriamento dos despojos de todos os inconfidentes mortos nos degredos de Portugal e África com a finalidade de criar um memorial histórico.

Fica muito claro a forte motivação idealista de Carmen Santos, nomeada pela revista *A Scena Muda* como uma “alma educadora”. Nota-se que ela se importava menos com questões de viabilidade econômica, privilegiando os ideais artísticos e nacionalistas que marcaram sua trajetória e permearam tão fortemente a realização dessa obra. A realização de um filme como *Inconfidência Mineira* está ainda relacionada com o momento em que intelectuais e pedagogos debatiam o cinema educativo no Brasil, pensando nele como veículo divulgador de ideias. A construção de um projeto educacional, influenciado pela filosofia positivista, acreditava na cientificidade como único meio de chegar ao conhecimento verdadeiro. Essas ideias atravessaram o cinema desde a temática escolhida, passando pelos meios de produção da obra, chegando à exibição. Carmen promoveu o projeto de *Inconfidência* como o maior e o mais dignificante de sua carreira, procurando as melhores condições, acessando as fontes documentais e consultando os mais renomados especialistas para proporcionar legitimidade científica e reconhecimento técnico à sua obra.

É num contexto de criação de um sentimento de pertencimento, de entendimento em diversas linguagens, das características que unem, identificam e formam a sociedade brasileira que se localiza a intenção de filmar *Inconfidência Mineira*. Carmen, articulada com os discursos da época, aliada a um sentimento desenvolvimentista e um desejo de interpretar e exaltar o Brasil, constitui sua obra que hoje pode ser entendida como um objeto privilegiado de estudo do cinema e sua centralidade na sociedade, alinhado com a investigação histórica, política e social. A história escolhida para ser transposta na tela do cinema e todo o contexto que a envolveu são ricos documentos para entendermos o que estava em jogo naquele momento e como a linguagem do cinema estava inserida nesses processos.

Referências

ASSAF, Alice G. “Carmen Santos”. Filme Cultura, Rio de Janeiro, Embrafilme, nº 33, p. 14-29, 1979.

AUTRAN, Arthur. “Panorama da historiografia do cinema brasileiro”. Alceu, Rio de Janeiro, PUC, v. 7, n. 14, jan-jun. 2007. Disponível em: http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n14_Autran.pdf. Acesso em 29 ago. 2018.

CABRERA, Lívía. “Nasci para o cinema e de nada mais quero saber: A trajetória imagética de Carmen Santos”.

8 - A “*Inconfidência Mineira*” terá a supervisão do Instituto. *Diário Portuguez*, 1 set. 1937.

9 - Revista *Carioca*, jan. 1938. Coleção de Recortes da Cinemateca do MAM.

Revista Rascunho, Universidade Federal Fluminense, v9, n.16, 2017.

GONÇALVES, Mauricio. "Argila, um filme, uma mulher, uma nação". Arquivo em Cartaz, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, ano 1, nº 1, 2015.

HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas, SP: Papyrus, 2017.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Quase catálogo 1: Realizadoras de cinema no Brasil (1930 – 1988)*. Rio de Janeiro: Ciec/UFRJ; MIS; Funarj, 1989.

NOBRE, F. Silva. *Pequena história do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: A.A.B.B., 1955. (Cadernos A.A.B.B., 5).

NORONHA, Jurandyr. *Dicionário Jurandyr Noronha de cinema brasileiro: de 1896 a 1936 – do nascimento ao sonoro*. São Paulo: EMC, 2009.

PESSOA, Ana. *Carmen Santos: o cinema dos anos 20*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

_____. "Argila, ou falta uma estrela... és tu"! Fênix: Revista de História e Estudos Culturais. Universidade Federal de Uberlândia, Vol 3, Ano III, nº 1, jan/fev/mar 2006. Disponível em <http://www.revistafenix.pro.br/PDF6/15%20-%20DOSSIE%20-%20ARTIGO%20-%20ANA%20PESSOA.pdf>. Acesso em: jan. 2017.

SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

SIMIS, Anita. "Cinema e cineastas em tempo de Getúlio Vargas". Revista de Sociologia e Política, Curitiba, n.9, p. 75-80, 1997.

VIEIRA, João Luiz. "A chanchada e o cinema carioca (1930 – 1955)". In: RAMOS, Fernão et al. *História do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Art Editora, 1987.

Recepção de *Garotas do ABC* - entre a ousadia e a apelação¹

Reception of *Garotas do ABC* - in between audacity and publicity

Lorena Duarte de Oliveira²
(Bacharel – ECA-USP)

Resumo: Neste trabalho farei uma análise da recepção do longa *Garotas do ABC*, de Carlos Reichenbach. Por recepção eu entendo tanto a recepção pública de fato, expressa em jornais e revistas de cinema, como também as expectativas do autor na feitura do filme. Estudar a intenção do autor convém ao pesquisador que se propõe a analisar o que há no entorno de uma obra, o que será determinante para um aprofundamento sobre as relações que se estabelecem entre o ambiente de recepção e a obra na sua imanência.

Palavras-chave: Carlos Reichenbach, *Garotas do ABC*, análise fílmica, recepção de cinema, cinema brasileiro pós-retomada.

Abstract: This paper brings a brief analysis of the reception of *Garotas do ABC*, feature film by Carlos Reichenbach. By reception, I understand not only the public reception itself, but also the expectations of the author while making the film. The study of the artist's intention is convenient to the research on the environment where the film is screened, and the relations between this environment and the work itself.

Keywords: Carlos Reichenbach, *Garotas do ABC*, film analysis, film reception, brazilian contemporary cinema.

Neste trabalho farei uma breve análise da recepção do longa *Garotas do ABC*, filme de 2003, de Carlos Reichenbach. Por recepção eu entendo tanto a recepção pública de fato, expressa em jornais e revistas de cinema, como também as expectativas do autor no momento da feitura do filme.

Garotas do ABC conta as histórias de um grupo de operárias tecelãs do ABC paulista. Aurélia, a protagonista, é uma jovem negra apaixonada por *soul music* e por galãs fortes do cinema, seu ídolo máximo é Arnold Schwarzenegger. Seu namorado Fábio é um fisiculturista branco ligado a um grupo neonazista, que pratica atos de violência contra negros e nordestinos, o que implica um conflito inusitado à trama. As cenas do filme dividem-se basicamente entre a vida das operárias e os encontros do grupo de homens neonazistas, cujo líder é o Dr. Salesiano, interpretado por Selton Melo.

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Estudos de Recepção em obras audiovisuais.

2 - É mestranda em Meios e Processos Audiovisuais, na ECA-USP sob orientação do Prof. Dr. Rubens Machado Jr. Possui graduação em Audiovisual pela USP (2015), com ênfase em direção e roteiro de cinema.

Este filme é um dos frutos do projeto ABC Clube Democrático, que previa uma série de seis longas sobre a vida de operárias têxteis da região do ABC. O projeto nasceu da vontade de Carlão de dar continuidade ao seu mergulho no universo das mulheres proletárias da periferia paulistana, incursão que começou com *Lilian M., Relatório Confidencial* (1974), aprofundou-se em *Amor, Palavra Prostituta* (1981) e ganhou novos contornos, com multiplicidade de histórias e protagonistas, em *Anjos do Arrabalde* (1986). Havia uma ideia do que hoje se costuma chamar de *multiplot*, ou seja, uma trama que engloba vários núcleos de personagens, com conflitos distintos, mas ligados entre si por algo em comum.

Para executar o projeto ABC Clube Democrático, Carlão recebeu uma bolsa para pesquisa e escrita de roteiro, o que ele fez ao longo de meses em viagens de ônibus pelo ABC, infiltrado no cotidiano das operárias.

Várias coisas mudaram desde a concepção do ambicioso projeto de seis longas e a filmagem de *Garotas do ABC*, mas não cabe entrar em detalhes sobre tais mudanças aqui. Basta dizer que apenas dois filmes resultaram dessa ideia: *Garotas e Falsa Loura* (2008).

Uma das principais características do filme é a determinação da câmera em preservar duas ou três pessoas em quadro, quando a cena envolve um grupo. Em harmonia com esse aspecto, temos a escolha de Carlão por trabalhar com lentes 40mm e 50mm, que são as que “mais se aproximam da visão do olho humano”, seguindo o exemplo de Robert Bresson e Yasujiro Ozu. Com estes recursos, Carlão cria o que ele próprio chamou de um filme “marxista”, um filme sobre um coletivo, que não se detém em afetos psicologizados, mas na vida social de um grupo, dividida entre as horas de trabalho e o tempo livre.

Quando a montagem do filme chegou ao “corte final”, ele tinha quase 3 horas. Carlão mandou a cópia para distribuidores europeus e eles sugeriram enxugar o filme. Nenhum distribuidor quis aceitar um filme de 3 horas. Então, Carlão e a montadora Cristina Amaral voltaram para a ilha de edição e tiraram boa parte das cenas da vida de Aurélia e cenas que davam destaque ao bando neonazista. Assim, a característica “marxista” do filme prevaleceu, pois a protagonista deixou de ser Aurélia, e passou a ser o grupo de *Garotas do ABC* - até o título do filme mudou. Dessa forma, como nos conta o autor, o filme retomou características que estavam na gênese do projeto ABC Clube Democrático: contar múltiplas histórias dentro de um mesmo grupo social.

Esses acontecimentos ao longo da produção revelam um pouco os conflitos que o filme enfrentou entre o que “era pra ser” e o que veio a ser de fato, o que era a intenção do autor e o que acabou se revelando na obra acabada. E mostram também como os interesses de distribuidores interferem diretamente em uma produção desse porte.

Se no campo da análise fílmica a intenção de um autor importa pouco, no campo dos estudos de recepção, por estranho que pareça, pode ser de grande valia a consideração das vontades que o cineasta imprime na sua obra, antes mesmo de seu lançamento e da recepção pública propriamente dita. Essas expectativas



nada mais são que uma previsão que o artista tem da recepção, portanto estudá-las convém ao pesquisador que se propõe a analisar o que há no entorno de uma obra, ou seja, no ambiente em que ela é recebida e que será determinante para um aprofundamento sobre as relações que se estabelecem entre tal ambiente e a obra na sua imanência.

Ascensão do fascismo

A cartela inicial do filme nos apresenta o seguinte texto:

“A região conhecida como “Grande ABC” compreende os municípios de Santo André, São Bernardo, São Caetano, Mauá, Diadema e Ribeirão Pires e possui um total de 2 milhões de habitantes, representando o maior complexo industrial do Brasil e seu terceiro maior mercado consumidor.

O ABC foi palco dos movimentos grevistas do país em 1907, no qual destacou-se a participação expressiva das operárias da indústria têxtil.

Foi nessa região, em 10 de fevereiro de 1980, que nasceu o Partido dos Trabalhadores, o PT, tendo como um de seus fundadores o metalúrgico e líder sindical Luís Inácio Lula da Silva, atual Presidente do Brasil.” (GAROTAS DO ABC, 2003, cap. 1)

Nos comentários do autor sobre o filme, ele conta que esse letrado foi inserido por sugestão de distribuidores internacionais e nacionais, preocupados em atingir um público que nunca tivesse ouvido falar na região do Grande ABC. Fazendo menção a Lula, figura que deu ao Brasil uma forte projeção na política internacional, Carlão localiza o ABC no mapa mundi.

Entretanto, a leitura de um possível elogio ao PT é suspeita. Ao longo da trama, vemos as personagens se movimentando num sentido muito próximo ao do anarquismo libertário (princípios que norteiam Carlão desde suas obras mais primordiais), e pouco afeitas à adesão a um partido, chegando inclusive a expressar rejeição ao sindicalismo. Uma das críticas que o filme recebeu, inclusive, foi a de que o retrato de operárias não-militantes, “alienadas”, “fãs de música americana” era um despropósito do ponto de vista político.

Uma ilustração pra esse meu adendo é o diálogo entre Paula Néelson, a operária influente, que tem amizade por suas colegas, e o sindicalista professor André Luiz Oliveira:

“- Quê que cê quer, André?

- Participação. Eu quero você no sindicato trabalhando com a gente. [...]

- Joga limpo, professor. As eleições tão perto. Pra que candidato cê quer que eu trabalhe?

- Cê tá ofendendo.

- Certo, professor.

- André. André Luiz, baby.

- André Luiz, me desculpa.

- Claro que eu tenho um candidato, Paula. Eu apoio o partido que é a nossa cara. Mas não é esse o motivo da nossa conversa. Eu quero ajudar, de verdade. Eu quero o melhor pras meninas, como você.

- Eu quero o direito de protestar contra quem quer que seja, inclusive você.

- Ah, você já leu Proudhon " (GAROTAS DO ABC, 2005, cap. 5)

Escolhi mostrar aqui essa postura da personagem de desconfiar de um partido político, que não é nomeado, mas que é difícil não associar com o PT - porque estamos falando de 2003, que foi o ano da ascensão de Lula à presidência - e parece que Carlão estava sozinho levantando a bandeira anarquista num momento em que o sentimento geral era de grande euforia e esperança com o que viria nos próximos anos. Sem entrar no mérito do que foi o governo petista, depois de 13 anos do PT no poder e pouco mais de um ano após o golpe parlamentar que o Brasil sofreu em 2016, é interessante olhar novamente pra esse filme e ver como Carlão fez uma leitura até visionária do avanço do fascismo na periferia paulistana. O que sobressai aqui é que, apesar de o filme ser crítico ao sindicalismo e à adesão partidária, ele é muito mais crítico ao racismo e ao fascismo, que estiveram entranhados na vida do povo brasileiro e que agora mais que nunca a gente vê ressurgir como uma onda arrasadora. E na recepção do filme em 2003 esse assunto recebeu destaque. Jornalistas que acompanharam o festival de Brasília chegaram a apontar a atualidade do debate na ocasião de alguns ataques de skinheads, que aconteceram na mesma época do lançamento do filme.

"Cleiton, de 20 anos, morreu. Flávio, de 16, escapou mas perdeu um braço. Os dois rapazes, dia 7, foram obrigados por três skinheads a saltar de um trem em movimento em Mogi das Cruzes, na Grande São Paulo. O fato policial da triste atualidade ao longa-metragem Garotas do ABC, de Carlos Reichenbach, que tem como um dos seus temas as atividades de um grupo de neonazistas.

[...] Não por acaso, o movimento neonazista nasce justamente onde o operariado é mais desenvolvido. Trata-se daquilo que se poderia chamar de formação reativa: é justamente onde mais se avança que a reação contrária brota com força, num paradoxo apenas aparente."

(ORICCHIO, Luiz Zanin. O ESTADO DE SÃO PAULO, 18/12/2003)

Entretanto, um aspecto importante da recepção do filme, que aponta um grande contraste entre a expectativa do autor e a reação do público, está manifesta um caso específico que eu trago aqui, tomando a liberdade de citar as palavras de Carlos Reichenbach:

"Uma das maiores decepções que eu tive na vida com relação à receptividade dos meus filmes aconteceu nesta cena, na projeção durante o Festival de Brasília de 2003. Eu esperava uma reação de surpresa no momento em que o "M" do Vampiro de Dusseldorf, de Fritz Lang, se transforma, num movimento de câmera, no sigma do integralismo. A

frieza da plateia e a quantidade de pessoas que vieram me perguntar posteriormente o que significava aquela letra grega me deixou perplexo, se não arrasado. O desconhecimento com a história recente do país é tão grande que houve um jornalista do Distrito Federal que afirmou que aquilo era o “S” de Selton Melo. Como ninguém é obrigado a saber de tudo, menos os jornalistas, aí vai a explicação: Sigma é a décima oitava letra do alfabeto grego e é a letra símbolo do movimento integralista brasileiro, de assumida influência fascista. Sigma significa em matemática o sinal da soma.” (REICHENBACH, 2003)

Espero que essa exposição, com uma análise feita quinze anos após o lançamento do filme, sirva para que olhemos em retrospecto para a história recente do país, e que essa obra possa hoje nos ajudar a lidar com o fenômeno da onda de fascismo que agora perdeu o medo de mostrar sua cara.

Referências

CAETANO, D. “A cinefilia canibal dos filmes de Carlos Reichenbach”. In: Revista Filme Cultura nº 53. Rio de Janeiro, 2011.

_____. *Entre a transgressão vanguardista e a subversão da vulgaridade: os casos de Carlos Reichenbach e Alberto Fischerman*. Doutorado - PUC Rio, Rio de Janeiro, 2012.

CORREIO BRAZILIENSE. Cultura. 27 de agosto de 2004. “Da cor da polêmica”

GAROTAS do ABC: Aurélia Schwarzenega. Direção: Carlos Reichenbach. Fotografia: Jacob Solitrenick. [S.l.]: Distribuição: Europa Filmes. Produção: Dezenove Sons e Imagens, 2004. 1 DVD (125 min), NTSC, color.

LYRA, M. *Carlos Reichenbach: o cinema como razão de viver*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

ORICCHIO, Luiz Zanin. O ESTADO DE SÃO PAULO. Caderno 2. 18 de dezembro de 2003. “Crimes de skinheads atualizam ‘Garotas do ABC’

RAMOS, F. (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

REICHENBACH, Carlos. *ABC Clube Democrático: 4 roteiros de Carlos Reichenbach*. São Bernardo do Campo: MP Editora, 2008.

_____. “Carlos Oscar Reichenbach Filho”. Revista Filme Cultura nº28, Rio de Janeiro, 1978.

_____. Comentário que integra os extras do DVD. in: GAROTAS, 2004.

Um modo Elekô de pensar e fazer cinema¹

An Elekô way of thinking and making movies

Luciana Oliveira Vieira²

(Mestra – Universidade Federal de Sergipe)

Resumo: As integrantes do Coletivo Mulheres de Pedra (RJ) subverteram a forma tradicional hierárquica de fazer e pensar cinema e se organizaram de maneira horizontal para produzir o curta-metragem Elekô (2015), além de propôr uma metodologia onde pensar em coletividade e inserir a performance como prática audiovisual em seus filmes fazem parte do que chamaremos de um modo Elekô de pensar e fazer cinema.

Palavras-chave: Elekô, cineastas negras, teorias dos cineastas, ancestralidade.

Abstract: The members of the Coletivo Mulheres de Pedra (Rio de Janeiro) subverted the traditional hierarchical way of doing and thinking cinema and organized themselves horizontally to produce the short film Elekô (2015), and proposed a methodology to think collectively and insert the performance like audiovisual practice in his films are part of what we will call an Elekô way of thinking and making movies.

Keywords: Elekô, black filmmakers, film theories, ancestry.

O presente artigo apresenta a análise do curta-metragem Elekô (2015) do Coletivo Mulheres de Pedra a partir da perspectiva de políticas da coletividade que cerca essa obra. Para tanto, seguimos as orientações propostas pelos critérios metodológicos da *Teoria dos cineastas*, onde para os autores todo o profissional que contribui na construção criativa de uma obra, do roteirista ao montador, é considerado um cineasta (PENAFRIA, GRAÇA E BAGGIO, 2015, p. 27).

Os autores ainda afirmam que, todo o cineasta desenvolve uma teoria durante o seu processo de criação e entendem que o cineasta ou qualquer outro artista reflete teoricamente sobre suas obras ou não seria original ou nem mesmo poderiam estabelecer um estilo se não houvesse essa reflexão quanto aos processos criativos de seus trabalhos (PENAFRIA; GRAÇA; BAGGIO, 2015, p.23).

Portanto, nos debruçamos sobre a obra para entender como esses pensamentos são articulados com o fazer cinematográfico, observando principalmente o filme sem mediações de leituras ou interpretações

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Cinema Negro africano e diaspórico – Narrativas e representações.

2 - Mestra em Cinema e Narrativas Sociais e graduada em Audiovisual pela Universidade Federal de Sergipe. Organizadora da EGBE- Mostra de Cinema Negro de Sergipe.

da obra que ofuscassem a relação direta, uma leitura atenta de reflexões dessas cineastas a cerca de seu trabalho ou sobre o cinema, as entrevistas concedidas e o contexto de suas manifestações verbais, além da cronologia e coerência de sua obra e filmes ou roteiros ainda em andamento (PENAFRIA, GRAÇA E BAGGIO, 2015, p. 28-29).

Para o entendimento da estrutura narrativa dos filmes estudados, adotamos ainda uma metodologia complementar, proposta por Francisco Elinaldo Teixeira (2012), onde o autor levanta discussões de um ponto de vista contemporâneo acerca dos filmes documentários e experimentais. Deste modo, o autor descreve alguns procedimentos metodológicos, iniciados por um inventário dos materiais de composição do filme, como fotografias, voz *off*, música, entre outros elementos dos quais o cineasta utiliza na criação do filme. Em seguida, propõe um inventário dos modos de composição, observando como os elementos combinados através da montagem dão sentido ao filme. É proposta do método também observar as funções da câmera, como ela é posicionada durante o filme e seus modos de enquadramento, levando em conta se o ponto de vista da câmera se trata de uma objetiva indireta, subjetiva direta e subjetiva indireta livre; (TEIXEIRA, 2012).

A partir dessas orientações metodológicas acima abordadas e suas especificidades é que apresentamos a seguir a análise do filme experimental investigado, o curta-metragem *Elekô* (2015).

Um modo Elekô de pensar e fazer cinema

Se o fazer cinema da forma tradicional possui uma estrutura hierárquica que precisa ser respeitada para que o resultado seja de uma produção organizada, onde todos estão trabalhando de acordo com sua função, as integrantes do Coletivo Mulheres de Pedra (RJ) subverteram e se organizaram de maneira horizontal para fazer o curta-metragem *Elekô*.

Motivadas a produzir pela participação no Festival 72 horas³, é por meio do digital e das possibilidades que ele traz que essas mulheres começam a construir novas verdades sobre seus corpos e suas histórias, tornando possível uma representação que difere das construídas a partir do olhar colonizador e racista.

Deste modo, se alinham ao pensamento das teóricas feministas negras que pensam o cinema por um viés interseccional, sendo o contexto escravagista fundamental para a narrativa de *Elekô*, de modo que, é a imagem estereotipada das mulheres negras e o olhar opositor (HOOKS, 1992) que as levaram a assumir o poder do olhar, de filmar a si mesmas.

A cineasta Simone Ricco, afirma que *Elekô*, curta-metragem de pouco mais de 6 minutos, nasce assim do desejo de falar sobre as mulheres que antecederam “as tias” que percorreram a Pequena África⁴ e que

3 - O Festival 72h acontece no Rio de Janeiro e propõe que os participantes escrevam, produzam e dirijam um filme de até 6 minutos em 72 horas.

4 - Pequena África, localizada na Região Portuária do Rio de Janeiro ficou assim conhecida por se tornar uma comunidade de ex-escravizados

tiveram papel importante na construção cultural do lugar, como Tia Ciata⁵ e outras tias. (RICCO, 2018).

Participam de *Elekô* cerca de 30 mulheres, sendo que 13 assinam a direção, mulheres negras que pensaram juntas as imagens, os figurinos e as locações, tornando-se todas cineastas da mesma obra. Essa coletividade durante todo o processo fílmico é o que nomeamos como um “modo *Elekô* de pensar e fazer cinema”, uma maneira particular de construir narrativas que envolvem experimentação, respeito e afeto entre as mulheres do Coletivo Mulheres de Pedra e o encontro com outras mulheres que surgem em seus processos de criação e produção para contribuir no fazer e pensar.

Neste contexto, as cineastas se inspiram na mitologia africana da sociedade Iorubá de *Elekô*, governada por mulheres, sendo sua líder maior a orixá Obá, guerreira e caçadora, que convocava as mulheres para reconquistar o mundo⁶. As cineastas de *Elekô* se organizam em defesa de uma imagem de mulher negra que resiste e reconstrói a sua história, e ataca utilizando o cinema como arma, mostrando ao público o que é ser mulher negra a partir do seu próprio olhar.

Houve então uma horizontalidade que permitiu que essas cineastas pudessem pensar o cinema em conjunto, inserindo suas contribuições em cada parte do filme, a partir de suas experiências dentro de outras áreas das artes contribuindo para uma riqueza visual. Essa coletividade se reflete nas próprias cenas onde em sua maioria a mulher negra aparece sempre acompanhada por outras mulheres, reforçando a ideia *Elekô* de pensar junto e fazer junto.



Figura 1: Parte da equipe de *Elekô* - Fonte: Página do Facebook do Coletivo Mulheres de Pedra

As cineastas convocaram outras mulheres para construir junto o filme, foi nesse percurso que conheceram as artistas negras Verônica da Costa, Eva Costa e Andrea dos Anjos, da performance *Lei do ventre livre*. E encontraram também, no dia de gravação, a artista Millena Lízia percorrendo a Pequena África com a perfor-

após decretada a ilegalidade da escravidão no estado em 1831.

5 - Tia Ciata, chamava-se Hilária Batista de Almeida, moradora histórica da Pequena África. Foi mãe de santo e cozinheira e importante nome na criação do samba no Rio de Janeiro.

6 - Obá, líder da sociedade *Elekô* convoca todas as mulheres guerreiras. Disponível em: < <https://www.geledes.org.br/oba-lider-da-sociedade-eleko-comanda-todas-as-mulheres-guerreiras/> >

mance Colheita de sopro e as cineastas a convidou para participar do filme.

Sobre fazer cinema, a cineasta Erika Cândido (2018) afirma,

A gente não teve estrutura hierárquica, não tinha um diretor, éramos todas, não tinha uma produtora, éramos todas. Então era um fazer coletivo de fato. A obra saiu porque o coletivo trabalhou em pro daquela obra. A gente agora olha o cinema e fazer de uma forma diferente dessa que a gente fez é estranho. É um coletivo (filme), que ninguém enxerga como coletivo, mas é um coletivo.

O modo Elekô é construído a partir da criação ou inserção de suas performances. Para Simone Ricco, *Elekô* é um cinema de experimentação em que a imagem e som são explorados e comunicam por vezes no silêncio, por vezes na fala. Neste sentido, para a cineasta, Elekô é uma conjunção de linguagem e faz parte dessa conjunção essa linguagem do corpo. (RICCO, 2018).

Esse modo de fazer e pensar cinema carrega também uma relação com o Sagrado Feminino⁷ e seus rituais, propõe a mulher um retorno à sua essência feminina, recuperando o que foi negado e reprimido pelo patriarcado que aliado ao cristianismo afirmou a criação de uma hierarquia divina masculina resultando na perseguição à mulher e a negação da Grande Mãe⁸, a Mãe Terra, criadora de tudo o que existe. Essa experimentação elas denominam em seus trabalhos como Cinema Ritual. Essa conexão com o sagrado, essa ligação que se estabelece antes da cena e que nos guia sensivelmente para a expressão corporal, gestual e facial (RICCO, 2018).

As cineastas utilizam de pelo menos 14 materiais de composição na narrativa do curta-metragem. Esses materiais são: a) o figurino de estampas africanas e algodão branco, tecidos e turbantes, que ajudam a demarcar o tempo histórico no filme; b) o cenário, a Pequena África, c) A poesia Loucura Sã de Simone Ricco; d) a declamação da poesia em performance; e) as músicas “Movimento Pequena África” e “Movimento café” de Ana Magalhães, “Vovó não quer casca de coco” (Ponto de Umbanda) e “Dá licença” (Ponto de abertura); f) Lei Áurea narrada na performance Lei do ventre livre; g) o texto De cores e curas de Dani Gomes e outro texto construído baseado na frase “tudo faz sentido até agora” das próprias Mulheres de Pedra que aparece em sons de pelo menos três vozes femininas em sobreposição; h) voz off, vozes que falam ao mesmo tempo, que leem a Lei Áurea; i) o caderno utilizado por Dani Gomes para as reflexões que o filme aborda; j) o grande saco plástico com diversos sacos plásticos que carregam o sopro das mulheres na performance Colheita de sopro; l) os tambores que marcam a ancestralidade musical; m) as mulheres de pedra, personagens performers do filme; n) as performances que carregam uma reflexão poética sobre a mulher negra, a ancestralidade africana e o sagrado feminino⁹.

7 -

8 - Informações sobre o Sagrado Feminino em A consciência do Sagrado Feminino por Mariella Faur in: <http://www.teiadethea.org/?q=node%2F92>

9 -

Entre essas performances a poesia, o corpo e a dança se manifestam. Utilizam da voz *off*, que interpreta as reflexões do filme e, por fim, o som, as músicas, a trilha sonora, os gemidos, o choro, o bater do tambor. Tudo carregado de significados que nos leva a um lugar de ancestralidade africana, a exemplo da performance Nau que aparece na primeira cena do filme com uma câmera objetiva direta que segue em toda narrativa. Nos olhos das personagens, expressões em closes, revelam dor e sofrimento e no olhar a dúvida, a procura por localização. (Figura 3).

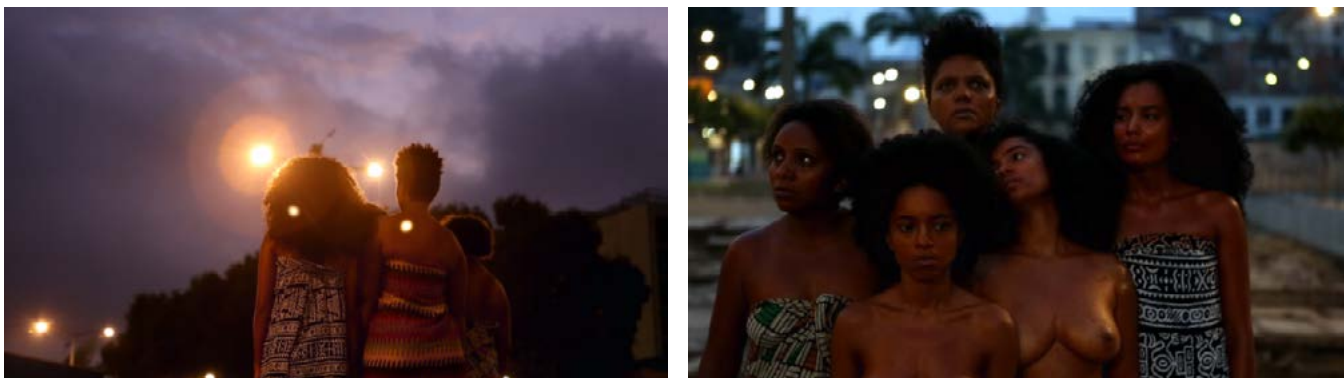


Figura 3: Cenas iniciais de *Elekô* - Fonte: *Elekô*

Em performance, Simone Ricco declama a poesia “A loucura sã”, escrita por ela para o filme. Ela reflete sobre a consciência da e memória que a Pequena África carrega, é assim que a combinação imagem e som, através da voz da cineasta e poetisa, apresenta esse espaço, o Cais do Valongo, onde estava localizado o mercado escravista no passado,

A procura de sã consciência, de percorrer esse local, um ritual. Pequena África de chegar para morrer ou vingar, nos prazeres da vida, na arte, na gira, a girar. Na pedra, no porto, no morro, na praça, com harmonia, na loucura de criar. Esquinas, largos e vielas, cravejados de negruras, bares, lares, cantos, ervas, curas. Histórias encruzilhadas, multidão que entra e sai ao longo dessa beira de cais. Insanas passagens percorridas na sã consciência de que tudo que tem, existe, é. (RICCO, 2015)

Na segunda performance que segue no filme, a Lei do ventre livre¹⁰, localiza o espectador em dois momentos históricos caros a mulher negra escravizada. A performance é filmada em primeiro plano, enquadra detalhes do movimento dos corpos que se movimentam em círculo e esfregam café em si mesmas. Como se a câmera quisesse mostrar as marcas históricas que o corpo negro carrega.

Do passado para o presente, a narrativa apresenta mulheres negras em movimento numa Pequena África atual. O som eletrônico nos localiza e com um plano geral, vemos a performance a “Colheita de sopro” de Millena Lízia, com um grande saco plástico, em busca do sopro de outras mulheres. Nessa sequência, o som é experimentado em uma sobreposição de vozes ou camadas de vozes, técnica de montagem que referência o modo como o cineasta soviético Serguei Einseistein entendia a montagem cinematográfica. No fim, o resul-

10 - Lei de N. 3353 a Lei Aurea de 1888. Ver na integra em: <http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/noticias/66274.html>

tado dessa técnica gera uma unidade do questionamento feito pelas cineastas: Como pôr pra fora? Daí Ramos caminha enquanto escreve, reflete,

Como pôr pra fora? (Cor, som, movimento. África. Sim, arte.) Pelo menos uma vez na vida, agache pelada e deixe escorrer e sentir vermelho, isso é adubo pra terra (Feminina. Mãe. Tudo faz sentido até agora..) Ah filha, continua! Não para de escrever a sua história, (menstruação) sua história é você quem escreve.(Tudo. Contração. Eu quero ser, mas como pôr pra fora? Tudo faz sentido até agora.) Isso tudo, essa história, (energia. Sim. Mas, o que faz sentido? Tudo.) tudo faz sentido para você? Se você não tiver coragem (conexão. Sentido.) pra dizer que pele preta não dói, ninguém vai entender. (África) Escreve e conta pros ôto. Tudo faz sentido até agora!" (ELEKÔ, 2015)

Através do vermelho em diversos elementos do filme encontramos também referência a Orixá¹¹ Obá, que aparecem especificamente na pele como o sangue de uma mulher que está parindo no tumbeiro, amparada por outras mulheres, no *lettering*, no figurino, e no pó de urucum que utilizam na celebração ancestral final, que é o encontro com as outras mulheres, em celebração a vida.

Após o filme *Elekô*, as cineastas criaram o Coletivo Audiovisual *Elekô*, onde refletem e produzem cinema a partir de sua própria forma de fazer e pensar essa arte, dentro da coletividade. Desenvolveram a série "Feminina" (2017), que tem como proposta apresentar mulheres negras como rainhas e deusas em seus rituais, trazendo na produção referências do Sagrado Feminino novamente.

É neste sentido que essas cineastas continuam a escrever (filmar) e colocar para fora as suas histórias. Tornar visível as histórias das mulheres negras da diáspora brasileira, subvertendo o sistema midiático e cinematográfico de grande circulação no Brasil, que permanece em grande medida, invisibilizando e estereotipando mulheres, homens e crianças negras.

Referências

EVARISTO, C. *Da representação a auto-representação da mulher negra na literatura brasileira*. Revista Palmares: cultura afro-brasileira, Brasília, ano 1, ago. 2005. p.54.

FERREIRA, C. Mulheres negras e (in)visibilidade: Imaginários sobre a intersecção de raça e gênero no cinema brasileiro (1999-2009). Dissertação de mestrado, Universidade de Brasília, Faculdade de comunicação, Programa de Pós-graduação em Comunicação – PPGCOM, Brasília, 2016.

HOOKS, b. *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South and Press. 1992.

PENAFRIA, M.; SANTOS, A.; PICCININI, Thiago; *Teoria do cinema vs teoria dos cineastas*. 2015. Teoria do cinema vs teoria dos cineastas" In: Atos dos IV Encontro Anual do AIM, editado por Daniel Ribas e Manuela Penafria, 329-338. Covilhã: AIM. ISBN 978-989-98215-2-1. Alameda, 2012

TEIXEIRA, F. E. *Cinemas "não narrativos": experimental e documentário – passagens*. São Paulo, 2012.

11 - Sobre a sociedade Elekô e sua relação com Obá acessar o link: <https://www.geledes.org.br/oba-lider-da-sociedade-eleko-comanda-todas-as-mulheres-guerreiras/>

SOUZA, E. P. de. *Diretoras Negras: construindo um cinema de identidades e afeto*. In: Catálogo Caixa Cultural *Diretoras Negras no Cinema Brasileiro*. 1ª edição, Rio de Janeiro, 2016.

Sites

Lei de N. 3353 a Lei Aurea de 1888. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/noticias/66274.html>> Acesso em: 17 de julho de 2015.

Sagrado Feminino em A consciência do Sagrado Feminino por Mariella Faur. Disponível em <<http://www.teiade-thea.org/?q=node%2F92>> Acesso em: 20 de maio de 2017.

Oba líder da sociedade Elekô comanda todas as mulheres guerreiras: <<https://www.geledes.org.br/oba-lider-da-sociedade-eleko-comanda-todas-as-mulheres-guerreiras/>> Acesso em: 20 de maio de 2017.



Gênero e intensidades corporais em *A Mulher que Inventou o Amor* (1980)¹

Gender and body intensities in *A Mulher que Inventou o Amor* (1980)

Luciano Carneiro de Oliveira²

(Mestrando – PPGCine/UFF)

Resumo: Este trabalho parte de um exercício de análise do filme *A Mulher que Inventou o Amor* (1980). O objetivo é pensar a partir de quais estratégias de encenação esta pornochanchada, filme atrelado a uma produção comercial a princípio voltada ao público masculino heterossexual, vai apresentar fissuras nas fronteiras normativas de gênero (*gender*). Assim, o trabalho irá perceber de que forma o corpo como espetáculo de intensidades sensacionais vai desestabilizar a ordem política heteronormativa.

Palavras-chave: Pornochanchada, gênero, corpo, excesso.

Abstract: This work starts from a review of the film *A Mulher que Inventou o Amor* (1980). The main goal is to think from which mise en scène strategies this pornochanchada, a film linked to a commercial production directed to the male heterossexual public, will present fissures in the normative borders of gender. This work questions how the body as a spectacle of sensational intensities will destabilize the heteronormative political order.

Keywords: Pornochanchada, gender, body, excess.

Este trabalho parte de um exercício de análise do filme *A Mulher que Inventou o Amor*, pornochanchada de 1980 dirigida por Jean Garret, escrita por João Silverio Trevisan, produzida por Cassiano Esteves e fotografada por Carlos Reichenbach. O objetivo é pensar a partir de quais estratégias de encenação *A Mulher que Inventou o Amor*, filme atrelado a uma produção comercial a princípio voltada ao público masculino heterossexual, vai apresentar fissuras nas fronteiras normativas de gênero (*gender*). Para isso, vou aqui me centrar em uma das sequências de coreografia sexual do filme, tendo como objetivo perceber de que forma o corpo como espetáculo de intensidades sensacionais vai desestabilizar a ordem política heteronormativa.

Antes de mergulhar no filme, gostaria de por um momento pensar a partir de quais discursos hierarquizantes a pornochanchada é desvalorizada por uma certa fortuna crítica do cinema brasileiro. Podemos dizer que no caso do gênero erótico brasileiro, a rejeição da crítica do período tem relação direta com uma abordagem tradicional da teoria genérica, que identifica um cinema massivo (cinema comercial ou de gênero)

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Seminário temático "Corpo, gesto e atuação".

2 - Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual – PPGCine/UFF.

como automaticamente conservador em termos estéticos e ideológicos. Como aponta Rafael de Luna Freire (2011), são dois os discursos que se articulam nesse ponto de vista. O primeiro deles é de caráter estético, onde os filmes ditos cultos são entendidos como superiores aos produtos da cultura de massa. E um segundo discurso, imbricado no primeiro, diz respeito a uma relação valorativa a partir dessa polarização. Ou seja, um discurso que se refere ao cinema comercial massivo como politicamente alienado e alienante, em oposição a um cinema autoral engajado e culturalmente elevado.

À época de lançamento de *A Mulher que Inventou o Amor*, em 1980, o filme foi recebido com críticas pouco entusiasmadas. A pequena nota do *Jornal do Brasil*³ diz o seguinte: “o filme carrega nas tintas. O vermelho contrasta com as roupas brancas dos personagens. E a marcha nupcial invade a imagem”. Gostaria de chamar a atenção para a expressão “carrega nas tintas” como chave para pensarmos as estratégias de encenação de *A Mulher que Inventou o Amor*.

Na crítica do *Jornal do Brasil* a expressão “carrega nas tintas” é usada para desqualificar a produção, para justificar seu baixo valor cultural e estético. Esse “carregar nas tintas” se refere ao caráter excessivamente óbvio do filme, onde tudo é traduzido e reiterado em imagens de fácil apreensão. Tal obviedade e reiteração são a base de uma economia pautada pelo excesso. Minha aposta é que é justamente a partir dessa obviedade estratégica, dessa reiteração que tudo traduz em imagens e sons, desse “carregar nas tintas”, que *A Mulher que Inventou o Amor* vai encontrar os pilares do que a pesquisadora Mariana Baltar (2012) vai chamar de um “convite às sensações”. Trata-se, portanto, de uma obviedade reiterativa que é estratégica. Estratégica porque é a partir desse excesso, dessa predominância de uma lógica da visualidade, que as narrativas baseadas nessa economia vão operar os apelos e estímulos ao universo sensório-sentimental.

A economia do excesso é vetor comum dentre o que a pesquisadora Linda Williams (1991) conceitua como “gêneros do corpo”. Gêneros do corpo seriam aqueles que, em diálogo com narrativas associadas ao gosto popular, apresentam o corpo como espetáculo sensacional, operando um convite ao compartilhamento sensório-sentimental entre o corpo em tela e o corpo do espectador. A autora indica o melodrama, a pornografia e o horror como tradições genéricas possíveis cuja eficiência de engajamento se dá a partir do corpo. Os três gêneros citados atravessam de diferentes maneiras *A Mulher que Inventou o Amor*.

Não cabe nos limites deste texto destrinchar cada uma dessas aproximações. O que proponho aqui é a leitura dessa pornochanchada recuperando como força política de análise justamente aquilo que posicionou o gênero por determinados agentes como produtos de menor importância – a saber, seu caráter excessivamente corporal. Me parece assertivo o termo utilizado por Nuno César Abreu (2006) para descrever a relação do público consumidor da pornochanchada com o gênero: uma relação *visceral*. Assim, tendo em vista as estratégias de engajamento corporal a partir de uma economia do excesso, vou a seguir fazer alguns apontamentos

3 - BIATRELLI, Rogério. CARREGANDO NAS TINTAS. *Jornal do Brasil* (RJ), caderno B, página 5, out. 1980.



sobre *A Mulher que Inventou o Amor*.

O filme acompanha a trajetória de Doralice, interpretada por Aldine Müller, personagem sonhadora, incondicionalmente apaixonada pelas narrativas televisivas melodramáticas que terminam com casamentos e finais felizes – uma “bobinha”, segundo sua amiga. O sonho de se casar vestida de véu e grinalda acompanha a personagem ao mesmo tempo em que os capítulos da telenovela *Cruel Desengano* se desenrolam.

Ao longo do filme, Doralice é atravessada por diversos encontros que se acumulam em seu corpo sempre posicionado entre fronteiras. Quando se torna a amante oficial do intelectual Dr. Perdigão (Rodolfo Arena), este a submete a diversas aulas de conduta com o objetivo de lhe transformar em uma distinta senhora da alta classe. A professora de balé a ensina como se maquiar – cores opacas para o dia – e como se movimentar – sempre languida. Enfim, Doralice é rebatizada de Talulah.

O que me interessa perceber aqui é que em nenhum momento uma dessas fases da personagem ao longo do filme exclui a outra. Pelo contrário: os saberes e as experiências que atravessam o corpo de Doralice/Talulah se sobrepõem e se acumulam.

Durante a primeira parte de *A Mulher que Inventou o Amor*, Doralice/Talulah se inicia no terreno da substituição, e aprende na prática o poder de seu gemido na condução das coreografias sexuais. Ela passa então, de forma automática, mecânica, e falsa, a gemer com mais e mais intensidade a cada novo cliente.

É a partir da fronteira entre o falso e a intensidade do corpo em estado de prazer involuntário que gostaria de pensar os gemidos da personagem. Sua fama de “rainha dos gemidos” é crucial para despertar o interesse do Dr. Perdigão. No primeiro encontro sexual dos dois, Dr. Perdigão posiciona seu ouvido no peito de Doralice/Talulah, e se satisfaz com os intensos gemidos da personagem. O ápice climático da coreografia sexual se dá a partir do som de um foguete que percorre seu caminho até a explosão, unindo-se ao cada vez mais intenso gemido de Doralice/Talulah. Quando o som do foguete explode, a imagem se bifurca, se multiplica, como um caleidoscópio. A estratégia estética do excesso se manifesta aqui de forma clara. As camadas sonora (gemidos, foguetes) e imagética (os corpos em performance, a atuação, a textura) se fortificam em uma saturação reiterativa. Todos os elementos da sequência constroem de forma redundante o clímax de intensidade sexual dos personagens.

Assim, *A Mulher que Inventou o Amor* coloca em pauta de forma autorreflexiva uma das chaves da pornografia comercial, o desejo de capturar a confissão involuntária do prazer. O gemido teatralizado de Doralice/Talulah é entendido como um truque; truque este que ao mesmo tempo é dado a ver pela mise en scène e pelo corpo em performance a partir da intensidade do prazer real e involuntário. Minha aposta é que a partir do gemido de Doralice/Talulah, o filme estrategicamente borra as fronteiras entre o prazer falso performado e o prazer involuntário.

A potência desse gemido falso fica ainda mais evidente na coreografia sexual de Doralice/Talulah e César Augusto (Zecarlos de Andrade), o astro da telenovela *Cruel Desengano*.

Sentada sobre o corpo estirado do ator, nua, Doralice/Talulah ordena: “se gosta, geme!”. Inicialmente desconfiado, César Augusto aos poucos obedece o pedido da personagem. De reação tímida, ele passa a gemer com cada vez mais veemência. Doralice/Talulah se movimenta para baixo e para cima. Atrás dela, podemos ver o pôster do ator, símbolo da masculinidade galante televisiva. De olhos fechados, o gemido de César Augusto ganha energia. A marcha nupcial começa a tocar, em um crescendo. A música se materializa aqui como mais um dos elementos que borram as fronteiras melhor representadas pela personagem de Doralice/Talulah: traz à tona o casamento institucional e monogâmico, mas também as ressignificações empreendidas pela personagem ao longo do filme; com ela, o casamento e seus símbolos ganham novas ressonâncias a partir de diferentes fabulações.

A música continua. Doralice/Talulah se junta ao ator nos gemidos, e pede: “geme mais!”. Eles passam a se debater, em um movimento convulsivo incontrolável, sacudindo a cama e os cravos brancos sobre ela. Os gemidos se transformam em gritos.

O clímax da coreografia sexual se dá a partir de um close-up no rosto em movimentos espasmáticos de Doralice/Talulah. A extrema proximidade da câmera ao corpo em movimento produz na imagem um efeito de abstração. Nesse sentido, trata-se de uma estratégia da mise en scène de dar a ver o prazer corporal involuntário e intenso dos personagens a partir da própria corporalidade do filme. É como se, tal qual os personagens, o corpo do filme também perdesse seu centro, sua estabilidade. Assim, passamos de uma visualidade ótica – privilegiando a representação a partir de um senso de distância – para uma proximidade que embaraça, confunde e encontra sua força na textura da imagem.

Todas essas estratégias excessivas que intensificam os gemidos de ambos os personagens nos dá pistas para pensar de que forma o filme embaraça as fronteiras binárias do gênero conforme modelo heteronormativo.

Em seu famoso livro sobre a pornografia comercial, Linda Williams (1989) aponta caminhos para compreendermos a pornografia como parte dos dispositivos de saber, prazer e poder da modernidade. É ao longo do século XIX que as sexualidades são redefinidas em identidades institucionalizadas pelos discursos da medicina, psiquiatria e pornografia, dentre outros. Nesse sentido, é fundamental o papel das “máquinas do visível” como aquelas que no início do século XIX apontavam para o desejo de ver o corpo humano em movimento, em consonância com o que a autora vai chamar de “frenesi do visível”. Com esse argumento, Linda Williams entende que a invenção cinematográfica da fotografia é mais do que uma simples tecnologia de gravação; é, na verdade, parte da vontade de saber articulada com o poder da modernidade, a partir de um princípio da



“máxima visibilidade”. Princípio este que representa na pornografia o esforço de documentar e fazer visível o prazer, as partes corporais e os atos sexuais.

A autora aponta que o sexo, entendido como aquilo que se faz naturalmente, é na verdade a grande ficção da pornografia hardcore, cuja evidência de real se dá nas estratégias de máxima visualidade. E o gênero (*gender*) seria a construção social das relações entre os sexos que ajuda a manter essa ficção. Tal operação que mantém a coerência entre corpo, gênero, sexo e desejo é revelada em *A Mulher que Inventou o Amor* na medida em que o filme subverte os códigos pornográficos. O gemido como evidência do prazer é performado de forma voluntária/involuntária tanto pela personagem feminina quanto pela masculina. Assim, a rigidez da heterossexualidade como regime compulsório é colocada em questão a partir do borramento da seguinte fronteira: o corpo como evidência do prazer involuntário e este como dimensão performática; dupla oposição que, ao ser questionada, traz também a instabilidade do gênero enquanto categoria sustentada por um sistema binário entendido como “natural”. Dessa forma, concluo que a partir de estratégias de encenação atreladas a uma economia do excesso voltada aos estímulos do universo sensório-sentimental, *A Mulher que Inventou o Amor* tensiona a noção de gênero como categoria essencial.

Com este breve exercício de análise de uma pornochanchada dos anos 1980, procurei buscar lugares de fissura da ordem política heteronormativa em um cinema entendido por uma certa fortuna crítica como conservador e alienado. Meu objetivo aqui não é isolar *A Mulher que Inventou o Amor*, ou posicioná-lo como exceção frente a produção popular massiva brasileira dos anos 1970 e 1980. Pelo contrário: com este trabalho, espero apontar caminhos para análises mais localizadas da pornochanchada, livres de estigmatizações moralistas ou ingenuidades celebratórias, e atentas para as brechas possíveis a partir dos lugares de engajamento e prazer.

Referências

- ABREU, Nuno César de. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. Campinas: Unicamp, 2006.
- BALTAR, Mariana. *Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um Procedimento operacional padrão*. In. Revista Significação, ano 39, no 38, 2012.
- FREIRE, Rafael de Luna. *Carnaval, mistério e gangsters: o filme policial no Brasil (1915-1951)*. Tese doutorado. Universidade Federal Fluminense, 2011.
- WILLIAMS, Linda. *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*. Film Quarterly, vol. 44, n. 4, pp. 2-13, 1991.
- WILLIAMS, Linda. *Hard Core: power, pleasure and the frenzy of the visible*. Berkeley: University of California Press, 1989.

Estilo como possibilidade de metodologia de análise de ficções seriadas televisivas¹

Style as a methodological possibility for the analysis of television narrative series

Ludmila Moreira Macedo de Carvalho²
(Doutora – UFRB)

Resumo: O trabalho pretende considerar o conceito de estilo como ferramenta metodológica para a análise de obras ficcionais seriadas. Compreendendo estilo como o uso sistemático de materiais da linguagem audiovisual, pretende-se discutir em que medida as escolhas estéticas, poéticas e narrativas feitas na composição das séries permite verificar as relações entre as inclinações dos criadores e as convenções de gênero e estilo presentes nas obras.

Palavras-chave: Televisão, ficção seriada, análise, metodologia, estilo.

Abstract: The paper considers the concept of style as a methodological tool for the analysis of contemporary fictional television series. Understanding style as the systematic use of audiovisual materials, we intend to discuss to what degree the aesthetic, poetic and narrative choices made by the creators allows us to verify the complex relations between the author's intent and the conventions of genre and style in the series.

Keywords: Television, narrative fiction, analysis, methodology, style.

O crescimento das séries de ficção televisivas na contemporaneidade é uma realidade que há muito não pode ser ignorada. Além do desenvolvimento exponencial do mercado produtor e consumidor de séries televisivas nos últimos anos, vem crescendo também, naturalmente, o interesse acadêmico em torno destes produtos audiovisuais. Tais estudos costumam concentrar-se, por um lado, no campo da produção, pesquisando os modos de realização das séries e o aparecimento de novas plataformas de exibição e de distribuição; ou, por outro lado, no campo da recepção e das complexas relações entre audiências e obras. Estudos no campo da estética, que analisam aspectos técnicos, narrativos e poéticos que compõem a estilística das ficções televisivas seriadas, ainda são relativamente recentes no campo dos estudos de ficção seriada. Embora esteja em crescimento, esse campo ainda carece de procedimentos metodológicos específicos capazes de dar conta da

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: FICÇÃO SERIADA.

2 - Doutora em Literatura Comparada e Cinema pela Universidade de Montreal, Canadá. Professora da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) e pesquisadora da Universidade Federal da Bahia (UFBA).



análise em profundidade de produtos seriados, seja por seu caráter em aberto, nos casos de séries que ainda estão sendo exibidas, seja por sua natureza amplamente coletiva e colaborativa, seja pela simples quantidade de material disponível numa série de longa duração, entre outras particularidades.

O aporte teórico-metodológico advindo do cinema, utilizado em grande parte das análises de questões estéticas e/ou narrativas das séries, apresenta limitações metodológicas para verificar particularidades do meio televisivo, sobretudo das narrativas seriadas contemporâneas, como a construção de universos narrativos complexos que se distribuem por diversas mídias, ou a manutenção de estilo e coesão temáticas ao longo do tempo, ou mesmo os diferentes regimes de serialidade que constituem parte fundamental das narrativas seriadas.

Pensando nessas questões, o presente trabalho procura explorar, de modo introdutório, o conceito de estilo como ferramenta metodológica para a análise de obras desta natureza. Partimos do pressuposto que a ideia de estilo pode nos assegurar, na pior das hipóteses, uma porta de entrada para a análise rigorosa e sistemática da composição de obras seriadas e, na melhor das hipóteses, meios de considerar as relações complexas entre questões como as intenções, inclinações e grau de autonomia dos criadores no campo da produção, as convenções de gênero e estilo presentes nas obras e os diferentes contextos de exibição e consumo das mesmas.

Compreende-se estilo, neste contexto, como o modo com que os materiais da linguagem audiovisual - que compreende desde o que se chama de *mise-en-scène*, ou seja, a organização e disposição dos elementos para a câmera, o cenário, o figurino, a iluminação e o movimento e atuação dos atores, até os usos da câmera, a montagem e a trilha sonora - são utilizados sistemática e significativamente de modo expressivo pelos criadores da obra para atingir um determinado resultado (BORDWELL, 2013). Tendo isso em vista, considera-se que falar em *estilo televisivo* implica no entendimento que obras feitas para a televisão também possuem marcas de linguagem expressivas dignas de apreciação e análise - uma visão nem sempre compartilhada por teóricos das artes, do cinema e da comunicação. Em sua obra *Televisuality* (1995), John Caldwell afirma que os programas televisivos dos anos anteriores à década de 1980 possuíam o que era chamado de *grau zero* do estilo, ou seja, pouco (ou nenhum) movimento de câmera, ênfase nos diálogos, iluminação e cenários sem função dramática. A partir de 1980, após uma série de transformações ocasionadas, entre outros fatores, pela introdução de novidades tecnológicas que permitiram maior qualidade técnica e pela mudança nas práticas de programação com a introdução de canais fechados por assinatura, a televisão tornou-se cada vez mais experimental, até atingir o estilo definido pelo autor como *videográfico*: uso excessivo de efeitos gráficos, logos, combinação de imagem e texto e outros elementos hipervisuais (CALDWELL, 1995, p. 93).

Deste modo, podemos perceber que a televisão é sempre caracterizada por extremos: ou é um vácuo estilístico ou é visualmente excessiva. Nas últimas duas décadas, com a aparição de série televisivas de ine-

gável qualidade e mérito artístico, e inclusive com a migração cada vez maior de autores já consagrados no campo do cinema para a televisão, passou-se a se falar em produtos televisivos com *estilo cinematográfico*, aproximando-se à ideia de que técnicas e aparatos tecnológicos do cinema estariam presentes na produção dos programas televisivos. O adjetivo *cinematográfico* se aplicaria, portanto, “a programas que priorizam o visual mais do que é aceito como típico para a televisão, oferecendo à audiência tanto significado narrativo quanto prazer visual nas imagens que aparecem na tela” (MILLS, 2013, p.58).

No entanto, mais do que aludir a semelhanças nos modos de produção e organização dos recursos audiovisuais, nos parece evidente que dizer que uma série possui estilo cinematográfico carrega uma função mais valorativa do que propriamente analítica, levando para a televisão uma ideia de qualidade e sofisticação artística que não seria intrínseca ao meio televisivo, mas sim emprestada de outro meio mais consagrado. Para autores como John Caldwell (1995), Jason Mittel (2006), Steven Peacock (2013), e Jeremy Butler (2010), entre outros, no entanto, a televisão pode ser compreendida como um meio estilístico autoconsciente que faz escolhas artísticas próprias. É aqui que a noção de estilo como ferramenta analítica nos interessa.

Neste sentido, autores do campo da história e da psicologia da arte trazem importantes contribuições para a compreensão do estilo, afastando-se de uma perspectiva simplesmente valorativa em direção a uma compreensão mais aprofundada do conceito. Ernst Gombrich (2007) utiliza o conceito de *schemata* (esquema) para referir-se aos modos e padrões estilísticos de representação de que um artista dispõe, os quais aprende a usar ao longo de sua trajetória. Isso quer dizer que, ao fazer uma obra, o artista não parte simplesmente do zero, mas tem como ponto de partida uma espécie de vocabulário mental adquirido social e historicamente, a partir do qual se desenvolve um modo de fazer próprio. É importante notar que os esquemas estilísticos não são simplesmente transpostos de fora para dentro da obra, mas passam por constantes e infinitas correções durante o processo artístico que dependem, entre outros fatores (e é importante lembrar disso), dos materiais disponíveis, das intenções e da própria habilidade técnica do artista.

Importante ressaltar que esse modelo de interação entre padrões e rotinas estilísticas e a execução/correção empreendida pelo artista não diz respeito apenas às artes figurativas como a pintura: o próprio Gombrich se antecipa à essa questão e diz que mesmo num meio mecânico de representação como a fotografia (e podemos estender essa ideia ao cinema e à televisão) também se coloca a relação entre o estilo do artista e o estilo da época. Não por acaso David Bordwell (2009), um autor bastante preocupado com questões de estilo no cinema, faz referência a Gombrich para falar do conjunto de práticas estilísticas disponíveis para o cineasta no momento de encenação de uma simples cena de jantar, por exemplo. Bordwell atribui funções para o estilo no cinema, sendo que uma delas seria a denotativa, ou seja, a função de retratar o mundo ficcional apresentado pelo filme, o tempo e espaço da ação, a interação entre personagens etc., sem grandes interferências expressivas. Importante ressaltar que, neste caso, não se trata propriamente de uma ausência de estilo, mas



de uma função particular do estilo, ou seja,

Segundo Gombrich, portanto, não existiria sequer um grau zero ou ausência de estilo pois mesmo a mais neutra e objetiva das representações já seria necessariamente dominada ou limitada por esta constante interação entre esquema e correção, ou seja, as adaptações e transformações constantes que o artista emprega aos esquemas estilísticos que utiliza. Para efeitos analíticos, portanto, o estilo na ficção seriada televisiva estaria presente no conjunto de escolhas estéticas, poéticas e narrativas envolvidas na composição de uma obra dessa natureza - tanto em momento claramente excepcionais (como o plano sequência de seis minutos no quarto episódio da primeira temporada da série *True Detective*) quanto em um episódio corriqueiro de outra série detetivesca como a franquia *CSI*, na qual a escala de planos utilizados no prólogo para apresentar o “caso do dia”, por exemplo, obedece a uma estrutura fortemente codificada e sedimentada ao longo das diversas temporadas da série.

Michael Baxandall (1985) ressalta que a marca do estilo ou da individualidade de um artista decorre, sim, das escolhas que faz diante de um universo de possibilidades. No entanto, para o historiador da arte, é fundamental considerar que tais escolhas não são livres ou ilimitadas, mas sim dialogam intensamente com as circunstâncias culturais e sociais do artista. A escolha, ou solução que cada artista em particular dá para o encargo que assume implica no descarte de todas as outras soluções possíveis; trata-se, portanto, de uma escolha que dialoga não apenas com as intenções do artista e suas habilidades e limitações técnicas particulares, mas também com a tradição das escolhas da qual dispôs naquele momento histórico e com a qual sua obra, uma vez pronta, voltará a dialogar.

A relação do artista com sua cultura pode ser compreendida, segundo o autor, nos termos de uma troca, um pouco como ocorre com o conceito econômico de mercado, com a ressalva de que no mercado de bens simbólicos há outras moedas e relações de troca em jogo, num processo complexo marcado pela maleabilidade e reciprocidade. Baxandall utiliza o termo francês *troc* para se referir à singularidade das relações de permuta no mercado artístico. Num processo dessa natureza, uma determinada escolha realizada influi de volta em todo o universo das escolhas e, por conseguinte, nas possibilidades de escolhas feitas por seus demais participantes. Isso quer dizer que, mais do que dizer que o “estilo da época” ou o universo de práticas e esquemas disponíveis limita ou influencia a possibilidade de escolhas estilísticas de um artista, as escolhas estilísticas efetivamente realizadas, por sua vez, dialogam de volta com esse universo de práticas possíveis, mudando e ajustando constantemente os esquemas disponíveis. Nas palavras do autor, “toda escolha feita tem consequências para o espectro de escolhas possíveis tanto para o pintor quanto para o consumidor” (BAXANDALL, 1985, p.88).

Baxandall insiste na dimensão processual da arte, de que a arte implica uma “constante reformulação, descoberta e resposta ao contingente” (1985, p.106). Processo, nesse sentido, deve ser visto não como a re-

cuperação narrativa ou biográfica de cada passo dado, cada escolha feita, cada “pincelada” dada pelo artista, mas sim como a compreensão de que as relações de estilo se desenvolvem não apenas de obra em obra na trajetória de um mesmo artista (ou produtora), mas também na relação entre as obras e universo das escolhas possíveis, representado sobretudo pelo mercado das obras de outros artistas com as quais dialoga diretamente num determinado momento histórico.

Consideramos essa ideia de fluxo, de processo, e da maleabilidade e reciprocidade do sistema de *troc* especialmente interessante para se verificar as questões de estilo nos produtos seriados televisivos pois ela nos permite ver, por exemplo, em que medidas as escolhas dos realizadores vão se confirmando, transformando e ajustando ao longo do tempo. Muitas séries são produzidas à medida em que vão sendo exibidas, o que permite um alto grau de diálogo com o campo da recepção, por exemplo, ajustando-se às transformações nos gostos e padrões de recepção. Tal perspectiva parece especialmente proveitosa para a análise de séries de longa duração, tornando possível verificar de que modo as escolhas estilísticas dos realizadores cumprem, ao mesmo tempo, uma função de individualização do produto – a busca por um estilo distinto como modo de combater a distração da audiência, bem como de auxiliar na diferenciação entre os produtos concorrentes, por meio de marcas visuais e sonoras recorrentes – e de construção de uma identidade relativamente estável daquele produto ao longo dos anos, resistindo, inclusive, a mudanças no elenco, na equipe de produção, no aparecimento de novos produtos no mercado etc. Essa identidade da série depende das intenções e inclinações dos criadores, das convenções de gênero e que estão disponíveis naquele momento histórico, das tecnologias, das empresas envolvidas, e estão no cerne da ligação do produto com o espectador.

Referências

- BAXANDALL, M. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1985.
- BORDWELL, D. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas: Unicamp, 2013.
- _____. *Figuras traçadas na luz. A encenação no cinema*. São Paulo: Papyrus, 2009.
- BUTLER, J. *Television Style*. Londres: Routledge, 2010.
- CALDWELL, J. T. *Televisuality: Style, Crisis and Authority in American Television*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1995.
- CARDWELL, S. “Television aesthetics: Stylistic analysis and beyond”. In: PEACOCK, S.; JACOBS, J. (eds). *Television aesthetics and style*. London: Bloomsbury, 2013.
- ESQUENAZI, J-P. *As séries televisivas*. Lisboa: Texto e Grafia, 2011.
- GOMBRICH, E. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.



HAMMOND, M.; MAZDON, L. *The Contemporary Television Series*. Edinburgo: Edinburgh University Press, 2005.

MILLS, B. "What does it mean to call television 'cinematic'?" In: PEACOCK, S.; JACOBS, J. (eds). *Television aesthetics and style*. London: Bloomsbury, 2013.

MITTELL, J. Narrative complexity in contemporary american television. *The velvet light trap*. Austin: The University of Texas, n. 58, p. 29-40, 2006.

SILVA, M. V. B. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. *Galaxia* (São Paulo, *Online*), n. 27, p. 241-252, jun. 2014.

O cinema antropomórfico de Visconti: ambiguidades e possibilidades¹

The anthropomorphic cinema of Visconti: ambiguities and possibilities

Luis Fernando Severo²

(Mestre - Universidade Tuiuti do Paraná)

Resumo: A partir da análise de *Cinema Antropomórfico* (1943), um dos poucos textos teóricos sobre cinema publicados por Luchino Visconti, podem ser traçados alguns caminhos que dialogam com sua obra posterior, tirando-se partido de uma leitura ambígua que o texto permite. Nele Visconti faz sua profissão de fé no humanismo, exalta o papel fundamental dos atores na criação cinematográfica e deixa margem para uma livre interpretação de seu conceito de antropomorfismo.

Palavras-chave: cinema antropomórfico, Luchino Visconti, teorias dos cineastas.

Abstract: From the analysis of *Anthropomorphic Cinema* (1943), one of the few theoretical texts about cinema published by Luchino Visconti, can be traced some paths that dialogue with his later work, taking advantage of an ambiguous reading that the text allows. In it Visconti makes his profession of faith in humanism, exalts the fundamental role of the actors in the cinematographic creation and leaves room for a free interpretation of his concept of anthropomorphism.

Keywords: anthropomorphic cinema, Luchino Visconti, filmmakers' theories.

Luchino Visconti ocupa um lugar de destaque na história do cinema por ser precursor e um dos integrantes de maior destaque do movimento que é um divisor de águas e marco inicial de novas perspectivas estéticas para a arte cinematográfica, o neorealismo italiano.

Em sua obra referencial *A Imagem-Tempo*, Gilles Deleuze localiza na eclosão do movimento as raízes do cinema moderno, vertente que se contrapõe à perspectiva essencialmente classicizante que dominava a realização fílmica no período imediatamente anterior ao seu surgimento (DELEUZE, 1990). Ao contrário de seus conterrâneos e contemporâneos Roberto Rossellini e Pier Paolo Pasolini, que nos legaram além de sua obra cinematográfica influentes aportes teóricos sobre o cinema, Luchino Visconti raramente elaborou fora do campo das entrevistas uma visão analítica do seu processo criativo com a qual podemos cotejar sua obra. Por isso reveste-se de especial importância a existência de um artigo de apenas três páginas, *Cinema Antro-*

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão *Ideias fílmicas: consagração e novos olhares*.

2 - Doutorando em Comunicação e Linguagens - Linha de Pesquisa em Cinema e Audiovisual na UTP. Professor de Direção no Curso de Cinema e Audiovisual da FAP/Unespar. Diretor, roteirista e editor.



pomórfico, que Visconti publicou no número 173-174, de 25 de outubro de 1943, na revista italiana *Cinema*. A publicação aconteceu poucos meses depois do lançamento de seu primeiro longa-metragem, *Obsessão* (*Obsessione*, Itália, 1943), hoje considerado por parte da crítica como marco inaugural do movimento neorrealista.

Além de escassos, uma parte dos escritos viscontianos sobre a criação artística referem-se exclusivamente ao seu profícuo trabalho como encenador de teatro e de ópera. Publicado no período que precede a eclosão e consolidação do neorrealismo, esse texto se notabilizou como uma das raras fontes afora entrevistadas que podemos consultar sobre a visão do realizador sobre questões cinematográficas. Devido à sua brevidade não chega a se constituir numa teoria completa, mas é uma valiosa teorização escrita num momento em que Visconti é diretor estreado.

O antropomorfismo: da filosofia ao cinema

Uma exegese contemporânea do artigo, à luz de uma obra fílmica consolidada e estudada academicamente há décadas, revela intrigantes ambiguidades e possibilidades interpretativas, que tanto podem ser fruto da publicação de um texto ainda não suficientemente amadurecido como representar o desejo deliberado de instigar o leitor, deixando-o em estado de suspensão sobre o tema central abordado.

O antropomorfismo é um conceito filosófico que atribui características físicas, sentimentos, emoções, pensamentos, ações ou comportamentos humanos aos objetos inanimados ou aos seres irracionais. Em sua origem etimológica, vinda do grego, o termo “antropomorfismo” é a junção dos termos *anthropo* (homem) e *morphe* (forma) e foi criado para identificar este tipo de representação em seus mais variados aspectos: artístico, literário, simbólico, psicológico, antropológico, histórico, cultural e religioso. Penetra na cultura ocidental através de um espectro fabular e mitológico que remonta aos primórdios da civilização, passa pela edênica serpente bíblica e encontra terreno fértil no cinema de fantasia e de animação, do qual é um dos pilares. O antropomorfismo, de acordo com a visão do etologista Marc Bekoff em *Encyclopedia of Animal Rights and Animal Welfare*

É uma tendência natural do ser humano, pensada para ser o resultado de um sistema perceptivo projetado para encontrar ordem em um mundo complexo. No desenvolvimento normal de seres humanos, a propensão característica de atribuir sentidos para outros irá tornar-se uma reação natural da mente e vai encontrar uso na interação social. O antropomorfismo pode ter fornecido um meio para antecipar compreender o comportamento de outros animais. Tomando a si mesmos como modelos, os antepassados humanos poderiam atribuir motivação, desejo, e compreensão aos animais para determinarem com quais poderiam cooperar, de quais deveriam fugir, e quais poderiam caçar e comer. (BEKOFF, 2009, p. 70)

Curiosamente esse conceito original de antropomorfismo não transparece de forma direta na obra viscontiana, nem o diretor faz afirmações concretas no artigo focado sobre como o associa conceitualmente

à sua obra. No texto publicado, afora o título, o termo em questão aparece unicamente numa frase isolada entre parágrafos: “O cinema que me interessa é um cinema antropomórfico”. Contrariando a expectativa criada, inexistente na sequência textual qualquer desenvolvimento do termo associado ao seu único filme realizado até então, nem o autor refere-se ao emprego do conceito no prosseguimento de sua obra fílmica, cujas obras seguintes seriam o documentário *Dias de Glória* (Giorni di Gloria, Itália, 1945) e a ficção *A Terra Treme* (La Terra Trema, Itália, 1948). Ao invés disso ele mergulha em diversas considerações sobre seu trabalho com os atores, incluindo os chamados não-atores, concluindo com uma profissão de fé numa visão humanística da arte, onde a ausência do ser humano da tela apagaria qualquer outro valor restante no fotograma.

A experiência me ensinou sobretudo que o peso do ser humano, a sua presença, é a “única coisa” que verdadeiramente preenche o fotograma. O ambiente é por ele criado, por sua presença viva, e é pelas paixões que o movem que se conquista verdade e relevo. Ao passo que a sua ausência momentânea do retângulo luminoso vai reconduzir cada coisa a um aspecto de natureza imóvel. (VISCONTI, 2015, p.206)

Essa reafirmação de valores deixa margem para especulações sobre o enigmático propósito da escrita de um artigo onde a explicitação do interesse em um cinema antropomórfico é contraposto por afirmativas que representam pontos de vista distantes desse enunciado.

O antropomorfismo na Trilogia Alemã

A chamada Trilogia Alemã de Visconti é composta por *Os Deuses Malditos* (La Caduta Degli Dei, 1969), *Morte em Veneza* (Morte a Venezia, 1971) e *Ludwig* (Ludwig, 1973), filmes que tem em comum serem ambientados na Alemanha (*Os Deuses Malditos*, *Ludwig*), ou ter um personagem central alemão (*Morte em Veneza*). Como em praticamente todo o restante da filmografia viscontiana, não há nela nenhum animal em destaque, para que possamos atribuir a ele algum caráter antropomórfico, mas seus personagens relacionam-se ao longo da narrativa com uma profusão de objetos, ou “coisas”, tanto em seus momentos de esplendor como de decadência. O conceito de esplendor define aqui primordialmente o projeto estético de uma direção de arte que recria com perfeição ambientes aristocráticos, ou ainda os lampejos que uma requintada direção de fotografia de inspiração pictórica lançam em direção ao olhar do espectador. Já a decadência enfoca processos históricos na ebulição de transformações sociais e culturais, cuja potência às vezes colide com os seres que os vivenciam ao ponto da aniquilação ou permite que se vislumbre neles as transformações corporais que expressam sua transitoriedade e vulnerabilidade. Tanto em *Os Deuses Malditos* como em *Morte em Veneza*, e mais ainda em *Ludwig*, esses elementos se fazem ostensivamente presentes e são indissociáveis das qualidades humanísticas que garantem a longevidade da obra do mestre italiano. Se podemos falar de antropomorfismo neste recorte da obra viscontiana é no sentido de como as coisas se relacionam com os personagens, trazendo implícita uma “fala” que interfere em seus destinos e reconfigura suas personas. Assim *Ludwig* torna-se rei em associação com a coroa da casa real à qual pertence, objeto simbólico que o precede e o sucede



post-mortem; mesmo não a portando fisicamente o poder real está associado à sua presença simbólica. A fala da morte se faz presente em *Morte em Veneza* através da representação da cidade por onde transita o protagonista Von Aschenbach antes e depois de ser tomado por uma paixão convulsiva e platônica, que o faz perambular não mais pela Veneza que simboliza a harmonia de seus ideais artísticos, mas por uma cidade impregnada pela peste, cujos ameaçadores signos de decadência se avizinham. Para fugir desses desígnios, Visconti utiliza um discurso metafórico de busca pela juventude eterna, que se concretiza em tintura de cabelo e maquiagem que derretem sob o inclemente sol do Adriático. A presença não verbalizada da morte se faz visível também na maquiagem cadavérica que Sophie von Essenbeck utiliza em seu casamento suicida em *Os Deuses Malditos*. Índícios exemplares que denotam que os requintes plásticos do cinema viscontiano passam ao largo de se constituírem em caprichos estéticos de um diretor que atribui um peso excessivo à direção de arte, mas apontam para um empoderamento antropomórfico das coisas no interior da narrativa.

Considerações finais

Para fazer jus à complexidade dos filmes na tela, uma versão fiel de um roteiro de Visconti deveria conter uma espécie de descritivismo obsessivo similar àquele empregado pelos escritores do *nouveau roman* francês, uma vez que nesse universo cinematográfico cada personagem está inexoravelmente enredado no que podemos chamar de base física da vida. Entre as inquietações do diretor estreante está o receio ser “corrompido por uma visão decadentista do mundo”, e contra essa possibilidade professa ser capaz de “fazer um filme diante de um muro, se eu souber encontrar os dados da verdadeira humanidade dos homens ali colocados diante do elemento cenográfico nu”, afirmando ainda que foi conduzido ao cinema sobretudo pelo “empenho de contar histórias de homens vivos: de homens vivos entre as coisas, não as coisas por si próprias” (VISCANTI, 2015, p. 205). Mas para prosseguirmos nessa busca de uma impregnação antropomórfica no opus cinematográfico do diretor posterior ao texto, se faz necessária a constatação de que nele as tais “coisas por si próprias” não tem preponderância narrativa, mas os atos e gestos humanos no interior dos filmes só fazem sentido quando alinhados a um sentido imemorial contido fenomenologicamente nos locais e objetos inerentes ao *modus vivendi* dos personagens.

Permanece assim numa espécie de obscuridade resgatável o impulso que levou um cineasta que aos trinta e sete anos estava longe de arroubos juvenis a escrever um texto que apesar de sua clareza de redação não faz concessões em desvendar o sentido final de seu título e principal razão de ser.

Referências

- BACON, Henry. *Visconti: explorations of beauty and decay*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- BEKOFF, M. *Encyclopedia of Animal Rights and Animal Welfare*. Santa Barbara: ABC-Clio, 2009.
- BORDWELL, D. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

DELEUZE, G. *Cinema 2: imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

FABRIS, M. et al. (org.). *Esplendor de Visconti*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2002.

LAGNY, M. et al. (org.). *Visconti, classicisme et subversion*. Paris: Presses de La Sorbonne Nouvelle, 1999.

STIRLING, M. *A screen of time: a study of Luchino Visconti*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1979.

VISCONTI, L. "O cinema antropomórfico". *Negativo*: Brasília, v. 1, n.1, 2015.



Mil e uma noites na cidade industrial: A figura do operário em *Arábia* (Affonso Uchoa, João Dumans, 2017)¹

A thousand and one nights in the industrial city: The worker in *Araby* (Affonso Uchoa, João Dumans, 2017)

Luís Flores²

(Doutorando – PPGCOM/UFMG)

Resumo: Arábia apresenta um regime de sensibilidade renovado no espectro das representações do trabalhador no cinema brasileiro. Nele, a figura do operário apresenta rastros de uma herança cinemanovista, com ênfase em Leon Hirsman, mas remete também a tradições realistas marcadas pelo uso vigoroso dos artifícios fílmicos, como Ford e Straub-Huillet. Pretendemos investigar, a partir das abordagens precedentes, quais são os traços e estratégias específicos que constituem essa figura na obra em questão.

Palavras-chave: Cinema; Operário; Arábia; Brasil.

Abstract: Arabia presents a regimen of renewed sensitivity for representations of workers in Brazilian cinema. The figure of the workman showed in it is tributary to Cinema Novo tradition, especially Leon Hirsman's, but it also refers to the realist traditions marked by the vigorous use of film artifices – such as Ford and Straub-Huillet. We intend to investigate what are the specific traits and strategies that constitute the worker in *Araby*.

Keywords: Cinema; Workers; Araby; Brazil.

O trabalho aqui presente nasce do sentimento inesgotável de pertença ao presente, com a urgência colocada por uma catastrófica derrota. Mas, como disse a artista mineira Marta Neves: “Pertencer é diferente de vencer. É melhor.” Pensar um filme, nesse sentido, se torna algo inseparável da própria vida, dos laços comuns que fundamos e compreendemos para vivê-la. Desde já, este texto deixa de seguir a via da mera reflexão teórica sobre o cinema, para se tornar um posicionamento em relação ao mundo. Sem abandonar, é claro, a via do pensamento acadêmico, que não deixa de ser um lugar de pertença, mais ainda por se encontrar sob forte ameaça nas circunstâncias atuais. Sigo, assim, a recomendação de Nietzsche para atuar de maneira intempestiva, isto é, “contra o tempo, e com isso, no tempo e, esperamos, em favor de um tempo vindouro”.

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão 1 do Seminário Temático Cinema brasileiro contemporâneo: política, estética, invenção.

2 - Doutorando em Comunicação Social no PPGCOM-UFMG, onde desenvolve pesquisa sobre o cineasta Harun Farocki, sob orientação do Prof. Dr. César Guimarães. Atua também como professor, curador e tradutor.

Vertentes do trabalho no cinema brasileiro

Arábia é, talvez, o grande acontecimento de renovação ficcional no cinema brasileiro dos últimos 15 anos, conseguindo fugir até mesmo da tendência mais “padronizada” de obras como *Aquarius* e *Que horas ela volta?*. As questões que me movem a comentá-lo são, a princípio, duas. Primeiro, a figura do operário, sua construção específica em um contexto histórico – não somente a história do país, como também a história da arte, das representações do trabalho no cinema. Depois, a chave de apreensão estética desse operário, de sua inscrição no interior de um determinado registro de narrativa e linguagem cinematográfica, acompanhada de suas consequências políticas. Esses dois elementos serão tratados em conjunto, pois repercutem dinamicamente um no outro.

Se nos concentrarmos no cinema brasileiro moderno, estabelecido predominantemente a partir dos anos 1960, podemos observar uma série de variações no modo como o trabalhador é representado. No Cinema Novo, as abordagens privilegiam a tomada de consciência política, de classe, o que se reflete em filmes como *Pedreira de São Diogo* (Leon Hirszman, 1962) e *Esse mundo é meu* (Sergio Ricardo, 1964). Em 1970, com a produção audiovisual censurada pela Ditadura, a produção principal é *A Queda* (1978), de Ruy Guerra, que mostra o isolamento do operário, sua derrocada dentro das condições repressoras do regime militar, que sabotou perversamente movimentos e sindicatos. Era preciso, portanto, resgatar um projeto político em prol do povo e dos trabalhadores. Em 1980, os filmes que registram a classe trabalhadora se multiplicam, com destaque para aqueles que se associam diretamente às greves.

Finalmente, a partir da década de 1990, a figura do trabalhador perde a força das décadas anteriores, aparecendo diluída em outras questões de ordem estética ou temática. Passamos de filmes que marcam fortemente a utopia da pertença, ou a necessidade de conexão do trabalhador com um núcleo político-social mais amplo, para filmes que abandonam esses laços construídos em torno do trabalho e colocam em voga trajetórias subjetivas de outra natureza, normalmente mais individuais/individualizadas. A tensão previamente existente, entre uma vida pessoal e os outros sujeitos que a atravessam, ou que a englobam, perde proeminência, dando lugar, em geral, a filmes marcados por posicionamentos políticos mais soltos.

Um primeiro ponto que merece menção, nesse sentido, é o vínculo inegável que *Arábia* estabelece com o cinema de Leon Hirszman. Em *São Bernardo*, a busca incessante do capital é justamente o que provoca a derrocada espiritual do patrão, fadado, no final, à mais completa solidão. *Abc da greve* investiga um corpo político que orbita, de maneira mais ou menos orgânica, em torno da figura de Lula. Em determinado momento, o sindicalista reconhece a falha do movimento em obter as demandas dos trabalhadores, mas essa falha não constitui uma derrota efetiva – a grande vitória, a conquista irrevogável daquela luta, é a pertença conjunta de tantos corpos. Em *Eles não usam Black Tie*, que é uma espécie de contraparte ficcional do documentário no ABC paulista, o fracasso da greve e a ruptura familiar, no final, só podem ser superados pela ação conjunta no



nível mais elementar: o pai e a mãe recolhem, lado a lado, o feijão que vão cozinhar.

Especificidades do *Arábia*: Pertença x Solidão

Arábia, no entanto, retoma de maneira ambígua a questão do pertencimento de classe. O trabalhador responde a acontecimentos políticos e econômicos de outra ordem, diferentes do Cinema Novo, dos filmes da abertura. Eles dizem respeito, sobretudo, às melhorias das condições de vida, ao crescimento das ofertas de trabalho, condições surgidas a partir da retomada, especialmente no governo Lula. Não é mais o autoritarismo atroz da ditadura, com sua ideologia neoliberal-militar, mas a euforia do desenvolvimento e do trabalho, seguida pelo desmonte brutal das garantias econômicas, a colonização profunda do tecido social por um neoliberalismo de essência individualista. Nesse contexto, os laços identitários se tornam mais escassos. O comprometimento dos sujeitos com o trabalho, com o consumo, com o modo de vida capitalista, desencadeia transformações na percepção do mundo, na experiência coletiva, no engajamento político. É a era do empreendedor individual, das startups, do enfraquecimento dos sindicatos, da desarticulação das pautas anticapitalistas.

Nesse cenário, é inevitável que o operário traga consigo um fator de alheamento, de si mesmo e do mundo. A urgência que se encontrava, antes, em espaços concretos e simbólicos como a fábrica, a rua, a periferia, o jornal, é dissipada pela cortina midiática que se apropria dos sentidos da realidade. *Arábia* responde a isso com um desejo nítido de fabulação, acrescentando à herança de Hirszman algo da expressividade de John Ford e de James Joyce. Em várias de suas obras, nas fronteiras do realismo e do lirismo, esses artistas buscaram romper os circuitos hegemônicos de visibilidade, para conferir dignidade artística a figuras do povo marginalizadas.

Um dos aspectos fundamentais de *Arábia*, portanto, é a dialética entre o encontro e a solidão que orienta, de diferentes maneiras, a posição simbólica do trabalhador ao longo de sua trajetória. A herança hirszmiana, de vocação claramente socialista, encontra outras especificidades no cinema de Uchoa e de Dumans, a fim de privilegiar um formato ficcional menos duro, por assim dizer, menos rígido do que os filmes de Leon. Acompanhamos um protagonista que não se identifica a nenhum coletivo político, que não é convocado diretamente a uma tomada de consciência da sua condição – embora essa tomada chegue de outro modo, sob outra forma. A afirmação da sua existência, a construção da sua identidade, encontra como principais vias de manifestação subjetiva as vibrações moleculares do corpo, da voz, do olhar. Desconectado, mas não isolado do entorno – como é o caso de *A queda* (Ruy Guerra, 1978) – Cristiano é capaz de afirmar laços provisórios, de engendrar imagens pujantes nos encontros ao longo da jornada.

Abordagem estética

O que o cinema pode, hoje, se colocado diante das novas mídias de massa, do rádio, da televisão, e

até mesmo do chamado marketing digital? O que *Arábia* coloca, em um primeiro nível, é a potência da arte como inteligência do país. Como afirmou Luiz Dulci, o respeitável estrategista do PT, em debate recente no Cine Humberto Mauro, existe ali uma paixão de conhecer, de entender o país, de interpretá-lo pela via das imagens. *Arábia* organiza esse inteligência de uma maneira sincera, por assim dizer, pois não pretende impor uma condição externa sobre a figura do trabalhador. Pelo contrário, ele tenta se misturar a ela, olhar de perto para a existência de um homem comum, seu esforço colossal pela sobrevivência. Ele permite, assim, que o espectador submerja em uma vida diferente da sua própria, fora das estatísticas ou das manchetes de jornal. Fora da falácia da meritocracia.

Arábia se organiza, então, como uma espécie de retorno à experiência comum do trabalhador, da sua realidade vivida, sonhada, disputada com a força do corpo e da alma. Mas como restituir essa experiência real, em forma de imagens cinematográficas, sem perfurar, em alguma medida, as camadas de blindagem que são erigidas, todos os dias, em torno da nossa sensibilidade – por meio da veiculação massiva de ideologias neoliberais, das narrativas de superação, dos jornais nacionais, das telenovelas, dos ídolos do esporte? A resposta do filme, a princípio, é assumir a opacidade dessa narrativa, suas dificuldades incontornáveis, sua fatal melancolia. E assumir, mesmo assim, o anseio intenso pela liberdade, pela vida anticapitalista, pela realização de afetos e emoções sinceras, ou até mesmo, se assim quisermos, pela insurreição (forjada) de um único momento.

É verdade que cada filme particular, de cada época distinta, deve encontrar o seu próprio realismo, a sua maneira singular de lidar com o mundo no estado mais vivo, caótico, brutal. O realismo de *Arábia*, portanto, se faz no diálogo com os filmes de Leon, mas também com outras tradições do cinema realista, compostas por diretores que souberam se posicionar à sua maneira, no devido momento, em especial John Ford, John Huston, Preston Sturges. E Pedro Costa. E Straub-Huillet. Por motivos de concisão, abordaremos apenas os dois primeiros.

John Ford

O que *Arábia* herda de Ford, acima de tudo, é a capacidade de conferir o máximo de dignidade e autonomia narrativa a figuras relegadas à marginalidade no campo social. Ford, que é o diretor por excelência do isolamento cristão, da errância estóica, do sacrifício individual, está totalmente presente na figura de Cristiano. Seja em *Vinhas da ira*, seja em *Como era verde o meu vale*, observamos afinidades com *Arábia* em pelo menos três frentes diferentes: o caráter mais documental do realismo, presente nas locações e no modo de filmar, com ênfase nos corpos e gestos, com diversos planos-sequência; as vinhetas humorísticas, como a piada do cimento e o diálogo com o carregador, seu companheiro; e uma estilização poética da realidade, sobretudo na narração em *off*, que remete à experiência interior do sujeito que narra (e representa).



Os trabalhadores de *Arábia* ecoam nos trabalhadores dos filmes de Ford. Em *Vinhas da Ira*, procuram uma plantação de laranja. Em *Arábia*, vemos uma plantação de mexerica. Os trabalhadores discutem a vida em seus momentos de descanso, em seus espaços comuns. Há perspectivas poéticas partilhadas, sonhos projetados, elementos sensíveis do universo de cada um. Além disso, tanto *Vinhas da Ira* como *Arábia* seguem um certo formato *road trip*, até o momento do transbordamento de tudo o que se acumulou durante a jornada, tudo o que se encontrava retido.

O discurso final de Tom Joad (Henry Fonda) em *Vinhas da Ira* não tem uma função dramatúrgica usual, segundo os padrões do cinema clássico, embora seja um procedimento recorrente no cinema de Ford. Muitas vezes, ele introduz na ação um momento de suspensão, no qual os personagens parecem encarnar um pensamento ou uma ideia – um fantasma – que não estava previsto até ali. São momentos de grande beleza, normalmente articulados a discursos ou mensagens bíblicas – é o caso de *Judge Priest* (1934), por exemplo. Em *Vinhas da Ira*, o procedimento traz um elemento novo: o que ouvimos da boca do personagem de Henry Fonda é talvez o maior discurso de inspiração comunista jamais colocado na boca de um personagem hollywoodiano. Ao despedir-se da mãe, diante da fogueira, Tom Joad desaparece na escuridão para virar fantasma, para assombrar o mundo injusto com sua sede de liberdade.

Por analogia, *Arábia* fornece um momento afim, ao fim, no qual a narrativa de toda uma vida é como que suspensa para que Cristiano, figura do trabalhador que nos foi dada a acompanhar, desfira suas últimas palavras, e então desapareça, também ele na escuridão, também ele no fundo oculto da fogueira. Para virar um fantasma, também ele, capaz de perfurar o grande acordo (estético) do realismo, o pacto (sensível) da realidade – o espectro do trabalhador que sonhou, pela última vez, com a libertação da sua classe, do seu povo marginalizado.

John Huston

O discurso final de Cristiano pode ser aproximado, ainda, ao filme *The Dead*, de John Huston, adaptação de um conto de *Os Dublinenses*, de James Joyce. Huston mostra um jantar de natal aparentemente banal, mas que estava habitado, a todo instante, pelo fantasma de uma paixão inalcançável, que nos é revelado apenas nos últimos momentos da obra. De volta para casa, um dos casais da família inglesa que acompanhamos durante cerca de uma hora parece distanciado. Não obstante os esforços do homem para se aproximar, eles conversam com palavras vazias, sem se tocarem em um nível mais profundo. A mulher logo revela o motivo de sua distância: a música que tocou no natal a fez lembrar do seu primeiro amor, seu primeiro amante, que morreu eternizado com a beleza da juventude. Ela se joga na cama, enquanto o homem vai para a janela. Ouvimos, em *off*, seus pensamentos, um fluxo inesquecível de reflexões sobre a vida e sobre o tempo, sobrepostas às imagens da neve sobre a cidade, sobre o cemitério, e sobre o rosto do homem em primeiro plano. Minha vontade era mostrar esse trecho para vocês, mas, como não estou aí, valham-se temporariamente da minha palavra.

Há duas semelhanças importantes entre os monólogos interiores ao final de *Arábia* e *The Dead*. A primeira diz respeito às operações de montagem, que, como em Ford, suspendem subitamente um fluxo condensado de pensamento em relação ao transcorrer da narrativa. Em *Arábia*, isso é feito com a retirada quase total do som ambiente, mas também com a sequência de imagens escolhidas, registros da forja da fábrica marcados por uma certa estilização composicional, ressaltando as centelhas que o trabalho desencadeia, o fogo luminoso que começa a se espalhar.

A segunda semelhança diz respeito ao caráter fantasmático da narrativa, como se ela fosse, desde o início, assombrada por uma figura inatingível – em *The Dead*, é o amante da mulher, mas cuja intensidade romântica coloca em xeque todo o universo burguês observado até então. Em *Arábia*, é o líder camponês, o trabalhador, o operário, figuras que representam, ao mesmo tempo, a libertação individual e a união coletiva – a luta anticapitalista em um sentido mais amplo. É só nesse final que Cristiano consegue romper, por alguns momentos, as fronteiras entre o pertencimento e a solidão. É nesse monólogo interior, guardado dentro de si ao longo de toda uma vida (narrativa), que ele trespassa de vez os limites do real. Ele opera, então, uma convocação imaginária dos companheiros de trabalho para o ócio, para a interrupção das máquinas, para a greve. Esse fantasma, se assim quisermos, é a revolução – mas o seu nome, de tão esquecido, já mal sabemos pronunciar. Pois havemos de tentar.

Referências

CARDENUTO, Reinaldo. *O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981): engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro*. São Paulo: PPGMPA-USP, 2014 (Tese).

CARVALHO, Paulo. "A saga mineira de "Arábia"". Disponível em: <http://bit.ly/2rHjfTJ>.

DAVIS, Laura. "Affonso Uchoa on The Hidden Tiger: "Cinema allows life to go on"". Disponível em: <http://bit.ly/2KkY2G5>.

ELLIOTT, Nicholas. "Interview: João Dumans & Affonso Uchoa". In: *Film Comment*, março de 2017. Disponível em: <http://bit.ly/2rJPvF8>.

GALLAGHER, Tag. *John Ford: The Man and His Films*. Berkeley: University of California Press, 1988.

MITRY, Jean. *John Ford*. Madri: Rialp, 1960.

SARRIS, Andrew. *The John Ford movie mystery*. Bloomington & Londres: Indiana University Press, 1975.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

Filmes

DUMANS, João. UCHOA, Affonso. *Arábia (Araby)*. 2017, 97 min.

FORD, John. *The Grapes of Wrath (Vinhas da Ira)*. 1940, 129 min.



FORD, John. *How Green Was My Valley (Como Era Verde o Meu Vale)*. 1941, 118 min.

HIRSZMAN, Leon. *São Bernardo*. 1972, 113 min.

HIRSZMAN, Leon. *Eles Não Usam Black-Tie*. 1981, 120 min.

HIRSZMAN, Leon. *ABC da Greve*. 1990, 75 min.

HUSTON, John. *The Dead (Os Mortos)*. 1987, 83 min.

As músicas de *Ne Change Rien* (2009)¹

The songs of *Ne Change Rien* (2009)

Luiz Fernando Coutinho²

(Mestrando – Universidade Federal de São Carlos)

Resumo: *Ne Change Rien* (Pedro Costa, 2009), documentário sobre a atriz e cantora francesa Jeanne Balibar, desvela relações estimulantes entre cinema e música, não apenas na medida em que as letras e origens das canções interpretadas ao longo do filme apontam para uma história do cinema, mas também porquanto se observam relações ora de oposição, ora de identidade entre o que se vê e o que se ouve.

Palavras-chave: Música, cinema, Pedro Costa.

Abstract: *Ne Change Rien* (Pedro Costa, 2009), documentary about the French singer and actress Jeanne Balibar, unveils stimulating relationships amidst music and cinema, not only because the song's lyrics and origins point out to a cinema's history, but also due to the relations of identity and opposition between what we see and what we hear.

Keywords: Music, cinema, Pedro Costa.

Tal como outros filmes de Pedro Costa, *Ne Change Rien* (2009) nasce de um encontro. Não faço menção apenas aos encontros estéticos com Ford, Tourneur, Ozu, Ray, mas também aos encontros com Vanda, Straub, Ventura, Alfredo Mendes, António Semedo, Vitalina, entre tantos outros, e, neste filme específico, com a cantora e atriz francesa Jeanne Balibar. Philippe Morel, diretor de som deste e de outros filmes do cineasta – figura que veio a falecer durante o processo de realização, com o resultado tendo-lhe sido dedicado – teria sido o responsável pelo primeiro encontro entre ambos (BERGALA, 2010, p. 143). Cinéfilos, profissionais da área ou simplesmente admiradores de música, Costa e Balibar logo partilharam características em comum.

Um ano depois, Costa seria convidado pela cantora para dirigir um vídeo para uma das canções de seu álbum *Paramour*, e teria apenas “continuado a filmar, a filmar...” (PERANSON, 2009, p. 297). Dali nasceria um curta-metragem, de três sequências a abrigar três canções diferentes. A parceria duraria mais três anos, e desta gravação de ensaios, concertos e performances é construído, por fim, *Ne Change Rien*, longa-metragem constituído das sequências presentes no curta e de outras inéditas.

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Painel Música e Cinema: intersecções estéticas na narrativa cinematográfica.

2 - Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som na UFSCar, sob orientação da Profa. Dra. Suzana Reck Miranda. Bolsista FAPESP.

A canção-tema do filme, após seus primeiros acordes, evidencia estreita relação entre música e cinema. A voz de Jean-Luc Godard é sampleada e utilizada como base, e sua frase ecoante – “Ne change rien, pour que tout soit différent” –, proferida em seu *História(s) do Cinema* (1988), faz menção, por sua vez, a uma frase do cineasta Robert Bresson: “Sem mudar nada, que tudo seja diferente” (BRESSION, 2008, p. 107). Para Mark Peranson, aliás, esta máxima comporia a “ilusão essencial” dos filmes de Costa: a impressão de que nada foi mudado, quando isto não poderia estar mais distante da realidade (PERANSON, 2009, p. 299).

A relação da música com o cinema se torna ainda mais estreita quando se nota correspondências entre parte das canções do filme e o universo cinematográfico. Para além da autoexplicativa “Cinema”, há também “Torture”, música originalmente composta por Kris Jensen e utilizada em *Scorpio Rising* (1964), de Kenneth Anger; “Ton Diable”, que versa sobre a figura da *femme fatale*; e “Johnny Guitar”, regravação da música de Peggy Sue para o filme homônimo de Nicholas Ray, de 1955. Os créditos finais consolidam esta proximidade entre as artes quando se nota a presença de uma interpretação, por parte de Balibar, da música “Weeping Willows”, composta por Chaplin para seu filme *Um Rei em Nova York* (1957). As músicas carregam consigo o espírito cinéfilo de Balibar e vão ao encontro do mesmo espírito presente também em Costa.

A priori, estas relações entre as músicas e o cinema são elementos que circundam o filme sem necessariamente atravessá-lo. Existe, no entanto, uma relação de ordem mais complexa, que é conjugada na sua própria mise en scène. Trata-se da ligação travada entre a câmera de Costa e a interpretação de determinadas músicas frente a ela. Logo na abertura, por exemplo, em que Balibar performa “Torture”, é possível notar um interessante contraste: pela imagem, Balibar é apresentada como uma figura grandiosa, elevada, extraterrestre; o que canta, no entanto, é melancólico e demasiadamente humano. A letra da música exhibe os traços de fraqueza de alguém apaixonado (“Baby, you’re torturing me”), o que entra em uma espécie de discordância com aquilo que nos dá a ver o aparato cinematográfico. Na sequência seguinte, do ensaio de “Cinema”, o sorriso de Balibar captado pela câmera entra em suposta contradição com a música a versar sobre o doloroso e violento sentimento do amor.

Na sequência em que Balibar performa, sobre um palco, a música “These Days”, a mesma lógica de contraste da primeira sequência do filme permanece. A letra da música aborda temas como a dor, a tortura, o pessimismo e a depressão, mas o enquadramento e a posição da banda reservam à cantora um estado de protagonismo absoluto em quadro. Não apenas Balibar é a única verdadeiramente iluminada pelas luzes do palco, sobressaindo-se no escuro em que se encontra o resto da banda, como também é a única que parece se encontrar em foco. Há, neste sentido, uma oposição clara entre a posição do eu-lírico e a posição de poder da intérprete da canção. Curiosamente, uma inversão de atitude ocorre a partir do corte instaurado por Costa nesta sequência. Do palco somos transferidos para o camarim de Balibar e a cantora é vista sentada, cabisbaixa, de olhar compenetrado sobre a mesa. A música, entretanto, continua a tocar, lhe invadindo a privacidade,

e parece perseguir Balibar como uma presença fantasmática, assombrando-a mesmo nos momentos em que está só e distante de todos. Este momento de fuga interrompida e introspecção invadida entra em discordância com a postura vívida da performance da cena anterior.

“Ton Diable”, por sua vez, em uma das sequências que é dada a ouvir também fornece relações pertinentes entre música e mise en scène. A canção, que versa sobre um amor doentio, possessivo e degradante, dá continuidade a uma lógica de letras sobre amores infames, cruéis, amargos e torturantes. No plano da encenação, entretanto, os olhares trocados por Balibar e o guitarrista Rodolphe Burger, durante o ensaio na primeira destas sequências, bem como o desejo manifestado por parte de ambos em talhar apaixonadamente tanto a música quanto sua performance em palco, evidenciam uma relação afetiva que se desaproxima enormemente daquela representada pelo conteúdo da letra da canção.

As relações complexas entre música e imagem são ainda maiores nas sequências em que Costa grava um ensaio e excertos de “La Périhole”, opereta na qual Balibar atuou durante o período de colaboração com o cineasta. Trata-se, na verdade, de uma peça adaptada por Julie Brochen da obra de Jacques Offenbach, sob o nome de “Histoire Vraie de la Périhole”. Para melhor compreendermos a ordem de correspondência entre música e imagem presentes nestes momentos da opereta, convém atentarmos à sua história.

Offenbach, compositor francês do período romântico, escreveu “La Périhole” em 1868. Sua história é dividida em três atos e se volta à trajetória de um casal cujos nomes atendem por Périhole e Piquilo. Pobres, os amantes saem em praça pública durante o aniversário do vice-rei do Peru, Don Andrés de Ribeira, para formar canções e pedirem por dinheiro. Em determinado momento, ambos acabam separando-se no meio da multidão. Nesta, disfarçado, se encontra o próprio vice-rei, que se vê arrebatado pela beleza da jovem Périhole, convidando-a para tornar-se sua dama de companhia. Périhole vacila ao convite, pois ama Piquilo, mas o aceita, pois já não consegue mais suportar a pobreza. Ela redige ao amante uma carta, dizendo-lhe que seu relacionamento não pode continuar. Piquilo, desiludido, tece pensamentos infames sobre se matar.

A dama de companhia, no entanto, requer um marido. Os súditos do vice-rei, então, começam a procurar pela cidade alguém apto a preencher este lugar. O escolhido é justamente Piquilo, que em seu momento de desespero e dor, aceita casar-se com uma mulher que supôs nunca ter visto antes. Quando se dá o encontro entre ambos, Piquilo não acredita no que vê e empurra Périhole, levando-a ao chão. Don Andrés manda prendê-lo, mas durante a noite Périhole escapa até a cela de Piquilo e lhe confessa nunca ter amado outra pessoa que não ele. Ambos reatam e fazem juras de amor. Quando o vice-rei descobre acerca das intenções de Périhole de libertar o prisioneiro, ele ordena também a sua prisão. O casal, entretanto, consegue fugir, e, novamente em praça pública, entoam uma canção sobre amor e liberdade, emocionando imensamente o vice-rei e fazendo-lhe, com isso, conceder a ambos o perdão real.

Em *Ne Change Rien*, são quatro as sequências onde temos contato – direto ou indireto – com a opereta de Brochen. Com exceção da cena de ensaio de canto lírico de Balibar, nestes momentos torna-se árduo precisar a qual cena da peça corresponde o excerto do filme, uma vez que a peça, em si, ocorre sempre fora de quadro, sugerida apenas pelo som dos diálogos e pela presença ocasional, em quadro, do pianista. O primeiro destes momentos antecede brevemente a performance da música-tema do filme. Vemos uma cadeira afundada nas sombras, em frente a um piano. No fundo da imagem, uma porta aberta recorta um espaço também escuro. Um diálogo ocorre em extraquadro, entre quem supomos ser Balibar e François Loriquet, o ator que interpreta, na peça, o jovem Piquilo. As palavras trocadas indicam tratar-se do momento em que o casal, na história, reata sua relação (“Se ao menos pudesse te beijar”; “Diga-me mais uma vez que me ama”; “Pode confiar na minha fidelidade”). Na imagem, pessoas surgem apressadas em frente à câmera, voltadas, de perfil, à direita do quadro, projetando silhuetas disformes na massa escura dos fotogramas. Por fim, as notas de “*Ne Change Rien*” invadem o espaço da sequência e prenunciam o corte à performance de Balibar da respectiva canção.

Em outro momento, Balibar ensaia a música “*Complainte de los amantes – Ecoutez peupl’d’Amérique*”, da parte final do terceiro ato de “*La Périchole*”. Trata-se do momento da opereta em que a personagem de *Périchole* canta, em praça pública, sobre “a história de dois amantes infelizes que viveram felizes para sempre”. A música, que versa sobre este amor afortunado e eterno que se consolida após o perdão real, surge em um momento de redenção da peça. Dito de outro modo, ela se alinha a um momento de libertação. A imagem captada por Costa, no entanto, revela a impressão de algo contrário à noção de liberdade: Balibar, em primeiro plano, parece enclausurada ao quadro em plano fixo. Sombras delineiam seu pescoço, seu movimento da laringe, evocando a força vocal que Balibar tenta extrair de si. A professora de canto interrompe o ensaio de maneira frequente, corrigindo a cantora e fornecendo-lhe as diretrizes corretas. Ela lhe diz que o tom está correto, que há leveza em sua entoação, que os agudos estão certos, mas que é preciso trabalhar o ritmo. Visivelmente cansada e como que aprisionada na imagem, Balibar suspira impaciente.

Tendo ainda em vista a sequência anterior a esta do ensaio, na qual Balibar e Burger ensaiam a música “*Cette Nuit*”, torna-se possível constatar outra repetição que endossa o sentimento de aprisionamento suscitado por essa sequência do ensaio de canto lírico. Lá, tendo o ritmo da música, Balibar concentra-se em acertar as letras e o tempo da canção – e, ao final, um sorriso surge em seus lábios. Nele se encontra refletido o alívio e a satisfação de ter atravessado os obstáculos do ofício. Cansada, ela joga a cabeça para trás e expira profundamente. Aqui, no ensaio de canto lírico, e como na sequência anterior, Balibar também atira a cabeça para trás e expira, mas a força que move este ato, entretanto, não é mais a mesma: ansiosa, ela bufa de cansaço, irritada com a situação que a circunda. Também um sorriso emerge dos lábios da cantora, mas ele tampouco é o mesmo: se dantes ela sorria satisfeita, agora sua risada exprime frustração e descontentamento.

Outra cena envolvendo a opereta também constrói uma relação significativa entre espaços, similar àquela atestada pelo corte que separa as imagens de “These Days” e a do camarim de Balibar. Vemos destacada em quadro a figura do pianista Vincent Leterme, sentado em frente ao piano à direita no quadro. Ouvimos a voz da cantora, extracampo, e ela canta o que supomos ser a canção de despedida de Périchole a Piquilo (“Oh, meu amor, eu juro que te amo do fundo do meu coração, mas a miséria é muito amarga, e nós já sofremos tanto!”). Um corte, então, se instaura, e somos levados novamente em direção ao seu camarim. Apesar da música não persegui-la novamente, o momento da separação, na opereta, parece encontrar ressonância no início deste plano: cabisbaixa, apática, solitária, Balibar reage ao seu entorno como que desolada. Mesmo a maneira como encara Burger quando este entra em quadro e apanha a guitarra, ou como lhe pergunta quase rispidamente sobre quando deve começar a cantar, expressa uma espécie de *raccord* emocional entre aqueles eventos descritos na sequência da opereta e estes contidos na realidade cotidiana da cantora.

A música desta sequência, intitulada “Rose”, faz referência a um poema de Gertrud Stein. Seu refrão constitui-se da frase “rose is a rose is a rose...”, que em linhas gerais delinea a ideia de que as coisas são o que são, independentemente do nome que lhes possa ser conferido. Esta vaga noção atua como antítese da máxima godardiana que compõe o refrão da música-tema. Se lá não se muda nada para que tudo seja diferente, aqui se muda tudo e as coisas permanecem iguais.

Rose, na música, é alguém apaixonada, cujas águas correm nas canções de amor que tanto aprecia. Amor e música, nos versos da canção, tornam-se uma só droga (“It’s time to get high”, canta-nos Balibar). Mas se as canções partem primordialmente de sua voz, não se pode negligenciar a base musical que as provém. E esta base, de guitarra, é Burger, tornando-se ele o responsável por atender, de certa forma, aos desejos amorosos do eu-lírico incorporado em Balibar. Ambos partilham o quadro, a música transcorre e a postura de Balibar transforma-se paulatinamente. Um sorriso volta a cobrir-lhe os lábios, sua animação é erguida e seus olhares com Burger expressam serenidade. Os músicos subitamente transformam-se em Périchole e Piquilo, reatando seu amor através de olhadelas e sorrisos eloquentes.

Considerações finais

A análise de músicas e de suas relações com a imagem cinematográfica em termos de oposição ou identidade é frutífera justamente quando compreendida como insuficiente. Pensar em categorias binárias como contraponto ou redundância, aqui, é apenas o gesto inicial de uma investigação das relações complexas travadas entre som e imagem, apta a compreender as linhas de força da arquitetura formal de um filme. A intenção deste texto, mais do que fornecer um estudo detido sobre o objeto fílmico, é ampliar o debate acerca das correspondências entre música e imagem no contexto específico de uma obra que aponta para construções estimulantes. Pela utilização sistemática de canções, no filme, optou-se por resguardar a análise às relações entre o que se vê, em questão de encenação e de interpretação, e o conteúdo semiótico das letras

que compõem estas melodias, mas acreditamos que a observação atenta às características melódicas pode desviar as indagações analíticas a outros caminhos igualmente interessantes.

Referências

BERGALA, A. *Duplo negro*. In: DUARTE, D.R.; MOURÃO, P.; MAIA, C. (orgs). O cinema de Pedro Costa. São Paulo: CCBB, 2010, p. 143-146.

BRESSON, R. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

PERANSON, M. *Ouvindo os filmes de Pedro Costa ou Pedro Costa, realizador pós-punk*. In: CABO, R.M. (org). Cem mil cigarros. Lisboa: Orfeu Negro, 2009, p. 289-300.

O estranho que canta: momentos musicais e corpos dissidentes no cinema contemporâneo¹

The singing queer: musical moments and deviant bodies in contemporary cinema

Luiz Fernando Wlian²
(Mestrando – PPGCOM-UFRJ)

Resumo: Momentos musicais, em filmes narrativos, são capazes de promover novas formas de engajamento do espectador. Seria possível, nesses momentos, observar uma fonte de investimento *queer*? A partir do conceito de “momento musical” (Herzog, 2010), articulado a conceitos como “afetivo-performativo” (Del Río, 2008), busco observar como forças disruptivas no corpo fílmico podem dar vazão a corpos e afetos dissidentes. Para tanto, parto da análise do filme *Zero Patience* (1993).

Palavras-chave: momento musical; afetivo-performativo; corpo; queer.

Abstract: Musical moments, in narrative films, are capable of promoting new forms of engagement through spectatorship. How can we observe those moments as a possible source of queer investments? Based on the concept of “musical moment” (Herzog, 2010), linked to concepts like “affective-performative” (Del Río, 2008), I intend to observe how disruptive forces in the filmic body can give vent to queer bodies and affects. To do so, I rely on the analysis of the film *Zero Patience* (1993).

Keywords: musical moment; affective-performative; body; queer.

Músicas são potências afetivas. Atingem os corpos, mobilizam os sentidos, geram outras experiências estéticas. Quando inseridas em uma narrativa, são capazes de deslocar o público de cinema, de forma que os corpos cênicos e fílmicos tocam a superfície da pele do espectador de maneira “outra”. Partindo dessa chave “outra”, busco analisar o momento musical como uma possível fonte de investimentos dissidentes, uma força disruptiva capaz de gerar afetos e potências em um sentido queer, em que corpos e gestos “estranhos” abalam um regime de imagens e sons hegemônico, do ponto de vista cultural.

Ao se debruçar sobre o gênero musical hollywoodiano, Richard Dyer (2002) nos diz que esses filmes são capazes de gerar um senso de “utopia”, um preenchimento de fissuras da “vida real”. Contudo, quando nos

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Corpo, gesto e atuação.

2 - Mestrando em Comunicação e Cultura na Universidade Federal do Rio de Janeiro, graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense. Pesquisa teoria queer e gêneros cinematográficos.



debruçamos na construção dessa utopia, como teorizada por Dyer, é patente que esta agrega de forma preponderante narrativas e discursos hegemônicos e heterossexuais. Nessa conjuntura, minha questão é como é possível observar a utopia nos musicais de um ponto de vista dissidente, ao passo do que Kenneth McKinnon (2000, p. 40) nos diz: “o poder de ansiar por um lugar melhor, frequentemente expressado em canção e/ou dança, inseridos em [...] uma versão apelativa do mundo natural, pode ajudar a explicar a importância do musical para minorias que são marginalizadas em sua experiência social”. Partindo dessa questão, debruçei-me, em um primeiro momento, sobre o gênero musical hollywoodiano, buscando essa possível “utopia queer” a partir do corpo. Em um segundo momento, deito o gênero musical ao lado do cinema queer contemporâneo (especificamente, filmes com momentos musicais), numa metodologia comparativa que visa a observar de que formas ambas as cinematografias possuem ressonâncias profícuas uma na outra. E a minha maior ferramenta analítica para observar esses filmes é o corpo, no sentido da *materialidade*, da *gestualidade*, da *coreografia*, do posicionamento em quadro, da relação dos corpos entre si e com toda a materialidade fílmica. Nesse sentido, os conceitos teóricos que me suportam são, principalmente, o *afetivo-performativo*, de Elena Del Río (2008) e o *excesso*, como o encontro em Kristin Thompson (1981) e Mariana Baltar (2012), ambos articulados com o conceito de *momento musical* em Amy Herzog (2010), já que meu ponto de partida analítico é observar, justamente, os momentos musicais dos filmes. Dessa forma, o que busco é argumentar como eventos afetivo-performativos, geralmente mobilizados em momentos de excesso (principalmente nos momentos musicais), tem o poder de desviar o filme de seu caminho hegemônico e heterossexual por meio da força de imagens e sons carregados de potências afetivas dissidentes.

Diante do musical clássico, o que se torna patente, em minha análise, é que essas potências dissidentes se localizam principalmente nos corpos dos performers masculinos, que ao cantarem e dançarem gesticulam e se movimentam, muitas vezes, de forma “estranha”, articulando um corpo que escapa do modelo da masculinidade hegemônica (KIMMEL, 1998). Essas performances, localizadas especialmente nos momentos musicais, abalam – do ponto de vista imagético e estético – o caminho narrativo rumo ao seu telos hegemônico, que consagra o casamento heterossexual e o sucesso material/capitalista.

Deslocando-me do musical clássico para o cinema contemporâneo, debruço-me sobre o filme *Zero Patience* (John Greyson, 1993), e busco ver como seus momentos musicais, ao trazerem corpos e gestos “estranhos”, mobilizam novas formas de afeto e engajamento dentro do corpo fílmico. Diferentemente dos musicais clássicos – em que a sensibilidade dissidente é lida através, principalmente, dos momentos musicais, que se opõem esteticamente à narrativa heterossexual – os filmes contemporâneos já têm incorporados em sua narrativa temáticas queer. Apesar disso, busco investigar como, mesmo tratando de uma narrativa dissidente, esse filme traz um “algo a mais” em seus momentos musicais, algo que se manifesta, justamente, na performance do corpo, esta que, como coloca Del Río, é um evento ontogênico que existe em si (2008, p. 04). Busco observar também como os momentos musicais podem exibir, de forma mais efetiva, corpos lidos como “es-

tranhos” na contemporaneidade. A questão é: o que os momentos musicais evocam no cinema queer contemporâneo? Quais as tensões e ambiguidades que eles podem apresentar, em termos de corpos e encenação, com as imagens e sons preponderantes no âmbito não-musical?

Zero Patience possui muitos momentos musicais, mas me deito com mais argúcia em três deles: o número *Contagious*, o número *Scheherazade*, e principalmente o número *Butthole Duet*. Os dois primeiros momentos musicais têm uma característica em comum: apresentam corpos cuja imagem, volume, textura e gestualidade não apenas podem ser vistos como subalternos ou marginalizados na sociedade contemporânea, como também, em alguns casos, podem ser lidos “aberrantes” do ponto de vista da cultura hegemônica. Corpos com gêneros não conformes, corpos não brancos, corpos que se movimentam de forma efusiva que escapa tanto à economia narrativa quanto à economia performática dos corpos na vida cotidiana do mundo do lado de cá da tela.

Quanto ao *Butthole Duet*, toda a cena tem uma tônica queer que merece ser descrita. Dois homens nus, deitados em uma cama. Eis que a câmera enquadra suas bundas, e seus cus criam bocas e começam a cantar. A letra da canção, um texto militante que eleva o cu de seu lugar cultural subalterno e defende o fim do patriarcado a partir a queda simbólica da importância do falo. *Inserts* de homens nus que, de frente e de costas para nós, dançam, rebolam, tocam-se. Todo o momento musical tem dimensões queer profundas: em sua imagem, em sua movimentação, em seu texto cantado.



Figura 1: Frame do momento musical *Butthole Duet* - Fonte: Reprodução DVD

Diante desses momentos musicais, chego a duas hipóteses principais. Uma primeira hipótese é de



que o cinema contemporâneo se apropria do gênero musical e reatualiza o potencial queer dele. E essa (re)atualização se dá de forma que agora nomeia, que agora representa os corpos e os sujeitos queer de forma declarada. Em certo sentido, “tira o gênero musical do armário” e desnuda o potencial queer que ele sempre teve. Essa é uma primeira observação, que de fato se verifica não apenas neste filme mas em outros filmes contemporâneos com que eu trabalho em minha pesquisa. Mas a coisa se complexifica quando eu me debruço nos filmes como um todo. Então a grande questão reside nas tensões e ambiguidades entre os momentos musicais e não-musicais dos filmes. *Zero Patience* traz corpos dissidentes, gestualidades “estranhas”, pessoas e temáticas que podem ser lidas como queer, nos filmes como um todo. Mas é importante observar de que formas esses corpos estão distribuídos no filme, como estão distribuídos na narrativa e no corpo fílmico como um todo, em termos de imagem, em termos de encenação. Em que momentos corpos e encenações “estranhas” aparecem de uma forma mais intensa e em que momentos esses corpos não aparecem tanto ou simplesmente desaparecem. E assim eu percebo que, neste filme, o espaço e o momento em que esses corpos dominam a cena são, principalmente, os momentos musicais. Muitos dos corpos dissidentes que lideram a encenação nos momentos musicais desaparecem em outros momentos do filme; e quanto aos corpos que permanecem (como os corpos dos homens do número *Butthole Duet*) não performam coisas tão incisivas e diretamente “aberrantes” fora dos momentos musicais. Sendo assim, minha segunda hipótese é de que momentos musicais no cinema queer contemporâneo não apenas revisitam o gênero musical, mas também são usados como um recurso estético-narrativo para expor corpos e encenações mais “perturbadores” à cultura hegemônica contemporânea. Ou seja, os momentos musicais, como momentos que escapam à moldura realista e evocam uma outra forma de afeto e de engajamento espectral, são usados como um território mais fértil para inserir tanto corpos quanto temáticas queer tidas como controversas ou mesmo “aberrantes” à cultura hegemônica contemporânea.

Os belos corpos dos protagonistas que guiam a narrativa de *Zero Patience* são os que mais aparecem em cena. Mas e quanto aos belos corpos “outros”? Corpos afeminados, corpos com gêneros não-conformes, corpos de outras raças que não a branca; corpos que apresentam uma série de signos que os colocam como dissidentes na sociedade contemporânea. Onde esses corpos mais aparecem? É interessante perceber que *Zero Patience*, um filme em que a narrativa privilegia os corpos brancos e não afeminados dos protagonistas gays, insira esses corpos e performances “estranhos”, preponderantemente, nos momentos musicais – algo que dá ensejo às minhas hipóteses.

Esta é, ao meu ver, uma característica patente em alguns filmes queer contemporâneos que apresentam momentos musicais. Em um contexto no qual corpos e vivências gays estão cada vez mais assimilados e representados ao gosto de padrões hegemônicos, narrativas sobre esses corpos e vivências também tendem a se aproximar de tais padrões. Apesar disso, momentos musicais, ao trazerem corpos “estranhos”, podem abalar essa aproximação com padrões hegemônicos, ao negociarem imagens de corpos e formas de vida que,

mesmo na contemporaneidade, ainda são marginalizados ou tidos como “aberrantes”.

Referências

- BALTAR, M. *Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um procedimento operacional padrão*. Revista Significação, v. 39, n. 38, 2012.
- DEL RÍO, E. *Deleuze and the cinemas of performance: powers of affection*. Edinburg: Edinburg University Press, 2008.
- DYER, R. *Only entertainment*. London & New York: Routledge, 2002.
- FARMER, B. *Spectacular passions: cinema, fantasy, gay male spectatorships*. Dunham and London: Duke University Press, 2000.
- HALBERSTAM, J. *The queer art of failure*. Durham and London: Duke University Press, 2011.
- HERZOG, A. *Dreams of difference, songs of the same: the musical moment in film*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2010.
- KIMMEL, M. *A produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subalternas*. Horizontes Antropológicos – Corpo, Doença e Saúde. Porto Alegre. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFRGS, v. 4, n. 9, 1998.
- MCKINNON, K. *I keep wishing I were somewhere else: space and fantasies of freedom in the hollywood musical*. In: MARSHALL, B.; STILWELL, R. *Musicals: Hollywood & Beyond*. Exeter & Portland: Intellect, 2000.
- MUÑOZ, J. *Cruising utopia: the then and there of queer futurity*. New York: New York University, 2009.
- THOMPSON, K. *The concept of cinematic excess*. In: BAUDRY, L.; COHEN, M. (Orgs.). *Film theory and criticism*. New York: Oxford University Press, 2004.



Palavras de ordem: a relação imagem-texto em *A chinesa* (Godard) e *L'été* (Hanoun)¹

Words of order: the image-text relationship in *La chinoise* (Godard) and *L'été* (Hanoun)

Luiz Carlos Oliveira Jr.²

(Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP)

Resumo: O objetivo é comparar os filmes *A chinesa* (*La chinoise*, Godard, 1967) e *L'été* (Marcel Hanoun, 1968) com base no papel central que a palavra escrita desempenha em ambos. Investigarei como isso se articula com uma história da relação imagem-texto nas artes visuais, sobretudo na colagem cubista, e como os filmes reagem à exigência de legibilidade de algumas frentes militantes em torno de 1968.

Palavras-chave: Imagem, palavra, colagem, Maio de 1968.

Abstract: The aim is to compare the films *La chinoise* (Godard, 1967) and *L'été* (Marcel Hanoun, 1968) based on the central role that the written word plays in both. I will investigate how this articulates with a history of the image-text relationship in the visual arts, especially in Cubist collage, and how the films react to the readability requirement of some militant fronts around 1968.

Keywords: Image, word, collage, May 1968.

Em *A chinesa* (*La chinoise*, Jean-Luc Godard, 1967), um grupo de jovens militantes maoístas passa o verão confinado num apartamento em Paris, vivendo uma espécie de “férias ‘marxistas-leninistas’” (GODARD apud BERGALA, 2006, p. 348). Os jovens discutem as bases teóricas de sua práxis política, citam passagens do “Livro Vermelho” de Mao Tsé-Tung, leem jornais e revistas de esquerda, entoam frases anti-imperialistas e anticolonialistas, dão e recebem aulas sobre pintura, política e filosofia. As paredes do apartamento estão preenchidas por frases e slogans que predizem algumas das *mots d'ordre* de Maio de 1968, evento histórico do qual *A chinesa*, visto em retrospecto, parece representar os pródromos, o estado de germinação – o sismógrafo que captou as primeiras vibrações da onda de agitação política que tomaria as ruas de Paris na primavera seguinte.

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no ST Cinema comparado – Sessão 4 – Abordagens comparatistas: sob o signo da política

2 - Professor substituto no Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense. Docente no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA/USP.

Um ano depois, frases como aquelas pintadas ou escritas com estêncil nas paredes do apartamento de *A chinesa* reaparecem em *L'été* (Marcel Hanoun, 1968), filmado no verão do ano seguinte e protagonizado por uma jovem que, após se engajar no Maio de 1968, retirou-se numa casa de campo. Nessa casa há um painel com fotos que a mostram posando à frente de muros e calçadas parisienses onde cartazes foram colados e palavras de ordem, grafitadas. Reduzido a um mural de fotos, Maio de 68 já é esse rumor distante, esse eco (dimensão sonora) ou emanção (visual) de um passado recente, no qual toda uma juventude viveu, em um mês, o equivalente a mil anos.

A chinesa era o verão pré-Maio de 68, a antecipação premonitória, a tensão pré-revolucionária; *L'été* seria o verão pós, a ressaca, a reminiscência do evento, do qual as fotografias expostas no mural dão um testemunho posado e estilizado, quase como a confirmar que “Maio [de 1968] foi uma questão de imagens, de cartazes, de *slogans*, de serigrafias e grafites” (GOUMARRE, 1998, p. 68).

Em ambos os filmes, salta aos olhos a presença ostensiva do texto, tanto aquele exibido e impresso na tela quanto o lido em voz alta ou datilografado pelas personagens.

A chinesa sem dúvida vai mais longe nesse sentido; a tela é praticamente transformada em superfície de escrita. Palavras e textos são onipresentes, ora estando inseridos nos cenários e em seus objetos (paredes, lousas, cartazes, letreiros, pichações, *outdoors*), ora ocupando com exclusividade a imagem na forma de cartelas de intertítulos ou de *inserts* de material gráfico. A frontalidade das imagens – platitude, legibilidade, homogeneidade fotográfica, primariedade da cor, recorrência do primeiro plano, encenação que privilegia o centro do quadro – é acompanhada por uma frontalidade dos discursos. As palavras não apenas são ditas com clareza e entonação firme, mas constantemente se exibem na forma escrita, com franqueza e literalidade.

Duas frases aparecem logo no início do filme e são como suas epígrafes. A primeira surge numa cartela de intertítulo e traz uma fórmula que se tornaria célebre: “Um filme em vias de se fazer [*Un film en train de se faire*]”. A segunda epígrafe consiste em uma frase que ocupa uma parede da sala do apartamento: “É preciso confrontar as ideias vagas com imagens claras [*Il faut confronter les idées vagues avec des images claires*]”. As duas frases anunciam os dois programas principais do filme, respectivamente, o trabalho metarreflexivo do cinema sobre si mesmo e a *tensão da palavra com a imagem*. É no segundo ponto, o da relação problematizada entre signos linguísticos e formas visuais, ou entre a linguagem do texto e a quase linguagem das imagens, que gostaria de me deter com mais calma.

Ao longo da história da arte, dos manuscritos medievais aos fototextos de Barbara Kruger, a incorporação da palavra no campo visual da imagem conheceu variadas soluções, amiúde de forma não harmoniosa, mas problemática e tensa. No decorrer do último século, a associação entre pintura e grafismo recebeu um novo fôlego criativo sob o impulso do cubismo se espalhou pelas demais correntes estéticas do modernismo,



a ponto de podermos dizer que a história do modernismo é, entre outras coisas, a de uma grande intensificação do engajamento das artes visuais com o verbal e o textual, como se verifica em diferentes flancos das vanguardas históricas, do futurismo ao surrealismo, do dadaísmo ao construtivismo, dos caligramas de Apollinaire ao *objet-poème* de André Breton, passando pelas fotomontagens de El Lissitzky e Hannah Höch.

A sinergia dos meios de expressão verbais e visuais nas vanguardas heroicas, segundo David Lomas (2010, p. 111), acontece, em parte, em função da aparição de novas mídias, especialmente o cinema, onde, como lembram André Gaudreault e François Jost (2009, p. 85), “a palavra e a imagem quase sempre estiveram ligadas uma à outra”. A palavra inscrita em cartelas interpostas às imagens, por exemplo, tornou-se uma ferramenta narrativa central nos anos 1910. Nos anos 1920, porém, cineastas avessos às “impurezas” (Murnau, Jean Epstein, Germaine Dulac) buscaram diminuir ao máximo a utilização do texto escrito, doravante julgado inconveniente, herança literária a ser banida de uma arte que almejava falar só por imagens. Na via contrária, outros artistas testaram os limites estéticos e semióticos da presença da palavra na imagem móvel do cinema, a exemplo de Marcel Duchamp, Fernand Léger, Sergei Eisenstein.

Nos cinemas modernos dos anos 1960/70, a palavra ressurgiu com força, não só “para criar novas lógicas da narrativa” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 94), mas, sobretudo, para ampliar as possibilidades de significação e o próprio trabalho plástico com as formas, cores, motivos etc. Em Godard, a presença da palavra e do texto vai se tornando cada vez mais forte ao longo da década, com a escrita sendo praticamente inventariada em todos os seus estados: representações do ato de leitura ou escrita, cartões postais, livros, jornais, letreiros, grafites, intertítulos, legendas, “colagens verbais decompondo e recompondo a linguagem” (DUBOIS, 2004, p. 260).

Na primeira fase da obra de Godard, a escrita se manifesta principalmente no nível do enunciado diegético. Ela passa necessariamente pelo universo narrativo, pela ação das personagens; está *na* imagem, ainda não *sobre* a imagem; no enunciado, e ainda não na esfera da enunciação. O filme-charneira, o operador intermediário entre o enunciado e a enunciação é justamente *A chinesa*, último filme desse primeiro período. “Podemos vê-lo em seu todo como um filme-texto, um *slogan* transformado em filme, um filme a ler e escutar tanto quanto (senão mais) a ver (isto se tornará um dos temas principais dos filmes militantes que se seguirão)” (DUBOIS, 2004, p. 267-268).

Se *A chinesa* é um ponto de inflexão na obra de Godard não é só porque multiplica exponencialmente sua tendência ao grafismo, mas, sobretudo, porque demarca o momento em que o cineasta reinventa o dispositivo estético e o sistema semiótico da colagem cubista. “É com *A chinesa* e sua imagética de arte pop e história em quadrinhos, e depois com *Le gai savoir* (1968) e suas fotos desviadas e contralegendadas [...] que a prática da colagem como processo de análise, de decomposição e recomposição torna-se maciça e sistemática” (DUBOIS, 2004, p. 256).

Muitos planos de *A chinesa*, com efeito, são compostos à maneira de colagens, sínteses dialéticas de materiais heterogêneos: jornais, cartazes, logomarcas, livros de filosofia, retratos de Mao, Marx, Brecht, Malcolm X, Novalis. Recortando e colando os sinais emitidos tanto pela juventude maoísta quanto pela cultura erudita e pela mídia de massa, Godard cria um espaço polifônico que remonta à fragmentação polissêmica de uma colagem cubista. Cultura e contracultura, mensagem publicitária e propaganda política, revista em quadrinho e imprensa independente de esquerda: tudo se choca numa tela cuja natureza bidimensional é assumida e reforçada – a imagem é tratada como superfície opaca e plana, na qual se arranjam signos icônicos e verbais segundo uma lógica que, longe de restringir o campo semântico, promove “a circulação do signo” e “desencadeia a constelação do significado”, para usar as palavras de Rosalind Krauss (2006) a respeito dos *papiers collés* de Picasso.

Em meio às práticas de montagem e desmontagem do signo no modernismo, a colagem cubista instaurou um espaço fértil de relação entre palavra e imagem, constituindo um modelo de ruptura. A arte ocidental, desde o Renascimento, estabeleceu uma clara distinção entre representação visual e signo verbal. Enquanto a pintura medieval – por sua submissão ao simbolismo, seu esquematismo assumido, sua planaridade e literalidade – podia se assemelhar à escrita e incorporá-la, a imagem renascentista, embora não exclua a palavra do espaço pictórico, exige que ela se aclimate em uma sintaxe figurativa subordinada às leis geométricas da perspectiva centrada monocular.

Não é uma coincidência que as palavras, estranhas ao contexto óptico do espaço pictórico renascentista, tenham sido recorrentemente incorporadas à imagem no cubismo, um movimento que desmantelou o modelo de pintura prevaiente desde o Renascimento.

Rosalind Krauss (2006, p. 44) escreveu que a brancura que serve de “meio” às colagens de Picasso é “tanto um lugar real quanto a abstração de um sistema”, corroborando essa ideia de que o cubismo, sobretudo no registro da colagem, assumiu o caráter convencional do signo visual e fez do espaço imagético uma superfície hipersemiotizada, um campo de *disseminação* (no sentido derridiano) dos discursos, dos textos, dos signos linguísticos em seus diferentes modos de reverberação e de interação com os signos plásticos da representação visual.

Alguns especialistas se empenharam em demonstrar que os recortes de jornal das colagens de Picasso no período 1912-14, vistos por muito tempo como meros elementos de cor e textura ou pedaços arbitrários de material impresso, adquirem significados políticos concretos quando lidos à luz da imersão de Picasso no ambiente anarco-simbolista de Barcelona e de Paris na antevéspera da Primeira Guerra (LEIGHTEN, 1985). Meticulosamente cortados e colados para preservar a legibilidade, esses trechos de matéria jornalística incorporam nas colagens os sinais de aproximação da guerra e as respostas socialista e anarquista à situação.



Krauss (2006, p. 46), entretanto, questiona tais suposições. Ela se pergunta se o recorte que Picasso faz de um fragmento de jornal serve a ele para a apresentação de uma “declaração”. Para ela, cada fragmento de jornal é o suficiente apenas para produzir o movimento de conversa, o jogo de relações, mas nenhum é suficiente para se solidificar em “informação”, “argumento” ou “ideia”.

Se, no decorrer da história da representação ocidental, usou-se a palavra frequentemente para obter o controle semântico da imagem, para cercear sua potência visual mediante o processo regrável da linguagem textual, na colagem cubista, inversamente, a palavra é usada para liberar a imagem da vigilância da linguagem e extrair-lhe a maior energia semântica possível.

Podemos aproveitar esse caminho indicado por Krauss para compreender as operações de Godard em *A chinesa*. Na época do lançamento do filme, houve indagação sobre quem estaria falando através dos discursos, das frases, dos *slogans*, dos livros e jornais lidos em voz alta. É Godard quem fala? Ou os estudantes marxistas da universidade de Nanterre? Ou os redatores dos hebdomadários maoístas lidos e exibidos no filme?

Godard tinha uma única convicção quando iniciou as filmagens: estava interessado em filmar os rostos da juventude para encontrar as atividades profundas da sociedade. Porque, segundo ele, “os jovens são os únicos que possuem o rosto do porvir, [e] porque esses rostos não usam ainda máscaras, podendo portanto ser filmados sem maquiagem; eles não foram ‘consumidos’ ainda pela sociedade” (GODARD apud BERGALA, 2006, p. 344).

Por meio da complexa massa visual, verbal e sonora de *A chinesa*, o que Godard fala, no fim das contas – como naqueles momentos em que podemos ouvir sua voz vir do fora de campo para “entrevistar” os atores do filme –, é só o suficiente para ativar a circulação do signo.

Um detalhe que talvez não seja apenas um detalhe é o fato de a personagem de Jean-Pierre Léaud em *A chinesa* se chamar Guillaume, possivelmente em referência a Guillaume Apollinaire, escritor, crítico de arte (autor de um texto seminal sobre a pintura cubista, escrito em 1913) e amigo de Picasso. Além de “admirar os jornais por sua habilidade de falar numa pluralidade de vozes”, Apollinaire, como aponta Lisa Florman (2002, p. 80), “abraçava praticamente todo tipo de cultura popular comercialmente impressa”. Ora, Godard, em diversos de seus filmes, também abraça tanto a discursividade caótica dos meios de comunicação quanto as qualidades sensoriais imediatas dos materiais gráficos apropriados da cultura de massa. É nessa superfície chapada e reificada, parasitada pela iconografia comercial e pelas forças de mercantilização, que ele vê aflorarem as mais profundas realidades políticas do século XX.

Em *L'été*, a estratégia de fragmentação adotada por Marcel Hanoun não é a da colagem. Há uma cena ainda no início em que uma personagem lê uma carta enviada a ela pela protagonista. Atrás da moça, vemos um par de figuras numa imagem afixada à parede. A referência é facilmente identificável: trata-se de um por-

menor das figuras de Adão e Eva contidas nos retábulos laterais de um famoso políptico de Jan van Eyck, conservado em Ghent, na Bélgica.

O painel, diferentemente da colagem, é uma reunião de motivos reiterativos: uma peça reitera a outra, uma imagem se soma à outra não exatamente pelo critério da planificação e da continuidade, mas por uma lógica de construção polímera do significado. Cada unidade estrutural se conecta à outra por afinidade significativa. Todas trabalham para a construção de um mesmo sentido conjunto, mas a sucessão das imagens não é dada pela unidade perceptiva: os episódios estão separados em nichos diferentes e a união que estabelecem não está dada de antemão pela fluência coerente de uma ação dramática. É preciso unir os pontos com base em um saber extrínseco à obra em si. No caso do retábulo de van Eyck, o conhecimento da narrativa bíblica – e dos significados espirituais que ela carrega – é o que pode conferir unidade de significado às diversas peças do políptico. No filme de Hanoun, é preciso saber o que se passou em Maio de 68. Talvez seja preciso ter estado lá, do contrário só nos restam fotografias e frases de efeito.

Referências

- BARBOSA, H. M. (org.). *Jean-Luc Godard*. Rio de Janeiro: Record, 1968.
- BERGALA, A. *Godard au travail*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2006.
- DUBOIS, P. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- FLORMAN, L. "The Flattening of 'Collage'". *October: Massachusetts*, n. 102, setembro/2002.
- GAUDREAU, A.; JOST, F. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: UnB, 2009.
- GOUMARRE, L. "Figurer la révolution". *Cahiers du Cinéma: Paris, hors-série*, 1998.
- GREENBERG, C. "A revolução da colagem". In: COTRIM, C.; FERREIRA, G. (orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- KRAUSS, R. *Os papéis de Picasso*. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- LEIGHTEN, P. "Picassos's Collages and the Threat of War, 1912-13". *The Art Bulletin*, vol. 67, n. 4, dez. 1985.
- LOMAS, D. "New in art, they are already soaked in humanity: Word and Image, 1900-1945". In: CORRIS, M.; HUNT, J. D.; LOMAS, D. *Art, Word and Image*. Londres: Reaktion Books, 2010.



Nas fronteiras do *Western* contemporâneo: De McCarthy aos irmãos Coen¹

At the frontiers of contemporary Western: from McCarthy to the Coen brothers

Luiz Felipe Baute²

(Mestrando em Multimeios - UNICAMP)

Resumo: Explorarei as intersecções entre o romance *Onde os Velhos Não Têm Vez* (2005), de Cormac McCarthy e o filme *Onde os Fracos Não Têm Vez* (2007), de Joel Coen e Ethan Coen. Defendo que ambas as obras compartilham estruturas narrativas do gênero *Western*, porém apresentam desenvolvimentos distintos. Por meio de uma análise comparativa, traçarei diálogos entre as obras e o gênero, e discutirei, sobretudo na adaptação cinematográfica, suas potencialidades e desdobramentos sociais na contemporaneidade.

Palavras-chave: Gêneros Cinematográficos; *Western*; Análise Fílmica.

Abstract: I will explore the intersections between the novel *No Country For Old Men*, by Cormac McCarthy, and the homonymous film adaptation directed by Joel Coen and Ethan Coen. I defend that both works share common narrative structures with the genre *Western*, but present distinct developments. By means of a comparative analysis, I will trace and discuss, manly in the cinema adaptation, its potentialities and social outspread today.

Keywords: Cinema Genre; *Western*; Film Analysis.

Por meio de uma convergência entre cinema, literatura e outras formas culturais, o *Western* consolidou-se — sempre associado à cultura estadunidense — como um dos gêneros mais flexíveis e preponderantes do século XX. Com uma estrutura formulaica na qual podem ser exploradas uma miríade de conflitos, contradições e ambiguidades do “Americanismo”, o “mito *Western*” desenvolveu-se não apenas como um meio para a discussão de identidade social e política, mas também como forma de entretenimento, impulsionada pela expansão do cinema comercial hollywoodiano.

Da mesma maneira, as trocas entre literatura e cinema *Western* têm uma longa tradição, com adaptações que ora se aproximam e ora se distanciam de suas fontes originais. Nesta breve análise, investigarei tais

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão de Estudos de gêneros cinematográficos.

2 - Mestrando em Multimeios na Universidade Estadual de Campinas. Atualmente, desenvolve pesquisa sobre os gêneros cinematográficos e suas relações socioculturais.

relações em duas obras: o livro *Onde os Velhos Não Têm Vez* (2005), de Cormac McCarthy e o filme *Onde os Fracos Não Têm Vez* (2007), de Joel Coen e Ethan Coen, como duas narrativas em competição.

As obras contam a história de Ed Tom Bell, veterano xerife texano em oposição a trilha de violência exposta pelo confronto entre o soldador e caçador, Llewelyn Moss, e o assassino de aluguel sociopata, Anton Chigurh. Como uma das características formais circunscritas de seu gênero, as tramas são orientadas pelas flutuações de ordem nas narrativas. À medida em que se aproxima o inevitável contato entre os três homens, as obras subvertem as convenções do período clássico de seu gênero em representações mais opacas, nas quais refletem sobre suas próprias estruturas: a grande problemática do herói *Western*, o xerife Bell, não reside no embate contra as forças antagonicas dos outros dois personagens, mas sim na escolha ou não de adentrar esse espaço de violência e as possíveis implicações de suas ações – passivas ou ativas – ao ser confrontado pelas limitações de seu eu envelhecido.

Ainda que as obras dialoguem internamente e externamente com o *Western*, apresentando tanto convenções quanto subversões do gênero em sua forma clássica, observo relações que as aproximam da história de crime, do *thriller* e, estruturalmente, da tragédia. Raymond Williams, em seu livro *Tragédia Moderna*, propôs o conceito de “aporia trágica”, determinado por uma relação social ou coletiva na qual, inevitavelmente, não pode advir nenhuma ação, mas apenas o retraimento (WILLIAMS, 2011, p. 184). Essa definição se alinha ao impasse de Ed Tom em relação a escolha de adentrar, ou não, o espaço de violência dominante na trama do filme.

É possível analisar a subversão dos elementos formais, as transformações temáticas e, sobretudo, a tragédia enquanto modo e ambientação como respostas a impossibilidade do emprego da tradição consolidada do *Western*. Diante das transformações de nosso tempo, buscarei evidenciar a relação dialética entre a política estadunidense e a forma cultural do gênero. Especulo que tais mudanças forçaram a restrição inerente do *Western* a procurar novos caminhos de representação e identidade e, principalmente, questionar seu papel atual nesta visão. Neste contexto, acredito que as mudanças no cinema foram mais preponderantes.

Uma série de filmes apresentam subversões à forma clássica do gênero e representam suas convenções com um viés mais trágico, como, por exemplo, *O Homem que Matou O Facínora* (John Ford, 1961) e *Pistoleiros do Entardecer* (Sam Peckinpah, 1962); e mais recentemente – e de maneira mais influente – *O Assassinato de Jesse James pelo Covarde Robert Ford* (Andrew Dominik, 2007), e *Bravura Indômita* (Joel Coen e Ethan Coen, 2010). Considero que as representações mais trágicas do gênero, em produção mais sistemática, figuram a partir das décadas de 1940 em diante, ainda que seja possível observar casos semelhantes em obras anteriores. Em acordo com essa hipótese, Thomas Schatz identificou mudanças na representação do herói *Western* cinematográfico a partir das décadas de 1940 e 1950 devido a saturação de convenções do gênero pós Segunda Guerra Mundial. Ao redefinir suas “motivações e senso de missão”, Schatz observou uma

bipartição na natureza do arquétipo: a divisão entre o *Western* psicológico e o *Western* profissional (SCHATZ, 1981, p. 58). Julgo essas mudanças como alternativas a cisão do arquétipo do protagonista do gênero e cuja tradição o protagonista Ed Tom se insere.

Ed Tom inicia a história por meio de uma narração de seu tempo presente em comparação às épocas de seu pai e avô, ambos xerifes do estado do Texas. O cerne de sua fala apresenta uma questão fundamental que permanecerá ao longo de todo o filme: de que forma, os “dos velhos tempos”, como ele se refere, agiriam frente à tamanha violência dos dias atuais?

O crítico Roger Hodge associa o livro à “Trilogia da Fronteira” de McCarthy (*Todos os Belos Cavalos*, de 1992; *A Travessia*, de 1994 e *Cidade das Planícies*, de 1998), por conta de sua incursão “em um mundo que está morrendo³” (HODGE, 2006, p. 66). Contudo, Hodge aponta que, em *Onde os Velhos Não Têm Vez*, “a ausência é dolorida, e ali encontra-se uma pista das intenções do autor. Todo o encantamento do mundo parece ter ido embora. Ou quase todo.”⁴ (HODGE, 2006, p. 69), reforçando uma condição trágica por excelência da obra. Anthony Oliver Scott, escrevendo para o *New York Times*, enaltece a união entre McCarthy e os Coen, na qual o filme segue o romance “quase cena a cena”⁵ (SCOTT, 2007). Mesmo apontando aspectos influentes dos irmãos Coen na direção, o crítico estadunidense Roger Ebert reiterou a posição da crítica ao qualificar um grande filme como resultado de uma fiel adaptação de um grande livro (EBERT, 2007).

Certamente a adaptação cinematográfica conserva muito da ambientação por ser bastante fiel à narrativa literária. No entanto, como tentarei expor, defendo que a adaptação dos Coen subverte de forma mais contundente a história do gênero ao conscientemente se posicionar em favor de uma narrativa mais ambígua. Os pesquisadores Ryan Ayles e Allen Redmon, em um ensaio intitulado “Just Call It: Identifying Competing Narratives in the Coens’ *No Country for Old Men*”, também analisam as duas narrativas, ressaltando a ambiguidade da adaptação cinematográfica em três cenas que irei discutir posteriormente. Entretanto, os autores a veem como consequência da influência do conto *A Good Man is Hard to Find* (Flannery O’Connor, 1953) que haveria delineado o “caminho no qual os Coen tornam a história de McCarthy uma história deles”⁶ (AYLESS; REDMON, 2010, p. 7). Linda Woodson, no ensaio “You’re the Battleground”, presente em uma antologia dedicada à ambas as obras (KING et al, 2009), também observou semelhanças entre a versão dos Coen e o conto de O’Connor.

No entanto, em minha análise, destacarei as três cenas capitais na adaptação para ressaltar como a dimensão trágica dos Coen atinge um ponto de inflexão mais agudo, pois seus desdobramentos dialogam, também, com a tradição do gênero no cinema e com uma nova formação social.

3 - No original: “A dying world”. Todas as traduções são de nossa autoria e estão acompanhadas do original nas notas de rodapé.

4 - “The absence is painful, and therein lies a clue to the writer’s intentions. All the enchantment seems to have gone out of the world. Or nearly all.”

5 - “Almost scene for scene”.

6 - “The primary way in which the Coens make McCarthy’s story their own.”

Durante o monólogo inicial, uma exposição da crescente violência, o Ed Tom do romance diz: “Eu não farei isso”⁷ sobre a questão de participar ou não dos tempos atuais; No cinema, Ed Tom apenas afirma que para enfrentar tais forças destrutivas, é necessário dizer “O.K., eu farei parte desse mundo”⁸, contudo, o protagonista não define sua posição.

A incerteza também indica, de antemão, a posição alterada do herói *western* moderno na qual o filme se estrutura. Mesmo em declínio, os heróis em *Matar ou Morrer* (Fred Zinnemann, 1952) e *Os Brutos Também Amam* (George Stevens, 1953) terminam as narrativas com suas posições muito bem estabilizadas: no primeiro, o Xerife Will Kane traz, à duras penas, a ordem para o Novo México; no segundo, Shane, o herói errante, cavalga para as montanhas. Porém, o protagonista do gênero encontra um ponto de ruptura em *Rastros de Ódio* (John Ford, 1954). Em uma de suas intervenções mais populares, John Wayne encarna o herói Ethan Edwards, cuja cena final simboliza uma espécie de adeus à forma mais clássica do gênero: o fechar da porta que enquadra Edwards fora da nova organização social do Oeste, sintetiza tal reflexão acerca do gênero por John Ford e John Wayne, em conjunto das profundas mudanças na organização social dos Estados Unidos no segundo pós guerra.

A segunda cena mostra o confronto entre os elementos formais e abstratos representados pela moeda de Chigurh – o elemento instrumental das ações do antagonista – e os seus contrapontos humanos, as suas vítimas. No decorrer da história, são evidenciadas as duas faces da moeda, cara ou coroa, como predeterminações de Chigurh sobre o seu ofício de assassino de aluguel: ele se posiciona como subordinado ao resultado do lance da moeda, um agente aquém da decisão entre a vida ou morte dos que encontra pelo caminho. Dessa forma, observo uma *mise-en-scène* que efetivamente restringe as possibilidades de ação das personagens. O rompimento a este arranjo é apresentado na fala de Carla Jean, esposa de Llewelyn Moss, ao confrontar o seu assassino. Na cena, Chigurh afirma que permitir à moeda a decisão sobre a vida ou morte “é o melhor que ele pode fazer”⁹. No entanto, Carla Jean responde: “a moeda não decide é apenas você”¹⁰. Ao constatar o caráter prático e não objetivista de Chigurh, a cena marca uma variação frente à imobilidade através da agência de personagens com ações verdadeiramente humanas. É exatamente esse movimento que os diretores propõem: a exposição de cada uma dessas personagens, seus objetivos e possibilidades, como um convite para o espectador se posicionar frente à narrativa, ao mesmo tempo em que reforça a determinação imposta por esse mundo de violência.

Enquanto Ayles e Redmon afirmam que essa incerteza propositiva permanece até o final, acredito que o monólogo conclusivo – que serve como uma espécie de posfácio – de Ed Tom confirma sua participação

7 - “I won’t do that.”

8 - “O.K. I’ll be part of this world”

9 - “the best [he] can do”

10 - “the coin don’t have no say... its just you.”



nesse mundo, cuja formação trágica encaminha a este ponto desde o início. Agora aposentado, observamos uma passagem não muito comum na estrutura narrativa do *Western*: o herói após o desenrolar do enredo principal. De forma usual, a narrativa *Western* é concluída após o confronto com a desordem e o restabelecimento da ordem. Acredito que essa adição formal é a materialização de uma transformação social que os Estados Unidos da América estão passando no presente momento, e cujo filme, lançado em 2007, marca um estágio inicial.

Williams, no posfácio que acompanha o estudo de *Tragédia Moderna*, observa as fases de transição de uma cultura da seguinte maneira:

Primeiro, não há uma ruptura violenta, dentro das formas e sentimentos que pertencem inerentemente a uma ordem que perece [...] Enquanto a ordem antiga for poderosa ela ainda exercerá, mesmo que em novas formas, suas muitas determinações, mesmo que ela esteja visivelmente perecendo. (WILLIAMS, 2011. B, p. 96)

Na cena final, observamos o herói *Western* cujos pensamentos giram em torno das relações sociais do mundo que deixou para trás: o seu trabalho, a sua família, os seus compromissos com a cidade. Mesmo que ele acredite estar à parte — e o seu claro desconforto ao narrar os sonhos da vida de aposentado contradiz essa posição —, as consequências de suas ações provou ter um profundo impacto em seu tempo, na violência que cruzou o seu espaço e em sua própria relação com a morte.

No dia 13 de outubro de 2018, a BBC Brasil publicou uma reportagem intitulada “Aumento do número de sem-teto nos EUA é ‘bomba-relógio’”, alertando o desenvolvimento da crise de moradia no país, uma das consequências do estouro da bolha de 2008. A notícia é finalizada com uma frase de um morador de rua, chamado Tequila, dizendo: “Há muito pouca esperança. É uma situação extrema” (BACHEGA, 2018). Acredito que existem paralelos entre as narrativas e utilizo esse exemplo como alusão às mudanças na organização social que a obra coloca como centrais. O que une a nova onda de violência que o filme apresenta e o paralelo da “tragédia moderna” da reportagem é o desfalecimento da ordem estadunidense, cujo processo atual não garante o cumprimento do contrato social do sistema. Não há mais a crença na restauração da ordem através dos meios usuais: que a própria estrutura clássica do *Western* representa ou representava. Os desdobramentos desse novo panorama podem ser observados em várias partes do mundo, incluindo o presente momento do Brasil.

Termino com a análise de Williams, que se configura, ao mesmo tempo, como um alerta e uma reflexão para o nosso tempo:

Diante de tais perspectivas, encontramos-nos modulando nossa análise com uma consciência aguda da dor, e qualificando nossas projeções com as sugestões inevitáveis do perigo. Se não é fácil distinguir esses sentimentos dos gritos da própria ordem antiga, é ainda, contudo, impossível deixá-los de lado enquanto estivermos pensando e sentindo em mundo de pessoas reais. (WILLIAMS, 2011. B, p. 97).

Referências

- AYLESS, Ryan e REDMON, Allen. "Just call it": Identifying Competing Narratives in the Coens' "No Country for Old Men" In *Literature/Film Quarterly*, Vol. 41, N. 1. 2013, pp. 6–18.
- BACHEGA, Hugo. "Aumento do número de sem-teto nos EUA é 'bomba-relógio'". In *BBC Brasil*, Outubro, 2018. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-45809130>> Acesso em 20/10/2018.
- EBERT, Roger. "Review of No Country for Old Men" In *Chicago Sun Times*, Novembro, 2007. Disponível em: <<https://www.rogerebert.com/reviews/no-country-for-old-men-2007>> Acesso em 15/10/2018.
- HODGE, Roger D. "Blood and Time: Cormac McCarthy and the Twilight of the West." In *Harper's Magazine*, Fevereiro, 2006. pp. 65–72.
- MCCARTHY, Cormac. Onde os velhos não têm vez. São Paulo: Alfaguara. 2006.
- ONDE os fracos não tem vez. Direção: Joel Coen e Ethan Coen. EUA: Paramount, 2007. Blu-ray (120 min).
- SCHATZ, Thomas. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. Nova Iorque: Random House. 1981.
- SCOTT, A. O. "He Found a Bundle of Money, and Now Theres Hell to Pay." In *New York Times*, Novembro, 2007. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2007/11/09/movies/09coun.html>> Acesso em 18/10/2018.
- WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac Naify. 2011.
- WILLIAMS, Raymond. *Política do Modernismo*. São Paulo: Editora UNESP. 2011.
- WOODSON, Linda. "You're the Battleground" In KING, Lynnea; WALLACH, Rick; WELSH, Jim orgs. *No Country For Old Men: From Novel to Film*. Lanham: Scarecrow Press. 2009.

Auto-*mise-en-scène* no cinema de Eduardo Coutinho¹

Self-mise-en-scene in Eduardo Coutinho movies

Luíza Zaidan Granato²
(Mestranda - UNICAMP)

Resumo: De que forma a autorrepresentação determina a estética dos documentários de Eduardo Coutinho? Abordaremos a relação entre diretor, ator e personagem nos filmes *Jogo de Cena* (2007), *Moscou* (2009) e *As Canções* (2011), utilizando o conceito de auto-*mise-en-scène*, adotado pelo ensaísta Jean-Louis Comolli, para compreender quais são as diferentes camadas de atuação presentes nas obras analisadas.

Palavras-chave: Auto-*mise-en-scène*, Jean-Louis Comolli, representação cotidiana, Erving Goffman, Eduardo Coutinho.

Abstract: How can the analysis of self-presentation determine the Eduardo Coutinho aesthetics? We will approach the relation between the director, characters and actors in the movies *Jogo de Cena* (2007), *Moscou* (2009) and *As Canções* (2011), using the concept of self-*mise-en-scène*, employed in the work of Jean-Louis Comolli, to understand the different modes of performance presents in the analyzed films.

Keywords: Self-*mise-en-scène*, Jean-Louis Comolli, Self-presentation, Erving Goffman, Eduardo Coutinho.

Na pesquisa de mestrado “*Documentários de Conversa*”: ator, personagem e auto-*mise-en-scène* no cinema de Eduardo Coutinho, nos dedicamos à análise dos filmes *Jogo de Cena*; *Moscou* e *As Canções*, focalizando os aspectos da atuação presentes dentro do domínio do documentário. A delimitação do corpus fílmico se deve a recorrência de determinados elementos estéticos identificados nas três obras (o teatro como locação ou a presença da canção como catalizadora dos depoimentos, demarcando um reduto da representação dentro do documentário). Mas é a chegada dos atores profissionais na filmografia de Coutinho que modifica a relação do diretor com quem se coloca diante de suas lentes, acentuando a importância do lugar da autorrepresentação na conformação da *mise-en-scène* e marcando um estilo que termina de amadurecer na produção dos três filmes da “*trilogia do palco*”³.

No ensaio *Aqueles que filmamos: notas sobre a mise-en-scène documentária*, Comolli interroga-se sobre dois lados de uma mesma moeda: “*Como a câmera atua com aqueles que ela filma? E como eles atuam com*

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Seminário Temático *Corpo, gesto e atuação*.

2 - Atriz e diretora, graduada em Artes Cênicas pela UNICAMP, onde atualmente cursa o mestrado em Multimeios. Pesquisa o trabalho do ator e as formas de representação presentes no cinema documentário.

3 - Termo cunhado por Fábio Andrade no artigo *O Canto dos mortos* (2013, p.649 – 657).

ela?”. (2008, p. 52). O autor explica que, devido à massificação dos recursos audiovisuais, mesmo quem nunca foi filmado tem uma ideia do que esse ato representa e isso condiciona o modo como nos posicionamos diante de uma câmera. Durante a produção de um documentário, o sujeito filmado propõe um dispositivo do qual também é responsável. Comolli define a *mise-en-scène* como “*um fato compartilhado, uma relação. Algo que se faz junto e não apenas pelo cineasta (...). Aquele que filma tem como tarefa acolher as mise-en-scènes que aqueles que estão sendo filmados regulam*”. (2008, p. 60). A relação entre o sujeito que filma e o sujeito filmado ganha complexidade quando a analisamos à luz do conceito de *auto-mise-en-scène*⁴ criado pela pesquisadora Claudine de France e sistematizado por Comolli. O sujeito filmado observa a presença daquele que o filma e se apresenta para o encontro trazendo seus hábitos, gestos, reflexos e posturas que impregnam as circunstâncias da filmagem. Esse processo pode ocorrer de forma consciente ou inconsciente, mas é sempre um elemento determinante. Em obras como as de Eduardo Coutinho, a *mise-en-scène* declarada (aquela imposta pelo diretor) acaba se atenuando para abrir espaço à *auto-mise-en-scène* da personagem, o outro com quem se dá a relação. Trata-se de estabelecer um pacto entre sujeito filmante e sujeito filmado, garantindo espaço para a autorrepresentação e deixando transparecer, na tela, a representação dos papéis sociais, conceituados na obra do sociólogo Erving Goffman. No livro *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*, o autor parte do fato de que qualquer indivíduo, em qualquer situação social, representa um papel de forma mais ou menos consciente. Essa ideia desloca o pensamento sobre atuação da dualidade verdadeiro/falso, valores que, segundo Goffman, variam de acordo com a crença do sujeito em sua própria representação e na maneira como ele escolhe gerenciá-la.

A possibilidade de acender uma luz sobre as representações cotidianas alarga o espaço para o ator (profissional ou não) nos documentários de Coutinho e nos permite analisar diferentes modos de atuação operando na “*trilogia do palco*”. É dentro dos contornos complexos da representação cotidiana que se inscreve *Jogo de Cena*. O filme reúne depoimentos pessoais de mulheres confundidos com o trabalho de atrizes que encenam essas mesmas histórias. O espectador é levado a duvidar daquilo que vê e da verdade da fala, em um jogo entre corpos que atuam no filme de diversas maneiras: pessoas comuns dividem suas vivências com o diretor; atrizes conhecidas do grande público, que logo nos revelam estar interpretando um papel; atrizes desconhecidas encenam histórias de outras mulheres que também aparecem no filme, confundindo o espectador acerca da duplicidade daqueles relatos; e, por fim, uma atriz interpreta o depoimento de uma mulher que não entrou na montagem final e o conclui com a frase “*E foi isso que ela disse*”.

No livro *Acting in the Cinema*, Naremore introduz a questão do jogo cênico apresentando uma análise do filme *Corrida de Automóveis para Meninos* (Henry Lehrman, 1914), quando Charlie Chaplin inaugura seu Car-

4 - “Noção essencial em cinematografia documentária, que define diversas maneiras pelas quais o processo observado se apresenta por si mesmo ao cineasta no espaço e no tempo. Trata-se de uma *mise-en-scène* própria, autônoma, em virtude da qual as pessoas filmadas mostram de maneira mais ou menos ostensiva, ou dissimulam a outrem, seus atos e as coisas que as envolvem, ao longo de atividades corporais, materiais e rituais. A *auto-mise-en-scène* é inerente a qualquer processo observado.” (COMOLLI, 2008, p. 330).



litos em um quadro cômico no qual o personagem atrapalha uma equipe de filmagem que tenta registrar um evento de rua. Naremore estabelece uma diferenciação entre o jogo assumido (o trabalho de Chaplin, ator profissional) a qual se refere como “*jogo teatral*”, e o “*jogo aleatório*”, o comportamento dos transeuntes que testemunhavam a corrida e acabaram participando do filme. Essa segunda modalidade, se relaciona diretamente ao pensamento de Goffman de que todo mundo representa um papel. Naremore recupera outro conceito do sociólogo, presente no livro *Frame Analysis*: Trata-se da ideia de “*moldura*”, que diferencia as respostas à cada interação social. Uma espécie de ritual de sinalização aos participantes da interação para que diagnostiquem o jogo de caráter teatral e aquele cotidiano, típico das relações intersubjetivas. Naremore estabelece alguns níveis de jogo no filme de Chaplin e sugere: “*as pessoas, em um filme, podem ser vistas em três diferentes sentidos: como atores interpretando personagens, teatralmente, como figuras públicas fazendo versões teatrais de si mesmos e como evidências documentais*”⁵ (1988, p.15).

Compreender o jogo como elemento oriundo *da relação entre realizador e ator / personagem é chave de leitura para a cinematografia de Coutinho. É dentro da lógica da atuação que as personagens se apresentam para o encontro com o diretor. Assim, é possível diagnosticar algumas camadas na construção do jogo dos atores, na “trilogia do palco”*. A primeira camada é a dos depoimentos das personagens que oferecem suas representações cotidianas à câmera (rostos anônimos que povoam a cinematografia de Coutinho). Em seguida, tem-se a presença do ator não profissional que amplia o grau de teatralidade de sua participação, ao realizar uma performance musical (os exemplos máximos dessa operação podem ser encontrados em *As Canções*, quando as memórias compartilhadas são desencadeadas por uma música que marcou uma relação amorosa ou que lembra uma pessoa querida). *Jogo de Cena* inaugura uma nova camada com a chegada do ator profissional que encarna personagens documentais: o corte que introduz Andrea Beltrão, repetindo a frase que acabamos de ouvir da personagem Gisele, sobre sua experiência com o casamento, universaliza o discurso e nos prepara para acompanhar relatos que transitam entre diferentes corpos. Em seguida, temos a participação do ator profissional que representa a si mesmo, modalidade de jogo que também aparece em *Moscou*: Em um exercício de criação, cada membro do grupo de teatro Galpão deve apropriar-se da fala de um colega, mas um dos atores narra a morte de seu irmão e conclui: “*essa memória eu não roubei de ninguém*”, em uma espécie de avesso da atriz de *Jogo de Cena*, que encerra seu depoimento dando os créditos à mulher que interpreta. As atrizes famosas que aparecem em *Jogo de Cena* também são estimuladas a colocar em jogo suas personas⁶ conhecidas do grande público. É o caso de Marília Pêra, *que comenta o estatuto da representação e questiona a exploração da emoção ao apresentar o cristal japonês, utilizado pelas atrizes para forjar o choro*.

Em Moscou, a camada de jogo mais evidente é a do ator profissional que encena uma personagem de

5 - Todas as traduções de textos no original foram feitas, livremente, para esta publicação.

6 - A palavra “persona” é aqui utilizada para designar a autorrepresentação que os atores fazem de si mesmos, diante da câmera ou em situações sociais. No livro *O Ator de Cinema*, Jaqueline Nacache descreve: “*A notoriedade do ator estrela privilegia uma dinâmica ator-persona, em detrimento da relação ator-personagem. Qualquer ator conhecido traz consigo um subtexto composto de personagens que tocou ou que o tocaram*” (2012, p.88).

ficção: a pedido de Coutinho, o grupo Galpão se dedica aos ensaios, para uma montagem que nunca chegaria a acontecer, da peça *As Três Irmãs*, de Anton Tchekhov. No entanto, é na confluência de duas formas distintas de jogo que se estabelece a última camada da atuação presente na *“trilogia do palco”*: o ator profissional, que representa a personagem ficcional de Tchekhov, muitas vezes aparece interpretando a si mesmo. Os integrantes do grupo de teatro de Belo Horizonte estão sempre exibindo suas personas diante da lente de Coutinho. Ao mesmo tempo em que a atriz Inês Peixoto repete as falas de Olga, a mais velha das irmãs, ela também vasculha em sua infância em busca da lembrança de quando escondeu uma caixa de bombons para tentar criar seu espaço privado, em um casa povoada por onze irmãos. Examinadas lado a lado, as duas performances de Inês Peixoto são distinguíveis graças ao efeito de *“moldura”*, explicado por Goffman e retomado por Naremore. A maneira como ela mexe as mãos, a segurança de sua voz e certa impositação denunciam o trabalho da atriz profissional (o *“jogo teatral”*), em suas aparições como Olga. Mas, ao compartilhar uma memória que lhe pertence, ela não estaria representando, tanto quanto quando aparece interpretando a personagem russa? Goffman diria que sim, já que o trabalho em grupo na sala de ensaio e o encontro com Coutinho configuram situações sociais nas quais a representação é inevitável. Além disso, os procedimentos de criação de uma companhia teatral e a presença da câmera acentuam ainda mais o aspecto da representação. Neste emaranhado de possibilidades, a fruição do espectador passa pela tentativa de caçar as nuances presentes nas diferentes formas de colocar-se em jogo.

O jogo dos atores nos filmes analisados ressalta a *auto-mise-en-scène* como ferramenta para que eles se tornem donos do seu próprio discurso. *Eles contracenam com a câmera, compartilham suas memórias com o espectador e colocam em cena a negociação de suas autoridades, através da relação com o diretor. Escolhendo como desejam se autorrepresentar, se legitimam como protagonistas. Em Jogo de Cena, a personagem Sarita compartilha a história de uma relação atribulada com seu pai e sua filha e tem seu discurso montado em paralelo com a atuação de Marília Pêra, a atriz que se dedica a representá-la. Sarita exerce seu poder de autorrepresentação ao retornar à locação e pedir para complementar seu depoimento cantando uma música. Neste momento, é ela quem tem o domínio da sua imagem e negocia a maneira como quer ser retratada. O documentário termina com o primeiro plano de Sarita cantando, mas as vozes da personagem e de Marília Pêra se confundem entoando uma nostálgica canção de ninar, cada uma colocando em cena, a seu modo, suas estratégias de representação. Algo semelhante se dá em *As Canções*, quando Barbosa conta sobre um casamento cheio de traições e conclui perguntando *“Agora eu vou sair tristemente ou alegremente?”*. Coutinho recua, dando espaço para a *auto-mise-en-scène*. Mas uma terceira voz tenta controlar a situação: *“Não, alegre, né?”*. O personagem não parece se convencer e sai gerenciando sua representação, cantando da maneira que lhe parece mais condizente com a sua participação no filme.*

Em *A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin afirma: *“Hoje, cada um pode, legitimamente, reivindicar ser filmado”* (WAUGH, 2011, p. 92). O ator não profissional impõe a encarnação do direito



de todo sujeito a ser reproduzido. No livro *The Right to play oneself*, Thomas Waugh atesta que os princípios de naturalidade, a máxima ‘não olhe para a câmera’ do cinema direto puro, deram lugar, no documentário contemporâneo, a possibilidade da autorrepresentação como resposta para a colaboração entre personagem e realizador. O autor desdobra a afirmação de Benjamin deslocando a questão para a maneira como o sujeito escolhe ser filmado: “o sujeito agora reivindica também o direito de construir essa reprodução, o direito de encenar a si mesmo” (2011, p. 92). Defender o direito das personagens de representarem a si mesmos é apostar na colaboração como uma escolha política e uma estratégia estética. E é esse o ideal que rege os encontros com Coutinho.

Pensando nessa estratégia política e estética, no texto *Sob o Risco do real*, Comolli reitera a defesa da construção compartilhada da *mise-en-scène*. Ele alega que os objetos filmados seguem em suas representações sociais, organizando suas próprias *mise-en-scènes*, sem esperar que o documentarista se aproxime para impor uma *mise-en-scène* programada em função do filme.

O que acontece com aqueles que filmamos homens ou mulheres que se tornam assim personagens do filme? Eles nos atraem, antes de tudo, porque existem fora do nosso projeto de filme. É somente a partir daquilo que farão conosco, dentro desse projeto (e às vezes contra nós), que se tornaram seres do cinema. Isso demonstra o quanto estamos, de saída, sem condições de dar ordens (podemos oferecer, no máximo, indicações), de avacalhar sua própria *mise-en-scène* (ao contrário, trata-se de deixá-la aparecer em primeiro plano), de interromper ou alterar o curso de suas ações. (COMOLLI, 2008, p. 175).

Comolli segue apontando para uma passagem da época das representações para a época das programações, povoada por consumidores impotentes e inconscientes do programa do qual participam. Nesse cenário, a ausência de controle na produção do documentário (e na própria gestão da *mise-en-scène*) possibilita uma modificação nos padrões de representação. Para Comolli, o documentário é lugar de resistência. Assim, a “trilogia do palco” se utiliza da *mise-en-scène* compartilhada para lançar um olhar sobre a representação cotidiana, conceituada por Goffman, colocando em uma mesma mesa de debate as diferentes camadas do jogo da atuação. Desse modo, Coutinho confronta os limites da linguagem e coloca em risco a própria ideia de autoria no cinema documentário.

Referências

ANDRADE, Fábio. O Canto dos mortos: *As Canções* de Eduardo Coutinho. In: OHATA, Milton (org). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify: SESC, 2013. p.649 - 657.

BERNARDET, Jean-Claude. Jogo de Cena. In: OHATA, Milton (org). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify: SESC, 2013. p. 627- 636.

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

GOFFMAN, Erving. *Representação do eu na vida cotidiana*. São Paulo: Editora Vozes, 2001.

_____. *Frame analysis: an essay on the organization of experience*. Boston: Northeastern University Press, 1986.

NACACHE, Jacqueline. *O Ator de cinema*. Lisboa, Texto & Grafia, 2012.

NAREMORE, James. *Acting in the cinema*. Berkeley, University of California Press, 1988.

WAUGH, Thomas. *The Right to play oneself: looking back on documentary film*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.



A montagem nos documentários sergipanos: (2005 – 2015)¹

Film editing in the documentaries from Sergipe: (2005 – 2015)

Luzileide Silva²

(Mestre em Comunicação Social – Universidade Federal de Sergipe)

Resumo: A partir da observação da utilização das imagens-sons e das ligações criadas pelos processos operacionais e conceituais da montagem buscamos compreender como se estabelecem as relações narrativas, significativas, reflexivas ou emocionais nos documentários premiados pela *Mostra Competitiva de Curtas Sergipanos*, no período de 2005 a 2015.

Palavras-chave: Montagem, documentário sergipano, Festival Curta-Se.

Abstract: From the observation of the use of sound images and the connections created by the operational and conceptual processes of editing, we sought to understand how narrative, meaning, reflective or emotional relationships are established in the documentaries awarded by the Competitive Exhibition of Short-film from Sergipe, from 2005 to 2015.

Keywords: Film Editing, documentary, Festival Curta-Se.

Hoje em dia, diferente de outros períodos históricos do cinema, o documentário não é visto como simples inscrição da realidade, mas como algo complexo e sofisticado, com informação, provocação e entretenimento para uma determinada audiência. O documentário contemporâneo engloba uma grande variedade de estilos e incorpora em sua estrutura as mais diversas formas de enunciação, ou seja, deixa ser meramente informativo e busca provocar pensamento e sensações. Desta forma, as informações contidas nos depoimentos se mesclam com outros tipos de enunciações, como a narração, intertítulos, materiais de arquivo ressignificados e também a visão do eu, que se entrelaçam e criam formas mais complexas de reapresentar o mundo (SPENCE; NAVARRO, 2011). Podemos dizer que os documentários contemporâneos têm procurado apresentar o mundo através da elaborações de reflexões, podendo ser auto-reflexivos, assim, ficando claro que nunca foram uma janela para a realidade, mas uma maneira de “(re)apresentá-la” (NICHOLS, 2004).

Os documentários, assim como outros produtos audiovisuais, são constituídos de ligações de sons e

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: MONTAGEM AUDIOVISUAL: REFLEXÕES E EXPERIÊNCIAS.

2 - Pesquisadora e montadora. Já montou programas de TV, VTs publicitários e curtas-metragens. Também é curadora do Festival Sergipe de Audiovisual e da Mostra Egbé de Cinema Negro.

imagens e é através da seleção e organização desses elementos imagéticos e sonoros pela montagem que as mensagens se articulam³. Sendo assim, é preciso perceber a importância da montagem dentro da construção narrativa dos documentários, pois as “escolhas feitas por ela podem redefinir ou desvirtuar o mundo histórico representado” (SPENCE, LOUISE: 2011, p.161).

Fernando Morales Morante (2013) considera que a montagem é uma ferramenta de construção que pode ser pensada a partir de processos operacionais e conceituais e observada como procedimentos que funcionam para produzir discursos, sensações e sentimentos. Ao entendermos que a montagem cinematográfica, mais do que uma simples técnica, é um princípio de criação através do qual os elementos são estruturados por uma determinada ordem forjando histórias dramáticas, cômicas, abstratas, reflexivas, etc., procuramos perceber, por meio da análise de processos operacionais e conceituais da montagem, como as imagens e os sons dos documentários sergipanos premiados pela *Mostra Competitiva de Curtas Sergipanos (2005-2015)*, do *Festival Ibero Americano de Cinema – Curta-Se*, estabelecem suas ligações. Durante este período foram premiados onze documentários e entendemos que eles representam uma parcela significativa do que foi produzido em Sergipe. Sendo assim, acreditamos que a análise dos curtas-metragens: *Estamos na Mussuca* de Livia Lessa, *Vira-mundos* e *Você conhece La Conga* de Sérgio Borges, *Deu Bode* de Fátima Góes, *O arquivo de Ivan* de Fábio Rogério, *Josefa da Guia* de Rita Simone, *Rezou à família e foi ao cinema* de direção coletiva do Núcleo de Produção Digital Orlando Vieira, *Caixa d'Água Qui Lombo é esse?* e *Conflitos e Abismos – A expressão da condição humana* de Everlane Moraes, *A mão que borda* de Caroline Mendonça e *O Muro é o meio* de Eudaldo Monção Júnior, podem nos ajudar a identificar modificações no emprego dos elementos imagéticos e sonoros na constituição da montagem dos documentários sergipanos contemporâneos.

Ao abordar a montagem dos documentários sergipanos contemporâneos, procuramos observar tanto o processo operacional da montagem, ou seja, a função de selecionar, cortar e organizar as imagens-sons para que formem o todo fílmico; quanto o processo conceitual, que busca criar relações espaço-temporais através da combinação e duração de fragmentos, ou seja, o “que permitem articular uma mensagem audiovisual com fluidez, coerência, ritmo e expressão própria”, mas que seguem a intenção do diretor e dependem da capacidade de compreensão do espectador (MORANTE, 2013, loc. 329).

Para compreender como os processos de montagem foram utilizados nos documentários sergipanos, elencamos a utilização dos elementos imagéticos e sonoros com base na classificação feita por Puccini (2009)⁴. Mas com o olhar da montagem reorganizamos o grupo do som, sintetizando as categorias que tratam da fala como *voz textual*. Nela englobamos tanto as falas captadas em sincronismo com a imagem em direto (entrevistas); as advindas de arquivos sonoros como programas radiofônicos, discursos, etc. (material

3 - No caso, o documentário *cria representações* do mundo, nele as imagens e os sons adquirirem a intenção de rerepresentar o real. Assim, se difere da ficção que tenta *simular* o mundo real.

4 - Puccini (2009) tipifica a origem do som e da imagem, permitindo visualizar os possíveis empregos desses elementos pela montagem: tomada direta; de material de arquivo e recursos gráficos; já o som pode ser composto por som direto; arquivo; voz over; efeitos sonoros e trilha musical.



de arquivo); quanto a trilha musical, desde que esta crie argumentos dentro da estrutura narrativa. Em relação à categoria da imagem, também fizemos uma pequena alteração relacionada à fotografia, pois entendemos que ela se enquadra como material de arquivo, ou seja, algo que foi produzido com uma intenção, em um determinado momento histórico, portanto, possui sentido e significado próprio. Desta forma, chegamos a essa elaboração dos elementos:

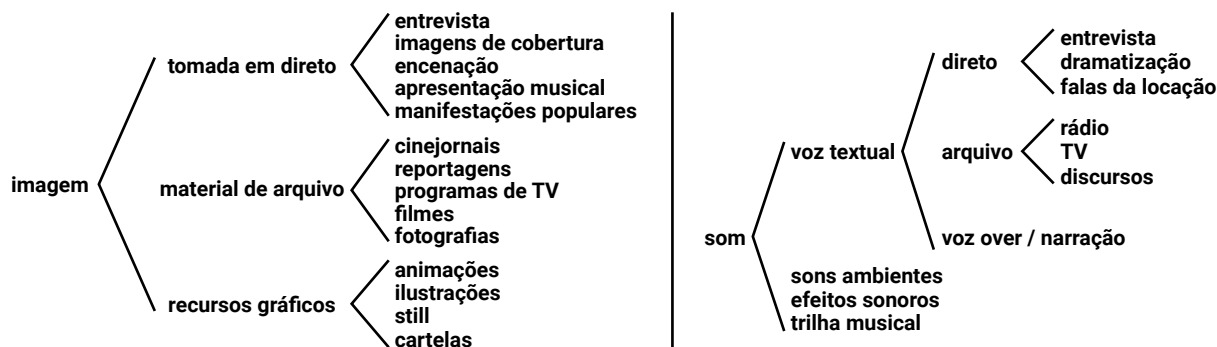


Figura 1: Elementos imagéticos e sonoros do documentário

Será a partir da compreensão do emprego desses elementos no documentário que observaremos, a partir da seleção, combinação e articulação, como a montagem age para criar relações narrativas e com qual finalidade.

A utilização da imagem e do som nos documentários sergipanos

Ao analisarmos os documentários sergipanos observamos uma variação na utilização dos elementos pela montagem. Podemos dizer que entrevista é o meio mais comum de elaboração dos argumentos a qual, normalmente, se desenvolvem para responder um questionamento. Porém, apesar de um número considerável de documentários sergipanos contemporâneos ainda se apoiarem totalmente em depoimentos para construção de suas narrativas, notamos que alguns deles utilizam os mais diversos elementos para criar sentidos, emoções e reflexões.

A grande maioria dos documentários analisados utilizam diversos depoimentos para defender uma temática única. Frequentemente, neste tipo de construção a montagem organiza os depoimentos de uma maneira em que o primeiro personagem introduz a temática que passa a ser desenvolvida em conjunto com outros personagens. Normalmente, uma primeira personagem problematiza ou introduz o assunto, a próxima personagem prossegue com um novo dado, que avança para um novo fato que continua a ser desenvolvido pelas próximas personagens.

No entanto, enquanto *Estamos na Mussuca*, *Você conhece La Conga?*, *o Muro é o meio* e *A mão que borda* utilizam diversas vezes os mesmos entrevistados para construir suas narrativas, *Vira-mundos* e *Deu bode* utilizam a fala de cada entrevistado somente uma vez. Mas *Vira-mundos* ainda emprega a entrevista de

forma cíclica, em que cada entrevistado começa o depoimento abordando o tema a partir do mesmo ponto e gera a unicidade a partir da repetição, ou seja, a semelhança dos relatos cria a ideia de veracidade do tema defendido.



Figura 2: Vira-Mundos: Utilização única de personagem - frames do documentário

Já em *Estamos na Mussuca, Você conhece Lá Conga?* e *O muro é o meio* usam especialistas para constituir suas narrativas. O especialista não tem uma conexão direta com a temática/objeto/sujeito documentado, ele apenas “tem um conhecimento sancionado, legitimado por instituições, tais como, universidades, organismos de investigação, etc.” (SPENCE E NAVARRO, 2011, p.62). Normalmente o especialista é utilizado para atestar o que é dito pelas outras entrevistas, como uma autoridade que valida a verdade.



Figura 3: Estamos na Mussuca: o uso do especialista - frames do documentário

O documentário *A Mão que Borda*, que também utiliza diversas vezes os entrevistados para construir sua narrativa e o faz fragmentando as vozes para construir uma ideia. Ao invés de uma única personagem expor como isso ocorre e as outras acrescentarem informações para desenvolver a narrativa, a montagem une essas diversas vozes, quase as sobrepondo, assim elas se somam e apresentam um argumento único, como se apenas uma voz narrasse o fato.



Figura 4: A mão que borda: Criação de ideias através da fragmentação das falas - frames do documentário

No documentário *Caixa d'Água Qui Lombo é esse?*, as entrevistas se estruturam através da soma de várias falas que criam ecos que se transformam em uma ideia, conceito ou sentimento. As entrevistas são

utilizadas em *off*, ou seja, desagregada da sua imagem natural, não permitindo que se identifique quem profer os depoimentos, então, muitas vezes as falas são sobrepostas para criar reverberações e gerar a ideia de verdade abstrata, pois não parte de fatos observáveis, mas de memórias e pressuposições de uma verdade.

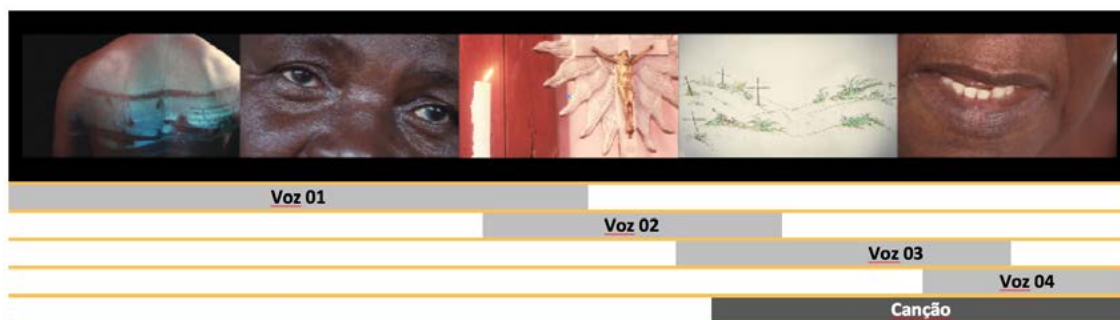


Figura 5: Caixa D'Água Qui Lombo é esse?: Sobreposição de vozes - frames do documentário

Alguns dos documentários sergipanos também usam a entrevista de um único personagem para estruturarem suas narrativas. É o exemplo de *O Arquivo de Ivan*, que apesar das intromissões do diretor, é a expertise de Ivan Valença que proporciona a base para a construção dos argumentos.



Figura 6: O Arquivo de Ivan: Participação do diretor - frames do documentário

A partir do entendimento do uso das informações da voz textual na estruturação do documentário passamos a observar como as imagens se associam a essa voz e com que intenção a montagem as articulou. Notamos que os documentários que usam a entrevista para *expor* e *defender* uma temática tendem a utilizar as imagens de forma ilustrativa ou comprobatória. Normalmente são imagens integradas ou mesmo de arquivo que demonstram detalhes do entrevistado, do seu universo ou ainda de circunstâncias do mundo ao qual se refere os depoimentos. Atentamos para esse tipo de utilização da imagem em *Estamos na Mussuca*, *Vira-mundos*, *Deu Bode*, *Dona Josefa: A guia da Serra*, *O muro é o meio* e em alguns trechos de *A mão que borda*. Nestes documentários a principal função da associação das imagens com a voz textual é demonstrar sobre o quê ou quem se fala.



Figura 7: Deu Bode: Função demonstrativa das imagens - frames do documentário

Em alguns documentários as imagens são usadas para recriar um tempo passado. Em *Você conhece La Conga* as imagens associadas ao som ambiente recriam o passado através de um *flashback* com uma encenação construída.



Figura 8: Você conhece La Conga?: Flashback - frames do documentário

Em *Rezou à família e foi ao cinema* a construção do passado se dá de duas formas diferentes: através da encenação construída e da associação de imagens integradas com a voz textual. O primeiro caso se assemelha com a construção feita no início de *Você conhece La Conga?*, o segundo se elabora com a ligação entre a imagem e voz textual, o depoimento relata um fato do passado e as imagens procuram criar articulações que indiquem o tempo ao qual o relato se refere, isto é, as imagens só adquirem determinado sentido por se apoiarem nos relatos.



Figura 9: Rezou à família e foi ao cinema: Construção do passado - frames do documentário

Alguns documentários usam as imagens para criar ideias e reflexões, esse tipo de construção normalmente envolve a ligação com a voz textual e os outros sons. Para elaborar ideias e induzir a reflexões, *Caixa d'Água Qui Lombo é esse?* usa imagens abstratas do mundo misturadas a detalhes da Maloca e de seus habitantes. Esse tipo de construção é utilizada diversas vezes na estrutura narrativa do documentário, como no trecho em que as imagens de rostos de moradores são sobrepostas com imagens de arame e se interlaçam com os relatos e os outros sons para criar uma ideia de segregação.

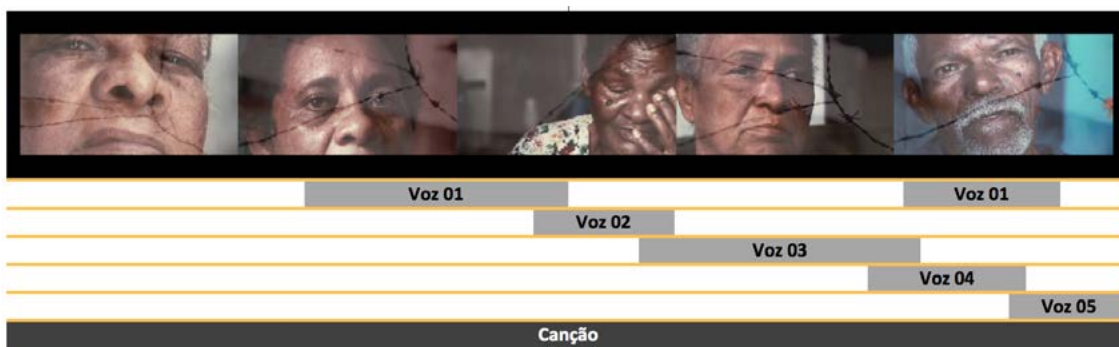


Figura 10: Caixa D'Água Qui Lombo é esse?: Criação de ideia através da sobreposição - frames do documentário



Em *Conflitos e Abismos* a criação de ideias se produz de forma diferente, a narração apresenta uma informação que passa a criar uma significação específica com a inserção de uma próxima sequência. Como por exemplo no momento em que o artista fala sobre a feiura moral e para idealizar essa declaração é inserida uma sequência de imagens integradas em conjunto com o hino nacional, a associação entre as imagens e a trilha musical se somam à declaração anterior para construir a ideia de insignificância humana. Neste tipo de construção a montagem produz ecos através da justaposição de imagens e associadas ao direcionamento da voz textual geram um conceito, mas que é sugerido anteriormente.

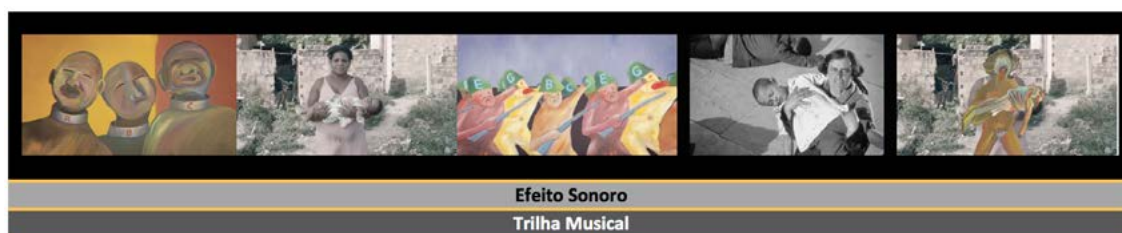


Figura 11: Conflitos e Abismos: Intensificação da ideia defendida pela narração – frames do documentário

O material de arquivo também é tratado de forma diferente pelos documentários. Em alguns exerce a função de ilustrar e clarificar um fato concreto ao qual se refere a entrevista. Nestas ocasiões normalmente a imagem de arquivo é usada como cobertura da voz textual que é utilizada em *off*. Este emprego pode ser notado em *O Muro é o Meio* onde, além de ilustrar, a imagem de arquivo procura comprovar e de certa forma intensificar o que os relatos dizem.



Figura 12: O muro é o meio: Imagens para ilustrar e comprovar - frames do documentário

Entretanto, o material de arquivo pode participar de construções mais complexas que buscam criar sentimentos, reflexões e sensações sobre o mundo. Alguns documentários, por exemplo, ressignificam o material de arquivo através de projeções para que eles criem novos sentidos nas narrativas. Mas é preciso evidenciar que sem as relações criadas com o restante dos argumentos presentes no documentário esse material permanecerá isolado em seu contexto, pois sozinhos dizem muito pouco sendo imprecisas e confusas. O que traz o entendimento é a sua ressignificação, ou seja, sua ligação com outros elementos para construir uma nova ideia. As imagens são projetadas na água do mar e recapturadas pela câmera como imagens integradas, ou seja, produzidas para o documentário. Nesse processo, elas adquirem novas nuances e são transformadas em algo novo.



Figura 13: Rezou à família e foi ao Cinema: Falta de clareza das memórias – frames do documentário

Notamos que os sons ambientes e os efeitos sonoros demoram a ser incorporados na estrutura narrativa afim de criar significações. Podemos dizer que os documentários sergipanos utilizam com frequência a música para ritmar os cortes ou criar momentos de emotivos. Em grande parte, os sons ambientes são os oriundos da captação da entrevista. No entanto, *Caixa d'Água Qui Lombo é esse?* e *Conflitos e Abismos* utilizam o som para influenciar as imagens, criando e reforçando ideias e sensações.

A partir da observação do emprego dos elementos imagéticos e sonoros pela montagem podemos dizer que os documentários sergipanos desta última década passam a ter uma transformação na utilização da imagem e do som:

Conceitualização Explicativa e Informativa	Documentários											
	Estamos na Mussuca (2007)	Vira-Mundos (2007)	Deu Bode (2008)	Você conhece La Conga? (2008)	O Arquivo de Ivan (2009)	Dona Josefa: a guia da serra (2010)	Rezou à família e foi ao cinema (2012)	Caixa D'Água Qui Lombo é Esse? (2012)	A Mão que Borda (2013)	O Muro é o meio (2014)	Conflito e abismos (2015)	
Voz Textual	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	
Imagem	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	
Som ambiente Efeito sonoro		•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	
Trilha Musical	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	
Conceitualização Reflexiva e Interativa												
Voz Textual						•	•	•	•	•	•	
Imagem					•	•	•	•	•	•	•	
Som ambiente Efeito sonoro						•	•	•	•	•	•	
Trilha Musical				•		•	•	•	•	•	•	

Figura 14: Uso dos elementos nos documentários sergipanos

Ao compararmos o emprego dos elementos em outros períodos históricos do documentário sergipano, notamos que a modificação ocorre principalmente na forma em que criam suas relações e significações. Isto é, existe uma tendência que segue o documentário contemporâneo como um todo ao abandono de estruturas *explicativas e informativas*, com grandes trechos em *talkinghead* e imagens ilustrativas e comprovatórias, para a construções *reflexivas e interativas*, que gerem sensações e não apenas exponham dados.

Referências

MORANTE, Fernando Morales. *Montaje audiovisual: teoría, técnica y métodos de control*. Barcelona: Editorial UOC, 2013.

PUCCHINI, Sérgio. *Documentário e Roteiro de Cinema: da pré-produção à pós-produção*. São Paulo: Papyrus, 2009.

SPENCE, Louise; NAVARRO, Vinicius. *Craftingtruth: documentary for mand meaning*. RutgersUniversitypress



New Brunswick, New Jersey, and London, 2010.

Narrativas e Representações sobre fluxos migratórios e fronteiras inventadas – o caso FESPACO¹

Narratives and representations about migratory flows and invented frontiers - the FESPACO's case

Maíra Zenun²

(Doutoranda – Universidade Federal de Goiás)

Resumo: Para esta comunicação, apresento um levantamento a respeito de filmes exibidos ao longo do FESPACO, que tratam da questão das migrações forçadas durante os fluxos diaspóricos identificados por Goli Guerreiro (2009). Para tanto, procurei perceber como o **cinema negro africano** apresentado em tal festival tem retratado esses fluxos, que há séculos afetam drasticamente a vida e as práticas culturais relacionadas às populações do mundo negro-africano e afrodiaspórico.

Palavras-chave: cinemas africanos, cinema negro, FESPACO, fluxos migratórios, fronteiras inventadas.

Abstract: For this communication, I present a survey about the films that was displayed along the FESPACO, which deal with the issue of forced migrations during the diasporics movements identified by Goli Guerreiro (2009). Therefore, I bring notes about how the **black African cinema** at that festival has been treat these flows, which is a process that involves life and cultural culture to the people of the black African and Afro-diasporic world.

Keywords: African cinemas, black cinema, FESPACO, migratory flows, invented frontiers.

Introdução

Desde que o FESPACO (Festival Pan-Africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou) começou a acontecer em Burkina Faso, a partir de 1969³, já foram exibidos mais de 500 filmes, concorrendo em sua principal categoria – o Prix de Yennenga⁴. Curiosamente, neste enorme conjunto de obras, há um tema que quase sempre está presente: a questão das fronteiras que foram sendo construídas ao longo desses processos

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Cinema Negro africano e diaspórico - Narrativas e representações.

2 - Bacharel em Ciências Sociais/UFRJ, mestre em Sociologia/UnB e doutoranda em Sociologia/UFG, com um projeto sobre o FESPACO. Participou como investigadora do TRANSE/UnB e hoje colabora como o FICINE.

3 - O festival começou como uma semana nacional de cinema, em 1969; mas, em 1972, virou foi transformado pelo Estado burkinabè em um evento internacional, alvo de políticas públicas específicas, inclusive (Dupré, 2012).

4 - Yennenga é o nome dado a este prêmio, em referência ao mito moreé de uma princesa da região.



(neo) coloniais de deslocamentos e trânsitos forçados, chamados diáspora. Isto de estar muito em evidência, provavelmente se deve porque este fenômeno social dos fluxos e das fronteiras inventadas, faz séculos, vem afetando, atuando drasticamente sobre as vidas e as práticas culturais das populações africanas, afrodescendentes, negras. E foi por esta razão, de ser este um assunto que norteia muitos dos filmes que estiveram no FESPACO, que eu tracei a seguir um breve apontamento sobre como sete desses filmes negros trataram/retrataram esses acontecimentos diaspóricos identificados por Goli Guerreiro (2009). Contudo, para conseguir proceder nesta análise sociológica específica sobre o **cinema negro africano**, escolhi fazer um recorte teórico metodológico fanoniano, onde identifiquei os conceitos de trânsitos forçados, migrações e fronteiras – tão necessários, aliás, às discussões sobre colonialismo e colonialidade –, a fim de questionar o porquê dessas ideias estarem tão atribuídas ao continente africano e tão relacionadas ao próprio processo de elaboração, concepção e estigmatização de (haver) um mundo negro-africano. E neste debate, trabalhei com as seguintes definições sobre o que seria um cinema negro: 1) serão filmes negros aqueles que tomam a questão racial como um demarcador social determinante, em um mundo historicamente organizado mediante um sistema-mundo extremamente racista – leia-se racialmente hierarquizado; 2) são aqueles em que a produção, nomeadamente, compreende o filme como sendo negro. A proposta deste artigo, portanto, é ofertar ao campo de pesquisas relacionadas a **cinema negro**, mais questões do que propriamente respostas sobre o tema. Para tanto, escolho trabalhar com o que acontece no FESPACO, que é o alvo da minha investigação de doutorado, porque foi através dele que eu consegui colocar em perspectiva diferentes trabalhos que, respeitadas as suas particularidades, dialogam com a função estética, política e social desta categoria ligada a nomeação do fazer cinematográfico por parte das pessoas negras interessadas. Neste sentido, entendo que a noção de **cinema negro** é uma categoria um tanto quanto fluida e temporal, que vem sendo praticada e produzida por cineastas negras e negros, que não definem o todo, mas que representam o enorme grau de diversidade da própria população negra.

Sobre os importantes movimentos que ocorreram com/em/entre África

A fim de compreender certos eventos migratórios que ocorreram ao longo da história recente do continente africano, a antropóloga Goli Guerreiro (2009, 2010) identifica três importantes movimentos diaspóricos distintos que dispersaram e abalaram drasticamente o povo negro em África e para fora dela. Um primeiro, que ocorreu pela via do tráfico negreiro perpetrado pelo colonialismo europeu, quando, entre os séculos XV e XIX, grandes contingentes populacionais africanos foram sequestrados e violentamente arrancados de suas casas, obrigados a migrar para fora de África, rumo a serviços obrigatórios e em destinos totalmente desconhecidos. O segundo, em função de uma série de deslocamentos voluntários ocorridos ao longo do século XX, impulsionados pelas péssimas condições de vida a que foram submetidas as pessoas descendentes de indivíduos escravizados no pós-abolição – em decorrência da racialização (hierarquização racial) dessas pessoas negras, que passaram a migrar de países periféricos (como Jamaica, Porto Rico, Benin, Cabo Verde,

Angola etc.) (GUERREIRO, 2009) para grandes metrópoles ocidentais (como Londres, Nova York, Paris, Lisboa, São Paulo etc.) (GUERREIRO, 2009). E o terceiro e último grande movimento, provocado pela circulação, entre diferentes territórios diaspóricos negros, de um mesmo conjunto (bastante variado) de signos/símbolos, em função da larga rede techno eletrônica que existe atualmente, alimentada por filmes, músicas, cabelos, slogans, gestos, modas, bandeiras, ritmos, ícones, ideologias etc., e que coloca em conexão cidades como Salvador, Kingston, Havana, New York, New Orleans, Londres, Lisboa, Dakar, Luanda, entre outras (GUERREIRO, 2009). Ocorre que, de fato, e não por acaso, cada um desses ciclos diaspóricos identificado por Goli Guerreiro foi responsável também pela intensificação dos ciclos seguintes, e mais. Uma vez que há fluxos de dentro para fora e de dentro para dentro: em aspirais contínuos de deslocamentos, confluências, acúmulos e sobreposições – algo que se deu, de forma conscientemente estrutural e sistemática. Como com a escravidão colonial e o neo colonialismo, por exemplo, que acentuaram outros processos, tão severos quanto, ligados aos fluxos internos em África. Fluxos esses que já existiam antes da colonização européia (DE MEDEIROS IN EL FASI, 2010), mas que se intensificaram ainda mais depois dela, em decorrência das fronteiras inventadas e das crises econômicas criadas a partir da implementação do sistema (neo) colonial capitalista patriarcal moderno (REIS, 2011). Portanto, sobre esses importantes movimentos migratórios que ocorreram com/em/entre as populações de África – e também em relação as outras, fora das fronteiras inventadas para afixar esta criação chamada continente africano –, sinalizo que há a ocorrência de cinemas (no plural) que, na forma reivindicatória de se auto nominar (RIBEIRO, 2017) **cinema negro**, encontram no FESPACO, um espaço de legitimação e afirmação de suas existências.

O fespaco

O FESPACO é, portanto, um lugar onde é possível falar sobre os fluxos migratórios e as fronteiras inventadas, a partir do ponto de vista de um corpo social historicamente subalternizado e estigmatizado pelo cinema ocidental – o corpo negro, oriundo da África. Por conta do impacto tão profundo da colonialidade na vida das pessoas negras, a repercussão destas dinâmicas provocadas por tantos deslocamentos forçados, em conflito com tantas fronteiras inventadas pelo poderio (neo) colonial, tem sido constantemente escolhida e acolhida como tema e objeto de narrativa e representação entre os filmes exibidos e premiados pelo FESPACO – um festival que, nomeadamente se propõe a ser político, ao adotar a bandeira do pan-africanismo. Sobre esta cerimônia, não por acaso, trata-se da maior e mais antiga festa de cinema que acontece em África, na cidade de Ouagadougou, capital de Burkina Faso, desde 1969 até os dias de hoje, a fim de estimular a promoção e discussão de filmes negros – feitos desde o olhar (e o corpo) de pessoas negras –, realizados em todo o continente africano e em seus territórios diaspóricos, por pessoas africanas e afrodiáspóricas. Em sua última edição, que aconteceu em 2017, foram: mais de 1000 filmes inscritos; mais de 100 obras exibidas; mais de 30 produções premiadas; quase 3000 expectadores participando do evento, vindos de quase 80 países⁵.

5 - Segundo dados disponibilizados pela organização do festival, na página oficial do evento, em <https://www.fespaco.bf/fr/le-fespaco/infos->



Os filmes

Diante do quadro geral de filmes que poderiam ser analisados neste trabalho, apresento o resumo de apenas sete deles, escolhidos em função da especificidade com que abordam o assunto, – realizado a partir de uma teia de agentes sociais que são o resultado das intervenções nominadas – na intenção de trazer um simples demonstrativo de como o tema referente as fronteiras está presente na filmografia do FESPACO. Importante destacar que, nos filmes em questão, a migração aparece como deslocamento forçado, ou como meio de sobrevivência. E as fronteiras, físicas ou não, enquanto barreiras, diferenças intransponíveis. A saber:

- **Pièces d'identités 1999**, de Mweze Ngangura/Congo, Bélgica. O filme trata sobre os problemas encontrados pelas pessoas na crescente diáspora africana do final do século XX. Mani Kongo, o venerável rei dos Bakongo, sai sozinho em busca de sua filha há muito perdida, Mwana, que ele enviou para a Bélgica para estudar medicina e se depara com uma série de problemáticas criadas a partir do colonialismo europeu.
- **Heremakono 2003**, de Abderrahmane Sissako/Mauritânia. O filme é um drama, onde a personagens principais são um estudante em trânsito, que voltou para sua casa em Nouadhibou, um electricista e seu pequeno aprendiz, e algumas mulheres locais. O filme traz a saga da busca por pertencimento e felicidade, em um mundo absolutamente fragmentado
- **Tey 2013**, de Alain Gomis/Senegal, França. O filme se refere a um dia na vida do senegalês Satché (interpretado por Saul Williams). Mas não se trata de um dia qualquer, e sim o que ele acorda sabendo ser o último de sua vida. As referências a Satché estar retornando da América são constantes.
- **Fièvres 2015**, de Hicham Ayouch/ França, Marrocos. O filme conta a história de Benjamin (Didier Michon), com apenas 13 anos, que está em guerra com a vida, com os adultos e com ele mesmo. Ele é a segunda geração de uma família de imigrantes em França. Primeiro longa feito fora do continente a ganhar um *Étalon*.
- **Wùlu 2017**, de Daoda Coulibaly/Senegal, França. O filme conta a história de Ladji (Ibrahim Koma), um jovem que trabalha como aprendiz de motorista em Bamako. Quando a promoção que ele julga merecer é recusada, sua situação financeira o leva a procurar Driss, um traficante de drogas que lhe deve um favor. Ele começa a vender cocaína e logo se vê afundando no mundo do tráfico que domina as fronteiras em África.
- **Frontières 2017**, de Apolline Traore/Burkina Faso. O filme conta a história de três mulheres que se encontram em um ônibus que fará o caminho Dakar, Bamako, Cotonou, via Ouagadougou, para

Lagos. Durante a travessia, elas descobrem belas paisagens dos países do litoral e do Sahel. No entanto, a viagem é um curso para lutadores e tudo se torna muito difícil.

Algumas questões sobre cinema e sociedade

Diante do exposto, fica evidente o interesse de minha parte em problematizar a relação que existe entre cinema e sociedade, tendo em vista o impacto da cultura da colonialidade na esfera da produção de signos e significados experimentados pelas pessoas. Este fenômeno da continuidade, aliás, pode e deve ser atribuído à colonialidade, que é um tipo de cultura inerente ao capitalismo e à modernidade que não desgasta (QUIJANO, 2005). Tomo como exemplo desta perpetuação simbólica, a própria ideia de que as fronteiras – territoriais, de raça, de *status* social, de gênero etc. – são um tipo de invenção estruturalmente internalizadas. Elas funcionam, funcionarão portanto, no meio do deserto, e criarão barreiras onde antes havia outra coisa ou quase nada. Isto porque é impressionante como os fluxos coloniais impactaram no consciente coletivo e na cognição dos povos colonizados e colonizadores. A verdade é que, mesmo com o fim do tráfico escravagista e do colonialismo, estes fluxos seguintes aos citados anteriormente – intra-continentais e extra-continentais, mentais – não desaceleraram. Pelo contrário, misturaram-se uns aos outros, transformando-se em um importante fenômeno social, intensamente experimentado pelas sociedades contemporâneas. O cinema, portanto, trata de apresentar demonstrativos sobre quem define a diferença, ou quais são as normas presumidas a partir das quais um grupo é marcado como diferente ou, ainda, como as **fronteiras** da diferença são constituídas, mantidas e dissipadas. Fronteiras, essas, que foram sendo elaboradas ao longo desses processos de deslocamentos e trânsitos forçados.

Conclusão

Logo, a respeito de ter tomado o cinema negro africano exposto durante o FESPACO, e o próprio meio de produção deste cinema realizado por equipes multinacionais, para pensar porque a questão racial é um demarcador tão presente, tão determinante (a ponto de estar visível no cinema), se deu pelo fato de o cinema ser uma invenção criada também dentro de uma lógica de mundo historicamente racista – leia-se racialmente hierarquizada. E sobre as manutenções impostas, inventadas e asseguradas por este sistema-mundo colonial remanescente, optei por encarar o fato de que essas somas expressadas, revelam umas formas de contínuos que, no cinema, se consegue expor tão assertivamente sobre os contextos sociais. Por isso que o algoritmo da questão racial se tornar tão extremamente fundamental, pontual mesmo, para quem deseja proceder em uma investigação sociológica a respeito de uma arte tão (socialmente) plural, representativa e datada como o é o cinema. Uma vez que, a sua função, e o que ele faz sempre e de melhor é – independente de onde venha a voz que emana dele, seja do establishment seja *outsider* – reproduzir, repetir, constantemente, varias vezes, uma imagem, uma ideia de, um olhar sobre. O cinema é assim. E, sendo assim, então, fica ainda e para concluir, mais uma questão sobre qual é o **projeto político** que está por detrás dos fluxos transnacionais e



dos processos de migração. Para Franz Fanon, em *Os Condenados da Terra* (1997), o mundo colonizado é um mundo cindido em dois e sua **linha divisória**, a fronteira, é indicada pelos quartéis e delegacias de polícia. O que me leva a concordar que, algumas construções da diferença, como o racismo, postulam fronteiras fixas e quase imutáveis entre grupos tidos como inerentemente diferentes (BRAH, 1996). Algo que, para além de ser significativamente estruturante, desde a sua primeira implementação, tem ecoado sistematicamente em várias dimensões na vida das pessoas.

Referências

- BRAH, Avtar. 1996. Difference, Diversity, Differentiation. In: Cartographies of Diaspora: Contesting Identities. Longon/New York, Routledge, capítulo 5, pp.95-127.
- DE MEDEIROS. 2010. Os povos do Sudão: movimentos populacionais. In História geral da África, III: África do século VII ao XI / editado por Mohammed El Fasi. – Brasília : UNESCO.
- DUPRÉ, Colin. 2012. *LE FESPACO, UNE AFFAIRE D'ETAT(S)*: Festival Panafricain de Cinéma et de Télévision de Ouagadougou, 1969-2009. L'Harmattan Editora.
- FANON, Franz. 1997. *Os Condenados da Terra*. Tradução José Laurênio de Melo. Editora Civilização Brasileira S.A.
- GUERREIRO, Goli. 2009. Terceira diáspora – Salvador da Bahia e outros portos atlânticos. Consultado em 10/05/2018, e disponível no endereço eletrônico <http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19287.pdf>
- _____. 2010. Terceira diáspora, culturas negras no mundo atlântico. Salvador: Corrupio, 2010. p. 200.
- REIS, Carlos. (2011). Migrações em África: Continente de deslocados. Artigo publicado no Sítio Em Foco, consultado em 10/05/2018, e disponível no endereço eletrônico <http://www.alem-mar.org/cgi-bin/quickregister/scripts/redirect.cgi?redirect=EFpZpAEEpkDmePRBDe>.
- QUIJANO, Anibal. 2005. *Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina*. Editora: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

Intermedialidade realista, realismo de confronto e a historiografia do presente¹

Realistic Intermediality, Realism of Confrontation and the Historiography of the Present

Marcela de Souza Amaral²
(Doutoranda – UERJ)

Resumo: O artigo aborda a intermedialidade no filme *O invasor* (Beto Brant, 2001), se concentrando na relação entre música e cinema; e investigando de que forma isso pode ajudar a compreender como se constrói seu apelo realista e a sua visão crítica à sociedade. Observamos ainda, que o filme abre espaço para uma possível “erupção do real” através de “confrontos” entre as esferas representativas, e particularmente a partir da intersecção entre o realismo e a música. Buscaremos assim discutir sobre uma possível “intermedialidade realista” como meio de representação de uma realidade singular.

Palavras-chave: Intermedialidade, Realismo de confronto, *O invasor*, Historiografia do cinema, Música.

Abstract: The article discusses the intermediality in the film *The Trespasser* (Beto Brant, 2001), focusing on the relation between music and cinema; and investigating how this can help to understand the manner it builds up its realistic appeal and social critical look. We also observe that the film opens space for a possible “eruption of the real” through “confrontations” between the representative scopes, and particularly from the intersection between realism and music. We will thus seek to discuss a possible “realistic intermediality” as a means of representing a singular reality.

Keywords: Intermediality, Realism of confrontation, *The Trespasser*, Cinema Historiography, Music.

Realizado em 2001, quando o cinema brasileiro já havia retomado sua produção, após cinco anos de interstício e quando já se consolidavam os governos democráticos na América Latina; *O invasor* pertence a uma safra de filmes brasileiros que voltam a abordar temas locais e sociais, muito preocupados em representar questões nacionais, como apontam Lúcia Nagib (2007) e Tatiana Heise (2012). Todavia, não mais sob uma óptica política e vanguardista, como no Cinema Novo; mas, “interagindo com cinemas modernos, pós-modernos”.

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: IN Intermedialidade.

2 - **Marcela Amaral** é atualmente doutora em Artes pelo PPGArtes da UERJ, com pesquisa que enfoca o realismo no cinema contemporâneo e *mise-en-scène*. Atua há 12 anos como professora de Cinema, tendo ministrado aulas sobre temas como montagem, *mise-en-scène* e efeitos visuais, na UFF e em outras universidades. Tem artigos publicados em edições nacionais e internacionais, em atas, e no livro da **V Women and the Silent Screen Conference**. Atua ainda como diretora em cinema e TV, tendo experiência em canais como a Rede Globo e a MultRio. Atualmente é diretora de programas na Rio TV Câmara.



nos e comerciais do mundo, portanto se beneficiando e contribuindo para uma nova estética cinematográfica transnacional” (NAGIB, 2007, p. xix)³.

Ainda segundo a autora, *O invasor* é um descendente mais contemporâneo de um cinema *underground* ou marginal paulista, que teve grande expressão nos anos 60 e 70; com um realismo “sujo” e “violento” e forte apelo documental. Desse cinema, ainda derivaram outras correntes, mais ou menos realistas. O filme se torna “um veículo de realidades brasileiras a partir de uma roupagem contemporânea” (SILVA, 2004, p. 2).

Um dos componentes dessa roupagem é o elemento musical, em diferentes formatos (videoclipe, trilha sonora etc). Para Lúcia Nagib, a “música, combinada com técnicas de videoclipe, é o elemento da moda utilizado para atualizar o gênero” (2007, p. 123)⁴. Se por um lado, como Ivana Bentes (2007) esclarece, a música exerce influência na estética do filme, como ferramenta de comentário e narração; por outro, nota-se que ela opera na potencialização do realismo fílmico, particularmente ao trazer para a narrativa elementos da própria realidade, como a fundamental participação do *rapper* Sabotage.

Assim, a principal motivação deste estudo é buscar compreender a natureza da relação entre a música e o realismo no filme; procurando responder a algumas questões centrais: de que forma a música no filme torna-se uma ferramenta para potencializar o apelo realista, e detém ainda um aparente poder de representar a realidade social brasileira atual? De que forma essa intermedialidade pode contribuir para retratar um tempo-espaço singular na história recente de São Paulo e da sociedade brasileira? E seria mesmo possível traçar essa relação direta entre a intermedialidade do filme e seu apelo realista, uma “intermedialidade realista”?

O invasor conta a história de um crime planejado por dois sócios de uma construtora, que contratam um matador da periferia, para assassinar seu sócio, que vem emperrando uma negociação fraudulenta entre a empresa e um agente do governo. Após o assassinato, o matador passa a querer fazer parte do cotidiano da construtora e, principalmente, da elite dentro da qual ela se localiza. Anísio “invade” a barreira econômico-social que o separa dos dois sócios, e se instala no dia-a-dia da construtora, causando enorme tensão com Ivan e Gilberto.

O invasor se distancia de um maniqueísmo pobre, que opõe as classes sociais, e produz um realismo que explora de forma mais complexa a relação entre esses extratos; que se monta a partir de noções conflitantes, como divisão e proximidade; contraste e cumplicidade. Isso nos coloca mais próximos do que entendemos como a realidade da estrutura social brasileira. No filme, isso se traduz, a princípio, em uma intensa oscilação entre esquemas ficcionais e não-ficcionais.

3 - No original: “interact with modern, postmodern and commercial cinemas of the world, thus benefiting from and contributing to a new transnational cinematic aesthetics”, tradução nossa.

4 - No original: “music, combined with music-video techniques, is the element of fashion employed to update the genre”, tradução nossa.

Em entrevista sobre o filme⁵, Beto Brant apresenta evidências de que, tanto em *O Invasor*, como em sua cinematografia, essa oscilação é muito presente, em geral entre arranjos ficcionais e documentais; e muitas vezes, com a intenção de dar visibilidade, ou potencializar o realismo de suas obras. Como Lúcia Nagib pontua, “documental e ficção, elementos conflitantes assim como prerrogativas básicas do cinema, constituem o problema principal em relação a esse filme ao mesmo tempo que a chave [de seu entendimento]” (2007, p. 117)⁶.

No entanto, é importante observar que, se por um lado, os esquemas ficcionais são mais ou menos conhecidos; por outro, o elemento apontado como documental surge de maneiras distintas, e na sequência da participação do *rapper* Sabotage, talvez seja mais prudente apontá-lo como um elemento não-ficcional. Nesse caso, a emergência do elemento não-ficcional se dá a partir de uma relação muito direta com o inesperado que habita a realidade concreta ao redor do filme. Sabotage, que era *rapper* na vida real, e não ator, interpreta quase a si mesmo, trazendo para o filme muito dos trejeitos do *hip hop*. Isso é traduzido com extrema fidelidade na tela; ou seja, ainda que ocorra dentro do âmbito da narrativa, esse acontecimento se descola, ou mesmo se choca com ela em alguns momentos.

A entrada de Anísio e Sabotage no escritório dá movimento à câmera, que se abre em um plano de conjunto para os quatro personagens. É perceptível o ensaio nas movimentação e posicionamentos, já que Gilberto e Ivan abrem espaço para não cobrir os outros personagens para a câmera. E a movimentação da câmera também busca manter no centro Anísio e Sabotage.

No entanto, quando começa a entoar o *rap*, Sabotage assume uma postura menos ligada à *mise-en-scène* do filme e mais própria das apresentações de *hip hop*. Embora fictícia, a atuação do *rapper* parece desconectada da ficção e imbuída do espírito da própria música. Além disso, sua presença parece tornar ainda mais perceptível as marcações de cena dos outros personagens; não necessariamente por seus gestos exagerados da periferia, ou pelo desrespeito às regras de atuação, que inclui olhares furtivos para a câmera; mas particularmente pelo contraste entre seus posicionamentos e o dos sócios; e definitivamente por trazer um humor evidente ao filme.

Na configuração da sequência, Anísio parece ser uma ponte entre a rigidez dos sócios e a atitude “revolucionária” de Sabotage; ou, entre os atores “disciplinados pela *mise-en-scène*” como nas palavras de Brant, e a performance do *rapper*. Anísio é interpretado por Paulo Miklos, não-ator na época da produção e músico profissional. Quando Sabotage canta o *rap*, Anísio participa da performance fazendo um *beatbox*. A câmera na mão, em um movimento enviesado e orgânico, mergulha na performance, eliminando do quadro os outros personagens e dando a Sabotage e à periferia, o centro da tela.

5 - Entrevista concedida a Lúcia Nagib e Samuel Paiva, em 2017, para o documentário *Passagens*, ainda a ser lançado.

6 - No original: “Document and fiction, conflicting elements as well as basic prerogatives of cinema, constitute the main problem in relation to this film as much as its key”, tradução nossa.



Em ambos os casos citados, identificamos o “confronto” entre os âmbitos ficcionais e não-ficcionais, em grau mais ou menos impactante, provocando alterações na produção de realismo. No primeiro caso, da apresentação da periferia, o confronto é “amortizado” por recursos ficcionais e, digamos, não documentais, como o videoclipe. Já na cena de Sabotage, ele é bastante potente e visível, contribuindo para a própria constituição da sequência, que passa a depender dos acontecimentos da realidade pró-fílmica mais imediata.

Michel Foucault traz um brilhante entendimento do conceito de confronto, localizado na produção das verdades, e que seria “o resultado do jogo, do afrontamento, da junção, da luta e do compromisso entre os instintos” (2002, p. 16). A partir disso, é possível traçar uma relação indireta com a produção de realismo, pois existe uma evidente proximidade entre a ideia de produzir verdades e a de produzir realismos. Ambas as noções dizem respeito à realidade em algum nível, ambas são intrinsecamente ligadas à subjetividade e fundamentalmente, ambas são o resultado do choque de instintos e dependem do compromisso desses instintos.

Se o mais forte instinto cinematográfico é seu pacto com o real; o compromisso, é a forma como esse pacto se estabelece, e é um elemento essencial na caracterização do confronto. Em *O invasor*, o confronto se estabelece quando o filme abre espaços no âmbito ficcional para a realidade, particularmente, ao se apropriar do “imprevisível”.

Brant descreve na entrevista, a participação de Sabotage como algo inteiramente planejado pelo *rapper*, que, ao ficar frente à câmera, começou a cantar e dançar de improviso. Obviamente Brant exclui em sua fala o direcionamento que a narrativa, e as demandas do processo de realização, impõem à participação de Sabotage. No entanto, é fundamental compreender a evidência do espaço que o filme abre para o imprevisível, que é originado na realidade do evento pró-fílmico. Ao interpretar um personagem muito próximo de sua própria figura; o *rapper* traz para o filme expressões próprias, denúncias reais e o improviso do *hip hop* da periferia.

Lúcia Nagib retoma o conceito de ética em Alain Badiou (2006) para identificar nesse cinema uma “fidelidade ativa ao evento de verdade”. Com isso, é possível elucidar que ocorre nesses casos um engajamento de equipe e elenco não apenas com a reprodução da realidade, mas também com a produção dela. Em *O invasor*, os acontecimentos do momento pró-fílmico são absorvidos pelo filme, não apenas através de esquemas de representação, mas também como meio de compor a atmosfera, a narrativa e principalmente o realismo.

Em um segundo nível, o confronto produz também mudanças na realidade circundante; na verdade, também sua fonte. E é essa alteração da realidade que cerca o filme, a evidência do compromisso do filme com o “evento de verdade” e que faz *O invasor* mais do que reproduzir, “produzir a realidade”.

O filme estabelece assim, um poderoso confronto dentro do seu realismo: enquanto Sabotage representa para a câmera uma imagem de si mesmo, ele também permite que a câmera capture algo do seu eu verdadeiro, ou melhor, o eu não-ficcional. Cria-se assim um paradoxo: a ficção é então produzida a partir da

realidade, ao mesmo tempo em que a realidade também é fabricada ao longo do processo de produção de ficcionalização.

A sequência coloca em confronto direto e no mesmo cenário, os dois lados de um conflito que é cultivado ao longo do filme. No entanto, a representação de um desses lados, a periferia, é construído a partir de um elemento que escapa ao controle do planejamento de ficção e abre espaço para o imprevisível. É nesse sentido que a música se torna uma ferramenta para a invasão do real.

Embora neste caso específico o confronto se torne visual e evidente, em outros, apenas com as informações extra-fílmicas da entrevista, eles se tornam visíveis. Um desses momento é quando Brant revela que, buscando uma linguagem mais realista, pediu a colaboração de Sabotage para alterar as ações e falas de Anísio no roteiro, incluindo “sua verve” de periferia.

Durante o processo de filmagem, no entanto, os atores que interpretaram Ivan e Gilberto seguiam o texto original, sem as alterações e só tiveram contato com essa linguagem, nas gravações; o que gerou um certo desconforto. Brant diz que esse desconforto é algo interessante para o filme, ao evidenciar na imagem um choque entre diferentes padrões de comportamento social (gestos, linguagem, roupas etc) e de atuação. Segundo suas palavras, os atores tiveram que “atuar com o imprevisível”.

Brant comenta também uma questão sobre o figurino de Sabotage. A camisa usada pelo *rapper* em cena, com um desenho em preto e branco, parecendo uma xilogravura, com uma criança fumando em primeiro plano e com vários prédios ao fundo, como a São Paulo; não fazia parte do guarda-roupa do filme. Embora a figurinista tenha pedido para mudá-la, ele não se sentiu à vontade com a ideia e Brant a manteve para a sequência, alegando ser a própria identidade do *rapper*. Para o diretor, a participação do artista adiciona “a consciência do outro lado” ao filme.

Curiosamente, na parte de baixo da camisa está escrita a frase que parece resumir o objetivo do filme: “Retratos do Brasil”.

Referências

- BADIOU, A. *Being and Event*. Londres: Continuum, 2006.
- BAZIN, A. *O Cinema: ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- BENTES, I. “Vídeo e Cinema: rupturas, reações e hibridismo”. In: MACHADO, A.. *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- ELSAESSER, T. World Cinema: Realism, Evidence, Presence. In: NAGIB, L.; MELLO, C. (eds.). *Realism and the Audiovisual Media*. Basingstoke: Palgrave, pp. 3-19, 2009.
- FOSTER, H. “O retorno do real”. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 6, volume 1, nº 8, p. 162-186, jul. 2005.



- HEISE, T. S. *Remaking Brazil: Contested National Identities in Contemporary Brazilian Cinema*. Cardiff: University of Wales Press, 2012.
- JAGUARIBE, B. *O choque do real: Estética, Mídia e Cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- LYOTARD, J. "Theory and Film: Principles of Realism and Pleasure". In: ROSEN, P. (ed.). *Narrative, Apparatus, Ideology*. Nova York: Columbia University Press, 1986, pp. 179-197.
- MARGULIES, I. (ed.) *Rites of realism: Essays on Corporeal Cinema*. Durham/Londres: Duke University Press, 2003.
- NAGIB, L. *O Cinema da Retomada*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- _____. *Brazil on screen: Cinema Novo, new cinema and utopia*. Londres: I.B. Tauris, 2007.
- _____; MELLO, C. (eds.) *Realism and the Audiovisual Media*. Basingstoke: Palgrave, 2009.
- _____. "Beto Brant: realismo, género y obra de arte en proceso". In: VARGAS, J. C. (ed.) *Tendencias del cine iberoamericano en el nuevo milenio: Argentina, Brasil, España y Mexico*. Guadalajara: CUCSH - Universidad de Guadalajara, 2011a, pp. 273-302.
- _____. *World Cinema and the Ethics of Realism*. Nova York/Londres: Continuum, 2011b.
- _____. "World cinema e a ética do realismo". In: MONZANI, J. et alii. *I Estudos de Cinema e Audiovisual Estadual São Paulo*. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual - SOCINE, 2012.
- _____; JERSLEV, A. (eds.) *Impure cinema: intermedial and intercultural approaches to film*. Londres: I.B. Tauris, 2013.
- _____. "Realist cinema as world cinema". In: STONE, R.; COOKE, P. (eds.) *The Routledge Companion to World Cinema*. Abingdon-on-Thames: Routledge, 2017.
- SILVA, M. R. "Pequeno Panorama do Cinema Brasileiro Contemporâneo". In: XXVII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2004, Brasil.
- VAZ, M. C. *Trajetórias e sentidos espaciais em O Invasor, de Marçal Aquino e Beto Brant*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Rondônia, Porto Velho, 2015.
- XAVIER, I. (org.) *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Retomar o passado: a escravidão em filmes africanos¹

Retaking the past: slavery in African films

Marcelo R. S. Ribeiro²

(Doutor – Universidade Federal da Bahia)

Resumo: Embora exista uma diversificada iconografia da escravidão transatlântica, imaginar a experiência da escravidão é, em alguma medida, confrontar o inimaginável. Por meio da análise exploratória de filmes ficcionais africanos que se dedicam a essa confrontação e ao dever imaginativo que a ela corresponde, esta comunicação interroga as configurações narrativas que conferem legibilidade à história do fenômeno e as articulações de imagem e som que tornam possível inscrevê-lo em formas sensíveis.

Palavras-chave: Cinemas africanos, história, escravidão, direitos humanos, memória.

Abstract: Although there is a diversified iconography of transatlantic slavery, to imagine slavery as experience consists in, to some extent, confronting the unimaginable. By means of an exploratory analysis of African feature films which engage in that confrontation and in the corresponding imaginative duty, this communication interrogates the narrative set-ups which bestow legibility to the history of slavery and the articulations between image and sound which enable its inscription into sensible forms.

Keywords: African cinemas, history, slavery, human rights, memory.

Pensar as relações entre imagem e direitos humanos é interrogar as imagens que restam, nas quais se pode reconhecer a denúncia e a memória das violações e das distopias que abundam na história, assim como as projeções de dignidade que se inscrevem tanto em sonhos utópicos quanto em cotidianos heterotópicos. É também reconhecer e questionar a lacuna das imagens que faltam, como aquela que Jean-Luc Godard situa no cerne de *História(s) do cinema* (1988-1998): o inimaginável fabricado nos campos de concentração e de extermínio da Alemanha nazista. O próprio projeto dos direitos humanos inscreve o inimaginável numa das cenas inaugurais de sua formulação contemporânea, quando, no preâmbulo da Declaração Universal de 1948, reivindica-se a “consciência da humanidade” contra os “atos bárbaros” que a “ultrajaram”. Ao codificar o inimaginável com o significante flutuante e aberto “atos bárbaros”, a Declaração de 1948 arquiva o mal produzido nos campos, a que se refere de modo dêitico, e, ao mesmo tempo, sustenta uma abertura crucial para os direitos humanos, que devem ser afirmados em todos os contextos, contra toda e qualquer forma de violação.

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE), no simpósio temático Cinema Negro africano e diaspórico – narrativas e representações.

2 - Professor adjunto da Faculdade de Comunicação (UFBA), doutor em Arte e Cultura Visual (Universidade Federal de Goiás), fundador, autor e editor do incinerrante.com e do queminteressar.com.



De *História(s) do cinema a Nossa música* (2004), assim como em outras obras e momentos de sua trajetória, Godard explora o que venho denominando *abertura anarquívica* das imagens e das formas de montagem e remontagem a que podem dar lugar (RIBEIRO, 2017; RIBEIRO, no prelo). Um dos gestos de montagem fundamentais dessa exploração derivativa é o de uma recorrentemente criticada extrapolação do termo “musulman” (usado nos campos para designar aqueles prisioneiros que tinham passado além de um limiar vital e encontravam-se numa condição de mortos-vivos) para abordar a condição histórica da Palestina ocupada, desde 1948. Em “Os signos entre nós” (1998), último episódio de *História(s) do cinema*, por exemplo, ao “aproximar as coisas que não pareciam dispostas a sê-lo”, Godard reescreve o “musulman”, a partir da cisão de “alleman” e de “juif”, buscando conferir legibilidade à história do século XX.

O gesto de montagem de Godard pode ser associado ao reconhecimento da necessidade de uma reconstituição da história do “terror moderno”, como escreve Achille Mbembe (2018). Se Godard aponta para desdobramentos posteriores, com base na fresta aberta pela figura do “musulman”, a abertura anarquívica em que é preciso pensar os direitos humanos se dirige também, ao passado. Se, por um lado, como argumenta Giorgio Agamben (2007, p. 178), uma vez que “os seus habitantes foram despojados de todo estatuto político e reduzidos integralmente à vida nua, o campo é também o mais absoluto espaço biopolítico que jamais tenha sido realizado”, é o próprio Mbembe que, por outro lado, antes de abordar a ocupação colonial na modernidade e no capitalismo tardios por meio do exemplo da Palestina, afirma: “Qualquer relato histórico do surgimento do terror moderno precisa tratar da escravidão, que pode ser considerada uma das primeiras manifestações da experimentação biopolítica.” (MBEMBE, 2018, p. 27)

A vasta iconografia construída historicamente por escravistas e abolicionistas, assim como aquela que se prolonga no trabalho de memória que sucede as abolições, define parte das condições de legibilidade da história que fundamentam qualquer compreensão atual do trauma histórico da escravidão. Entretanto, como argumenta Marcus Wood (2000, p. 8; tradução nossa), “num sentido importante, as ondas de iconografia geradas na Europa e nas Américas por sucessivos momentos de emancipação não representam visualmente, de modo algum, a escravidão ou sua memória” e devem ser compreendidas, ao lado da “construção hagiográfica dos ‘defensores’ brancos da abolição”, como parte de “uma mitologia branca”. Ao mesmo tempo, escreve Wood (2000, p. 8), “o testemunho produzido pelos próprios escravos, que é frequentemente projetado por filtros criativos e econômicos brancos, é igualmente complicado em sua relação com o que quer que compreendamos como verdade histórica”.

Se a “verdade histórica” e a escravidão como experiência permanecem, nesse sentido, irredutivelmente inimagináveis, a compreensão do trauma da escravidão e de sua herança contemporânea deve envolver uma confrontação do inimaginável. Enquanto a iconografia abolicionista se torna paradigmática no uso de imagens como denúncias de violações, o trabalho de memória em torno da escravidão associa a iconografia

histórica, seja ela escravista ou abolicionista, a uma série de desdobramentos, em diferentes formas de expressão artística. Nesse contexto, procedimentos de fabulação e invenção reconfiguram as imagens existentes, deslocando os sentidos do passado a partir de posicionamentos no presente e conferindo ao trabalho de memória um sentido imaginativo.

Uma possibilidade que se torna especialmente significativa é a retomada do passado pela perspectiva negra africana. Em filmes como *Sankofa* (Haile Gerima, 1993), *Adanggaman* (Roger Gnoan M'bala, 1999) ou *Slave Warrior* (Oliver O. Mbamara, 2007), por exemplo, a reivindicação do direito de olhar, de narrar e de imaginar o mundo que define o impulso originário dos cinemas africanos (RIBEIRO, 2016) incide sobre a escravidão. Articulando passado e presente, o tema é abordado, nas duas obras, por meio de configurações narrativas e de constelações de imagem e som que será preciso analisar, para que seja possível compreender os modos como os filmes constroem a legibilidade da história e, ao mesmo tempo, conferem consistência sensível à experiência da escravidão. Considerando a iconografia e as imagens existentes, como os filmes fabricam as imagens que faltam da escravidão como experiência? Como o cinema pode suplementar as lacunas do arquivo da história? Em que sentidos opera e que riscos mobiliza esse suplemento, cuja natureza é fundamentalmente anarquívica?

Em *Sankofa* e em *Slave Warrior*, a retomada do passado emerge de uma espécie de chamado e se manifesta como uma viagem no tempo. No primeiro, a protagonista, Mona, é uma modelo afro-americana que está a trabalho em Gana, em meio a sessões fotográficas em que seu corpo se converte em objeto de um olhar masculino que permanece branco. No castelo de Cape Coast, Mona é convocada, ao som de tambores, e se tornará Shola, que será ali vendida como escrava e enviada para os Estados Unidos. Em *Slave Warrior*, Mike encontra nas palavras de seu pai, na Nigéria, a sabedoria que explica suas sensações estranhas quando, nos EUA, entra em contato com artefatos históricos que remontam à escravidão.

Viajar no tempo é tanto um elemento de fantasia, que aparece ligado a um imaginário de ficção científica, quanto um elemento de ancestralidade, na medida em que se associa à figura de Sankofa, de origem akan (LETORT, 2012), que é um importante símbolo da construção de uma consciência diaspórica afrocêntrica, baseada no reconhecimento do trauma da escravidão e na busca de sua superação. Se é preciso retomar o passado, Sankofa é o pássaro que simboliza, na cultura akan, do Gana, o movimento de retorno e de reviravolta que a retomada implica: um pássaro que se volta sobre sua própria cauda, sobre o passado, preparando ou prometendo um voo em direção ao futuro. O filme de Gerima explicita o símbolo do Sankofa, que orienta a teleologia narrativa enunciada pelo pai do protagonista no filme de Mbamara, e evidencia a relação entre o “pássaro da passagem” e os mortos, os desaparecidos:

Em *Adanggaman*, o Sankofa reaparece no interior de uma narrativa que não envolve a cobertura do espaçamento da diáspora por uma viagem no tempo, embora o horizonte incontornável da violência inaugural



da experiência diaspórica atravessa o filme, em sua busca de reconstituição de época. Diante do imperador Adanggaman, que, no reino do Dahomey, capturava pessoas que viviam em territórios sob seu domínio ou contíguos a eles para vendê-las como escravos para europeus, um pai reconhece, a certa altura, a marca do Sankofa, que fizera no braço de sua filha, ainda criança, antes que ela mesma tivesse sido capturada e transformada numa das soldadas do imperador escravista.

Em *Adanggaman*, o Sankofa reaparece no interior de uma narrativa que não envolve a cobertura do espaçamento da diáspora por uma viagem no tempo, embora o horizonte incontornável da violência inaugural da experiência diaspórica atravessa o filme, em sua busca de reconstituição de época. Diante do imperador Adanggaman, que, no reino do Dahomey, capturava pessoas que viviam em territórios sob seu domínio ou contíguos a eles para vendê-las como escravos para europeus, um pai reconhece, a certa altura, a marca do Sankofa, que fizera no braço de sua filha, ainda criança, antes que ela mesma tivesse sido capturada e transformada numa das soldadas do imperador escravista.

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, 1983, p. 226)

O que pretendo sugerir é que o Sankofa pode representar, numa releitura da escravidão como parte da história do “terror moderno”, uma forma de perspectivação ou um deslocamento perspectivo do “anjo da história” de Benjamin. Ali onde o anjo de Klee é uma figura antropomórfica que deseja se afastar de um passado que continua a encarar fixamente, o Sankofa metaforiza num devir-animal um movimento de aproximação em relação a um passado do qual nenhum afastamento será possível ou desejável, a não ser que decorra justamente dessa aproximação intempestiva. Ali onde o anjo da história vê “uma catástrofe única” e pretende “acordar os mortos e juntar os fragmentos”, mas se encontra impedido de fazer isso por causa da tempestade chamada, ainda mais catastróficamente, de progresso, o Sankofa convoca os mortos ao se voltar a eles, e o que busca é menos a reunião dos fragmentos (que Benjamin ressalta ser possível apenas no tempo messiânico do juízo final, em todo caso) do que a multiplicação dos tempos por meio de uma abertura para o futuro que decorre de uma retomada do passado.

O movimento da narrativa de *Adanggaman* se desdobra do interior da África ao mar, que se revela, no final do filme, como uma imagem dialética da violência da dispersão diaspórica. Em *Slave Warrior*, o movimento de retorno do protagonista no espaço é o que possibilita, por sua vez, a retomada da experiência do

tempo passado da escravidão. Como um guerreiro que resiste aos traumas do passado, Ike é um herói, e a narrativa se movimenta, finalmente, em direção à aparição da imagem dialética do mar, como espaçamento da “passagem do meio”. O desfecho em aberto da narrativa esboça um retorno ao presente, em que se torna possível reconhecer a importância crucial do trabalho de construção da memória da escravidão em que a obra encontra seu sentido.

Se o anjo da história de que fala Benjamin testemunhava, na época em que ele escreveu suas teses sobre o conceito de história, em meio à fuga e na iminência da morte, a catástrofe nazista, sua consciência é aquela de uma abertura irreduzível aos fragmentos disjuntivos do tempo histórico, que o Sankofa continua a entrever e se esforça por multiplicar. A tempestade que o anjo da história permanece incapaz de interromper corresponde à força das águas que se encontram no cerne do que o Sankofa contempla quando se volta ao passado da escravidão, como mostram os filmes aqui comentados: se o mar é o espaçamento da diáspora como “passagem do meio”, a imagem que falta, os filmes suplementam sua lacuna com a potência fabulatória de uma abertura anarquívica, na qual não está em jogo definir uma perspectiva de reconstituição factual, mas sim uma tentativa de reconfiguração imaginativa e experiencial da memória e da história, uma reconfiguração na qual são irreduzíveis os riscos de distorção e de falsificação. Essa é a condição ambivalente da abertura anarquívica na qual se situa qualquer montagem das imagens que restam e das imagens que faltam da história da escravidão, em particular, e dos direitos humanos e de suas violações, em geral.

Quando Godard explora a abertura anarquívica do “musulman” em *Nossa música*, é no esquema fundamental de campo e contracampo e na diferença instável entre ficção e documentário que ele introduz, justamente, uma imagem do mar, que seria possível explorar anarquivicamente em relação à imagem dialética emergente nos filmes aqui comentados. Em *Adanggaman*, de fato, essa imagem também aparece, abrigando um relato de desdobramentos da história de seus personagens, nos últimos planos do filme.

Na abertura anarquívica da imagem dialética do mar, de um lado, está em jogo o reconhecimento do inimaginável do trauma. Mas talvez a recente obra de Marcelo D’Saete, *Cumbe* (2018), indique como o inimaginável resguarda menos um vazio estéril do que uma potência de imaginação. Na narrativa de “Calunga”, o mar emerge, depois da “passagem do meio”, depois da experiência da escravidão no Brasil colonial, como um espaçamento da fuga, fazendo coincidir a resistência e o suicídio, mas a narrativa se desdobra, igualmente, numa deriva que me parece insinuar, contra o trauma do inimaginável, uma potência de imaginação do comum, uma espécie de promessa parcial de um futuro que será preciso continuar a construir, reivindicando uma perspectiva contra-colonial que encontra seu impulso na fuga produtiva do comum, cujo paradigma é o quilombo como forma política. Em suma, diante do mar, não estaria em jogo a emergência de cosmopoéticas da fuga? Não se trataria de entrever, aqui, uma espécie de aquilombamento da imaginação?



Referências

- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. *Magia e técnica, arte e ciência: obras escolhidas*, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 222-232.
- LETORT, Delphine. Sankofa (Haile Gerima, 1993) : la mémoire de l'esclavage dans la conscience diasporique. *Transatlantica. Revue d'études américaines. American Studies Journal*, n. 2, 10 out. 2012.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Trad. Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- RIBEIRO, Marcelo R. S. Cosmopoéticas da descolonização e do comum: inversão do olhar, retorno às origens e formas de relação com a terra nos cinemas africanos. *Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 5, n. 2, p. 1–26, 2016b.
- RIBEIRO, Marcelo R. S. Arquivo e montagem anarquívica em A Imagem que Falta. In: *Anais de textos completos do XXI Encontro da SOCINE*. São Paulo: SOCINE, 2018, p. 486-491.
- RIBEIRO, Marcelo R. S. *Do inimaginável*. Goiânia: Editora da UFG, no prelo.
- WOOD, Marcus. *Blind memory: visual representations of slavery in England and America*. New York, NY: Routledge, 2000.

Encruzilhadas de sentidos: RIOOIR, de Meireles, e Ouvir o Rio, de Lordy Título do artigo¹

Crossroads of senses: RIOOIR, of Meireles,
and Listen to the River, of Lordy

Maria Cristina Mendes²
(Doutora - UEPG)

Resumo: Os rios do Brasil são o mote de *RiooiR* (disco de vinil, Cildo Meireles, 2011) e *Ouvir o Rio: uma escultura sonora de Cildo Meireles* (documentário, Marcela Lordy, 2012). Se a arte reorganiza sentidos (MELENDI, 2017) e imaginário e cinema mantêm estreitos laços (MORIN, 2014), que tipos de sentidos emergem na análise da relação entre as duas obras? Os processos artísticos de Meireles, explicitados no filme, apontam singulares aspectos do intercâmbio entre arte e sociedade.

Palavras-chave: *RiooiR*, *Ouvir o Rio*, poéticas artísticas, cinema, sociedade.

Abstract: The mote of *RiooiR* (vinyl record, Cildo Meireles, 2011) and *Listen to the river: a sound sculpture by Cildo Meireles* (documentary, Marcela Lordy, 2012) are the rivers of Brazil. If art reorganizes senses (MELENDI, 2017) and imagery and cinema have close ties (MORIN, 2014), what kinds of senses emerge in the analysis of the relationship between the two works? Meireles' artistic processes, explained in the film, point out singular aspects of the interchange between art and society.

Keywords: *RiooiR*, *Listen to the river*, artistic poetics, cinema, society.

os rios vão dar

com a língua nos dentes, e a água nas pontes

Paulo Leminski

Investigações no campo da arte lidam com aspectos concretos da sociedade, na qual pesquisador, artista e obra se inserem, revelando singularidades a atribuindo sentido à produção. O processo mental na consecução da obra, valorizado a partir de desdobramentos das propostas vanguardistas no início do século 20, transforma o processo criativo em um dos principais redutos de ampliação da experiência estética e da reflexão crítica. Nos anos 1960 e 70, de acordo com Cristina Freire (2006), os textos de artista fortalecem a

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: IN Cinema experimental e cinema expandido.

2 - Doutora em Comunicação e Linguagens - UTP/ PR. Professora do curso de Artes Visuais da UEPG/ PR. Pesquisadora de educação estética, trabalho e sociedade, atuando na investigação de poéticas artísticas.



relação da arte com a sociedade, criando conceitos que revelam substanciais alterações culturais.

Ao demonstrar a participação coletiva que se instala na fruição estética a partir do cinema, Edgar Morin (2011, p. 252) lembra que o cinema é “a máquina mãe, geratriz de imaginário e, reciprocamente, é também o imaginário determinado pela máquina”. Ao destacar o valor do imaginário coletivo gerado por um filme, pode-se indagar de que maneira o documentário *Ouvir o Rio: uma escultura sonora de Cildo Meireles* (Marcela Lordy, 2011, 79 min.) intensifica a fruição estética do disco de vinil RiooiR (Cildo Meireles, 2011), bem como investigar quais os tipos de sentido que podem emergir da análise da relação entre as duas obras.

Criar estratégias de subversão do mercado de arte dentro deste próprio mercado é uma das marcas das obras de Cildo Meireles (RJ, 1948). Entre 2009 e 2011, produz o disco de vinil RiooiR, que no lado A tem sons de água e no B de risadas. No ano seguinte é veiculado o documentário de Marcela Lordy (SP, 1974), cujo tema é a produção de RiooiR. Para a concretização de ambos é realizada uma expedição, que capta o som da água em quatro lugares: Cataratas do Iguaçu, numa ênfase ao espanhol *oir*; Parque Nacional das Águas Emendadas, onde se encontram as principais nascentes das bacias hidrográficas brasileiras; rio Araguari, em cuja pororoca se destaca a peculiar relação entre o mar e o rio; e foz do rio São Francisco, onde a diminuição do fluxo fluvial acarreta significativa transformação geográfica.

Ao registrar o processo de construção da obra em diversas etapas, o documentário passa a fazer parte de RiooiR, criando encruzilhadas de sentido que se originam da proposta de Meireles. Para Cristina Freire (2006), ao discorrer sobre os parâmetros da Arte Conceitual, movimento ao qual Meireles costuma ser identificado, o resultado da obra não se coloca em primeiro plano, o que se destaca é o processo criativo do artista.

Cildo Meireles

As obras de Meireles, desde o final da década de 1960, subvertem a lógica capitalista e expandem a arte para esferas mercadológicas. Ao gerar uma espécie de curto-circuito no modelo industrial de produção e consumo, os trabalhos de Meireles são vinculados a inúmeros movimentos artísticos, como arte física, concreta ou conceitual.

O valor que o artista atribui à palavra é percebido nos cadernos de anotações, nos títulos das obras e em vários outros elementos, tais como adesivos ou carimbos. Para Maria Angélica Melendi (2017), mais do que produzir objetos estéticos, o interesse de alguns artistas do período, dentre os quais inclui Meireles, reside na reinscrição e reorganização de sentidos. Cristina Freire (2006) afirma que evidenciar o processo criativo é uma das premissas da arte conceitual e destaca que os textos de Meireles tanto atuam no interior das obras, quanto evidenciam o desdobramento dos trabalhos.

RiooiR é o terceiro disco de vinil realizado pelo artista. Em 1970, realiza *Mebs/Caráxia*, no qual o lado A

procura dar sonoridade à fita de Möebius e o lado B, de uma espiral; o disco é criado através da transformação da topologia de gráficos sonoros. Em 1975, o disco *Sal sem Carne* é formado por sons de indígenas brasileiros e de ocidentais, cada um em um lado do vinil, enfatizando a dificuldade de integração e harmonização no país. O caráter político, permeado pela relatividade do espaço-tempo, assume abordagens escatológicas em algumas obras, com a forte evidência da destruição de mundos.

Marcela Lordy

A diretora e roteirista paulista trabalhou como assistente de direção para Hector Babenco e Walter Salles, entre outros. Participou de inúmeras mostras, dentre as quais se destacam a 31ª Bienal Internacional de São Paulo e os Festivais de Havana, Xangai e Bogotá. Ao questionar as relações entre o ser humano e o meio ambiente, seus filmes exploram diversos tipos de afetividade. Ao transitar entre artes visuais, cinema e televisão, foi vencedora do prêmio APCA³, em 2011 e indicada ao *Emmy Awards* em 2012. Sobre a atuação em *RiooiR*, primeiro documentário que realizou, destaca:

Tínhamos [...] um tema, o processo de criação da obra *rio oir* e uma meta: traduzir em imagens o mistério, a descoberta, o acaso e a surpresa desse processo. E assim fomos [...] procurar sentir o que a natureza tinha para falar, como ela transformava o artista, e o artista, por consequência, sua obra. (LORDY, 2011, s/p).

O caráter processual do filme evidencia a atenção à poética artística. Diferentemente da realização de uma obra cujo roteiro pode ser previamente definido, com exceção dos lugares a serem visitados, os elementos que dão força conceitual a *RiooiR* acontecem durante os processos de filmagem e mixagem. Lordy enfatiza a simplicidade de Meireles e a relação da população ribeirinha com a água. Pontua que o trabalho adquire forte dimensão política diante da importância planetária do tema (LORDY, s/p, s/d).

RiooiR e *Ouvir o Rio*

As primeiras anotações de *RiooiR* datam de 1976. Entre 2009 e 2011, a convite do Instituto Itaú Cultural de São Paulo⁴, é realizada a expedição destinada a captar o material para a consecução da obra: o disco de vinil (fig. 1). O site do referido Instituto apresenta farto material sobre a exposição e a expedição e o disco, com elaborado encarte, pode ser adquirido na internet.

3 - Associação Paulista de Críticos de Arte.

4 - A expedição e a exposição são vinculadas aos projetos *Margem e Ocupação*, ambos do Instituto Itaú cultural.



Figura 1: RiooiR - Fonte: Site do Instituto Itaú Cultural

Duas salas redondas apresentam, cada uma, o som das águas e o das risadas. A das águas é escura, a das risadas tem espelhos deformados nas paredes; na entrada, fotos e documentos da expedição. Os registros da exposição, no site do Itaú Cultural, permitem que a obra continue sendo acessada, independentemente do encerramento da mostra, nesta que foi a décima realização do projeto Ocupação.

A ideia de Meireles⁵ (2012) parte do desejo de dar materialidade ao palíndromo do vocábulo rio. Para o curador da mostra, Guilherme Wiznik, o espelhamento da palavra gera a ampliação de sentidos, aproximando-se da imagem da fita de Möbius, a qual remete à possibilidade de eterno retorno, elemento de complexificação do espaço-tempo. Ao tratar do constante percurso mental entre os pontos de origem do som e a sinfonia realizada na obra (WISNIK, 2011, s/p), elementos materializados no título do trabalho, RiooiR questiona o conceito de arte e, através da linguagem, fundamenta a enunciação poética.

No antigo caderno de Meireles, as anotações para o projeto incluem uma fotografia do Rio de Janeiro tirada em Niterói. A partir desta inversão angular, elemento fundador da obra, e das possibilidades de sentido da palavra rio, desenvolve-se o processo poético. Ao remeter às águas fluviais, à cidade do Rio de Janeiro e à conjugação do verbo rir, a palavra adquire densidade criativa e reflexiva. O artista idealiza a realização do disco com um lado complexo, ou seja, com expedição para captar os sons das águas, e um lado simples, com o som de risadas, gravado em estúdio.

Ao instaurar uma escuta perturbadora, de acordo com Graziela Marcheti Gomes (2015), a relação do

5 - As citações de Meireles são retiradas do filme "Ouvir o Rio: uma Escultura Sonora de Cildo Meireles" e serão indicadas apenas por "2012", ano de lançamento do documentário.

sujeito da fruição com o trabalho de Meireles se complexifica. O palíndromo, ao criar encruzilhadas de sentido, nega a dicotomia e valoriza o eterno retorno. RiioiR reitera, portanto, a possibilidade de reversão na mudança de lado do vinil.

Nascentes secando e rios perdendo a força causam danos ambientais ainda não mensurados. O caráter apocalíptico de RiioiR, evidenciado no documentário, é um efeito não previsto pelo artista, que é levado a reelaborar a obra diante dos problemas encontrados. Questões sociais, que podem passar despercebidas no disco, estão devidamente pontuadas no documentário, elemento de base para a melhor compreensão do trabalho.

Viver no escuro de seu próprio tempo, perceber as fraturas do presente e estabelecer, com elas, uma especial relação de temporalidade é o que define o ser contemporâneo para Giorgio Agamben (2008). Meireles e Lordy, ao tratar questões que têm valor fundamental para a sociedade, mostram a possibilidade de término das águas cristalinas, que se tornam residuárias a partir da intervenção humana. Diante da impossibilidade de outra atuação do artista que não seja através da criação de uma obra de arte, as risadas, no lado B do disco, denotam o caráter irônico da situação, evidenciando a alienação à qual nos submetemos para sobreviver.

Com quase quinze minutos, o Lado A de RiioiR foi planejado para começar com o som das nascentes, os quais, numa curva ascendente, terminariam nas águas caudalosas do rio Iguaçu. As fontes secas ou canalizadas acarretaram a reestruturação do trabalho e Meireles decide começar com os sons fortes e terminar com os quase inaudíveis.

As risadas do lado B, que tem a duração de pouco mais de dez minutos, correspondem à conjugação do verbo rir, na primeira pessoa do tempo presente. A circularidade sonora é obtida com sons de crianças que, na mixagem, dão início e fim à faixa que caracteriza cada lado do vinil. Às risadas infantis, intercalam-se risos de adultos. Manifesto do possível fim do mundo atual, filme e disco diagnosticam o estado das águas fluviais brasileiras, numa evidência de que assim como as águas, outros problemas ambientais aterradores podem estar acontecendo ao redor do planeta.

Contemporaneidade

Desconectado de seu tempo por necessário distanciamento, o artista contemporâneo, de acordo com Agamben (2008), trabalha dentro de uma singular relação com o tempo e sua percepção. Ao tomar para si a tarefa de observar o escuro do presente, este resultado da atividade retiniana, deve levar em conta, ainda, as sombras do passado.

Ao problematizar o sentido da visão, as realidades cegas de Meireles, para Diego Matos (2014), desestabilizam a homogeneidade espacial e rompem com a percepção do que seria o real. A dificuldade de visu-



alização da obra complexifica os graus de entendimento, potencializando o exercício da fruição estética. De acordo com Guilherme Wiznik (2011), a ótica da arte permite um olhar negativo, capaz de desestabilizar as situações. Muitas vezes destinada a criar problemas ao invés de solucioná-los, a arte pode tencionar a vida.

A possibilidade de ampliar a fruição e a abordagem crítica da obra são interesses de Meireles; a criação artística a partir de um processo coletivo, assim como realizado em um documentário, também faz parte da poética do artista. Gráficos, paisagens e depoimentos evidenciam o comprometimento de um conjunto de pessoas na criação da obra. A direção de Lordy, somada à trilha sonora de Filipe Magalhães, traz requinte ao filme e potencializa a gravidade da situação ribeirinha.



Figura 2: Cataratas do Iguaçu - Fonte: Ouvir o Rio



Figura 3: Galhos na água - Fonte: Ouvir o Rio

Se as tomadas de Foz do Iguaçu (Figura 2) remetem a conhecidas imagens direcionadas à divulgação

turística, outras cenas do filme (Figura 3) explicitam processos de abstração das imagens, que perdem a identificação com o referente e se transformam em encruzilhadas de sentidos, signos polissêmicos em constante mutação. O trânsito entre verossimilhança e abstração das imagens evidencia a familiaridade da diretora com o conjunto de obras de Meireles, possibilitando que o filme integre o processo criativo e contribua para a recepção do disco.

Considerações finais

O disco e o filme são duas obras que, em intercâmbios de sentidos, explicitam a complexidade das poéticas artísticas contemporâneas. Na análise de *RiooIR*, destaca-se o valor do palíndromo e da montagem expositiva; na observação de *Ouvir o Rio*, evidenciam-se as transformações no projeto e a sonegação da visibilidade do vinil. No que concerne à relação entre imagem e som, ambos apontam para a complexidade das operações artísticas.

Entre a ideia e a finalização do disco, as diferentes atividades não estabelecem relações conflituosas. Ao integrar o processo poético, som, imagem e texto levam ao público uma situação particular que pode ser globalizada. Diante da visibilidade cega e da escuridão do presente, a escuta é elevada à principal fonte de percepção. O estranhamento gerado pela obra de Meireles é atenuado pelo filme de Lordy, ao mesmo tempo em que a aparente leveza do disco é agravada pelo teor do documentário.

Nestas encruzilhadas de sentido, nas quais o pensamento se detém, o vinil presentifica um passado não tão distante e o filme aponta um futuro a se extinguir. Na potência de reversibilidade do palíndromo, tempo e espaço se confundem, desorientando a percepção e potencializando a experiência estética.

Referências

- AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo - e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2008.
- FREIRE, C. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. Versão Kindle.
- GOMES, G. M. *Uma escuta para a finitude: Ensaio sobre RIOOIR de Cildo Meireles*. Dissertação de Mestrado em Psicologia, USP, 2015. Disponível em: [file:///C:/Users/User/Downloads/gomes_me%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/gomes_me%20(2).pdf). Acesso em: 7 abr, 2018.
- LEMINSKI, P. *Catatau – um romance ideia*. São Paulo: Iluminuras, 2013.
- LORDY, Marcela. Site da cineasta. Disponível em: <https://www.marcelalordy.com/>
- Acesso em: 22 mar 2018.
- _____. *Ouvir o rio: uma escultura sonora de Cildo Meireles*. DVD, 79min, cor, Brasil, 2012.
- MATOS, D. *Cildo Meireles – espaços, modos de usar*. Tese apresentada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - USP, 2014. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-30072014-091503/>



pt-br.php>. Acesso em: 12 fev. 2018.

MEIRELES, C. *Ocupação*. Instituto Itaú Cultural de São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/cildo-meireles/>>. Acesso em: 10 mar. 2018.

MELENDI, M. A. *Estratégias da arte em uma era de catástrofes*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

MORIN, E. *O Cinema ou o Homem Imaginário: ensaio de Antropologia Sociológica*. SP: É Realizações, 2014.

WISNIK, G. *Aqui, do lado de lá*. Instituto Itaú cultural, 2011. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/cildo-meireles/texto-do-curador/>. Acesso em: 12 mar 2018.

Representações da Modernidade no Cinema Brasileiro de Ficção Científica¹

Representations of Modernity in Brazilian Sci-Fi Movies

Maria Estela Silva Andrade²

(Mestranda – Universidade de São Paulo)

Resumo: Como objeto cultural e midiático, o cinema propaga discursos que vão além de uma questão plástica, tendo efeitos políticos e sustentando ideologias (Kellner, 2001). A partir de uma metodologia que une a semiótica greimasiana à análise do discurso sob o ponto de vista dos Estudos Culturais, esta pesquisa pretende analisar como o mito “Brasil, o país do futuro” está presente em filmes de ficção científica contemporânea produzidos durante o governo petista.

Palavras-chave: Ficção Científica, Semiótica, Brasil, PT, Estudos Culturais.

Abstract: As cultural and mediatic object, cinema, and science fiction as one of its genres, propagates discourses that go beyond esthetic, having political effects and sustaining ideologies (Kellner, 2001). With a methodology that links the french semiotics to the analysis of discourse from the point of view of Cultural Studies, this research intends to analyze how the myth “Brazil, country of the future” is present in recent sci-fi movies produced during the government of the Workers Party.

Keywords: Science Fiction, Semiotics, Brazil, PT, Cultural Studies.

Desde os primórdios da colonização brasileira pelos europeus, um ideal vem sendo cultivado: a convicção de que o Brasil é um país predestinado em se tornar “a nação do futuro”. O discurso presente desde a carta de Pero Vaz de Caminha, também pode ser encontrado no hino nacional e em pronunciamentos e propagandas oficiais do Estado, sendo reforçado pela cultura da mídia a cada geração.

Se no início eramos o paraíso perdido, logo passamos a ser “a terra que tudo dá” e a menina dos olhos do capitalismo mercantil ao abrigarmos os avançados engenhos de cana-de-açúcar. Também fomos a primeira civilização capaz de aglutinar três continentes (América, África e Europa) e nos tornamos a primeira economia em âmbito mundial (RIBEIRO, 1995, p. 271). Contudo, as mudanças ocorridas na dinâmica do sistema

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual com o título Ideais de Modernidade no Cinema Brasileiro de Ficção Científica, na sessão: PA Cinema brasileiro contemporâneo: estéticas, poéticas e narrativas de si (sessão 3).

2 - Graduada em Imagem e Som pela UFSCar e atualmente mestranda no programa de pós-graduação em Estudos Culturais da EACH-USP. E-mail: maria.estela@usp.br



capitalista, principalmente a partir da segunda metade do século XIX, não permitiram que uma nação agro-exportadora sustentasse o ideal de progresso, sendo necessário investir na industrialização do país; tarefa assumida por Getúlio Vargas, herdada por Juscelino Kubistcheck e continuada pela ditadura militar.

Devido à crise econômica que assolou o país ao longo da década de 1980 e à ascensão do neoliberalismo, políticas de Estado desenvolvimentistas foram deixadas de lado, para retornarem ao longo dos anos 2000, durante os governos do então presidente Lula, associadas à expansão de projetos sociais, ao crescimento econômico, à presença marcante do Brasil no cenário político internacional e ao destaque do país em eventos midiáticos internacionais, contribuindo para gerar uma estrutura de sentimento³ que reforçou o imaginário nacional mitológico de que o Brasil era digno de um lugar entre os grandes.

Mesmo que a esperança em se tornar a “nação do futuro” tenha sido novamente adiada com as reviravoltas políticas que tem se dado desde 2013, julgamos ser importante investigar a propagação do mito em nossa contemporaneidade, pois concordamos com Douglas Kellner (2001) quando esse nos diz que os discursos políticos estão inseridos na cultura da mídia, ajudando a constituir a imagem política pela qual interpretamos o mundo, além de contribuir para estabelecer a hegemonia de certos grupos e visões por meio das representações.

Sob esta perspectiva, como partes constituintes da cultura da mídia, produções cinematográficas de ficção científica (FC) se tornam interessantes objetos de análise por agirem de forma particular, reestruturando nossas experiências do presente de modo que, por meio do simbólico, nos permitem olhar para questões atuais sob novas perspectivas (JAMESON, 2005).

Metodologia

Devido a essa complexidade que toda obra cultural/midiática carrega em sua essência, analisar um filme em seu discurso se torna um processo com diversas variáveis. Por isso, optamos por uma metodologia que articula três perspectivas de estudo: a semiótica greimasiana, a análise do discurso e os estudos culturais.

Ao considerarmos que todos os constituintes de um filme formam seu texto (desde o roteiro ao tratamento das cores) e que a semiótica, segundo Barros (2005, p.11), “procura descrever e explicar o *que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz*”⁴, acreditamos na eficácia da semiótica de Greimas para atingirmos nossa finalidade, pois analisa as relações sintagmáticas internas ao texto, evidenciando não só as estruturas narrativas presentes, como também oposições de valores implícitos e explícitos. No entanto, apenas uma

3 - Estrutura de sentimento é o termo cunhado por Raymond Williams para designar relações socioculturais que indicam o espírito de um tempo que está por vir (WILLIAMS, 1979).

4 - Grifo original da autora.

análise estrutural seria incompleta por não levar em conta as condições de produção desse discurso, por isso também aderimos à análise do discurso, campo linguístico que considera todo enunciado como um produto social com a presença de enunciador/a e enunciatário/a, complementando a falta de historicidade da semiótica. Nesta área também nos inspiramos no linguista francês Dominique Maingueneau (2008), que enfatiza a necessidade de um contexto para que o enunciado possa alcançar sentido.

Ainda optamos por somar a essas duas heurísticas o olhar dos estudos culturais. Segundo Piassi (2012), este campo vai além da análise do discurso por considerar a obra como “fenômeno cultural fundamentalmente ligado a determinadas condições concretas do contexto sócio-histórico objetivo em qual tal produção se dá” (PIASSI, 2012, p. 26), sendo imprescindível para a análise que pretendemos realizar.

Seleção do Corpus

Como nosso objetivo é analisar reflexos do discurso desenvolvimentista adotado ao longo das gestões do presidente e da presidenta petistas (2003 – 2010 e 2011 – 2014), iniciamos com um levantamento da cinematografia brasileira de ficção científica do período, levando em consideração que o discurso não se difunde e é apropriado pela população assim que proferido, mas necessita de certo tempo para ser incorporado pela sociedade; além disso, os obstáculos de produção quase que inerentes ao cinema brasileiro estendem do tempo entre a versão final do roteiro e o lançamento do filme, nos limitando a buscar por referências produzidas entre 2005 e 2013.

Outro importante critério em nossa escolha foi a caracterização de uma obra como ficção científica, para isso nos baseamos nas definições do gênero formuladas por Allen (1974), Suvin (1984) e Eco (1989) e chegamos a um parâmetro no qual compreendemos ficção científica como um gênero que possui uma verossimilhança validada pela lógica cognoscitiva de uma ciência (que não necessariamente precisa ser extrapolada ou real) e que apresenta algum tipo de inovação histórica fundamental para o desenvolvimento da narrativa. A partir desse parâmetro, iniciamos um primeiro levantamento de obras nos seguintes acervos: o repositório do Porta Curtas, maior plataforma brasileira *online* de curtas-metragem; a programação de filmes de ficção científica exibidos entre as edições de 2009 e 2013 do Festival de Cinema Fantástico de Porto Alegre (FANTASPOA), maior festival de cinema do gênero de toda a América Latina; o catálogo da Mostra Brasil Distópico, evento realizado pela Caixa Cultural em agosto de 2017, na cidade do Rio de Janeiro; a tese de doutorado “Limite de Alerta! Ficção Científica em Atmosfera Rarefeita: uma introdução ao estudo da FC no cinema brasileiro e em algumas cinematografias *off-Hollywood*”, de Alfredo Suppia, defendida na Universidade de Campinas, em 2007, na qual o autor faz um panorama histórico do cinema brasileiro de ficção científica que abrange desde os primórdios até o início do século XXI, além do levantamento feito pelo Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual com a relação de obras lançadas no país entre os anos de 2009 e 2017.



TÍTULO	DIREÇÃO	DURAÇÃO	ANO DE PRODUÇÃO
A Máquina	João Falcão	90 min	2005
Tempo Real	Joana Limaverde, Mino Reis	12 min	2005
Um Lobisomem na Amazônia	Ivan Cardoso	75 min	2005
Nada Consta	Santiago Dellape	8 min	2007
O Homem da Cabeça de Papelão	Carlos Canela	15 min	2007
Deep Space Worms	Richard Valentini	12 min	2008
Voltage	Filipe Lyra	4 min	2008
Quarto de Espera	Bruno Carboni, Davi Pretto	12 min	2008
Recife Frio	Kleber Mendonça Filho	24 min	2009
Zigurate	Carlos Eduardo Nogueira	20 min	2009
Pacífico	Jonathas de Andrade	12 min	2010
O Homem do Futuro	Cláudio Torres	106 min	2010
Confinópolis	Raphael Araújo	16 min	2011
O Homem Planta	Pedro Severien	21 min	2011
Deserto Azul	Eder Santos	92 min	2012
Batguano	Tavinho Teixeira	74 min	2013
Branco Sai, Preto Fica	Adirley Queirós	95 min	2013
Brasil S/A	Marcelo Pedroso	62 min	2013
Hiperselva	Jorge Polo, Lucas Andrade, Pedro Lessa	9 min	2013

1. Levantamento inicial de filmes de ficção científica brasileiros produzidos entre 2005 e 2013

Devido à impossibilidade de analisarmos tantos filmes em tão curto tempo, optamos pela seleção dois: “O Homem do Futuro” e “Branco Sai, Preto Fica”. Primeiramente, fizemos tal escolha por se tratar de dois longas-metragens de público razoável para o padrão brasileiro de salas de cinema e suas formas de distribuição (1.211.083 em 291 salas e 19.130 em 14 salas, respectivamente)⁵ e por sustentarem diferenças latentes em seus modos de produção e público destinatário, sendo o filme de Cláudio Torres uma produção comercial da Globo Filmes e o de Adirley Queirós uma produção independente, feita pelo Coletivo de Cinema da Ceilândia e aclamada em festivais.

Resultados Parciais

Até a data de envio do presente texto, nossos resultados parciais apontaram em “O Homem do Futuro” possíveis conexões entre o desenvolvimento da personagem principal e seus conflitos de identidade com os cenários econômicos pelos quais o Brasil passou entre o início da década de 1990 e o fim dos anos 2000 (transição entre o neoliberalismo e o novo desenvolvimentismo), sob a forma temática do conflito entre os valores ética e ganância. Já para “Branco Sai, Preto Fica” ainda nos encontramos em fase de desenvolvimento da análise, no entanto podemos identificar como um dos temas desenvolvidos pelo filme a contradição entre

5 - Dados oficiais do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual em que foi levado em consideração apenas o público pagante em salas de cinema, excluindo mostras, festivais e outros meios de exibição. Os dados encontram-se disponíveis em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2105_0.pdf>. Acesso em 30 set. 2018.

avanços tecnológicos e desigualdades sociais como consequência do capitalismo neoliberal do século XIX e da política de conciliação de classes adotada no início do século XXI.

Referências

ALLEN, L. David. *No Mundo da Ficção Científica*. São Paulo: Summus, 1974.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria Semiótica do Texto*. 4 ed. São Paulo: Ática, 2005.

ECO, Umberto. Os Mundos da Ficção Científica. In: *Sobre os Espelhos e Outros Ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

JAMESON, Fredric. *Archaeologies of the Future: the desire called utopia and other science fictions*. Londres/ Nova Iorque: Verso, 2005.

KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia*. Bauru: Edusc, 2001.

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de Textos de Comunicação*. São Paulo: Contexto, 2008.

PIASSI, Luís Paulo de Carvalho. *Interfaces entre fantasia e ciência – um estudo semiótico do filme “2001: uma Odisseia no Espaço” como modelo de interpretação em perspectiva educacional*. 2012. 204 f. Tese (livre docência). Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/livredocencia/100/tde-29082016-161259/pt-br.php>>. Acesso em 02 out. 2018.

Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. *LISTAGEM de filmes brasileiros e estrangeiros lançados – 2009 a 2017*. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2121_0.pdf>. Acesso em 19 nov. 2018.

SUPPIA, Alfredo Luiz Paes de Oliveira. *Limite de Alerta! Ficção Científica em Atmosfera Rarefeita: uma introdução ao estudo da FC no cinema brasileiro e em algumas cinematografias off-Hollywood*. Tese (Doutorado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285029>>. Acesso em 11 out. 2017.

SUVIN, Darko. *Metamorfosis de la ciencia ficción: sobre la poética y la historia de un género literario*. 1 ed. Tradução: Federico Patán Lopez. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.



Narrativas da paisagem urbana no segmento *Dona Fulana em Rio, Eu Te Amo*¹

Urban landscape's narratives in *Dona Fulana / Rio, I Love You*

Maria Helena Braga e Vaz da Costa²
(Doutora – UFRN)

Resumo: Esse trabalho discute o cinema como meio de comunicação legitimador de enquadramentos de representações culturais a partir da construção de imagens e narrativas das paisagens urbanas. Em acordo, discute-se aqui o episódio *Dona Fulana*, um dos segmentos do terceiro filme da franquia *Cidades do Amor, Rio, Eu Te Amo* (Fernando Meirelles, et al., 2014) enquanto uma narrativa cultural da cidade do Rio de Janeiro voltada à composição de uma paisagem fílmica que se constitui enquanto identidade.

Palavras-chave: Paisagem Urbana, Narrativas Culturais, Significado, Rio de Janeiro.

Abstract: This paper presents a discussion about the cinema as a media of communication that legitimises cultural representations from the construction of images and narratives of the urban landscape. Accordingly, I will analyse the episode *Dona Fulana*, part of the third film of the *Cities of Love* franchise, *Rio, I Love You* (2014) as a cultural narrative of the city of Rio de Janeiro's landscape that constitutes itself as place identity.

Keywords: Urban Landscape, Cultural Narratives, Meaning, Rio de Janeiro.

Esse trabalho discute o cinema como meio de comunicação legitimador de enquadramentos de representações culturais a partir da construção de imagens e narrativas das paisagens urbanas. Nesse contexto, trato o conceito de “paisagem” como um modo de ver e como um texto, um conjunto de símbolos e signos que carrega consigo ideologias, crenças e concepções de mundo. Aqui, a paisagem fílmica, que se constitui enquanto identidade tanto geográfica como cinematográfica, é considerada no contexto de uma interpretação do discurso sobre o espaço urbano, produzido a partir da representação e da composição de imagens da paisagem da cidade do Rio de Janeiro. Esse trabalho analisa, portanto, a construção da paisagem da cidade do Rio de Janeiro no filme *Rio, Eu Te Amo* (2014) – terceiro filme da franquia *Cidades do Amor* que é um projeto de produção de filmes coletivos sobre cidades que são reconhecidas mundialmente por suas características ou identidades culturais. Mais especificamente, concentro minha análise no segundo episódio intitulado *Dona*

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: ESPAÇO E PAISAGEM.

2 - Professora Titular, Departamento de Artes, UFRN; Pós-doutorado em Cinema, International Institute, UCLA - USA; Doutorado em Estudos de Mídia, University of Sussex - UK. Produtividade em Pesquisa/CNPq.

Fulana, dirigido por Andrucha Waddington.

A ideia de paisagem na Geografia esteve durante muito tempo relacionada ao estudo das relações entre fenômenos físicos e sociais. Paisagem era entendida nesse contexto como o produto da ação do homem sobre o meio. Tratava-se de uma abordagem morfológica que considerava a cultura a partir dos artefatos, das técnicas agrícolas, dos tipos de construções, e demais marcas ou registros do ser humano sobre a superfície terrestre. Embora se reconhecesse o papel de uma dimensão imaterial e subjetiva da paisagem, constituída, por exemplo, pelas crenças, religiões e valores de cada sociedade, a Geografia buscava delimitar o seu objeto de estudo deixando de lado em suas análises os significados e as representações.

Contudo, a partir da segunda metade do século XX, a chamada Geografia Humanista, em um contexto de renovação, passou a levar em consideração os significados das paisagens, adotando uma abordagem mais interpretativa, do que morfológica, influenciada pela teoria literária, a linguística, a antropologia e a hermenêutica.

Passam agora a ser levados em consideração os discursos, as visões de mundo e os valores, entre outros aspectos, transmitidos pelas paisagens e estas se tornam então compreendidas como textos. Estes, por sua vez, passam a ser entendidos como formados pela intercessão de outros textos (intertextualidade). Assim, os significados das paisagens passaram a ser inquiridos não apenas nas marcas da ação dos seres humanos na superfície terrestre, mas também nas mais variadas representações artísticas.

Paisagem, como explica Denis Cosgrove (1998, p.98), é de fato, “uma maneira de ver, uma maneira de compor e harmonizar o mundo externo em uma ‘cena’, em uma unidade visual.” Ao elaborarmos imagens do mundo, estamos expressando através destas nossa maneira de concebê-lo e praticá-lo, isto é, a maneira como construímos e percebemos a paisagem é em si mesma expressão da nossa forma de estar no mundo, e, portanto, exprime nossa cultura. A paisagem é, então, entendida como um texto cultural – o que tem como base a ideia de Raymond Willians de cultura como sistema de criação de signos (DUNCAN, 2004).

Como textos culturais, as paisagens carregam múltiplos significados simbólicos, que podem ser encontrados, frequentemente, na própria natureza, em concepções urbanas e arquitetônicas, e também nos produtos culturais da sociedade, o que inclui uma série de meios, formatos e superfícies, tais como as artes. A paisagem atua, assim, na transmissão e reprodução de discursos, valores e concepções de mundo – sejam discursos hegemônicos ou contestatórios, ou ainda, de grupos e ideologias dominantes ou alternativos (COSGROVE, 1998). A paisagem é, por isso, constituída de uma sintaxe própria; isto é, de dispositivos retóricos que, como figuras de linguagem, são utilizados para convencer e persuadir seus “leitores”. Então, filme é, entre outras coisas, um texto; é ainda uma prática social e discursiva atuando como um aparato cultural que cria analogias geográficas nos auxiliando na interpretação das paisagens culturais (COSTA, 2011).



De acordo com James Duncan (2004), os discursos podem ser definidos como a estrutura de inteligibilidade na qual todas as práticas são comunicadas, negociadas ou desafiadas. Eles são, ao mesmo tempo, recursos facilitadores e coações ou limites dentre os quais determinados modos de pensamento e ação parecem naturais. Trata-se, nesse sentido, da naturalização de determinados modos de olhar que são, na maior parte das vezes, reproduzidos de maneira inconsciente através de estereótipos imagéticos – imagens constantemente repetidas ou atualizadas por diversos meios, filme é um deles.

Filmes constroem paisagens através de mecanismos e técnicas específicas da linguagem cinematográfica, e apresentam diferentes maneiras de expressão sobre o mundo. Paisagens fílmicas podem, nesse sentido, tanto proclamar a ideologia de grupos dominantes, construindo imagens estereotipadas que legitimem suas práticas e seus modos de pensar, como contestar discursos hegemônicos, criando diferentes formas de olhar o mesmo espaço.

Simon Schama (1996), em uma visão historiográfica, atesta que a paisagem é vista a partir de determinados ângulos, formatos, texturas, cores, tornando-se uma moldura através da qual observamos o mundo. Assim, antes interior do que exterior, é resultado de nosso intelecto, de nossa consciência. Nosso olhar é, nesse sentido, por si próprio emoldurado; vemos através dessa moldura, desse filtro cultural, condicionado que é às sensibilidades sociais estabelecidas ao longo do tempo.

Assim, considerando a paisagem como construção cultural que, como explicam Cosgrove e Jackson (2000), compõe, estrutura e atribui significado ao mundo externo, os filmes podem também ser entendidos como paisagens, como “guias” do nosso olhar, construtores e influenciadores de nossa percepção e sensibilidade. Por sua vez, em nível individual, filmes fornecem esquemas e roteiros que permitem criar, em nossas mentes, certas imagens e com isso, podem até mesmo moldar experiências, identidades e memórias autobiográficas.

Rio, Eu Te Amo é uma produção coletiva que reúne onze diretores de sete nacionalidades diferentes. Logo na abertura nos é oferecida uma visão panorâmica, tipo “cartão-postal”, da cidade do Rio de Janeiro e as imagens na tela funcionam de forma a não haver dúvidas sobre a cidade e o lugar da representação (RODRIGUES, 2008).

De uma maneira geral, no filme *Rio, Eu Te Amo* (2014), tipos humanos e sua ação e movimento através dos ambientes se destacam: a câmera está na rua, nas praças, jardins, nas praias, nas pessoas, nos monumentos da cidade. O fato de não lidarmos com um espaço recriado em estúdio, reproduzido, estilizado, mas, uma paisagem urbana fotografada diretamente de sua contrapartida na realidade, isto é, em locação, abre nossa perspectiva para uma paisagem que impacta na forma como nós espectadores visualizamos, percebemos e entendemos a cidade do Rio de Janeiro como lócus das atividades individuais, sociais e culturais do lugar.

Assim, percebe-se que a narrativa e a paisagem fílmica, nesse caso, se constitui a partir de influências, matrizes e práxis simbólicas, imaginárias e identitárias relacionadas ao lugar. Nesse sentido, *Rio, Eu Te Amo* tanto produz como reproduz noções e práticas espaciais e culturais, nos oferecendo um texto e uma paisagem visual que oferece informações sobre os espaços urbanos com os quais estamos familiarizados tanto em realidade como na imaginação.

Ângela Prysthon (2007), apesar de se referir ao Rio de Janeiro como uma “cidade-epítome da telenovela no Brasil”, explica que a maioria da representação imagética das cidades não obedece a uma narrativa única e que os diversos produtos midiáticos tendem a focar em aspectos diferentes dos mais variados espaços urbanos. No caso de *Rio, Eu Te Amo*, eu complementaria que apesar de o cinema brasileiro por muito tempo representar frequentemente as paisagens urbanas centradas ora em beleza, ora em violência, no episódio *Dona Fulana*, um caráter mais “naturalizado” da cidade é posto em cena.

O episódio *Dona Fulana* acompanha as primeiras horas da manhã de um dia na vida da moradora de rua conhecida por Dona Fulana (Fernanda Montenegro) e seu reencontro com o neto Leandro (Eduardo Sterblitch). A história inicia no Centro da cidade. Vivendo na rua por opção, como nos é informado pela própria Dona Fulana, ela faz dos locais públicos da cidade a sua morada. Na sequência inicial, vemos Dona Fulana deitada no calçamento sendo acordada por um sujeito (Estefan Necessian) que insiste em lhe jogar água. Deixando o local, Dona Fulana passa numa banca de jornal para ler as manchetes do dia, e ao interagir com o vendedor, que reclama do hábito diário de Dona Fulana de ler sem pagar pelo jornal, constatamos que ela é uma figura conhecida. Seguindo seu caminho habitual, já na porta da padaria, Dona Fulana encontra um conhecido (Hugo Carvana), de quem ganha um copo de café com leite, e com quem combina retornar mais tarde, com o local mais vazio, para sua primeira refeição do dia (pão com mortadela).

Durante esse pequeno percurso ela é acompanhada e observada à distância por um jovem que mais adiante saberemos ser seu neto. Ainda em seu percurso diário pelas ruas da cidade, Dona Fulana encontra uma amiga e pedinte (Regina Casé) que “aluga crianças” para atuar como pedintes nos sinais de trânsito e, conseqüentemente, tirar proveito econômico das “esmolas agenciadas”. A personagem de Regina Casé, é um “tipo” conhecido nos grandes centros urbanos: aquele que faz da exploração de menores o meio para seu sustento econômico.

Em sequência, vemos Dona Fulana, em conflito com um policial que quer impedi-la de usar a água do chafariz da Praça Paris (no bairro da Glória) para escovar os dentes. Seu neto Leandro, que a observava de longe, interfere na briga entre Dona Fulana e o policial, e termina fugindo, junto com a avó, para dentro de um ônibus. Nessa sequência fica claro o impacto que a presença da moradora de rua causa nos outros passageiros do transporte público: asco e repúdio. Indagada pelo neto Leandro que não entende as razões que a fizeram deixar a casa onde morava, abandonar o trabalho de professora e ir morar na rua, despossuída de um



lugar para pelo menos tomar um banho, Dona Fulana responde: *Não é pra entender, meu filho. Moro na rua porque eu quero. É simples. Qual é o problema?*

Ambos saltam do ônibus nas proximidades da cachoeira da Floresta da Tijuca e pela insistência do neto em questionar seu estilo de vida, Dona Fulana segue explicando sua opção pela rua: *Você paga água, luz, internet, lixo, condomínio. Paga condomínio. Eu não pago nada. Não preciso pagar nada. Gosto da rua, vivo na rua. Não gosto de casa. Festinha com data marcada... cheia de avô, de avó, de mãe, de pai. Deus me livre. Não. Posso parecer louca. Eu gosto de gente. Eu gosto da rua. Gosto desta cidade, meu filho.* E quando seu neto indaga sobre a sujeira e da avó não ter sequer onde tomar banho, ela responde: *Que ousadia é essa? Como não tenho?* E entrando na cachoeira, chama o neto: *Vem! Leandro, vem, meu filho. Vem cá, não tenha medo.* Com a imagem de Dona Fulana e Leandro rindo sob a água da cachoeira, o episódio termina.

Aqui, observamos que o discurso fílmico não segue unicamente a linha de destacar a cidade como “cartão postal” onde a paisagem natural e a construída se ajustam perfeitamente. O episódio reforça a ideia de que a cidade do Rio de Janeiro é acumuladora de tempos, histórias e humanidades, como também detentora de dicotomias (mas não contrastes) do tipo paisagem urbana x paisagem natural, o que torna possível simultaneamente experiências infinitas, únicas e diversas mas relacionadas a um lugar que contém uma identidade.

No segmento *Dona Fulana*, deparamo-nos com um Rio de Janeiro de torcedores que vestem a camisa do time local; uma cidade com pedintes que dão um “jeitinho” para faturar mais; com um lugar onde a relação da população com a polícia esbarra em conflitos sem solução; lugar de pessoas que se identificam *com e pelo* lugar de gente afetuosa e bem-humorada; uma cidade onde logo cedo já tem gente na rua, trabalhando ou a caminho do trabalho; mas também uma cidade onde há muitas opções para quem simplesmente “vagueia” por seus espaços.

Dona Fulana, moradora de rua, vivencia essa cidade, convive com as pessoas, compreende as dinâmicas do espaço e do lugar; tem prazer em vagar pelas paisagens naturais e construídas do Rio. Como ela mesma diz: *“Gosto desta cidade”*. O episódio, apesar de trazer como personagem principal uma moradora de rua, não faz da condição dessa personagem uma causa social através da qual se deve lutar, ou a partir da qual a sociedade deva se mobilizar em prol de mudança. Não há uma demonização mas sim uma romantização da vida na rua do Rio de Janeiro. Contudo, vale salientar que através dessa forma de romantização da paisagem, produzida como habitat do morador de rua, é que se abre espaço, ainda que mínimo, para uma associação entre uma certa leveza e as dificuldades cotidianas da cidade.

Nessa lógica, o lugar construído no episódio *Dona Fulana* não é tão somente aquele que corresponde à ideia de Cidade Maravilhosa, tão comumente associada à capital fluminense, mas desconsidera a prática de associar o Rio de Janeiro ao “lugar da violência” por excelência, tão excessivamente proclamado pela mídia.

Em *Dona Fulana*, somos apresentados a uma cidade humanizada, dramatizada como o lugar das práticas sociais, e “emoldurada” como uma paisagem composta, a partir, e pelas, práticas individuais de uso do espaço, que por sua vez são orquestradas a partir de um destaque dado às práticas e vivências do cotidiano de uma determinada camada social da população.

Referências

- COSGROVE, D. E. *Social Formation and Symbolic Landscape*. Croom Helm: London & Sidney, 1984.
- COSGROVE, D. E. A Geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (orgs). *Paisagem, Tempo e Cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 92-123, 1998.
- COSTA, M. H. B. e V. da. Filme e Geografia: Outras considerações sobre a realidade das imagens e dos lugares geográficos. *Espaço & Cultura*, v. 29, p. 43-54, 2011.
- DUNCAN, J. A Paisagem como sistema de criação de signos. In: CORRÊA, Roberto L.; ROSENDAHL, Zeny. (orgs). *Paisagens, Textos e Identidade*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 91-132, 2004.
- PRYSTHON, A. Cidades visíveis: fragmentos da vida urbana brasileira em cinema e TV contemporâneos. *Comunicação, Mídia e Consumo*, São Paulo, v.4, n.10, p.11-22, jul. 2007.
- RODRIGUES, A. *O Rio no Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- SCHAMA, S. *Paisagem e Memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

A poesia insólita do cinema científico¹

The unusual poetry of scientific cinema

Maria Luiza Dias de Almeida Marques²
(Doutoranda – ECA-USP)

Resumo: Este artigo integra a minha pesquisa de doutorado, que trata da linguagem no cinema científico, ou seja, os filmes realizados com o propósito de fornecer dados para uma pesquisa em andamento, ou de promover a divulgação científica. A partir do resgate de filmes realizados nos anos 1970 na USP, por cineastas-cientistas, propomos uma leitura comparativa de dois filmes que trabalham o mesmo tema, a cosmovisão de Nicolau Copérnico, pelo eixo da montagem. Um dos filmes foi realizado pela ECA-USP, o outro, por Ray e Charles Eames.

Palavras-chave: ciências, cinema científico, filme de pesquisa, divulgação científica.

Abstract: This article is part of my PhD research, which deals with language in scientific cinema, that is, films made for the purpose of providing data for an ongoing research, or to promote scientific dissemination. From the rescue of films made in the 1970's at USP, by filmmaker-scientists, we propose a comparative reading of two films that work on the same theme, the worldview of Nicolaus Copernicus, focusing on their editing methods. One of these films was made by USP, the other, by Ray and Charles Eames.

Keywords: science, scientific cinema, research film, scientific divulgation.

A linguagem cinematográfica engendra operações que buscam a eficiência na transmissão de um conteúdo, de uma atmosfera, enfim, daquilo que um realizador deseja expressar. O domínio de certas convenções propicia ao cineasta traduzir para som e imagem algo que o texto é incapaz de reportar. Vamos analisar neste artigo o trabalho de cientistas-cineastas, ou pesquisadores-cineastas, que transferem para o universo do saber científico os modos de operação da linguagem cinematográfica, conferindo-lhe um novo status ao ampliar as formas de percepção.

No cinema científico os eventos da realidade são postos de maneira singular. Incumbido de comprovar, ensinar, divulgar, este cinema se apropria dos métodos da montagem cinematográfica, pela evidente vantagem da eficácia comprovada na recepção pelo público, mas também pela necessidade de convencer não simples-

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no Seminário Temático Montagem Audiovisual: reflexões e experiências.

2 - Doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais, na Escola de Comunicações e Artes (ECA/USP). Mestre pela mesma instituição, trabalha com edição de vídeo, ilustração e leciona stop-motion na FAAP.

mente pela via da racionalidade. Uma nova visão é oferecida ao espectador pela via emocional – aquilo que o afeta, que o desequilibra. Ou seja: não se trata do registro simples de um experimento (no caso dos filmes de pesquisa), mas da decupagem mais adequada para o entendimento do conceito em linguagem não-verbal.

Avançamos, na observação desse tipo de material e descobrimos que há diversas formas de se aproximar de um tema científico, sendo a via poética uma delas. Assim, a intersecção entre os campos da ciência e da poesia é o que interessa nessa pesquisa, na qual escolhemos estudar comparativamente, dois filmes realizados no mesmo período, 1973, a respeito da vida e a obra de Nicolau Copérnico.

De Revolutionibus, de Marcello Tassara, e *Nicholas Copernicus*, de Ray e Charles Eames, representam esse tipo de filme científico que carrega a dimensão poética tratada nesta pesquisa, de maneira radicalmente distinta um do outro, o que estimulou uma análise comparativa com o objetivo de reconhecer aspectos comuns e específicos de cada um deles.

O resgate dos filmes anteriores nas carreiras de cada realizador fornece valiosas ou sugestões a respeito dos métodos de trabalho, bem como dos valores estéticos que cada um busca enfatizar. Vamos agora identificar aspectos estilísticos da filmografia de Marcello Tassara e de Ray e Charles Eames para, em seguida, comparar *De Revolutionibus* com *Nicholas Copernicus*.

A história de *De Revolutionibus* remonta ao início da estruturação da ECA e do curso de cinema. Marcello Giovanni Tassara, fez parte da composição desse primeiro time de docentes, organizado por Rudá de Andrade e Paulo Emílio Sales Gomes. Foi convidado por Roberto Santos a realizar o filme “A João Guimarães Rosa”, em 1967, o primeiro filme feito efetivamente pela ECA.

Realizado integralmente na mesa de animação com as fotografias de Maureen Bisilliat, o filme recria o universo de Guimarães Rosa em audiovisual. Trata-se de um filme de montagem, em que a essência significativa deriva da articulação dos planos. A montagem performa-se nos níveis: 1 – da edição/corte dentro da imagem; 2 – da permanência/duração da imagem em quadro; 3 – da justaposição.

A linguagem adotada neste curta aproxima-se de um filme-poema, em que a exploração exaustiva de trucagens sobre cada fotografia *still* direciona o olhar do espectador a determinados detalhes, enquanto o texto em *off*, com a música em viola caipira sugerem uma atmosfera. Esta lógica de montagem será semelhante à que veremos em *De Revolutionibus*.

Observemos agora uma amostra do trabalho de Ray e Charles Eames para compreender como transferiam sua visão de mundo para seu cinema e como conceberam *Nicholas Copernicus*.

Conhecidos como arquitetos e designers, Ray e Charles cultivavam gosto por fotografia e tinham o hábito de tudo documentar. Suas influências mais fortes eram os filmes de Oskar Fischinger e Norman McLaren.

Os Eames preocupavam-se também com o sistema de ensino. Sua ideia era descompartimentar as disciplinas e ajudar o aluno a fazer ligações de maneira transversal. Em 1953, criaram uma apresentação multimídia, com projeção de imagens fixas, filmes, trilha sonora e exposição oral.

O discurso proposto pela montagem nos filmes do casal Eames agencia a dialética entre a estética e o funcionalismo, e orienta o olhar, buscando no ritmo um sentido de “coerência”, um racionalismo que brota da sinestesia. O uso do *raccord* no movimento é recorrente, bem como das rimas visuais, sobretudo nos filmes que não veiculam uma mensagem específica, mas representam os objetos como esculturas abstratas.

Powers of Ten, de 1977, é talvez o filme mais conhecido da dupla, em que a aproximação com a ciência se faz de maneira poética, colocando o espectador como cidadão do universo, na viagem que vai da escala humana para a galáctica, e na volta chega até a escala atômica.

Trabalhando como cineastas independentes, foi para a IBM que produziram *Nicholas Copernicus*, em 1973, para as comemorações dos 500 anos do nascimento do cientista.

Nesse ano, vários países promoveram eventos em homenagem ao cientista que inaugurou uma nova etapa na astronomia.

No final da Idade Média, não foi fácil para o cônego libertar-se do ideário teocentrista e olhar para o céu de forma diferente de seus antecessores. Quando Copérnico colocou o Sol no centro, onde antes morava a Terra, imediatamente percebeu que os outros planetas “organizaram-se” em órbitas ao redor do Sol.

Sem prever ou desejar, Copérnico lançou as bases da ciência moderna, sobre as quais, Kepler, Galileu e Newton formularam o solo da física clássica que promoveu a evolução do conhecimento em todas as direções.

O que são esses filmes?

De Revolutionibus consiste em um filme de curta-metragem, 18 minutos, composto de narração em voz off, músicas e imagens captadas ao vivo alternadas com fotografias animadas em equipamento de trucagem, com os recursos de dupla exposição, *zoom*, *fusão*, *fades*.

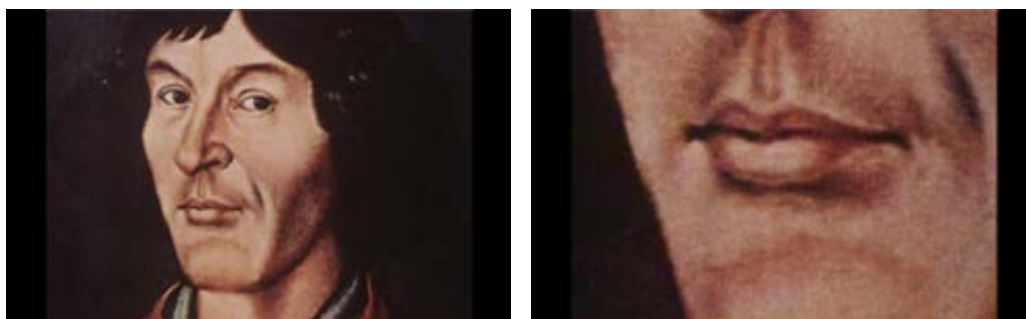
Nicholas Copernicus tem 11 minutos e articula igualmente imagens fotográficas com cenas tomadas ao vivo, estas, captadas em alguns países da Europa, por onde viveu e trabalhou Copérnico.

De Revolutionibus inicia com uma sucessão de imagens, reproduções de pinturas e litografias, que contextualizam o assunto do filme. Reconhece-se na iconografia medieval a indicação da época: estamos na cidade de Torun, nas proximidades da Cracóvia, na atual Polônia. Como quem aterrissa dentro dos muros do feudo, no castelo de Heilsberg, somos informados da disposição das mesas do refeitório conforme o estrato

social, pelo narrador em voz *over*.

O curioso *zoom-in* na boca de Copérnico é a solução da montagem para indicar quem nos explica a nova cosmovisão, em sincronia com a voz do áudio que interpreta o texto de Copérnico. À informação de que a “Terra não está no centro [do universo]”, muda o tom da música para uma trilha mais ritmada e ampla. O impacto musical acompanha uma mudança de encadeamento das imagens. Acontece a primeira inflexão no desenvolvimento da narrativa, no sentido de deslocá-la da chave didática-institucional – ligada ao pensamento teocêntrico - para a chave experimental do filme – ligada à indagação de Copérnico:

(...) os céus são imensos em comparação com a Terra, e ficaríamos muito espantados se tal vasto mundo pudesse dar um giro completo no espaço de 24 horas, ao invés de sua menor parte, a Terra, fazê-lo. E por que não admitir que a aparência da rotação diária pertence aos céus, mas a sua realidade pertence à Terra? (*De Revolutionibus*, 1973).



Frames do filme *De Revolutionibus*, 1973, de Marcello Tassara

Inicia-se a sequência dos planetas do sistema solar em evolução, realizada no Planetário de São Paulo. Filmar na abóbada do Planetário rendeu o aspecto tridimensional à sequência, e representou uma conquista técnica sem precedentes no cinema de invenção brasileiro. Vê-se a marca da inovação em várias camadas: na produção, liberdade de adaptação do texto de Copérnico, que lança o tema para bem longe do educativo-didático convencional.

Ainda com a imagem do sol planetário no centro do quadro, entra o som da guitarra de Jimmi Hendrix, e em seguida, vê-se o do pôr-do-sol alaranjado, com o objetivo claro de trazer o tema do filme para a contemporaneidade. Entramos, portanto, no universo da metáfora, em que o significado do objeto visto na tela extrapola sua natureza objetiva e material.

O filme se lança, na parte final, para uma visão futurista, envolvendo metalinguagem e conquistas científicas. Há um corte seco para as imagens de protuberâncias solares, certamente inéditas para o grande público na época, e que dialogam com a proposta de Copérnico acerca do lugar do Sol, e do quão ignorante permanece a humanidade em relação ao universo.

O filme finaliza com a guitarra de *blues* que novamente nos destaca da introspecção, e traz a atenção

para o dia de hoje, à imagem do pôr-do-sol.

Vamos agora examinar *Nicholas Copernicus* de Ray e Charles Eames.

O curta-metragem de 11 minutos assemelha-se, em uma primeira leitura, à composição que vimos em *De Revolutionibus*, em que imagens estáticas são alternadas com tomadas ao vivo, apresentando temas relativos a Copérnico.

A primeira diferença sensível dá-se no plano da produção: a equipe dos Eames viajou à Europa para captar das fontes primárias seu material bruto. A segunda, refere-se à trilha musical, composta exclusivamente para o filme, pelo músico parceiro em todos os filmes precedentes, Elmer Bernstein.

A trilha sonora sobre os letreiros já remete a um determinado contexto histórico no passado – a baixa Idade Média. Composta nos moldes das cantigas da época, trata-se de um belíssimo pastiche, executado com instrumentos antigos. A montagem em fusões sucessivas de planos cada vez mais próximos revela aos poucos detalhes do objeto, sua textura sobrevivente aos séculos, uma celebração do artefato físico (SCHULDENFREI, 2014. p. 142). Tomadas com pouca profundidade de campo, uma pequena parcela da imagem está em foco, o que orienta o olhar do espectador para um detalhe de cada vez.

Em seguida, em uma sequência fotográfica somos levados para o interior da mente do cientista. O esquema heliocêntrico surge em uma série de *jump-cuts*, cada vez mais próximos, até que se chega à palavra SOL. Em corte seco para uma paisagem campestre, árvores, clareiras, montanhas ao fundo, a sequência transita do universo intelectual para o natural, em uma sugestão de que a elaboração científica deriva da observação do mundo.

Da natureza, à obra humana, a sequência seguinte migra para planos em contra-plongé de arcos góticos e esculturas cristãs na cidade de Torun, na Polônia. Visitamos as locações onde ele viveu, estudou e trabalhou através das imagens da Cracóvia, em uma progressão que vai dos grandes planos gerais aos detalhes arquitetônicos e à busca de formas e de texturas.

A espacialidade dessa sequência articula além do ambiente, a cultura-berço que propiciou não apenas a atividade de Copérnico, mas das gerações de pensadores, artistas e cientistas do Renascimento.

O período em que Copérnico completou sua formação na Itália, em Ferrara, também é ilustrado, com imagens do interior de uma catedral, ao som do canto gregoriano, com as imagens externas à catedral, e fundindo-se com imagens do interior de uma biblioteca, novamente livros em super *close-ups*. Presenciamos pela montagem, o movimento de *zoom-out* ao sair de um espaço e um *zoom-in*, chegando cada vez mais próximos do texto, até chegar ao espaço do isolamento da letra, da introspecção.

São essas imagens do texto de Copérnico impressas em livro, não mais em caligrafia, que retomam o motivo inicial do filme, traçando um arco temporal através da montagem, agora com outra força: o cinema faz hoje o que a imprensa fez outrora.

Ao longo do filme, o esquema proposto desde o início mantém-se, sem surpresas, trazendo paisagens, monumentos, livros, caligrafia, enfim, naturezas mortas em desfile, sem recorrer a explicações textuais, e acionando a inteligência visual do espectador, traço fundamental na filmografia dos Eames.

É compreensível que a dupla objetivasse colocar na tela elementos que pudessem ser combinados com o restante da mostra, permitindo ao visitante tecer relações por si só.

Ao final, o filme sumariza a biografia e as contribuições de Copérnico em uma sequência de montagem rítmica. Os primeiros manuscritos, a obra impressa, seu reconhecimento através dos tempos sob a forma de moedas, selos, notas de dinheiro, todas com sua fisionomia, uma prova de seu valor, e da dignidade de sua pátria.

Considerações finais

Nicholas conta com vasto material de pesquisa, filmagem em locações, trilha original e uma equipe familiarizada com cinematografia há décadas. É um filme que investiga um momento histórico através formas, no design, na textura. Busca uma atmosfera.

Assim como a dupla Eames, com seu genuíno interesse por uma multiplicidade de temas o filme trata da vastidão do espírito renascentista, em que o indivíduo era ao mesmo tempo pintor, escultor, músico, médico, advogado, filósofo, e, como Copérnico, também padre.

O filme traça um paralelo entre a oportunidade oferecida pela imprensa e pelo cinema: se, no passado, a imprensa propiciou difusão do conhecimento e acesso a ele, é o cinema quem continua hoje esta tradição.

Alguns questionamentos são propostos, mas de um modo contemplativo; o filme incita a compreensão a partir da observação, permite ao espectador transportar-se para um outro espaço-tempo. Não obstante a plasticidade e o regime de associações proposto na montagem, o filme resulta monótono em certa medida; a locução monocórdica e a música com poucas variações contribuem para isso. Não há surpresa.

De revolutionibus, feito por equipe de professores e alunos universitários é um filme em que tudo se resolveu na montagem, uma vez que as imagens foram captadas de modo um pouco atabalhado, de acordo com a disponibilidade da equipe. Em alguns momentos, no começo, principalmente, o filme soa anacrônico, lento, sem nada de especial em sua proposta de informar.

De repente, o choque se apresenta em um corte transversal no tempo-espaço, trás o espectador para o

presente em um corte para a imagem do sol que convoca à reflexão imediata e inevitavelmente.

A ruptura no modo de pensar no renascimento traduz-se nas opções da montagem, em uma ruptura no ritmo do filme. A montagem também opera o movimento pendular entre o passado e o presente, embalado por uma trilha sonora sem licença de uso. O risco a que se expõe o filme, com os experimentos em animação e com a montagem resultam em uma obra instigante no estranhamento que consegue provocar.

Referências

- AUMONT, Jacques. outros. *A estética do filme*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 1995.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v. 58, 1984.
- EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do Filme*. Tradução. Teresa Ottoni. Jorge Zahar Editor: Rio, 1990.
- MACHADO, Arlindo. *O cinema científico*. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, v. 41, n. 42, p. 15-29, 2014.
- NETTO, Domingos Luiz Bargmann. *Produção audiovisual na Universidade de São Paulo*. 2000. Tese de Doutorado.
- SCRIVE, Martine. *Le film d'exposition scientifique, un choc entre deux cultures*. 1989. consultado em 02/05/2018. <http://documents.irevues.inist.fr/handle/2042/9143>
- SCHULDENFREI, Eric. *The Films of Charles and Ray Eames: A Universal Sense of Expectation*. Routledge, 2014.

A micropolítica dos gestos e afetos em *Las Acacias*¹

The micropolitics of gestures and affects in *Las Acacias*

Mariana Dias Miranda²
(Mestranda – PPGCine/UFF)

Resumo: O presente trabalho se propõe a delinear os aspectos políticos inerentes ao conceito de afeto, estabelecendo, dessa forma, suas relações com modos de encenação nos quais as coreografias dos corpos em movimento se tornam guia para uma exploração do presente e cotidiano. Nesse sentido, propõe-se apontar uma relação entre a estética e a política no cinema argentino contemporâneo, por meio da análise do filme *Las Acacias*, visando destacar, dessa forma, o papel da materialidade fílmica e dos gestos como lócus de disputas políticas.

Palavras-chave: Afeto, política, cinema argentino contemporâneo, corpo, gesto.

Abstract: This article examines the inherent political dimension of affect theory, establishing its relations with modes of staging in which the coreography of the bodies in movement becomes the center for an exploration of the present and the everyday life. In this sense, this article also proposes a consideration of the status of aesthetics and politics in contemporary Argentine cinema through the analysis of the film *Las Acacias*, thus, emphasizing the role of the film fabric and the gestures as a political locus of disputes.

Keywords: Affect, politics, contemporary Argentine cinema, body, gesture.

Introdução

O cinema argentino contemporâneo é identificado, recorrentemente, como ambíguo, com contornos cada vez menos definidos que tensionam categorias tradicionais de estudo e com uma vontade de expressar o presente através da criação de outras realidades ou, como aponta Aguilar (2008): “outros mundos”. Através disso, há uma inquietação presente em diversos teóricos, como Podalsky (2011) e Page (2009), sobre como pensar política e estética diante das transformações de um contemporâneo globalizado e pós-sagrado, no qual também se associa um cinema cada vez mais desconfiado com a figura da narrativa enquanto organizadora de um discurso sobre o mundo.

A partir do entendimento das características da própria materialidade fílmica do cinema argentino con-

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão 3 do ST Corpo, gesto e atuação.

2 - Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPCine/UFF) na linha Narrativas e Estéticas e membro do Nex – Núcleo de Estudos do Excesso nas Narrativas Audiovisuais.

temporâneo e de seu contexto de produção, propõe-se pensar a dimensão política do conceito de afeto, associando-a com um modo próprio de política que Jacques Rancière (2014) classifica como presente no regime atual das artes, o conceito de dissenso. Ao aplicar esses conceitos ao filme *Las Acacias* (Pablo Giorgelli – 2011 – Argentina), foi possível entender o afeto como eficaz para uma leitura em que o corpo e o sensorio se tornam chave para classificar uma “micropolítica da experimentação ética” (DEL RIO, 2011). Nesse sentido, o contemporâneo, enquanto comportamento do olhar, se apresenta através do desafio das simultaneidades em tensão, sendo elas expressas nesse cinema por momentos de irrupção afetiva, em que os corpos se (des) constroem em afeto-dissenso.

Afeto, corpo e dissenso

Em um corpus mais amplo de cinematografias, Vieira Jr (2014) destaca que, pela via de um realismo sensorio, o cinema contemporâneo é caracterizado por um “comportamento do olhar” por parte do tecido fílmico, o qual se organiza de modo a estabelecer primordialmente uma experiência junto com o espectador. Nesse sentido, há um desejo de expressar o presente, como uma “lente de aumento” no cotidiano. O mesmo, segundo Page (2009) e Podalsky (2011), acontece na cinematografia Argentina, já que as constantes crises econômicas e seus problemas sociais aparecem nesses filmes mais como configurações de experiência e menos como comentários diretos acerca do nacional.

Esse direcionamento para o sensorio e valorização da esfera sensível faz com que se torne mais evidente o papel primordial do conceito de afeto no fazer político contemporâneo. De modo geral, o conceito de afeto diz respeito aos poderes de afetar e ser afetado, é uma dimensão que surge do encontro entre os corpos (na tela, da tela e do espectador), ou seja, está no “entre” e irrompe enquanto evento e não pode ser reduzido a uma só coisa ou característica. Para Del Rio (2008), afeto no cinema é uma dimensão pulsante da imagem que não se contém no próprio *frame*, mas um movimento que se move sobre si mesmo escapando a qualquer direção, objetivo ou estruturação prévia. É uma modulação e uma força desregulada que caracteriza a experiência em um nível precognitivo, ou seja, não estruturado.

Partindo dessas definições, também é possível entender o afeto ligado a filosofia política de Jacques Rancière (2014), principalmente em relação ao que o filósofo determina como “regime estético das artes”. Somente no regime estético há a possibilidade de pensar o encontro entre política e arte, através da figura do “dissenso”, ou seja, ruptura e constante organização e reorganização na partilha do sensível entre o que é dizível, visível e audível. Seria oposto ao que o autor chama de “consenso”, ligado a um regime policial, que estabelece (recuperando as proposições platônicas) que determinados corpos devem ocupar determinados lugares de acordo com seu equipamento sensorial próprio, predeterminando cada indivíduo em um lugar específico.

A partir disso, o afeto teria um potencial inerentemente político, pois, de acordo com Ahmed (2004),

é através dele que os corpos tomam forma no mundo, e também sua circulação tem poder de produzir ou desestabilizar relações entre sujeitos. Nesse sentido, visa-se entender o cinema como um circulador dessa dinâmica afetiva.

Mise-èn-scène dos gestos

Em uma historicização do modo com que a encenação foi teorizada no cinema, Oliveira Jr (2013) argumenta que o “mergulho no sensório” refletido pela vontade de expressar o presente no contemporâneo faz com que o próprio conceito de *mise èn scène* seja complexificado. De modo geral, o cinema foi visto como um organizador ou filtro da matéria bruta e externa do real, que se expressaria e potencializaria através da organização por parte de um autor ou *metteur en scène* da coreografia dos atores, da iluminação, dos planos, etc, em função da narrativa e amplificação de significados.

Dessa forma, no contemporâneo há o aumento do pró-fílmico a partir do borramento entre as fronteiras do plano, que se tornam mais porosas. Rompe-se com essa noção organizadora, de um contorno no qual há um recorte de espaço-tempo finito e bem localizado, do tempo da narração encerrada em um universo diegético bem demarcado. O que muitos desses filmes parecem tentar incorporar, mesmo que ainda em uma chave narrativa, é um fluir e fruir próximo a experiência de mundo em sua abertura constante ao inesperado. Uma montagem que visa imitar um curso sem um único objetivo, explorando pequenos objetos, texturas e elementos que circulam pelo espaço desses filmes.

Constitui-se, dessa forma, uma lógica baseada na sensação e não na encenação em um sentido estrito de organização e estruturação dos corpos. As “molduras do plano” se tornam incertas, sem um recorte preciso e fixo. Indo nessa mesma direção, Vieira Jr (2014) pensa o tecido fílmico de uma série de filmes contemporâneos como articulando uma rarefação de informações racionais apreensíveis. A profusão sensorial concebida através de uma disposição de planos de maneira fluida, na qual a montagem só justificaria o caos desse mundo em constante escoamento pela câmera, ampliaria, segundo o autor, uma sensação de “estar com” ou “estar no mundo” que faria o convite para que espectador fosse colocado diretamente no espaço-tempo do filme.

O corpo torna-se, dessa forma, o guia para o desenvolvimento desse transcorrer dos planos. É a partir de seus movimentos que a câmera se organiza de modo a acompanhá-lo em seus gestos cotidianos, formando, com isso, uma dinâmica de relação entre espaço, corpo e câmera que se deslocam de maneira a estabelecer o convite com o corpo do espectador. Com isso, marcam uma vontade de romper com a distância confortável da separação entre mundo diegético e realidade, buscando imergir o espectador nos eventos da imagem. Através desse afrouxamento narrativo, o corpo em seus gestos passa a ser central para a lógica da *mise-èn-scène*, propiciando uma abertura para o choque com o real e colocando os corpos em cena de modo com que, em vez de serem encerrados na ação, tornam-se possibilidade e potência de invenção de si mesmos.

A micropolítica afetiva em *Las Acacias*

Inserido no contexto do novo cinema argentino, o filme *Las Acacias* (Pablo Giorgelli – Argentina – 2011) trata de uma narrativa mínima: Rubén (Germán de Silva), um caminhoneiro argentino solitário, é encarregado pelo patrão de dar carona para a paraguaia Jacinta (Hebe Duarte) e a sua filha Anahi (Nayra Calle Mamani), um bebê de cinco meses. O filme segue esse encontro entre os personagens, imerso no fluxo cotidiano presente da viagem do Paraguai até a Argentina (Buenos Aires).

A ausência de uma narrativa causal e, principalmente, com poucos diálogos, faz com que o espectador busque sinais no corpo e nos gestos dos personagens em seu encontro. O aspecto sensível e material do filme passa a ser central, ao invés de signos racionais linguísticos. É no corpo que a negociação entre esses personagens acontece.

Jacinta, uma descendente dos índios guarani que migra com a filha para Buenos Aires em busca de emprego e traz na pele a sua origem, esbarra com Rubén. A partir disso expressa, em um primeiro momento, o aspecto da transculturalidade em que a simultaneidade desses corpos, na pequena cabine do caminhão em movimento (um entre-lugar que, pode-se dizer, rompe um discurso nacionalista), torna-se um desafio. Através dos gestos, Rubén recusa a auxiliá-la, ou, até mesmo a olhar, durante o começo da viagem.

Del Rio (2008, p.54, tradução nossa³) chama a atenção para o papel da edição em unir e aproximar, em: “gerar ressonância e dissonância entre corpos que realisticamente ocupam *shots* separados, mas que ainda sim são colocados juntos em um nó afetivo.”. No caso de *Las Acacias*, o enquadramento paralelo enfatiza a aproximação/colisão entre esses personagens, trazendo-os para um centro em que se chocam afetivamente, concentrando uma energia afetiva nesse encontro.

Recuperando os argumentos de Sara Ahmed (2004, p.1, tradução nossa⁴), de que a construção entre a divisão Eu e Outro se dá por uma economia emotiva, podemos dizer que esses corpos presentificam, em um primeiro momento, algo já estabelecido em um nível identitário. Nesse sentido, pode-se pensar o afeto como o que dá forma e também como o que renegocia essa dinâmica de formação: “Corpos tomam forma a partir do próprio contato que têm com os objetos e os outros.”

Entretanto, no filme, são os momentos de encontro, enfatizados por essa construção, que desestabilizam a diferenciação e tornam os três corpos unidos, criando um movimento em direção a algo dessubjetificado, o que suspende o plano narrativo, se tornando movimento e gesto sem objetivo, em que a carga afetiva se intensifica na duração do plano para depois retomar o pequeno fio narrativo no qual esses personagens não são mais os mesmos. Nessas passagens, o filme demonstra a sua preocupação muito mais em desestabili-

3 - Editing is crucial in generating resonance and dissonance between bodies that realistically occupy separate shots, yet are brought together in an affective knot.”

4 - Bodies take the shape of the very contact they have with objects and others.”

zar o espectador acerca de concepções de Eu e Outro estabelecidas, ou seja, dessa historicidade implicada e, através dessa micropolítica dos gestos, produzir dissenso: outros modos de sentir e de pensar.

Em uma dessas passagens, há uma coreografia de olhares, em que a câmera, que normalmente trabalha com os enquadramentos paralelos, opera de forma diferente, enquadrando em *close* a bebê Anahí. Na cabine do caminhão em movimento, Rubén olha para a bebê, corte seco, Anahí o observa, corte seco, e volta enquadramento paralelo. Rubén olha para a estrada, Jacinta, no interior do plano, olha para Rubén, Jacinta volta seu olhar para a estrada e Rubén olha para Anahí, que volta a ser enquadrada em *close*. Essa sequência enfatiza a temporalidade dos olhares, que param uns nos outros, até que Rubén boceja, olha para Anahí, que também boceja e, passados alguns segundos, Jacinta também é enquadrada bocejando. O gesto aqui se torna indiscernível da lógica narrativa. A ênfase na duração faz com que se torne apenas movimento, que intensifica a relação entre esses corpos, e o “desvio” da câmera da operação comum, realizada até então, se comporta também como um corpo que troca olhares com os olhares dos personagens. A relação enfatizada nessa sequência cria uma suspensão que desestabiliza os lugares colocados narrativamente e, quando a ação é retomada, a partir de uma elipse em corte seco, esses personagens já são outros.

O olhar é um elemento importante para a dinâmica afetiva de *Las Acacias*. É através dele, enquanto gesto sem objetivo, sem causalidade, que é enfatizada uma locomoção do corpo, que não estando destinada a representar algo, mas a expressar a (des)construção entre os dois corpos na tela, chamando, com isso, uma intensidade da experiência do presente, da textura do cotidiano.

Outra questão que se relaciona com essa dinâmica é a ausência de colocação de juízos de valor sobre os personagens. Mesmo em um primeiro momento, essa historicidade implicada sendo apresentada, ao não se criar um Eu e um Outro, mas em enfatizar a negociação desses corpos, sem estruturar um discurso fechado acerca do mundo. Nesse sentido, *Las Acacias* desestabiliza os binarismos que apresenta no início.

Uma outra passagem, que expressa narrativamente a preocupação do filme em suspender a diferença Eu-Outro, acontece através do diálogo. Rubén pergunta a Jacinta se é difícil falar guarani, ela responde que não e ele pergunta qual a tradução de caminhoneiro, e ela responde “*caminhonero*”, mas em seguida, enfatiza que algumas palavras não têm tradução do guarani para o espanhol. Nesse momento, a personagem diz a frase “*mba’eryru mboguataha*”, que ele repete, mesmo sem que o significado seja dito e se resigna, sem questionar, a impossibilidade de tradução. Através da palavra, estabelecem suas diferenças e aproximações, mas é na ausência da tradução e do silêncio de Rubén que o dissenso se instaura. O momento em que somente o som das palavras e não sua significação importa, faz com que sejam simultâneos, que existam em consonância, mesmo diante da impossibilidade.

A partir desses microeventos, o filme encoraja uma sensação de partilha com o espectador, fazendo-o

sentir o contemporâneo de outras formas. Para tanto, busca-se pensar a simultaneidade, sem que uma ou outra identidade tenha primazia. Nesse sentido, caracteriza, assim, uma política que desorganiza a polícia, nos termos de Rancière (2014). O dissenso em *Las Acacias*, portanto, acontece ao expressar a capacidade inerente do afeto em desterritorializar lugares, produzindo experiências sensoriais que só depois se tornam intelecção.

Considerações finais

Ao pensar a micropolítica dos afetos no cinema contemporâneo argentino, é possível entendê-lo em um contexto em que as negociações suscitadas pelos movimentos globais coloca questões não só em relação à migração, mas também a uma dinâmica de negociação com a alteridade. Nesse sentido, pensar *Las Acacias*, em consonância com um modo político e estético, oferece pistas para se entender um desejo de expressar o presente realizado no cenário contemporâneo. Com isso, abre-se a possibilidade de pensar a economia afetiva como um modo eficaz de entender qual a ética presente nesses filmes.

Referências

- AGUILAR, Gonzalo. *Other Worlds: New Argentine Film*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2008.
- AHMED, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Nova Iorque: Routledge, 2004.
- DEL RÍO, Elena. *Deleuze and the cinemas of performance. Powers of affection*. Edinburg: Edinburg University Press, 2008.
- MASSUMI, Brian. *Politics of affect*. Cambridge: Polity Press, 2015.
- OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papirus, 2013.
- PAGE, Joanna. *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham: Duke University Press, 2009.
- PODALSKY, Laura. *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema: Argentina, Brazil, Cuba, and Mexico*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2011.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF; Martins Fontes, 2014.
- VIEIRA JUNIOR, Ery (Org.). Sobre a dimensão transcultural do realismo sensorial no cinema mundial contemporâneo. In: BRANDÃO, Alessandra S.; CORSEUIL, Rnelise R.; LIRA, Ramayana (Org.). *Cinema, globalização, transculturalidade*. Florianópolis: Unisul, 2012. p. 63- 83.

Distopia e reparação política na Ceilândia de Adirley Queirós¹

Dystopia and political reparation in Ceilândia by Adirley Queirós

Mariana Lucas Setúbal²

(Mestranda – PUC-SP)

Resumo: Objetiva-se por meio deste, analisar os longas metragens do diretor Adirley Queirós: “A Cidade é uma só?” (2011) e “Branco sai, preto fica” (2014). Através do signo da disputa territorial enquanto alegoria dos limites da democracia brasileira, à medida em que do esgotamento, novas estratégias formais emergem enquanto tentativa de resposta a conjuntura de crise.

Palavras-chave: Ceilândia; Adirley Queirós; Demfobia; Lulismo; Documentário

Abstract: The present article proposes a reflection on the two feature length films directed by Adirley Queirós: “A Cidade é uma só?” (2011) e “Branco sai, preto fica” (2014). The analysis in question is guided by the territorial dispute: satellite cities and the Pilot Plan, as an allegory of the limits of Brazilian democracy.

Keywords: Ceilândia; Adirley Queirós; Demophobia; Lulismo; Documentary

Brasília, monumento do apagamento

Adirley Queirós reelabora um arco histórico que compreende as últimas décadas da experiência democrática brasileira. Tanto em “A cidade é uma só?” (2011) quanto em “Branco sai, preto fica” (2014), há um esforço em demarcar os “limites e contradições na constituição do sujeito político em um território de precariedade” (MACIEL; OLIVEIRA, 2011, p.3). O arco proposto, difere-se de “filmes históricos tradicionais”, que tendem trabalhar as experiências do passado circunscritas ao período de sua ação, à medida em que, o cinema de Adirley Queirós convoca o passado para apontar suas reverberações no tempo presente, desaguando inevitavelmente em uma crítica ao projeto de modernização nacional, que tem em Brasília o marco-zero.

Palco da ação de seus filmes, “Brasília seria uma ilusão, é como se fosse uma projeção holográfica”, (QUEIROS, apud RODRIGUES, 2015). Morador da Ceilândia, refere-se ao local como o primeiro “aborto territorial”. Cidade satélite do D.F., cujo nome parte da abreviação de Campanha de Erradicação de Invasão (CEI) mais o sufixo “lândia”.

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no Painel: Cinema brasileiro contemporâneo: estéticas, poéticas e narrativas de si

2 - Mestranda em História Social na PUCSP. Especialista em “História, Cultura e Sociedade”. Integra o corpo docente da FAAP, desde de 2014.

Meus pais foram expulsos de Brasília, sou da primeira geração pós aborto territorial. Moro em Ceilândia, periferia de Brasília, há mais de 30 anos. Eu me tornei cineasta e grande parte de meu trabalho está relacionada a este tema. Tudo aquilo que sou, que penso, tudo aquilo que minha geração é, como ela age, é fruto desta contradição de ser e não ser de Brasília (QUEIRÓS, apud SABOIA e SANDOVAL, 2012, p.4).

Contra-utopia: modernista, desenvolvimentista, urbanista e democrática, a capital federal, converte-se no personagem principal de seus filmes. É através deste personagem que Adirley Queirós evidencia as principais contradições nacionais, bases para sustentação de sua crítica: violência de Estado, o racismo institucionalizado, suspensão seletiva de direitos, e sobretudo, segregação sócio espacial.

A mudança da capital para o centro do país, não era nenhuma novidade, prevista na constituição de 1934 debatida em diversas ocasiões, a proposta desaparece durante o Estado Novo. Vinte anos depois, Juscelino Kubitschek assume a tarefa para si. O “presidente da bossa nova” que garantiria o desenvolvimento do país descontextualiza a real motivação para transferência da capital, e a reveste de um discurso integrador, em que, a mudança para o centro do país era necessário para assim promover um Brasil integrado: de leste a oeste, de norte a sul.

Em “Apêndice: Juscelino Kubitschek e a construção de Brasília”, Christian Lynch analisa a transferência da capital para o interior do país, enquanto uma medida demofóbica.

A demofobia é manifestada pelos governos, sempre que, confrontados por meio de contestações ou reivindicações populares que os incomodam, eles tentam minimizar aquela ‘palavra’ ou desacreditá-la. (CRÉPON, 2012 apud LYNCH 2014, p.250).

Marca onipresente da história do país, a demofobia é expressa com maior intensidade, em momentos de ascensão das classes trabalhadoras, como ocorrido no pré-64, a ascensão de Collor em 1989, nas manifestações que levaram ao impeachment de Dilma Roussef em 2016, e por fim, a eleição do candidato Jair Bolsonaro à presidência em 2018.

Ao analisar a construção de Brasília na década de 1950, Lynch traz a tona as reais motivações da empreitada, cuja maioria delas seria conter os malefícios decorrentes das pressões populares sobre o governo federal, em vista que o Rio de Janeiro ficaria a mercê de “uma população mestiça, altamente emotiva, num ambiente irritante de estufa, não parece ser a sede mais indicada para uma administração eficiente, capaz de exercer com o âmbito nacional” argumentava Osvaldo Meira Penna, escritor e diplomata brasileiro constantemente citado por Juscelino.

Definido o planejamento da capital, a dimensão monumental torna-se um dos principais elementos constituintes do projeto, “monumento não no sentido de ostentação, mas no sentido de expressão palpável, daquilo que vale e significa” (COSTA, 2012, p.145).

Nestes termos faz-se necessário uma melhor compreensão do conceito de *monumento*. O sentido original do termo é derivado do latim *monumentum*, que por sua vez é derivado de *monere*, que significa advertir ou lembrar. Portanto, o monumento permitiria a ativação, o resgate de uma memória; tanto para aqueles que o edificam quanto para os destinatários das lembranças, o monumento ergue-se enquanto defesa do esquecimento.

A partir do século XVII a função original perde gradualmente seu sentido social, passando a denotar poder, grandiosidade e beleza.

Brasília, evidencia a atualidade do termo. Desprovido de qualquer função memorial, Brasília surge enquanto signo do futuro, e conseqüentemente, superação do passado: um monumento do apagamento. Sem lastro do passado histórico Brasília é sustentada por seu valor simbólico, desvinculado do valor utilitário, a nova capital constitui-se enquanto signo à medida que é transformada na imagem do futuro do país.

Acreditar no progresso não era acreditar no Brasil. Não consistia em crer que algo positivo poderia vir de nossa história, era exatamente o contrário: “consistia em ter esperança de que a história do país podia ser negada. Consistia em acreditar de que o Brasil poderia fugir de si mesmo” (MOSER, 2016, p.28).

Tanto em “A cidade é uma só?” quanto em “Branco sai preto fica”, “Brasília fica fora da cidade” (LISPECTOR, 2012). É na periferia da capital que os contrastes evidenciam-se e que, portanto, a crítica ganha força e densidade, partindo das bases heterogêneas da formação nacional, Adirley Queirós é capaz de transformar sua crítica, supostamente regional, em uma síntese nacional, assim sendo, para falar de Brasília o diretor nunca a filma, em momento algum o Plano Piloto aparece e enquanto lugar de permanência, a promessa de Niemeyer e Lucio Costa se cumpre às avessas, o Plano Piloto é o lugar por onde todos passam mas nunca param, onde ninguém se encontra e todos vagam. Só é possível representar Brasília se falar daquilo que é ausência, seja enquanto utopia política ou modernista, Brasília é constituída e sustentada por ausências e apagamentos, para diretor a forma encontrada para tornar a ausência presença é fazer emergir a história da Ceilândia, é evidenciando um pacto de exclusão permanente que marca a história das cidades satélites e de seus moradores.

Novos protagonistas históricos entram em cena

A matéria crítica dos filmes em questão respondem a um momento específico na história do nosso país. “A cidade é uma só?” filme de 2011 e “Branco sai, preto fica” de 2014, entre eles as manifestações de junho de 2013 irrompem apontando para o esgotamento da política de conciliação- marca do lulismo- peça chave para compreensão da crítica de Adirley Queirós. Isto posto, parto do conceito de *estrutura de sentimentos* de Raymond Williams com o intuito de compreender as obras enquanto, produtoras de novas práticas sociais.

Para Maria Elisa Cevalco, o conceito de Raymond Williams “é uma resposta a mudanças determinadas

na organização social, é a articulação do emergente, do que escapa à força acachapante da hegemonia, que certamente trabalha sobre o emergente nos processos de incorporação” (CEVASCO, 2001, p. 158). Nestes termos, o conceito permite a compreensão das artes e literatura não apenas enquanto formalização de “novas estruturas de sentimentos”, mas, enquanto agente ativo neste processo formação social, assim sendo, a estrutura de sentimento confere as bases necessárias para analisar emergência do novo, através de um movimento dialético em que a arte deixa de ser compreendida enquanto mero “produto cultural”, passam a categoria de produtora, criadora, de novas práticas sociais.

Desta maneira, o cinema do Adirley Queirós não é apenas uma engenhosa síntese das da experiência democrática nacional, também não seria um resíduo de resistência, mas a explosão de insurgências herdadas do paradoxo lulista, que confere a materialidade necessária para que, entre em cena, um novo protagonista histórico.

Em 2013 a expectativa social gerada pelo lulismo, é frustrada, fica evidente que não haveria mais possibilidade de ascensão da nova classe trabalhadora no reformismo fraco; “o desemprego sobe de 5,4% para 6% entre março e junho, e a esperança de que caísse reduziria de 41% em março para 27% em junho, antes das manifestações” (SINGER, 2018; p.101), ou seja, evidencia-se uma redução da massa trabalhadora, junto com, o aumento na faixa de miseráveis.

Junho de 2013, portanto, explicita que a narrativa do Brasil enquanto um *global player* não aconteceria. Se de um lado o enredo “anti-Fifa” e a inquietação da nova classe trabalhadora irão descortinar o processo de luta de classes do país, colocando de volta ao centro da cena pública conflitos sociais, que estavam sendo equacionados no âmbito institucional das negociações de gabinete. De outro lado, as mesmas manifestações convertem-se em palco de pautas conservadoras cultivados no mesmo modelo de gestão, por uma classe média tradicional farta do “populismo petista”.

O cineasta é categórico e os filmes não se iludem; não há condições para superação dentro do espaço de reprodução. Nestes termos, um marco zero faz-se necessário, para Adirley Queiros: a explosão do Plano Piloto é o símbolo desta ruptura, apagar o paradigma do apagamento é o ponto de partida para escrita dessa etapa histórica. Ambos os filmes partem dessa premissa, seja na animação dos créditos iniciais de “A cidade é uma só? ”, ou na explosão da bomba cultural em “Branco sai, preto fica”.

A crítica é construída e sustentada, no terreno em que as contradições do lulismo pulsam. Se de um lado há o reconhecimento que há uma atualização de mecanismos extremamente arcaicos de nossa sociedade, de outro, existe a certeza de que ao serem postas em um movimento ascendente a nova classe trabalhadora, a *ralé* (SOUZA, 2009), o *subproletariado* (SINGER, 1981), não irá recuar. E exigirá não apenas a inserção em uma

sociedade de consumo, mas sobretudo, de direitos.

Nestes termos, a narrativa a contrapelo de Adirley Queirós, só é possível com a entrada na cena política desta nova classe trabalhadora, apta a implodir a narrativa oficial, reivindicando a autoria e protagonismo na história nacional, rompendo assim com o pacto de exclusão ao tornar seus personagens sujeito não mais objeto da História.

Da nossa memória fabulamos nós mesmo

No filme de 2011, já é possível de identificar em um afastamento em relação ao sopro de esperança suscitado pela era Lula, é na figura quixotesca de Dildu, faxineiro no Plano Piloto e candidato distrital pelo Partido da Correria Nacional (PCN), que são expostos e questionados os “recursos que alimentaram o jogo de trégua lulista” (ARANTES, 2015)

A sequencia final em que Dildu caminha solitariamente na contramão da carreato do então partido do poder, o Partido dos Trabalhadores (PT), partido do qual ele não faz parte. “Evidencia-se uma distância intransponível entre a democracia representativa, sua forma de atuação e o povo” (FELDMAN,2012). Por fim, o filme termina com Dildu completamente só irrepresentável politicamente, vagando na imensidão do planalto central.

Em “*Branco sai, preto fica*” esse movimento se completa e é levado ao limite. O filme futurista traz a distopia para o tempo presente, diferente de outras ficções científicas em que o tempo distópico habita em um futuro distante, em “*Branco sai, preto fica*”, a distopia prolonga-se através do espaço temporal: passado, presente, futuro, são tempos de racismo, violência institucionalizada, segregação sócio espacial.

Nestes termos, ao construir sua crítica dentro deste arcabouço, Adirley implode os códigos de ficção e documentário expondo o caráter ficcional da democracia brasileira, e a realidade na potencia fabuladora periférica. Portanto, se a trama inicia com a rememoração do evento de 1986 em que o baile do Quarentão é interrompido por uma batida policial, em que o representante do Estado diz: “*Putá pro um lado veado pro outro, Eu disse branco lá fora e preto aqui dentro! Branco sai, e preto fica. Porra!*” A premissa é clara, o preto fica, para chacina, para depredação, para violência institucionalizada enquanto o branco é ordenado a se retirar.

Não à toa o evento converte-se na peça fundamental para que Dimas Cravalaças monte seu caso, e assim seja capaz de incriminar o estado brasileiro por crimes cometidos contra população negra periférica. “É preciso produzir provas! Sem provas não há passado”. A partir de um gesto *anarquivador* (SELLIMANN- SILVA), Cravalaças, resgata um passado, e só assim, pode construir um futuro.

As imagens de arquivo que abrem o filme, são imagens do esquecimento. Imagens de um arquivo morto de uma sociedade, que prefere, esconder sua história de violência e de opressão. Ao anarquivá-las, Cravalan-

ças e Adirley Queirós irão por em questão a fronteira do arquivo-morto do baile *black* do Quarentão, vão abalar poderes, revelar segredos, reverter dicotomias, para explodir a narrativa oficial. Criando assim um contra arquivo.

Ao longo da narrativa seremos testemunhas da construção deste contra arquivo que ao final do filme torna-se a prova capaz de incriminar o Estado, concluído o caso é solicitado do agente uma nova missão, “evitar a grande explosão”. Entretanto, Cravalaças não impõe nenhum obstáculo afinal o futuro de onde vem, a vanguarda cristã assume o poder. “Voltar para quê? ” indaga o protagonista, “o que fazer com essa nova mudança?”. É na ação transformadora da explosão final, que é operado um deslocamento dos atores sociais. Os novos protagonistas rapidamente assumem a escrita do processo histórico.

Um novo narrador; novos protagonistas; um novo título.

Com a grande explosão a fala que dá título ao filme assume é ressignificada. O Branco sai de cena, e finalmente o preto assume as rédeas da narrativa histórica e ação política.

Branco sai, preto fica!

Referências

ARANTES, PAULO. *A fórmula mágica da paz se esgotou*. Correio da Cidadania, 15 de jul. 2015.

Disponível: <http://www.correiocidadania.com.br/politica/10949-16-07-2015-a-formula-magica-da-paz-social-se-esgotou>

CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001

CHOAY, Françoise. *Alegoria do Patrimônio*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2001.

COSTA, Lucio. *Ingredientes da concepção urbanística de Brasília*. In: XAVIER, Alberto e KATINSKY, Julio (org) *Brasília Antologia Crítica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

MESQUITA, Claudia. *Memória contrautopia: Branco sai, preto fica (Adirley Queirós, 2014)*. Compós. Trabalho apresentado no encontro da compós, 27, 2015, Disponível em: <http://www.compos.org.br/biblioteca/compos-2015-1a0eeebb-2a95-4e2a-8c4b-c0f6999c1d34_2839.pdf>

MOSER, Benjamin. *Autoimperialismo: Três ensaios sobre o Brasil*. São Paulo: Crítica, 2016.

LYNCH, Christian Edward Cyril (2014). *Da monarquia à oligarquia: História institucional do pensamento político brasileiro (1822-1930)*. Rio de Janeiro: Editora Alameda, 2014.

SABOIA, Luciana; SANDOVAL, Liz. *A cidade é uma só? Luta por reconhecimento na relação centro-periferia em Brasília. Urbicentros*. Trabalho apresentado no seminário internacional de urbicentros, 3, 2012, Salvador.

Disponível em: <<http://www.ppgau.ufba.br/urbicentros/2012/ST163.pdf>>.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. *Sobre Anarquivamento- um encadeamento a partir de Walter Benjamin*. Santa Ca-

tarina: Revista Poiésis, n 24, p 35-58, dezembro de 2014.

SINGER, André. *Os sentidos do lulismo: Reforma gradual e pacto conservador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SOUZA, JESSÉ. *A elite do atraso: da escravidão à lava jato*. Rio de Janeiro, Leya, 2017.

WILLIAMS, Raymond. *A Política e as Letras*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

Autoria e criação coletiva em três filmes feministas da década de 1970¹

Authorship and collective creation in three feminist films of the 1970s

Mariana Ribeiro Tavares²
(Doutor – UFMG)

Resumo: Esta comunicação percorre três documentários feministas pioneiros realizados no continente americano na década de 1970, pela brasileira Helena Solberg, identificando questões como invisibilidade, uso da ficção, crítica à imagem midiática da mulher e processo coletivo de produção. Nos interessa analisar nos filmes, a simultaneidade entre elementos que conformam o universo autoral da cineasta e o processo colaborativo de criação que marcou a produção feminista em audiovisual, na década de 1970.

Palavras-chave: Cinema feminista, Helena Solberg e processo colaborativo.

Abstract: This communication covers three pioneering feminist documentaries on the American continent in the 1970s, directed by the brazilian filmmaker, Helena Solberg, identifying issues such as invisibility, use of fiction, criticism of women's media image and collective production process. Our aim is to analyse the simultaneity between elements that conform the author universe of the filmmaker and the collaborative process of creation that marked the elaboration of feminist movies in this period.

Keywords: Feminist cinema, Helena Solberg, and collective process.

A cineasta brasileira Helena Solberg viveu por trinta anos nos EUA, entre 1971 e 2001, quando obteve condições técnicas e orçamentárias para desenvolver uma filmografia no país que compreende 10 documentários realizados em fases distintas: feminista (década de 1970), documentários sobre a política latino-americana (década de 1980) até *Carmen Miranda, Bananas Is My Business* (1994) que marca seu retorno ao Brasil.

Este artigo irá percorrer os três documentários feministas pioneiros de Solberg, analisando questões como invisibilidade, processo colaborativo de produção, uso da ficção e outros elementos que conformam seu universo autoral. Interessa observar a maneira com que a diretora articula esses elementos na construção dos filmes, elaborados em processos colaborativos com outras mulheres nos Estados Unidos e lançados no

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: O CINEMA DE HELENA SOLBERG - SEMINÁRIO TEMÁTICO "MULHERES NO CINEMA E AUDIOVISUAL". O presente trabalho é um desdobramento do artigo "Helena Solberg: militância feminista e política nas Américas" escrito para *Feminino e Plural: mulheres no cinema brasileiro*, organizado por Karla Holanda e Marina Cavalcanti Tedesco e foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES).

2 - Pós-doutoranda no PPGArtes–EBA, UFMG onde atua como professora colaboradora na graduação e na Pós-Graduação. Autora do livro: *Helena Solberg: do cinema novo ao documentário contemporâneo* (2014).

auge da 2ª onda feminista.

Os filmes integram a Trilogia da Mulher. *The Emerging Woman*, (A Nova Mulher, 1974) inaugura a trilogia, seguido por *The Double Day*, (A Dupla Jornada, 1975) e *Simplesmente Jenny*, de 1977. São filmes de militância abertamente feminista e que se tornaram referência para os estudos na área, nos EUA, na América Latina e também, em alguns países europeus. Ambos evidenciam uma postura incomum entre as contemporâneas de Solberg no Brasil. Como lembra a pesquisadora Ana Maria Veiga “o termo ‘feminista’ no Brasil nos anos 1970-80, era com frequência utilizado para instigar o ódio ao movimento de emancipação das mulheres, o que hoje identificamos como antifeminismo.” (VEIGA, 2017, p.86).

Vivendo nos EUA, Helena presenciou a efervescência política da capital Washington D.C, onde morou. Chegou inclusive, a participar do May Day 1971 - a última grande manifestação antibélica da era Vietnã, quando milhares de pessoas de várias regiões do país dirigiram-se à capital, para manifestarem contra a ação do governo federal na guerra. Helena integrou um grupo que iria filmar as manifestações. Mas foram todos presos e encaminhados ao estádio da cidade onde ela conheceu grupos de feministas, também detidos. Foi a partir desse encontro que surgiu o projeto de *The Emerging Woman*.

Ao contrário do Brasil, nos EUA, a segunda onda feminista teve adesão significativa de artistas, mulheres e cineastas que geralmente trabalhavam de modo colaborativo. Para a pesquisadora estadunidense Danielle Schwartz “o processo colaborativo, em que cada mulher dava sugestões em todas as etapas, foi estabelecido em oposição à forma tradicional griersoniana na realização de documentários” (SCHWARTZ, 2006, p 398– 402).

A trilogia foi realizada desta forma através do coletivo *International Women’s Film Project* criado pela cineasta em Washington D.C, reunindo universitárias que conheciam profundamente a história do feminismo como Melanie Maholick e também fotógrafas como Cristiane Burril. A trilogia apresenta alternância entre esse processo colaborativo e aspectos estilísticos de Solberg que assina a direção dos três filmes.

The Emerging Woman potencializa esta alternância. O roteiro foi estruturado em dois eixos: de um lado, uma narração *over* feminina, com informações históricas. Este texto foi construído pela equipe do coletivo. Do outro, dezesseis vozes com diferentes timbres, interpretam fragmentos do material bruto, escrito na 1ª pessoa por ativistas, ao longo de dois séculos de história. O uso criativo destas vozes é uma das marcas estilísticas da cineasta. Esses dois eixos foram montados de forma alternada, constituindo a estrutura do discurso fílmico. A montagem estabelece um diálogo entre o material confessional deixado pelas ativistas e a narração, numa articulação sofisticada que singulariza o média-metragem.

O tom da voz *over* na narração histórica é neutro e impessoal; o das vozes é emocional. As vozes foram escolhidas de acordo com a faixa etária, o sotaque e a entonação que Helena pensou ideais para cada



fragmento lido. Representam uma marca na ficção já que foram dirigidas em busca de interpretações que expressassem revolta, indignação, ou melancolia. *The Emerging Woman* tira as ativistas da invisibilidade ao dar-lhes uma voz (que interpreta seus textos) e também um rosto, através do uso livre de ilustrações, gravuras e retratos de época.

Ao material de arquivo, acrescenta-se o poema *The Applicant* de Sylvia Plath que é igualmente lido em *over*. Sobre esta voz são adicionadas imagens de marionetes, bonecas quebradas, objetos em vitrines de lojas, noivas e publicidades impressas em produtos femininos. São imagens do universo autoral da cineasta, identificados em outros filmes como *A Entrevista*, de 1966, *Simplesmente Jenny* e *Carmen Miranda, Bananas Is My Business*. Para realizar o filme seguinte da trilogia, *The Double Day*, a equipe do coletivo viajou para quatro países latino-americanos em três meses de filmagem.

O filme parte de uma hipótese de base marxista: de que nos países subdesenvolvidos há necessidade de associar a opressão da mulher a uma análise econômica da sociedade para demonstrar que a maioria das latino-americanas são duas vezes oprimidas: compartilham com os homens a opressão de classe e sofrem opressão por serem mulheres. Uma situação dupla utilizada para a manutenção de um sistema econômico chefiado por homens, favorecendo os chamados na época, países de “Primeiro Mundo” em detrimento aos do “Terceiro Mundo”.

As entrevistas e a narração em *over* feminina, com informações do tipo sociológico, são articuladas para comprovar a hipótese. Não há espaço para a ficção, para os momentos oníricos e o arquivo de imagens pessoais da cineasta. *The Double Day* é direto na mensagem que transmite, revelando um debate em que falam com consciência, as mulheres dos países visitados que são apresentados num bloco único chamado América Latina. Ativistas, estudantes, operárias e trabalhadoras no campo e nas cidades são entrevistadas.

O filme foi montado com limitação de tempo, para estrear na abertura na Conferência Internacional da Mulher no México, no ano de 1975. A questão do trabalho feminino – precárias condições, diferenças salariais com os homens e limitação das atividades exercidas pelas mulheres - era um tema central dentro do debate feminista da época e, portanto, recorte acertado para o filme.

Assim como *The Emerging Woman*, a equipe de mulheres em conjunto com o fotógrafo Affonso Beato é apresentada em tomadas iniciais com a identificação de seus nomes e funções. A metodologia colaborativa é evidenciada, o que certamente contribuiu para a empatia com as entrevistadas e, posteriormente, para a recepção do filme junto às plateias femininas.

Mais do que estabelecer uma proposta artística, o que está em jogo é comprovar a hipótese e propor uma saída: a mobilização. O pesquisador estadunidense David William Foster acrescenta que o filme é considerado o primeiro documentário latino-americano sobre o feminismo, em que a cineasta discute com as

entrevistadas, o dia a dia no trabalho, demonstrando a natureza da dupla jornada (FOSTER, 2012, p.55).

Montado a partir do material bruto de *The Double Day*, a produção seguinte é *Simplesmente Jenny*. Distante da pressão do tempo e com a liberdade de fazer o que desejasse, Helena pôde se aproximar de seu universo autoral sem perder de vista a análise histórica.

O filme reverbera os temas de *The Double Day*, mas se diferencia ao focar três personagens adolescentes que haviam sofrido estupro e conduzidas para um reformatório de meninas em La Paz, na Bolívia. A montagem relaciona seus sonhos, fantasias e pensamentos à imagem idealizada da mulher de traços europeus perpetuada pela mídia. Também mostra a moral cristã (ideal da pureza feminina) e como esse ideal se distancia da realidade e da origem indígena das jovens.

Simplesmente Jenny oscila entre a abordagem sociológica (presente na narração *over* feminina com dados socioeconômicos sobre a pobreza na região) e a psicológica, por meio da entrevista com as adolescentes. A crítica ao ideal feminino de pureza e passividade imposto pelo colonizador e sua Igreja católica e, posteriormente, pela mídia, é acentuada.

O filme oscila entre as duas análises antecipando questões que serão abordadas na fase seguinte da cineasta sobre as relações políticas e econômicas entre Estados Unidos e América Latina. *Simplesmente Jenny* é também um filme de transição para a fase seguinte.

Mas traz elementos da estilística de Solberg como a sequencia onírica inicial em que uma modelo de traços europeus dança em *slow* para a câmera em uma propaganda de televisão. Um ideal de beleza amplamente divulgado pela mídia em revistas, filmes e fotonovelas da época. A crítica a esse modelo será recorrente em outras produções de Helena Solberg.

A partir da análises desses três filmes e de entrevistas realizadas com a cineasta, foi possível constatar que o trabalho do coletivo *International Womens Film Project* possibilitou o levantamento e a seleção de material de pesquisa consistente sobre lutas e reivindicações de mulheres brancas, negras, ameríndias em 174 anos de história do movimento feminista nos Estados Unidos, na Inglaterra e nos países latino-americanos visitados pela equipe – Venezuela, México, Bolívia e Argentina. Esse conteúdo forneceu a base para a construção coletiva dos discursos históricos na Trilogia da Mulher manifestos na voz *over* com informações de cunho político ou econômico.

O levantamento seleção das trabalhadoras, operárias e ativistas entrevistadas também é fruto da ação do grupo, assim como a filmagem e a gravação dos depoimentos, quando é evidenciado o método colaborativo de produção.

É na montagem que identificamos com mais clareza, elementos do universo autoral de Helena Solberg



como as imagens que são recorrentes em vários de seus filmes, o uso da ficção, de momentos oníricos, do ideal de pureza representado pelo vestido branco e o véu da noiva, a crítica à imagem midiática da mulher e a tentativa de compreender de que forma suas personagens femininas, geralmente fragmentadas, se posicionam frente aos conflitos sociais e políticos nos ambientes em que se inserem.

Referências

FOSTER, D.W. "This woman wick is One: Helena Solberg-Ladd's *The Double Day*. Publicado em: 17 julho 2012. Estados Unidos: *Journal of Iberian and Latin American Research*. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/13260219.2012.691261>. Acesso em: 09 de set. 2016.

SCHWARTZ, D. "Feminism: North America". In: AITKEN, I. *Encyclopedia of the Documentary Film*. Vol-3. New York/London: Routledge, 2006.

SOLBERG-LADD, H. *The Emerging Woman*: Narration for the film. Washington D.C: Copyright by the Womens's Film Project, Inc. 1974.

TAVARES, M. *Helena Solberg: do cinema novo ao documentário contemporâneo*. São Paulo: Imprensa Oficial / É Tudo Verdade, 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.

VEIGA, A.M. "Estéticas e políticas de resistência no 'Cinema de Mulheres' Brasileiro (Anos 1970 e 1980)". In: HOLANDA, K. e TEDESCO, M.C. *Feminino e Plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papirus, 2017.

Fresa y Chocolate: uma análise das músicas não-originais diegéticas¹

Fresa y Chocolate: an analysis of non-original diegetic music

Marina de Morais Faria Novais²
(mestra e doutoranda – EBA/UFMG)

Resumo: O objetivo do artigo é analisar de que forma as músicas não-originais diegéticas do filme cubano *Fresa y Chocolate* (1993) se relacionam com suas cenas e desenvolvimento da história. A pesquisa parte de conceitos trabalhados por Chion (2008) e Bordwell & Thompson (2013). Foram analisadas nove músicas, em oito cenas. Observou-se que as músicas tem relação direta com cada um dos protagonistas e que se dividem entre funções de pontuação, antecipação e reforço de ações e acontecimentos.

Palavras-chave: Cinema cubano, análise fílmica, música.

Abstract: The aim of the article is to analyze how the non-original diegetic songs of the Cuban film *Fresa y Chocolate* (1993) relate to their scenes and development of the story. The research starts from concepts worked by Chion (2008) and Bordwell & Thompson (2013). Nine songs were analyzed in eight scenes. It was observed that the songs are directly related to each of the protagonists and that they are divided between functions of punctuation, anticipation and reinforcement of actions and events.

Keywords: Cuban cinema, film analysis, music.

Chion (2008) diz que as relações entre imagem e som no cinema, ao contrário do que se supunha no início do cinema sonoro, são muito mais evidentemente verticais do que horizontais. Ele quer dizer com isso que ainda que alguns autores acreditem que som e imagem possam existir, no audiovisual, enquanto unidades independentes, é impossível desassociá-los a partir do momento em que foram montados um sobre o outro. Isso porque mesmo que se tente contrapor os elementos eles ainda assim serão capazes de gerar compreensões a partir de sua sobreposição e, assim, não conseguem seguir apenas sua horizontalidade como tal.

É justamente a partir desta ideia que este artigo surge. Na tentativa de tentar compreender de que forma as músicas não-originais diegéticas do filme cubano *Fresa y Chocolate* (1993), dirigido por Tomás Gutiérrez Alea e Juan Carlos Tabío, se relacionam com as cenas nas quais elas aparecem e com o filme de forma

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual - ST Estilo e som no audiovisual – Sessão 1: Análises musicais.

2 - Marina de Morais Faria Novais é graduada em Comunicação Social (Funed/UEMG), mestre e doutoranda em Artes pela EBA/UFMG, sob orientação do Prof Dr Leonardo Vidigal. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.



geral. Assim, foram analisadas nove músicas, que tocam em oito cenas ao longo do filme.

A pesquisa utilizou partes do método de análise propostos por Chion como a localização das dominâncias e os pontos de sincronização. Após foi realizada a análise narrativa a partir da perspectiva microfuncional de cada uma das oito cenas, conforme também trabalhado pelo autor.

Na tentativa de compreender qual a relação entre músicas e ações / acontecimentos ao longo do filme levou-se em consideração as propostas de Bordwell & Thompson (2013) para análise de significados no cinema. Os autores delimitam quatro tipos de significados: referencial, explícito, implícito e sintomático.

O primeiro seria a significância que está diretamente ligada ao contexto retratado no filme. São significados que remetem a lugares, tempo e / ou outras coisas que existem no mundo fora do filme e, por isso, cria uma relação de referencialidade com ele.

O segundo é aquele significado assumido abertamente pelo filme. Ele se dá principalmente através de diálogos e ações dos personagens. Já o implícito, apesar de não assumido diretamente pelos personagens, pode ser compreendido a partir da interpretação de cenas, sequências ou do filme como um todo.

Por fim, o significado sintomático diz respeito ao que os significados explícitos e implícitos remetem, em termos de valores sociais. É como se fosse a ideologia refratada pelo filme através dos demais significados. Todos os tipos foram levados em consideração durante as análises.

Interessa aqui observar também qual a função de tais músicas em relação às suas cenas, conforme trabalhado por Chion (2008), de pontuar, antecipar ou reforçar as ações / acontecimentos nas cenas e ao longo do filme.

Análises

A primeira cena em que há uma música não-original diegética é logo no início do filme, em que o protagonista David, jovem do partido comunista, bebe em um bar, após ver sua ex-namorada Vivian se casando com outro. Trata-se da música "Se Fue"³, de Ernesto Lecuona. Durante a cena alguém canta no bar, sem poder ser visto, sem acompanhamento instrumental, o trecho "Es cruel mi tormento / Triste estoy sin su amor que robó mi corazón / Se fue...". É a primeira aparição de uma música do Lecuona no filme. Nessa cena a música parece falar por David, que tem uma expressão triste e desencantada por ver outro homem ocupando seu lugar na vida de Vivian. Enquanto a música é cantada ele bebe mais uma dose de uma bebida não identificada.

A segunda música diegética é "D' amor sull' ali rosee", cantada por Maria Callas, que aparece na primeira ida de David à casa de Diego, professor de artes e também protagonista. Os personagens ainda não se conhe-

3 - Letra completa: Sin la luz de tus ojos / Es cruel mi tormento / Triste estoy sin su amor que robó mi corazón / Se fue para no volver / Se fue sin decirme adiós / Muy lejos de mi se fue / Matando mi ensueño de amor.

cem direito. A música colocada é por Diego, para que os vizinhos não escutem a conversa entre eles. Diego escuta a música e canta junto, em uma espécie de representação com carga bastante dramática. A música parece revelar um pouco sobre o personagem, que ainda está sendo apresentado na história. Ela demonstra não apenas o forte sentimentalismo de Diego, que ficará mais a claro adiante, como também releva seu caráter cosmopolita, ao consumir a música de origem europeia, o que não é bem visto por David, por seus fortes valores patriotas. Outro ponto a se levar em consideração é sobre o uso da música na história como forma de abafar o som de vozes. Dá-se a impressão, assim, de que nem tudo pode ser dito pelas pessoas e que ao ouvir alguém poderia dedurar a conversa. A música, nesta cena, funciona também como uma forma de camuflar as vozes. A ópera, então, parece não ser uma escolha aleatória. A potência e a centralidade das vozes na música parecem ser necessárias para que possa abafar outras vozes no ambiente interno da casa em relação aos vizinhos. Essa música será utilizada adiante no filme, como *leitmotiv* (Kassabian, 2009), depois de uma briga entre Diego e David, em que o jovem revolucionário a escutará em seu quarto no dormitório da universidade enquanto se lembra do amigo e decidirá fazer as pazes com ele.

Novamente na casa de Diego, ele e David começam a conversar sobre uma possível amizade entre ambos ao som de “A la antigua” e “Interrumpida”, de Ernesto Lecuona. A música não possui letra, são composições para o piano. Há aqui duas possibilidades. A primeira de a música exercer sua função empática (Chion, 2008), de criar um ambiente dramático entre os personagens, sobretudo por serem composições que trazem sentimento de tristeza, mas também de utilizar os nomes das canções como significados implícitos, em que também se antecipa os acontecimentos seguintes da cena, em que David pedirá a Diego para que finja que não o conheça, caso se encontrem em público e para que não lhe chame de apelidos carinhosos. Por isso, a interrupção, do amor de Diego por David. Outro ponto a se levar em consideração é que o compositor deixou a ilha após a Revolução, o que acontecerá futuramente no filme com Diego.

Em um terceiro momento na casa de Diego, agora com os protagonistas já mais íntimos, toca-se, na vitrola, “Adios a Cuba” e “Las ilusiones perdidas”, ambas instrumentais apenas, de Ignacio Cervantes. Há aqui duas antecipações através também dos títulos das músicas, desta vez, explicitados por Diego. Tomás Gutierrez Alea, um dos diretores do filme, diz em uma entrevista a West (1995) que as ilusões pedidas tem dois sentidos. O primeiro de que Diego perdera suas ilusões com David, pois vê que nada irá acontecer entre ambos. E também que ele perdera sua crença na Revolução (assim como parte do povo cubano também), uma vez que precisou parar de fazer tudo que mais gosta, como ser professor de arte, por ser homossexual e por seu posicionamento crítico em relação ao governo. Porém há de se pensar ainda em outra construção, provocada pela música anterior, não comentada pelo diretor. “Adeus a Cuba” seria uma premonição do próprio desenrolar da história, como um anúncio do que viria posteriormente na história: Diego precisará deixar o país, por causa de críticas que ele faz ao governo e museus de arte após uma exposição sob sua curadoria ser censurada. O personagem diz na cena que a música é triste e não há como não ser, tendo em vista que o artista saiu do país.



Isso expressa também que Diego não tem vontade de sair, apesar de pressentir que em breve isso ocorrerá.

Após encontrar-se pela última vez com Vivian, que vai se mudar para a Europa com seu marido, David vai à casa de Diego e escuta a música “Ya ves”, de Pablo Milanés, no som do amigo, sem falar nada. A letra da música⁴ fala sobre continuar pensando em uma pessoa que está indo embora. Assim, a música reforça e pontua as ações e sentimentos de David, novamente, em relação à Vivian.

A última música diegética que aparece no filme é “Tu me sabes comprender”, de Benny Moré, durante uma noite romântica entre Nancy e David, sendo a primeira transa do jovem revolucionário. A letra da música⁵, bem como sua melodia, celebram uma nova paixão e expressam alegria. Aqui, mais uma vez, a música reforça e pontua as ações e sentimentos de David. Agora por Nancy. Há até mesmo um ponto de sincronização entre a letra da música e as imagens. No verso “me embriagaste con tu risa” Nancy sorri para David e após se beijam. Em sequência sobem as escadas e seguem se beijando e se despindo, indicando o sexo adiante, que não é mostrado. A música, animada, parece marcar o momento de nascimento do romance entre o casal, que permanece junto até o final da história.

Considerações finais

A partir das análises foi possível observar que as músicas não-originais diegéticas de cenas exclusivas de David funcionam como forma de reforçar e pontuar seus sentimentos nos instantes das cenas, presentes principalmente através das letras. Há também uma oscilação dos humores do personagem a serem percebidos através das músicas. Se por um lado em “Se fue” e “Ya ves” o personagem evidencia sua tristeza através das letras e melodias, ao final, após seu percurso de crescimento pessoal ao longo da trama, “Tu me sabes comprender” marca a nova fase do personagem, de realização, ânimo e amor, explicitada também tanto pela letra (e seu novo romance) quanto pela melodia agitada.

Já as músicas tocadas nas cenas na casa de Diego, escolhidas por ele, funcionam como uma forma de antecipação do que irá acontecer com o personagem no desenrolar da história. Há de se levar em consideração que no caso das músicas de Diego as antecipações se dão não apenas através das letras e melodias, mas também dos títulos das músicas ou mesmo faz-se uma analogia com a história de seus autores. Assim, as músicas de Diego evocam referências externas ao filme que estão diretamente relacionadas ao contexto sócio-histórico cubano e evidenciam sua necessidade de deixar a ilha, assim como Lecuona e Cervantes e também reforçam seu caráter cosmopolita, que é o principal traço que chama a atenção de David em relação

4 - Letra completa: Ya ves / y yo sigo pensando en ti / como ave que retornará / ya ves y yo sigo pensando en ti / Ya ves / y yo sigo pensando en ti aunque sepa que después te irás / ya ves / y yo sigo pensando en ti / Una gota de lluvia en mi alma cayó / una hoja de otoño en mi pecho dormió / más un rayo de sol se negó a acompañarme por mi estrecho sendero sin luz / y que yo siga pensando en ti.

5 - Letra completa: Vida, desde el día que te vi / no sé lo que sentí, tal vez lo presentí, que me querías. Vida, desde el día en que te vi / Vida, no sé / no sé lo que sentí, tal vez lo presentí, que me querías. Me embriagaste con tu risa, me extasié con tu presencia, todo en ti es maravilloso, no concibo tanta dicha / Soy feliz / Vida, desde que te conocí no existe un ser igual que tú, Vida, que me sepa comprender...

ao personagem e o que acaba os aproximando. Outro ponto referencial é que as músicas são escolhidas por Diego e ambos pianistas eram homossexuais, bem como Diego. Reforça-se aqui que a sexualidade do personagem é o principal motivo de sua perseguição por parte do partido. Evidencia-se, no filme, como a comunidade LGBT não era bem aceita pelo governo cubano na época retratada na história. Assim, as escolhas musicais de Diego parecem relacionar, além de uma questão sobre o que lhe atrai esteticamente e historicamente, a representatividade de artistas cubanos homossexuais, assim como Diego. E como a sexualidade parece ser um ponto relevante para que eles precisem deixar a ilha. Enfim, as músicas em questão são utilizadas também como forma de apresentação e identificação do personagem e suas complexidades.

É importante reforçar que esta pesquisa encontra-se ainda em desenvolvimento e é, portanto, não conclusiva.

Referências

BORDWELL, David & THOMPSON, Kristin. *A Arte do Cinema: uma Introdução*. Campinas: Editora da Unicamp, São Paulo: Editora da USP, 2013.

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

FRESA Y CHOCOLATE. Direção de Tomás Gutiérrez Alea e Juan Carlos Tabío. Cuba, 1993. 108 min.

KASSABIAN, Anahid. *Hearing Film: tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. New York: Routledge, 2009.

WEST, Dennis; ALEA, Tomás Gutiérrez & TABÍO, Juan Carlos. "'Strawberry and Chocolate', Ice Cream and Tolerance: Interviews with Tomás Gutiérrez Alea and Juan Carlos Tabío". Source: *Cinéaste*, Vol. 21, No. 1/2, pp. 16-20, 1995.

Espaços do Escuro¹

Spaces of the Dark

Marina Mapurunga de Miranda Ferreira²
(Doutoranda – USP/UFRB)

Resumo: Neste trabalho, analiso os espaços da performance audiovisual que se relacionam a uma montagem sonora em tempo real e a uma montagem visual em tempo diferido, onde a imagem funciona como uma partitura gráfica para a construção sonora do filme. Nosso objeto de estudo é o filme *Medo do Escuro* (Ivo Lopes Araújo, 2014) no qual sua montagem sonora é realizada em tempo real. Tenho como embasamento teórico Makela (2006), Chion (2012) e Flôres (2013).

Palavras-chave: Som em tempo real, *Medo do Escuro*, cinema ao vivo, montagem sonora.

Abstract: In this paper, I analyze the audiovisual performance spaces that relate to a real-time sound editing and to a visual editing in a deferred time, where the image acts as a graphic score for the film's sound construction. Our *corpus* is the film *Medo do Escuro* (Ivo Lopes Araújo, 2014) in which its sound editing is realized in real-time. The theoretical background of this paper is Makela (2006), Chion (2012) and Flôres (2013).

Keywords: Real-time sound, *Medo do Escuro*, live cinema, sound editing.

O filme a ser tratado neste artigo é *Medo do Escuro* (2014) dirigido por Ivo Lopes Araújo, cineasta cearense que nesses últimos seis anos tem sido um dos diretores de fotografia mais requisitados do país. Em meio a vários trabalhos fora de sua cidade (Fortaleza), em 2014, Ivo Lopes conseguiu uma folga para retornar à Fortaleza e poder realizar uma de suas ideias com sobras de negativos de outros filmes. Lá, se reuniu durante quinze dias com pessoas queridas para a criação do *Medo do Escuro*.

Trato neste trabalho a trilha sonora distinta da trilha musical. A trilha sonora de um filme é composta por diálogos, música e ruído³(FLÔRES, 2013, p. 118). Aqui opto por: voz, música e ruído, pois no filme em discussão não há diálogos, mas vocalizações como sussurros, burburinhos e gritos. Pensar, projetar e executar os elementos sonoros de um filme é montá-lo, relacioná-lo aos planos visuais projetados na tela. Por isso, escolho utilizar o termo *montagem sonora*, que não se trata apenas de cortar e colar *clipes* de áudio.

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine no seminário: Estilo e som no audiovisual

2 - Professora do Curso de Cinema e Audiovisual da UFRB e doutoranda em Música no PPGMUS/USP

3 - O ruído está relacionado aos efeitos sonoros e ao som ambiente.

O surgimento de uma banda de filme

O ponto inicial para a história de *Medo do Escuro* foi *Jonnata Doll*⁴, roqueiro do cenário *underground* fortalezense, e o centro da cidade de Fortaleza com seus prédios abandonados. Ambos inspiraram Ivo a dar a carga pós-apocalíptica ao filme. Ivo comenta que só bastava pôr um pouco mais de lixo para o cenário ficar perfeito. A ideia do filme surgiu dessa junção da figura de Jonnata (o Cara) com as ruínas do centro, resultando na sinopse: Um homem solitário vaga perdido por uma cidade pós-apocalíptica.

O centro da cidade foi positivo para o cenário, mas negativo para o som direto. Muitos ruídos indesejados invadiram o som direto, que acabou sendo som guia para o processo de montagem das imagens. Mas os sons indesejados se tornaram o gatilho para a criação de uma “banda do filme”. Já havia uma vontade de Ivo fazer uma trilha sonora ao vivo com um de seus filmes. Ao perceber que o som direto não estava adequado para a montagem final, decidiu que faria a trilha ao vivo em *Medo do Escuro*.

Ivo comentava⁵ que o filme só poderia ser exibido com a “banda do filme”, senão não haveria som, nem filme. Essa banda não parece uma banda convencional, mas uma espécie de montadores de som em tempo real. Pois, além de elementos musicais, a banda toca ruídos (efeitos, sons ambientes) e faz vocalizações. A banda tem uma relação direta às imagens do filme, pois Ivo Lopes participa da direção e fotografia do filme, Uirá dos Reis do elenco e Taís de Campos da arte. A banda se divide nas seguintes funções: Ivo toca os sintetizadores, faz vocalizações e efeitos; Uirá realiza os *samples*, vocalizações, toca o sintetizador e percussão de objetos; Thaís toca o sintetizador, percussão de objetos, vocalizações e bateria eletrônica e Vitor Colares toca a guitarra de forma expandida e não expandida.

Tocando o filme

Primeiramente, é preciso lembrar que a montagem visual de *Medo do Escuro* é fechada, somente a montagem sonora está aberta para ser realizada em tempo real, e que não há nenhum som estabelecido na montagem visual. A primeira exibição de *Medo do Escuro* ocorreu na Mostra Alumbramento (em Dezembro/2014) em Fortaleza. O som era construído ao vivo. As vocalizações se davam por gritos, burburinhos incompreensíveis e sussurros descorporalizados em relação a imagem projetada, se distanciando de um cinema vococêntrico. Os sussurros seguem para os ambientes obscuros das ruínas, como se fizessem parte de um som-território⁶, proposto por Chion (2012, p. 69). Os sussurros são vozes sem corpos, como se fossem a própria voz da cidade ou dos que já passaram por lá. Esses sussurros também podem ser os sons internos-subjetivos do

4 - Cantor e compositor da banda de protopunk Jonnata Doll e Os Garotos Solventes.

5 - Em conversa com o diretor na primeira exibição. Até a sétima exibição, este fora exibido com a “banda” original do filme. Na oitava exibição, na Caixa Cultural do Rio de Janeiro, abriu-se uma exceção. A “banda do filme” não pôde tocar. Assim, Ivo convidou músicos experimentais e artistas sonoros do Rio para a execução sonora do filme.

6 - Na atualização do tricirculo dos sons proposto por Chion (2012), o som-território é o som que envolve uma cena e habita seu espaço, sem que nos preocupemos onde está localizada a sua fonte.

Cara (Jonata - o protagonista).

Na trilha sonora executada em tempo real, dublar um personagem se torna muito difícil pela sincronia entre dublador e dublado. A perda da sincronia pode causar um efeito distinto do resultado desejado pelo diretor, fazendo emergir outros sentidos que não são os pretendidos. Como, por exemplo, fazer um drama se tornar uma comédia. O grito é a única expressão vocal em sincronia neste filme. Os personagens são mudos de palavras, parece que a Fortaleza decadente e os opressores calam os personagens. A fala também pode despertar os inimigos que estão a espreita para levar dos que já não têm nada o que ainda lhes restam.

O Cara, ao se deparar com a personagem Sol, parece querer falar-lhe algo, mas não fala verbalmente. A conversa se dá pelos olhares e pelos gestos. A comunicação acontece pela reflexão da luz do sol através dos Espelhos. O grito de Taís (da banda do filme) em sincronia com a personagem Garota, é a explosão, a resistência dos que ficaram por muito tempo em silêncio. O grito é o embate e a voz da luta.

Ainda na primeira exibição, a banda do filme se posicionou em frente à tela da sala de cinema, na primeira fileira de poltronas, não no palco. Pouco se via a banda do filme. A sala se mantinha toda escura, sem iluminação que destacasse a banda, tornando-a ainda mais “invisível”, assegurando a estética da transparência⁷. O público pouco a percebia. Quem chegava atrasado na sessão, e não sabia que o som seria tocado ao vivo, poderia achar que a trilha sonora que saía das caixas de som vinha já sincronizada no “filme” e não tocada pela banda. A imersão que se tinha nesta exibição ainda se propunha como uma Forma Cinema⁸, mesmo havendo a montagem sonora em tempo real. Porém, no encerramento do 25º Cine Ceará⁹, a banda passa a ser mais percebida. Uirá dos Reis, vestido como seu personagem Sr. Hiena, entra na sala de cinema com latas e objetos barulhentos amarrados a ele. O público se vira e segue Uirá com o olhar, até ele encontrar a banda que se mantém (como na primeira exibição) sentada na primeira fileira do cinema. Esta rápida performance que antecedeu ao filme, como um prólogo, já criou uma variação na Forma Cinema, ao fazer com que o público se voltasse à banda e ao Sr. Hiena que duplicado (na tela - no mundo fictício e na sala de cinema - no mundo não-fictício) fazia o som do próprio filme. A partir dessa exibição, a banda do filme vai se tornando mais nítida ao público, até chegar, em outras exibições, no palco e se revelar como parte do filme, deixando mais claro o processo de criação sonora ao público.

Diferente de uma montagem em tempo diferido (uma montagem já pronta), a montagem sonora em tempo real exige também improvisação no momento da exibição, pois algo que estava ensaiado ou treinado, pode dar errado. Um pedal de guitarra pode apresentar defeito, um microfone pode falhar, o computador pode

7 - Para Xavier (2005), quando o dispositivo cinematográfico é ocultado, ou seja, quando a operação é de transparência, há um ganho de ilusionismo no cinema. Quando o dispositivo é visto, a operação é de opacidade, quebrando a ilusão do cinema.

8 - Segundo Parente (2014, p. 103-105), a Forma Cinema articula três dimensões (arquitetura da sala - herdada do teatro italiano; a tecnologia de projeção da imagem e a linguagem cinematográfica que organiza as relações temporais e espaciais para o entendimento da história do filme) em seu dispositivo que se voltam para realizar um espetáculo que ilude o espectador ao colocá-lo diante de fatos e acontecimentos.

9 - Festival de cinema ocorrido no Cine São Luiz na cidade de Fortaleza em junho/2015.

superaquecer e travar. Na montagem em tempo real, as falhas devem ser incorporadas na performance de forma que não sejam percebidas, ou melhor, que não sejam falhas, mas parte do processo de criação sonora. Há também as tensões, os olhares, o público presente. Ivo comenta que executar a trilha sonora ao vivo “é outro mundo. Muda a forma de receber o filme. Como diretor eu ficava sentado, assistindo, meio sem ter o que fazer. Aprisionado” (LOPES, 2015 apud PACELLI, 2015). Realizar o som do filme ao vivo pode ser também uma libertação diante da própria obra, é criar algo diferente a cada projeção. A obra está sempre aberta e é efêmera, pois ocorre daquela forma somente naquela exibição depois já se torna outra coisa.

Em *Medo do Escuro*, segundo Vitor Colares¹⁰, havia uma espécie de partitura (não convencional) que indicava entradas, saídas e elementos sonoros a serem executados. Ela servia como um guia para as improvisações que ocorriam. Nessa partitura, há anotações que, como comenta Ana Carvalho (2016, p. 98) sobre as partituras em performances audiovisuais, ajudam os artistas “a construir uma narrativa, organizar o tempo e conteúdo de uma performance ou [servem também] como uma maneira de transmitir informações que precisam ser partilhadas entre artistas durante o evento”. Os ensaios, a partir destas partituras, funcionam como treinos (como propõe Cornelius Cardew¹¹ ao escrever sobre improvisação). A banda do filme treina em cima dos acasos, dos riscos da execução em tempo real.

Espaços no escuro, variando a Forma Cinema

Por apresentar uma trilha sonora realizada ao vivo, associo *Medo do Escuro* ao *live cinema*, embora sua montagem visual já esteja fechada. Mia Makela (2006) teoriza sobre esse cinema ao vivo, descrevendo seus elementos. Makela (2006, p. 25) comenta que há cinco espaços neste cinema, o espaço: da projeção, do *desktop*, o digital, da performance e o físico. Em *Medo do Escuro*, o espaço da projeção é o mesmo da Forma Cinema, onde as imagens visuais são projetadas na tela retangular da sala de cinema. Não há variação em tamanho e número de telas ou projeções em objetos ou pessoas.

Já o espaço do *desktop* (das interfaces dos *softwares* utilizados no computador) e o espaço digital (que está relacionado ao processamento do computador), presentes na execução da montagem sonora ao vivo, rompem com a Forma Cinema que não apresenta o dispositivo computador/*laptop* em sua configuração.

Na Forma Cinema, não existe o espaço da performance, pois esta torna os “dispositivos” mais opacos, mais visíveis. Esse espaço acaba revelando aos espectadores parte do processo de fazer cinema. Nas primeiras exposições de *Medo do Escuro*, aparentemente não se percebia o espaço da performance, que no *live cinema* geralmente é o palco, onde os artistas performam. O espaço da performance nesta ocasião foi deslocado para a primeira fileira, quase que junto ao público, mas praticamente imperceptível por ele, como se houvesse

10 - Em conversa comigo no ano de 2016.

11 - Cornelius Cardew (1971) propõe a substituição de uma improvisação ensaiada por uma improvisação treinada, já que a improvisação não pode ser ensaiada, prefiro utilizar a palavra treino a ensaio.

um fosso de orquestra. A banda do filme quase não se destacava visualmente, mas estava ali montando o som ao vivo.

Diferente do espaço físico da Forma Cinema, esse espaço em *Medo do Escuro* é transformado pela presença dos realizadores. A banda do filme é tensionada entre o público e a tela com a Fortaleza abandonada e personagens repletos de *glitters*, com roupas oitentistas surradas e marcados pela destruição da sua cidade.

Considerações finais

Medo do Escuro é um filme que varia sutilmente a Forma Cinema ao propor uma montagem sonora em tempo real “tocada” por sua banda. Esta banda é tensionada pelo espaço físico da sala de cinema reconfigurada por possuir um espaço performático, onde os dispositivos da montagem sonora são revelados ao público. Ivo, Thaís, Uirá e Vitor não podem mais se camuflar no público para assistir ao filme. Eles se desafiam, saindo dos bastidores de produção para a sala escura de cinema, se metamorfoseando em uma banda de filme.

Em um cinema independente e de afetos, todos trabalham em várias funções e todos se ajudam. O próprio diretor entra em cena (no espaço da performance) para fazer som, vivenciando seu filme de outra forma, performando e revelando ao público seu próprio processo criativo sonoro.

A banda de *Medo do Escuro* segue uma montagem sonora guiada pelas imagens do espaço da projeção e por um planejamento sonoro (que se aproxima a um *sound design*). Porém, a banda improvisa como em uma *jam-session* onde os membros de “um conjunto escolhem um tema e o desenvolvem livremente, improvisando e ao mesmo tempo orientando essa improvisação dentro de uma linha de congenialidade que lhes permite uma criação *coletiva, simultânea* [...] orgânica” (ECO, 1991, p.185). A escolha de uma “banda do filme” torna a criação sonora um ato coletivo, afetivo e de cumplicidade. Não há um editor sozinho trancado em um estúdio, nem uma divisão de trabalho como uma linha de produção, onde há vários editores, mixadores, técnicos de captação, microfones, etc. Também não é como uma orquestra que toca as notas de uma partitura fechada, sem poder improvisar. Não é como um solista improvisador, que improvisa sozinho. A montagem sonora coletiva, de uma banda de filme, cria várias camadas em uma *timeline*. Se alguma trilha “falha”, há outra que a sobrepõe. Se alguém cai, o outro segura.

A banda de filme também pode ser como uma banda de rock, que sai no carro da banda, faz turnê (com o filme), levando suas ferramentas desde instrumentos musicais a *laptops*, objetos percussivos, microfones e captadores de contato, montando seus equipamentos, passando o som, se maquiando e vestindo roupas estranhas. Não há som sem a banda, não a filme sem som. *Medo do Escuro*, através da sua construção sonora ao vivo, se torna uma experiência única e compartilhada no mesmo espaço, entre realizadores e espectadores, que se desenvolve no momento da performance. Depois, não é possível reproduzi-lo, mas re-apresentá-lo.

Referências

- CARDEW, C. Towards an Ethic of Improvisation. n: CARDEW, C. *Treatise Handbook*, London: Edition Peters, 1971. Disponível em: <http://www.ubu.com/papers/cardew_ethics.html>. Acesso em: 03 mar. 2018.
- CARVALHO, A. Possibilidades na documentação de performances audiovisuais ao vivo por meio de partituras. In: MORAN, Patrícia (org). *Cinemas transversais*. São Paulo: Iluminuras, 2016.
- CHION, M. *L'audio-vision: Son et image au cinéma*. France: Armand Colin Cinéma, 2012.
- ECO, U. *Obra aberta: Forma e indeterminação nas práticas contemporâneas*. 8 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.
- FLÔRES, V. *O cinema: uma arte sonora*. São Paulo: Annablume, 2013.
- MAKELA, M. *Live Cinema: Language and Elements*. Helsinki, 2006. 70f. Dissertação (Mestrado em New Media). Media Lab, Helsinki University of Art and Design, Helsinki, 2006.
- PARENTE, A. Moving Movie - Por um cinema do performático e processual. In: GONÇALVES, O.(org). *Narrativas Sensoriais*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, p. 103-122, 2014.
- XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3a edição - São Paulo, Paz e Terra, 2005.



Ensaaios sobre o Vidigal: o cinema, a escola, e a memória da favela¹

Essays on Vidigal: the cinema, the school and the memory of the favela

Marta Cardoso Guedes

(Doutoranda em educação UFRJ)²

Resumo: O artigo narra o encontro do projeto *Cinema para Aprender e Desaprender* (UFRJ), com as memórias de luta e resistência à remoção da Favela do Vidigal nos anos 1970. Após recuperar imagens Super-8 de uma cineasta amadora, o projeto de cinema da escola busca realizar uma montagem cinematográfica como método historiográfico, mostrando a experiência de um grupo de pessoas que lutava por uma causa comum e constituindo acervo de memória para além da escola.

Palavras-chave: Memória, Cinema, Educação, Favela, Vidigal.

Abstract: The article narrates the meeting of the project *Cinema to Learn and Unlearn* (UFRJ), with memories of struggle and resistance to the removal of the Vidigal Favela in the 1970s. After recovering Super-8 images from an amateur filmmaker, the school's film project seeks to make a cinematographic montage as a historiographic method, showing the experience of a group of people fighting for a common cause and constituting a collection of memory beyond the school.

Keywords: Memory, Cinema, Education, Favela, Vidigal.

Introdução

Desenvolvemos o projeto de extensão *Cinema para Aprender e Desaprender* (CINEAD), da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em uma escola municipal de ensino fundamental na Favela do Vidigal. Sou a professora de Educação Física da escola, e com a fundamentação teórica da *Hipótese-Cinema* (BERGALA, 2008), experimento a proposta de descoberta do gesto de criação cinematográfica compartilhada entre professores e estudantes.

Pensando no cinema na escola como um espaço produtor de sentidos que envolvem múltiplas subjetividades estamos traçando nosso percurso investigativo por meio da pesquisa cartográfica. Ao propor uma pesquisa intervenção, e uma inversão metodológica isto é: transformar o *metá-hódos* em *hodos=metá*; a

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: IN Cinema, educação, diáspora.

2 - Doutoranda em Educação UFRJ. Mestre em Educação UFRJ. Especialista em Psicomotricidade IBMR. Atriz. Professora de Educação Física (SME/RJ). Link Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7776876291421009>

cartografia corrobora com o nosso fazer pesquisa, que já vem se desenvolvendo empiricamente desde 2015, quando decidimos apostar na pesquisa da história/memória da Favela do Vidigal em nosso projeto de cinema na escola. Essa reversão proposta pela cartografia “consiste numa aposta na experimentação do pensamento - um método não para ser aplicado, mas para ser experimentado e assumido como atitude” (PASSOS et al, 2015, p.10-11).

Em 2015 o projeto de cinema envolveu a escola, desde a educação infantil até o 5º ano, na pesquisa da história/memória da Favela do Vidigal, e produziu o documentário escolar *Paraíso Tropical Vidigal*³. O filme registra os bastidores de uma busca pela história do morro, da escola à favela, sendo um encontro entre moradores, alunos, professores e colaboradores. As reverberações deste documentário, tanto em âmbito escolar, quanto fora dele, acabaram por nos trazer ao Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRJ com o objetivo de investigar o que pode um projeto de cinema na escola da favela quando pesquisa a memória desta Favela. A partir dos mapas que vamos traçando e dos caminhos que estamos percorrendo, todo um campo de pesquisa vem se constituindo e múltiplas possibilidades com as imagens se configurando. Assim é que a partir de imagens Super-8⁴, como dispositivo de pesquisa e análise, pretendemos realizar uma montagem cinematográfica como método historiográfico (LEANDRO, 2018).

Uma história de encontros e (re) encontros

Em 2016, a partir da exibição do nosso documentário escolar no evento comemorativo de 10 anos do CINEAD na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, entramos em contato, por acaso, com Felícia Krumholz. Ela estava na plateia do evento, e nos contou que em 1977, quando era uma jovem arquiteta, subiu a Favela do Vidigal por conta do processo de remoção da mesma e se uniu a luta dos moradores/ativistas. Como tinha uma câmera Super-8 do recém fundado CINEDUC⁵, grupo do qual fazia (faz) parte, decidi filmar o movimento de insurgência destes moradores contra a ordem de remoção deles para o subúrbio de Antares. Sua função no movimento, estabelecida coletivamente, passou a ser então a de cineasta amadora registrando a luta pela não desterritorialização deles.

A produção superoitista fez parte da luta pela redemocratização do país, muitos dos cineastas amadores estavam ao lado daqueles que lutavam contra a ditadura. Felícia havia sido essa realizadora amadora que se unira a luta dos moradores. As imagens feitas por ela ficaram na sede da Associação dos Moradores da Vila do Vidigal, mas infelizmente, o tráfico, ao definitivamente tomar conta do território da favela em meados dos anos 1980 incendiou a memória documental que existia na Sede da Associação dos Moradores. Foi o pro-

3 - Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MZy_zvtqT_Q

4 - Lançado pela Kodak em 1965, o Super-8 é uma evolução da película 8mm, com uma superfície maior de imagem. Nos anos 1960 e 1970, fez muito sucesso entre cineastas amadores.

5 - CINEDUC- Cinema e Educação foi criado em 1970 com a preocupação de dar às crianças e jovens a possibilidade de conhecer os elementos da linguagem cinematográfica.



projeto de cinema da escola, que com as exibições de seu documentário, recolocou Felícia em contato com os antigos moradores/ativistas, e com este (re) encontro a surpresa com a cópia do material que havia se perdido.

Assim em agosto de 2017 realizamos na escola o evento *40 anos de resistência do Vidigal*. Contamos com a participação de todos os estudantes do colégio, da equipe escolar e de aproximadamente 40 convidados, dentre eles os antigos moradores/ativistas, e todos aqueles que de alguma forma se uniram a causa pela não remoção da favela em 1977, além das atuais lideranças no/do morro. Durante todo o evento, os jovens do projeto de cinema, como pequenos cineastas amadores, capturaram em suas lentes os testemunhos desses moradores/ativistas. Testemunhos que nos atravessaram apontando pistas, reminiscências, pontos de vista particulares, vivências pessoais que vem construindo nossa narrativa de memória própria de uma história que almeja atentar para a experiência dos indivíduos captada nas relações que eles mantêm com outros indivíduos e com o meio social (REVEL, 2010).

A vitória da resistência deste grupo que lutou por uma causa comum na década de 70 contou com a união de diferentes atores. Além dos moradores/ativistas, a luta se fortaleceu com os advogados Sobral Pinto e Bento Rubião; com Sérgio Ricardo (cantor, compositor e cineasta); com a Pastoral de Favelas presidida pelo Cardeal D. Eugênio Salles; com o médico Jairo da UFRJ que fundou o primeiro posto de saúde da favela; com o delegado de polícia Hélio Luz, entre outros. Esta vitória pioneira deu origem a muitas outras lutas contra remoções na cidade.

Foi neste (re) encontro na escola, que Felícia Krumholz anunciou ter guardadas em uma caixa de isopor, por 40 anos, a cópia das imagens em Super-8 que havia feito na época da tentativa de remoção da favela em 1977. Suas imagens, tomadas da luta dos que se insurgiram contra a remoção, dos que lutaram por seu território em tempos sombrios e truculentos de ditadura civil-militar, tempos de chumbo, como os que se avizinham no horizonte próximo; podiam voltar ao berço. Suas imagens amadoras, feitas com objetivos políticos, não só estavam de volta, como voltavam em tempos de retrocesso, e, portanto, uma vez mais, perigosos. O curso de retomada dessas imagens, ainda é incerto, principalmente pelo fato de que não sabemos o que está por vir, mas temos a certeza de que essas imagens precisam ser historicizadas, sobretudo no momento atual.

Os arquivos em cena

Em dezembro de 2017, nos (re) encontramos (escola e personagens desta luta) na Cinemateca do Museu de Arte Moderna, RJ, desta feita para mergulharmos nos arquivos de memória de Felícia, guardados por todo esse tempo em uma caixinha de isopor. Um verdadeiro legado audiovisual do Rio de Janeiro dos anos 70, e que agora, a partir do projeto de cinema da escola, faz parte do Lote da Associação dos Moradores do Vidigal, no acervo da Cinemateca do MAM. “A chegada em um arquivo público, os cuidados de uma preservação adequada e o possível retorno em pesquisas e em trabalhos artísticos parece ser um destino reservado para

poucas imagens desse cunho no Brasil” (BLANK, 2015, p.22). O Projeto de Cinema da nossa escola foi responsável, pela limpeza, digitalização, e telecinagem deste material, que inclui, além dos filmes Super-8, negativos de fotos e fitas cassete com entrevistas da época.

Foi Hernani Heffner, especialista em preservação e curador da Cinemateca quem separou o que era passível de salvação e o que já estava condenado. A partir daí, eu e Marta Chamarelli, também integrante do CINEAD, preenchamos todas as tardes dos meses de março e abril de 2018 com sessões de limpeza das películas, no MAM. Uma verdadeira iniciação em um rito até então desconhecido por nós. Batoques, álcool isopropílico, moviolas, carretéis eram naquele momento o nosso cenário de trabalho. Desenrolávamos, limpávamos e enrolávamos de novo as películas numa experiência tátil muito particular que quem só conhece o filme digital jamais experimentará. Tínhamos nas mãos o filme como matéria, objeto palpável e não bytes em um arquivo virtual. Manipulávamos uma fina película que quebra, amassa, fura, abalroa e até o próprio trabalho de limpeza, se um pouco mais intenso ou descuidado, pode destruir. O cheiro forte e acre do material já em decomposição das películas, e o próprio ambiente da Cinemateca conferiam às nossas ações um sentimento de certa reverência por aquilo que está na iminência de ser perdido. Diríamos até que o nosso temor e cuidado pareciam similares aos de quem toca um objeto sagrado e frágil na tentativa de cuidar dele e evitar ou retardar o processo de degradação e a inexorável perda. Aquelas ações repetitivas e sistemáticas tinham um quê de ritual e de mistério. Afinal, limpávamos, mas não sabíamos ao certo o quê e nem se havia ainda imagens passíveis de serem projetadas e inteligíveis aos que vivenciaram as experiências da década de 70. “As imagens que nos inquietam estão separadas de nós pelo espaço da história, por um vazio de significados que nos impele a reconstruir suas trajetórias e que permite que elas sejam abertas para outros usos” (BLANK, 2015, p. 23).

Foram algumas semanas limpando e preenchendo fichas de entrada dos filmes na cinemateca. Estado das películas, condições de armazenamento, metragem, desprendimento de emulsão, riscos de emulsão, encolhimento, abaulamento, fungos, riscos de suporte, perfurações estaladas, perfurações rompidas, rasgos, emenda não original, grau técnico - tudo para a telecinagem e digitalização do material - um outro mundo se abriu para nós naquela pequena sala da cinemateca. O que sentíamos diante daqueles vestígios de memória era uma emoção sem tamanho! “O arquivo é excesso de sentido quando aquele que o lê sente a beleza, o assombro e um certo abalo emocional” (FARGE, 2017, p. 36). Faltam-nos palavras que possam expressar o que era estar diante de documentos que registraram a sobrevivência de um território, de um grupo de pessoas, que mobilizadas, lutaram contra o Estado e o poder do capital, em época de grande repressão imposta pela ditadura civil-militar. Sombrios tempos de tortura, morte e exílio. “Uma época em que uma roda de três ou quatro pessoas na praça já significava um grupo de ‘comunistas’ ou ‘terroristas’ tramando alguma coisa. Andar em grupo era perigoso”, como bem disse um dos moradores/ativistas aos nossos alunos, no evento *40 anos de Resistência do Vidigal*, realizado na escola.



As imagens de arquivo como novo dispositivo

Em 13 de agosto de 2018 realizamos na Cinemateca do MAM o evento *VIDIGAL: Imagens, Memória e Resistência* que contou com a presença dos antigos moradores/ativistas, dos estudantes do projeto de cinema da escola, e do grupo de pesquisa do CINEAD/UFRJ. Ao todo tivemos cerca de 80 participantes que assistiram a exibição de parte do material de arquivo recuperado pelo projeto de cinema.

Neste emocionante (re) encontro com as imagens dos anos 70, muitas lembranças foram evocadas, os antigos moradores/ativistas se reconheciam nas imagens, davam se conta daqueles que já não estão mais entre eles, e narravam os momentos vivenciados na época. Sr. Armando Almeida Lima se recordou, por exemplo, de um fato para ele marcante: “olha, nós frequentemente dávamos entrevistas pensando que eram jornalistas, mas eram os homens do DOI-CODI querendo informações sobre o que estávamos fazendo...”. Os comentários durante a projeção das imagens chamavam a atenção para a criação coletiva da narrativa de luta, resistência e vitória deste grupo de moradores/ativistas que insurgindo-se em tempos ditatoriais e lutando por uma causa comum evitava mais uma diáspora.

Dando continuidade à nossa pesquisa colocaremos estas imagens de arquivo recuperadas por nós como dispositivos de memória. O método cartográfico requer, para funcionar, “procedimentos concretos encarnados em dispositivos” (KASTRUP; BARROS, 2015, p. 77). Assim, vamos proporcionar aos antigos moradores/ativistas (em duplas), o contato com as imagens Super-8, com as fotografias, com as entrevistas sonoras, e com os documentos da época para convocar suas lembranças. Assim pretendemos realizar uma montagem cinematográfica como método historiográfico. “A montagem cinematográfica é o lugar, ao mesmo tempo, do corte e da colagem, do intervalo e da ligação entre os fatos” (LEANDRO, 2018, p. 3). Nos embasamos, dentre outros, na perspectiva proposta por Walter Benjamin da historiografia que se dá por um passado que é lido no momento presente, parecido com a nossa psiqué, onde a “escritura” só é percebida em um determinado agora. Assim o registro da memória, fragmentário e baseado na experiência individual e coletiva, não tem como objetivo a tradução integral do passado, mas sim o abalo na concepção linear da história, pois “a historiografia que mostrou ‘como as coisas efetivamente aconteceram’, foi o narcótico mais poderoso da história” (BENJAMIN, 2009, p. 505).

Com o documentário escolar de 2015, acabamos por constituir todo um campo de pesquisa, foram suas imagens que nos colocaram em contato com os personagens desta história de luta e resistência e com as imagens da época. Nesse momento pensamos em fazer o caminho inverso: do campo constituído, e das imagens de arquivo recuperadas, para um novo filme. “Não assume a imagem, em sua própria fragilidade, em sua intermitência de vaga-lume, a mesma potência, cada vez que ela nos mostra sua capacidade de reaparecer, de sobreviver?” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.127). É neste processo de construção de coerência, e historização dessas imagens que pensamos residir a potência do nosso projeto de cinema na escola.

Quais estão sendo as implicações de um encontro desta natureza (cinema e memória da favela) no âmbito escolar? O que pode uma montagem desta história de luta e resistência pela não remoção da favela do Vidigal nos anos 70, como ficção de memória, para compreensão na escola, do que se é, e do que se faz na ordem social? Como abrir essas imagens, para além da escola, na busca pela compreensão do momento atual?

Referências

- BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.
- BERGALA, A. *Hipótese-Cinema*: pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola. Rio de Janeiro: Booklink Publicações LTDA, 2008.
- BLANK, T. C. *Da tomada à retomada: origem e migração do cinema doméstico brasileiro*. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos Vaga-Lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- FARGE, A. *O Sabor do Arquivo*. São Paulo: Edusp, 2017.
- LEANDRO, A. "Montagem e história: uma arqueologia das imagens da repressão". Disponível em: http://www.compos.org.br/biblioteca/artigo_com-autoria_compos-2015-3443f24d-7f10-4aaf-857c-1441b53a7204_2837.pdf. Acesso em 02 de janeiro de 2018.
- PASSOS, E.; KASTRUP, V. & ESCÓSSIA, L. *Pistas do Método da Cartografia*: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Editora Sulina, 2015.
- REVEL, J. "Micro-história, macro-história: o que as variações de escala ajudam a pensar em um mundo globalizado". *Revista Brasileira de Educação*, v, 15, n. 45, set/dez. 2010.

Fotografia cinematográfica no filme documentário¹

Cinematography in a documentary film

Matheus Andrade²
(Doutorando – UFPB)

Resumo: Nosso intuito é apontar para um elemento contido na feitura da fotografia do filme documentário, o que chamamos de *trato de filmagem*. Aqui, partimos do conceito de *diegese* do filme de ficção e suas implicações em recursos técnicos, para refletimos sobre a fotografia cinematográfica do documentário, ensaiando uma ideia de um cinema não-diegético, do qual desdobramos para tocar nas especificidades da direção de fotografia.

Palavras-chave: fotografia cinematográfica, filmagem, documentário, diegese.

Abstract: Our intention is to point to an element contained in the making of the photograph of the documentary film, which we call filming. Here, we start from the concept of diegese of the fiction film and its implications on technical resources, to reflect on cinematography of the documentary, rehearsing an idea of a non-diegetic cinema, from which we unfold to touch the specificities of the photography direction.

Keywords: cinematography, filming, documentary, diegese.

Introdução

Para propor uma reflexão acerca do cinema documentário ainda continua difícil desconsiderar toda uma tradição reflexiva sobre o filme de ficção existente nas teorias do cinema. A comparação parece ser inevitável. Mas, também, não se trata de um antagonismo. Por isso que é possível estabelecer diálogos.

Nosso objetivo aqui, desde já, não é fazer uma discussão comparativa entre ficção e documentário a fim de alcançar diferenças de direção de fotografia. Longe disso. Nem gostaria de demarcar os estilos fotográficos que, ao decorrer do cinema, se consolidaram como características dos tipos de filme. O intuito é pensar sobre a fotografia cinematográfica do documentário. O que responder quando alguém pergunta, sem qualquer pretensão, qual a diferença entre direção de fotografia na ficção e no documentário? Alguns profissionais da fotografia podem responder coisas como: não há diferença. É tudo luz; a diferença é para o espectador; o ca-

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão temática Teorias e análises da direção de fotografia.

2 - Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da UFPB, professor da área de Direção de Fotografia do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal da Paraíba.

ráter de improvisação do documentário me dá mais chance de criar imagens.

Partimos do pressuposto de que “a filmagem é, portanto, o momento decisivo para o documentário” (GAUTHIER, 2011, p.133). Dessa centralidade, buscaremos algumas peculiaridades que construa um tipo de identificação na direção de fotografia do cinema documentário e seu grau de importância na narrativa.

Documentário: um cinema não-diegético

O filme clássico de ficção causa uma sensação de recepção inegável: ao sentarmos na poltrona do cinema, parece que o mundo lá fora se apaga juntamente com as luzes da sala, para entrarmos num portal na tela do cinema. Imergimos naquela trama para vivenciar, ao lado dos personagens, uma história qualquer.

Nos estudos sobre a narrativa fílmica da ficção, essa sensação de espectador é explicada a partir do conceito de *diegese*. No cinema clássico, trata-se do mundo inventado em projeção na tela, com todos os seus pressupostos e argumentos de verossimilhança dentro de tal proposta. Num filme de dinossauro ou de vampiro, por exemplo, o espectador é convencido a crer naquilo, ao imergir na narrativa. Em outras palavras, é um *pseudomundo* ou um *universo fictício* cinematograficamente construído (AUMONT, 1995, p.114).

A *diegese* é montada a partir dos recursos técnicos da narrativa cinematográfica. Assim, ela se sustenta, em parte, através da fotografia, com regras e técnicas que contribuem com esse pseudomundo. Elencamos aqui apenas duas características para abordar especificamente a fotografia cinematográfica: 1) a invisibilidade técnica; e 2) o preciosismo técnico. A primeira é a impressão de não percebermos os mediadores da história, construído pela maneira como a linguagem do filme de ficção se consolidou. O ator não olha para a lente da câmera e os operadores técnicos não são mostrados no filme. A narrativa parece se sustentar por si mesma; Na segunda característica, o erro de filmagem não pode ser perceptível na tela, por ser um revelador do processo e dos mediadores. Por isso a dedicação de repetir a cena quantas vezes for preciso. Nesse caso, o preciosismo é um dado do trabalho do fotógrafo. Ele deve alcançar o melhor em cada plano. Em síntese, estas são duas características fotográficas que ajudam a sustentar a *diegese* enquanto tal.

No cinema documentário o efeito oferecido ao espectador é um pouco diferente. Não se trata de um mundo apagado lá fora da sala. O universo em projeção está contido no mundo lá fora. O espectador assiste às imagens e sonoridades indexadas a um mundo histórico reconhecível. A tela é quase uma janela aberta para fora da sala. Pensando sobre esse efeito, referimo-nos ao filme documentário como um tipo de cinema *não-diegético*. Não como o avesso da *diegese*, assim como *fiction* e *non-fiction* não são exatamente antônimos, nem em inglês, nem na prática narrativa. Acreditamos se tratar de um termo mais adequado para o apontamento proposto: o cinema *não-diegese* pressupõe o universo real em projeção, identificado pelo espectador como parte de sua forma de leitura fílmica. É um recorte de um mundo reconhecível que nos é posto para contemplarmos.

Assim, podemos destacar, também, duas características técnicas da fotografia no cinema documentário clássico, as quais contribuem com a verossimilhança da narrativa não-diegética: 1) a visibilidade técnica; e 2) a imperfeição técnica. A primeira se dá na aparição consensual da técnica de filmagem na tela, às vezes o entrevistador, o operador de câmera ou o técnico de som entram em cena sem causar prejuízos narrativos. Aparenta uma clareza do processo para o espectador, demonstrando como foi feito; a segunda característica se dá pelas maneiras de capturar as imagens sem haver o controle absoluto sobre os fatos. Luz, sons, cenário, atores etc. não são previsíveis e nem repetíveis. O resultado tem menor primor, às vezes, é algo menor do que o conteúdo dado ao espectador, não rompendo com o realismo da narrativa. A sensação é a evidente presença dos mediadores daquela história na tela e seu efeito de realidade.

Grosso modo, poderíamos dizer que, numa cena em um ambiente com um espelho na parede, acontece o seguinte: se for ficção, a câmera não aparece refletida, de modo algum, no espelho; Se for documentário, o fotógrafo faz questão de ser visto no reflexo.

A aparição técnica e o menor rigor de feitura são pistas para o fotógrafo que pretende trabalhar num projeto de documentário. Entretanto, a ideia de cinema não-diegético para o documentário nos provoca a refletir, não apenas nessas características técnicas, mas também em aspectos marcantes vistos na imagem do filme documentário. Ao invés de apontar apenas para a conexão com o mundo real, nos interessa destacar a espécie do *trato de filmagem* contido na fotografia do documentário.

O trato de filmagem

Nas históricas imagens de Virgulino Ferreira, o Lampião³, reza a lenda que, no primeiro teste de gravação, o cangaceiro ordenou que o diretor do filme trocasse de lugar com ele, colocando-o para onde a câmera estava apontando. A finalidade era de se certificar sobre o funcionamento real daquele equipamento. Uma maneira de garantir que não era uma armadilha. Diante do exemplo, ao invés de nos questionarmos apenas sobre como Abrahão conseguiu filmar o cangaceiro, devemos também nos indagar sobre o fato de Lampião permitir ser filmado naquele contexto. Ou melhor: qual o trato que foi estabelecido entre eles? Quais os interesses entre realizador e personagem na feitura dessas imagens?

Ao inserir uma câmera no mundo, sabemos que nem tudo pode ou deve ser filmado por vários motivos. Por isso que, no cinema não-diegético, é preciso fazer concessões diante das impossibilidades de filmar as coisas do mundo. No filme documentário, consideramos que cada imagem é resultado de uma negociação entre quem filma e quem (ou o que) é filmado. Aqui, não nos atemos a pensar a imagem apenas enquanto signo de representação de algo, mas também como revelador de suas próprias condições de feitura. Como um enunciado, é importante entender a imagem fílmica do documentário na complexidade de sua aparição e

3 - Referimo-nos ao documentário *Lampião, o rei do cangaço*, de Benjamin Abrahão, lançado em 1936, o único registro de imagem em movimento do cangaceiro e seu bando.

singularidade contextual (FOUCAULT, 2005).

Não apenas o operador da câmera, como também os sujeitos filmados sabem dos possíveis efeitos das filmagens para um documentário, por isso se estabelece um *jogo de força* para cada gravação (COMOLLI, 2008). E, por isso, observamos que este jogo está expresso a cada imagem. Não apenas com pessoas, como também com as coisas do mundo, sobre as quais são estabelecidos, nas relações interpessoais, limites ou regras em relação ao registro por via da câmera filmadora.

Em *Teodorico, o imperador do Sertão*⁴, percebemos na tela o trato de filmagem. Entendendo o lugar autoritário do personagem, o diretor deixa-o conduzir as filmagens conforme seus interesses enquanto coronel e político da região. Ele fala e mostra abertamente seu “império”. Entretanto, fica evidente que, ao aceitar esse acordo, Coutinho não perde a direção do filme. Pela explicitação do trato, as filmagens conseguem despir aquele jogo de força entre eles. Torna-se evidente para o espectador como as filmagens são negociadas.

A escolha da palavra *trato* (e não “contrato”, por exemplo) vem pelo entendimento da negociação oriundo do próprio processo de filmagem no documentário, que vai tomando forma no ato de seu acontecimento, estando em aberto até o final da gravação de cada plano. Partilhamos, assim, da compressão de que “a prática do documentário é uma arena onde as coisas mudam” (NICHOLS, 2005, p.48) e que, portanto, a filmagem acontece no fluxo próprio do conjunto das coisas do mundo real em que a câmera é posta, isto é, um tipo de trabalho marcado predominantemente pelo imprevisto e pela incerteza, por isso, submetido a um trato.

Mesmo no caso da *mise en scène* no documentário, na qual se sela um acordo a fim de submeter os personagens reais a refazerem os acontecimentos de suas vidas, reconhecemos o trato de filmagem na trama do estilo. A encenação é um tipo de trato.

No geral, a pluralidade de estratégias de captura no cinema documentário é quase inenarrável. O que atesta o caráter circunstancial do trato de filmagem, em sua diversidade de acordos. Assim, muitas das imagens que nascem nas filmagens de um documentário são únicas. Mas o que as fazem únicas? Um aspecto que parece determinante, *a priori*, é o tema do filme. Entretanto, não é suficiente, pois dois diretores fariam filmes diferentes sobre o mesmo tema. Assim, pelo menos dois aspectos devem ser levados em consideração sobre o trato de filmagem: a interdição e os sujeitos da imagem.

A interdição é algo próprio da linguagem: nem tudo pode ou deve ser dito no mundo real. Por isso, no cinema não-diegético, nem tudo pode ou deve ser filmado de qualquer maneira e por qualquer um. Há uma série de mecanismos censores na sociedade com a finalidade de controlar as informações (seja para o bem, seja para o mal). Diante de tais limites, o documentarista cria suas estratégias de filmagem para acessar,

4 - Documentário de Eduardo Coutinho realizado por encomenda para o Globo Repórter, em 1978, época em que outros grandes diretores documentaristas trabalhavam no programa.

principalmente, o que parece inacessível. Estratégias capazes de abalar os parâmetros éticos a partir da maneira como usar equipamentos e criar formas de acesso. Quase sempre resultam em imagens polêmicas, as quais nos colocam as mesmas questões feitas sobre Abraão e Lamião.

Um documentário exemplar para reconhecermos estratégias de filmagem é *O prisioneiro da grade de ferro - autorretratos*⁵. Ao se deparar com os limites proibitivos e ser impossibilitado de entrar no presídio para registrar os detentos, o diretor criou uma estratégia: ministrou uma oficina de filmagem para os presos, o que autorizou sua entrada. Isso possibilitou que as câmeras fossem operadas dentro daquele espaço proibido, acessando assim aquelas informações com a câmera, ora manuseada pela população carcerária, ora manuseada pela equipe.

Romper limites com estratégias criativas parecem resultar em imagens polêmicas, com impactos social e cinematográfico que ganham grande repercussão. Elas são admiradas também pelo trato de filmagem delas.

Os sujeitos devem ser levados em consideração na feitura do trato de filmagem. Não é qualquer diretor que pode fazer qualquer documentário. Tem casos em que a relação com o tema é umbilical. Trata-se de reconhecermos tanto o lugar sujeito do diretor, quanto o do personagem (no caso da entrevista). Estamos nos referindo aqui aos papéis sociais que o diretor, para além de cineasta, exerce no mundo real. Essas são funções tem força nos tratos de filmagem, elas dão acesso às informações necessárias para que o documentário. Como no caso do filme *Do luto à luta*⁶, cujo diretor, como pai de uma criança com Síndrome de Down, faz um filme sobre o assunto e consegue fazer imagens, para uns, proibidas por lei. Não se trata de uma crítica sobre ética, mas sim do reconhecimento de que sua função social leva aos tratos de filmagem mais peculiares.

Ao se colocar diante dos objetos de filmagem, o diretor de fotografia do documentário raciocina dentro dos seus próprios parâmetros éticos, além dos limites advindos dos tratos de filmagem. Assim, ao considerar que personagem também tem papéis sociais de sujeito no mundo real, eles também delimitam a feitura das imagens de um documentário. Um personagem é capaz de sugerir, conduzir, se omitir ou até proibir a filmagem no desenvolvimento do trabalho. Ele é constitutivo do trato de filmagem, assim como o diretor.

Em *Entreatos*⁷, o trato de filmagem era seguir o ex-presidente Lula até o desfecho da eleição de 2002, quando foi eleito pela primeira vez. Uma cena é emblemática. Após acessar diversas situações de intimidade, eles chegam para uma reunião do Partido dos Trabalhadores. Lula entra na sala e, de repente, a porta é fechada para a câmera. Ela continua ligada. Nesse momento, a questão formulada por nós é: qual imagem não foi

5 - Filme dirigido por Paulo Sacramento, em 2003, sobre a situação precária do sistema carcerário brasileiro, realizado no Carandiru, o maior centro de detenção da América Latina, um pouco antes de sua explosão.

6 - Filme de Evaldo Mocarzel que, como pai de uma criança com Síndrome de Down, faz um documentário sobre assunto.

7 - Filme de João Moreira Sales sobre a campanha presidencial de 2002, lançado mundialmente em 2004.

feita naquela sala? Não se sabe ao certo. Talvez, poderia haver outra forma de acessar aquele espaço, mas não foi feita.

O fluxo das coisas nos provoca a criar estratégias de filmagem para capturá-las ou a desistir de filmá-las. Afinal, é preciso negociar as imagens⁸. Entre imperfeições e deslizes técnicos, o filme não-diegético nos revela que cada plano surgiu daquela maneira, e não de outra, marcada pela singularidade enunciativa dos contextos e nas relações pessoais em que a câmera é inserida no mundo real, por isso o *trato de filmagem* é um aspecto constitutivo da imagem no filme documentário.

Considerações finais

Diante da nossa reflexão, cabe ao diretor de fotografia perceber seu trabalho no fluxo dos acontecimentos, tendo em vista as imagens que podem e devem ser feitas para contribuir com a narrativa que ali se formula visualmente. Sua compreensão está em saber que o diretor te oferece o tema, as estratégias e os acessos às informações para negociar cada plano a ser realizada, mesmo que ele parece impossível de ser feita. Pensar nos tratos de filmagem, na pré-produção, pode contribuir com a força do seu trabalho.

Acreditamos, também, contribuir com uma ferramenta analítica para ajudar a refletir sobre a fotografia de documentários cinematográficos. Em sua relação com o mundo real, reconhecer o trato de filmagem é, de fato, partir de um ponto capaz de impulsionar indagações a respeito das imagens (possíveis e impossíveis) de cada documentário feito.

Referências

- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. 6ed. Campinas, SP: Papyrus, 1995.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 7ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- GAUTHIER, Guy. *O documentário: um outro cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2011.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

8 - Isso também está posto para os objetos do mundo, cuja força patrimonial lhe torna capaz de ditar formas e limites de filmagem.

Pós-Horror Brasileiro: Propostas para uma História¹

Brazilian Post-Horror: a Historical Proposal

Matheus Batista Massias²
(Mestre – UFSC)

Resumo: A noção de pós-horror, desde de 2017, vem sendo discutida mais cinefílica do que crítica ou academicamente. Pensando o Novíssimo Cinema Brasileiro e destaques como *Trabalhar Cansa* e *O Som ao Redor*, é possível trabalhá-los considerando suas peculiaridades e convergências via conceituação embrionária de pós-horror, como ruptura e renovação do horror, sempre concomitante, nunca sucedâneo. Para além de um estudo de gênero, visa-se uma análise histórica preocupada com política e classe.

Palavras-chave: Horror, pós-horror, novíssimo cinema brasileiro, gênero.

Abstract: The notion of post-horror since 2017 has been discussed more in a cinephilic context than in a critical or academic one. Considering the Novíssimo Cinema Brasileiro and highlights such as *Hard Labor* and *Neighboring Sounds*, it is possible to analyze their peculiarities and convergences via a post-horror germinal conceptualization as disruption and renewal of the horror, concomitant, not substitutive. Besides a genre study, the article aims at a historical analysis focusing on politics and class.

Keywords: Horror, post-horror, novíssimo cinema brasileiro, genre.

Pós-horror, termo cuja fagulha Steve Rose havia provocado em um curioso artigo para o jornal britânico *The Guardian* em julho de 2017. Desde então, um certo debate tem circulado, onde alguns reconhecem e abraçam o termo, além de especular sobre ele, enquanto outros o depreciam e negam. Embora a noção de pós-horror tenha ganhado notório impulso no ano passado abarcando filmes correntes—com destaque àqueles produzidos pela A24—, há pesquisadores que identificam filmes sob essa etiqueta em diferentes décadas. A mostra “Sem Susto: O Cinema Pós-Horror” (CCSP, 09/2017), por exemplo, lista, entre outros lançamentos contemporâneos, filmes como *O Bebê de Rosemary* (1968), *Inverno de Sangue em Veneza* (1973), *O Iluminado* (1980), e *Síndromes e um Século* (2006). Uma das convidadas para o debate, a pesquisadora e jornalista Laura Loguercio Cánepa, é autora da tese de doutorado *Medo do Quê? Uma História do Horror nos Filmes Brasileiros* (2008), onde discorre extensamente sobre o gênero no cinema brasileiro e em outras mídias. Paralelamente, o novíssimo cinema brasileiro—se demarcado aproximadamente a partir de 2010, de acordo com o artigo de

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Cinema Brasileiro Contemporâneo: Política, Estética, Invenção.

2 - Mestre em Inglês: Estudos Linguísticos e Literários (2014-2016) pela Universidade Federal de Santa Catarina.

Marcelo Ikeda (2012)—tem sido marcado qualitativamente por filmes que podem ser analisados sob a luz do pós-horror.

Em sua multiplicidade—e falta de melhores definições, é verdade—o pós-horror mergulha em uma neblina: o que faz estremecer, arrepiar, por vezes, parece ser desconhecido. Como espectadores, confundimos-nos, ou melhor, uma dúvida paira sobre o nosso julgamento. Menos sobre monstros do que sobre atmosferas, climas, e interações humano-mundanas, o pós-horror toma conta se abicorando pelas arestas: a interação e o embate de classes díspares e a noção de trabalho numa era neoliberal em *Trabalhar Cansa*; o medo urbano e uma questão de classe trabalhada ora pela verossimilhança, ora de forma horrorificada (e aqui, é possível apontar questões neocoloniais e raciais) em *O Som ao Redor*; dramas familiares e psicanalíticos em *Clarisse ou Alguma Coisa Sobre Nós Dois*, onde o corpo (e o seu apodrecimento) é matéria-prima da narrativa retomando questões caras ao horror; reflexos do capitalismo tardio onde o pastiche é a voz do pós-modernismo em *Mate-me por Favor*.

O presente artigo, portanto, propõe duas hipóteses: a primeira, reiterada ao longo do mesmo, diz respeito ao pós-horror como uma ruptura dentro do horror, e não como um sucedâneo cronológico, a partir de expressividades e exercícios formais, desembocando no primeiro problema para análises futuras: como o pós-horror se afasta, mas se mantém paralelo ao horror? Assim, uma segunda hipótese, esboçada a partir do contexto nacional: o pós-horror é um dos mais significativos retratos e reflexos da sociedade brasileira dentro do que tem se chamado de Novíssimo Cinema Brasileiro, e nele adquire maior força enquanto expressão audiovisual. Quais características dessa geração—diante de suas preocupações e consciências de classe, raça, e gênero—influenciam na concepção de um pós-horror brasileiro?

O Horror como Expressividade

Um ponto de partida para pensar o pós-horror, ainda que a princípio arriscado e transversal, é a revisão do expressionismo oferecida por Jacques Aumont. Pensando a relação do cinema com a pintura e estabelecendo sua tese sobre o expressionismo, Aumont é categórico: “o expressionismo no cinema, alemão ou outro, não existe e não existiu” (2004, p. 94). O teórico francês aponta as dificuldades de definição e, consequentemente, a escolha de um *corpus*, algo que também padece o pós-horror, até esse momento. Tendo introduzido o problema e seu contexto, Aumont continua o artigo trabalhando com uma parte do seu título, “expressão e expressionismo.” Para o autor (2004, p. 201), no cinema, “o debate sobre o expressionismo teria sido, isso deve ser melhor provado, apenas um debate deslocado, desajeitadamente calcado sobre o debate pictórico,” mas também “um debate de fachada, cobrindo uma polêmica sempre mal resolvida sobre as causas e os efeitos da expressividade fílmica.” O problema da expressividade, para Aumont (2004, p. 203), é também um problema de forma, concluindo que:

A expressividade artística torna-se aí não mais algo ligado a conteúdos, a significados,

mas ao próprio trabalho da forma. Em um sentido ativo: a forma “trabalha”, ela “vive”, nunca é veículo inerte. A expressividade está, a um só tempo, ligada à obra e é exterior à elas, tem, a um só tempo, componentes “naturais” e componentes convencionais, mas não se reduz, de modo algum, nem ao querer artístico do produtor, nem ao efeito obtido sobre o destinatário, nem, ainda menos, a uma carga intrínseca à obra, fora de contexto. Reconhece-se, não é um acaso, o argumento de Gombrich: a expressividade está, talvez, fundada sobre correlações “naturais”, mas que atuam sempre em um contexto a um só tempo subjetivo e institucional e, portanto, ela trabalha e se trabalha a partir de um repertório – estilístico, ou seja, historicamente definido – dos possíveis formais.

A inclusão do fator contextual é de suma importância, também, para se pensar o pós-horror, assim como qualquer outro gênero, ainda que muitos ultrapassem limites históricos definidos por particularidades de uma época. Assim, forma e expressão não são entendidas de forma determinista, há sempre um fator histórico, contextualizante e, portanto, “eminente variável.”

Pensar cada modo de expressão a partir de sua forma é revelador, não apenas para se ter um estudo comparativo entre épocas, mas também para entender o seu *zeitgeist*. Da forma para a temática, o expressionismo alemão, ou “caligarismo,” estudado para entender a história e as preocupações sociais da Alemanha no período entre guerras em *De Caligari a Hitler: Uma História Psicológica do Cinema Alemão*, de Siegfried Kracauer. Noël Carroll, estudando o horror, afirma que “It is frequently remarked that horror cycles emerge in times of social stress, and that the genre is a means through which the anxieties of an era can be expressed.” Medos e ansiedades são reflexos e seguem determinadas circunstâncias históricas e o horror, para Carroll, “is capable of incorporating or assimilating general social anxieties in its iconography of fear and distress” (1990, p. 207). Assim, tem-se o expressionismo alemão, já citado, na crise da República de Weimar; o ciclo da Universal, ou “Universal Classic Monsters,” entre 1920 e 1950, sendo marcado pela Grande Depressão; em meados dos anos 1950, tem-se o ciclo que combina horror e ficção científica, aliado ao início da Guerra Fria (1990, p. 208). As mudanças no estilo, mas também os avanços técnicos e as novas preocupações das mais variadas motivações, sejam sociais, políticas, etc., influenciam diretamente no gênero cinematográfico. Aumont, ciente disso, embora não trabalhe pelo viés do gênero, afirma que

Não há expressão que não envelheça ou não murche: não há expressividade que não seja susceptível de se alterar, de degenerar em bizarrice ou em decorativismo. Ao mesmo tempo, e *para cada época*, relativamente a cada estilo, a expressividade potencial de toda forma será, provavelmente, tanto mais atualizada quanto mais estiver afastada do realismo. (AUMONT, 2004, p. 204-05)

Como pensar a forma do pós-horror? A partir do quê? “Expressão, trabalho da forma e, portanto, ressaltado a perpétua mudança da convenção, *visibilidade* desse trabalho” (AUMONT, 2004, p. 206).

Pós-Horror e Monstros

Um dos primeiros passos de Noël Carroll em seu estudo sobre o horror é identificá-lo como um gênero. Um gênero que, diferentemente de outros, como o western, “is essentially linked with a particular affect—specifically, that from which takes its name” (1990, p. 15). Ou seja, Carroll pressupõe que “art-horror is an emotion. It is the emotion that horror narratives and images are designed to elicit from audiences” (1990, p. 24). Essa emoção está intimamente ligada ao seu nome. Carroll recorre à etimologia para lembrar desse elo: horror, do latim, “horrere,” e do francês “orror”: eriçar, arrepiar, estremecer, tremer. O que nos faz sentir assim? Além dos paradoxos do horror—analisar como espectadores podem se assustar com algo que eles sabem que não existe, e porquê alguém se interessaria pelo gênero sabendo de antemão que esse efeito é tão desagradável—Carroll dedica seu estudo aos monstros do horror. Assim, uma primeira ruptura: onde estão os monstros do pós-horror?

A resposta mais óbvia, e talvez precipitada, é afirmar que os monstros do pós-horror não estão em parte alguma. Não obstante, o efeito, a emoção ainda é presente. Algo nos faz estremecer, nos horroriza. De onde vem a ameaça e a repugnância? De acordo com Carroll (1990, p. 28), não é possível estar “art-horrified” por algo que não achamos ou julgamos ser ameaçador e impuro. Mencionadas brevemente, a partir de Descartes, as realidades objetivas e formais (1990, p. 29-30), aqui, são relevantes para pensar o que causa horror no pós-horror. Outro ponto importante, que vai de encontro à realidade formal, de modo mais tangível: “my definition of horror involves essential reference to an entity, a monster, which then serves as a particular object of the emotion of art-horror. Notice, in other words, that I have not taken events to be among the primary objects of art-horror” (CARROLL, 1990, p. 41). Brevemente, em uma nota, Carroll recorda que Aristóteles, em sua *Poética*, aplica a noção de horror a partir de eventos e não entidades, em sua análise da tragédia. No entanto, Carroll afirma que Aristóteles não tem em mente o “art-horror,” mas o “natural horror.” Ao final do primeiro capítulo de seu livro, Carroll questiona por que o gênero surgiu quando surgiu. De tradição literária, o horror vai ter raízes nos romances góticos, que coincidem com o Iluminismo, com ênfase na ciência e na razão, com descrédito e crítica à religião. Ao se voltar para o pós-horror, fica a questão: por que o pós-horror surgiu quando surgiu? O diagnóstico aqui, menor em sua análise, não apontará um período determinante, e já debatido à exaustão, como o Iluminismo, mas focará em eventos e épocas mais pontuais, como a crise econômica de 2008 e, mais especificamente no Brasil, a guinada política do Lulismo e sua eventual derrocada.

“O horror não está no horror,” avisa de antemão Kim Wihelm Doria no título de sua dissertação. Trabalhando com noções de classe, principalmente a partir de personagens e o que chama de o “outro de classe,” Doria também reconhece algo curioso quanto aos gêneros que trabalha, principalmente ao categorizar *Trabalhar Cansa* como horror:

O que me interessa aqui não é observar as obras como filmes de gênero (o que seria impreciso), mas sim atentar ao gesto dos cineastas de procura pela forma dos gêneros

cinematográficos em filmes preocupados em representar a dinâmica de nossa sociedade, ou, mais especificamente, a estrutura do gênero enquanto estratégia possível de mapeamento dos reposicionamentos da luta de classes entre nós. (DORIA, 2016, p. 15)

Esse “gesto,” Doria reforça o argumento a partir de uma crítica do *The M0vie Blog*, que diz que o problema do filme de Dutra e Rojas é sua combinação de horror com drama, que “não é um subgênero popular,” além de que “Os dois gêneros parecem existir de maneira diametralmente opostas” (2016, p. 64). Esse gesto, ou mesmo o que Doria batiza de “momento horror” (2016, p. 92), será a tônica do pós-horror, ou seja, o *horror*, de fato, não está no horror. Nessa mesma ótica, Laura Loguercio Cánepa, posteriormente à sua tese de doutorado, vê no horror, em seu estilo e recursos, uma maneira de acessar peculiaridades das conflitos sociais brasileiros:

De alguma forma, a desigualdade social, a falta de perspectivas e a herança da escravidão, tratadas ao longo da história do cinema brasileiro em várias chaves (irônica, melodramática, revolucionária, policialesca, etc.) têm ganhado, nesses filmes [*Meu Nome é Dindi*, *O Fim da Picada*, *Os Famosos e os Duendes da Morte*, *Os Inquilinos*, *Trabalhar Cansa*, e *O Som ao Redor*], abordagens do ponto de vista de uma atmosfera de horror. Obviamente, não do horror gênero, mas daquele entendido como representação do que sentimos diante de ameaças de explosões de violência. O fato é que, nesses filmes, o espectador se identifica com a percepção das personagens de que a qualquer momento algo terrível poder acontecer, embora nem sempre aconteça. E esse compartilhamento da tensão é uma das características mais importantes das histórias de horror. Mas “algo de terrível” pode acontecer nesses filmes não por estar-se necessariamente sob o poder de forças sobrenaturais ou de psicopatas, e sim em função de mazelas atávicas da sociedade brasileira. É nesse ponto que talvez esteja nascendo uma visão diferente não apenas dessas mazelas brasileiras, mas, quem sabe, do próprio horror. Trata-se de abordagens novas de questões sociais urgentes e de um gênero que talvez tenha encontrado espaço inesperado para reemergir. (CÁNEPA, 2013, p. 37)

É notório o uso de palavras-chaves como “atmosfera,” além da menção à iminência do perigo causada por esse horror, que aqui identifico como pós-horror. Ao destacar “abordagens novas” para retratar questões caras à sociedade brasileira, Cánepa puxa o gatilho de Aumont no que tange à “expressividade,” essa expressividade da forma que estará mais atualizada quanto mais longe estiver do realismo, e isso é patente se não em filmes inteiros, em sequências dos filmes supracitados.

Considerações finais

O pós-horror, na atual conjuntura, ainda apresenta estruturas e estilos pouco analisados. No Brasil, os filmes citados recontextualizam não somente um gênero, mas uma filmografia, uma década. Antecipando significativamente as abordagens sociopolíticas de Doria e Cánepa, é relevante pensar o pós-horror nacional a partir das “figuras do ressentimento,” propostas por Ismail Xavier, trabalhadas através do motivo temático do “passado no presente.” Pensando as noções de expressividade de Aumont e, principalmente, de horror de Carroll, é importante também revisar a problemática do fantástico, via Todorov, como apontada por alguns

autores no que tange à filmes que categorizo aqui como pós-horror. À sombra, na parede, ou pulando o muro, o pós-horror invade o cinema.

Referências

BURCH, N. *The Philosophy of Horror: or Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge, 1990.

CÁNEPA, L. L. "Horrores do Brasil." *Revista Filme Cultura*: Brasília, nº 61, 2013.

---. *Medo de Quê? Uma História do Horror nos Filmes Brasileiros*. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

DORIA, K. W. *O Horror Não Está no Horror: Cinema de Gênero, Anos Lula e Lutas de Classe no Brasil*. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

IKEDA, M. "O 'Novíssimo Cinema Brasileiro': Sinais de uma Revolução." *Cinéma d'amérique latine*: Toulouse, v. 20, 2012.

ROSE, S. "How Post-Horror Movies Are Taking Over Cinema." *The Guardian*: Londres, 2017.

SOUTO, M. "O Que Teme a Classe Média Brasileira? Trabalhar Cansa e o Horror no Cinema Brasileiro Contemporâneo." *Revista Contracampo*: Niterói, nº 25, dez. 2012.

XAVIER, I. "Corrosão Social, Pragmatismo e Ressentimento: Vozes Dissonantes no Cinema Brasileiro de Resultados." *Novos Estudos CEBRAP*: São Paulo, v. 75.

---. "Da Violência Justiceira à Violência Ressentida." *Ilha do Desterro*: Florianópolis, v. 51.

---. "Figuras do Ressentimento no Cinema Brasileiro dos Anos 1990." *Aniki*: v. 5, nº 2, 2018.

Pós-colonialismo(s) e o cinema brasileiro: a Retomada¹

Postcolonialisms and the new brazilian cinema

Michelle Sales
(Phd – UFRJ)²

Resumo: Este artigo surge do interesse pelo contexto de produção do cinema brasileiro contemporâneo, caracterizado por um redimensionamento dos aspectos políticos de sua atuação a partir de uma breve digressão sobre o cinema da Retomada até o filme *O som ao redor*. Analisaremos também o filme *Vazante* cujo tema abordado está contido no interior de rearranjos culturais do cinema contemporâneo tornando-se um filme importante para compreensão do atual contexto cultural e político no Brasil.

Palavras-chave: cinema brasileiro, retomada do cinema brasileiro, pós colonialismo.

Abstract: This article aims to discuss the context of the new Brazilian cinema, characterized by a resizing of political aspects of its performance from a brief digression to the film *O som ao redor*. We will also analyze the film *Vazante* whose themes are contained within the cultural rearrangements of contemporary cinema, both becoming important films for understanding the current cultural and political context in Brazil.

Keywords: brazilian cinema, new brazilian cinema, postcolonialism.

Na primeira sequência de *Vazante* (Daniela Thomas, 2017), sob uma insistente chuva fria, o colono português e tropeiro Antônio percorre matas e chapadas do sertão mineiro trazendo como carga africanos recém-escravizados. A mesma chuva que dá início ao filme alegra a menina Beatriz, enquanto brinca com os pés descalços na lama fria do matagal da fazenda de seu pai, cunhado de Antônio. A escrava Feliciano ocupa-se do parto da sinhá do tropeiro que, entretanto, não resiste e morre. O interesse de *Vazante* daí em diante girará em torno da perda que faz de Antônio um obstinado pela firmação de uma prole “autêntica” (casa-se novamente com a jovem Beatriz) e no antagonismo das relações sociais e afetivas entre personagens brancos e negros.

A produção comercial de riqueza durante o período colonial e a necessidade de uma prole advinda de um casamento legítimo sustenta a argumentação central do filme de Thomas, reforçando a ideia de que o Brasil foi povoado por poderosos colonos portugueses e suas famílias descendentes de um lado, e os numerosos filhos bastardos de outro, oriundos de relações ilegítimas, estes destinados à condição “natural” de escravo

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Cinemas pós-coloniais e periféricos.

2 - Professora Adjunta da Escola de Belas Artes da UFRJ

ou posições subalternas.

O debate acerca do filme *Vazante* na ocasião de sua exibição no Festival de Brasília (2017) revela um ponto de inflexão na trajetória da Retomada do cinema brasileiro, esta é a questão que queremos aqui supor, pois este debate trouxe à tona assuntos relativos ao tema central do filme de Daniela Thomas (escravidão, racismo, passado colonialista) que irão ocupar cada vez mais a centralidade de uma parcela crítica do cinema da Retomada, sobretudo a partir da segunda década deste século.

Não é demais lembrar que o ciclo inicial da Retomada (1994 -) foi marcado por grande diversidade e também pela produção “regional” de filmes fora do eixo Rio-São Paulo, inserindo no circuito nacional produtoras independentes, cuja atuação é determinante em novos polos audiovisuais como Rio Grande do Sul, Ceará, Pernambuco, por exemplo. A criação das leis de incentivo, tanto a Lei do Audiovisual (nº 8.685/93), como a Lei de Incentivo à Cultura (nº 8.313/91), é crucial para esta retomada da produção. No recente dossiê “O cinema brasileiro na era neoliberal”, publicado pela revista *Aniki* aponta-se que

Os efeitos negativos do neoliberalismo nesses e em outros países não tardaram a aparecer e se ampliar com os anos, o mais grave deles, o aprofundamento do abismo entre as classes sociais. Não obstante, o clima de abertura política ofereceu terreno propício para o desenvolvimento e a criatividade no cinema. No Brasil, o resultado foi um salto de dois longas-metragens em 1992, sob o breve mas nefasto governo Collor, para mais de 200 entre 1994 e 2000 (Nagib 2003), passando a seguir a uma média de 100 longas anuais. 2017 marca um recorde de produção cinematográfica no Brasil, com um total de 158 filmes de longa metragem (Ancine 2018). Em artigo recente na revista britânica *Sight and Sound*, Robert Koehler (2017) reconhece que os países latino-americanos finalmente ultrapassaram a fase dos “ciclos” cinematográficos, que marcaram sua história, para se tornarem verdadeiras potências regionais no mercado cinematográfico internacional. (BRANDAO et al, 2018, p.306)

A relação do cinema brasileiro neste período com o mercado é estruturante nas suas opções, tanto estéticas quanto políticas. A aposta num tipo de cinema que pudesse inserir-se no mercado exibidor internacional foi recebida com grande entusiasmo pelos cineastas brasileiros. Interromper os ciclos, reduzir o aspecto de “cinema subdesenvolvido”, concorrer no cenário internacional por bilheterias e por prêmios funcionou como uma espécie de mote central para o cinema da Retomada. Por outro lado, é preciso contrapor que, em grande parte, o cinema brasileiro feito a partir de 1994/95 não esteve comprometido com projetos políticos ligados ao Cinema Novo, movimento tido como espécie de “pai fundador” desta Retomada. A nova fase foi acompanhada por certa euforia utópica (NAGIB, 2006) expresso em obras fundadoras como *Baile Perfumado* e *Central do Brasil*, entretanto

a curva utópica logo iria despencar com a percepção de que o neoliberalismo era incapaz de combater e mesmo aprofundava problemas estruturais do país, como a favelização, o tráfico de drogas e a corrupção, retratados em marcos como *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002), *O Invasor* (Beto Brant, 2002) e *Tropa de Elite I e*



II. (BRANDAO et al, 2018 p. 307)

Se, num primeiro momento, o cinema da Retomada fez uma aposta de “ressensibilização”, como afirmou Walter Salles, optando por temas que circularam em torno de fontes históricas, adaptações literárias e do cangaço (nosdestern), houve uma predisposição, advinda da conjuntura sociocultural do país, que marcou o cinema brasileiro numa nova busca por identidade, seja própria ou nacional. Haja vista a presença massiva da figura do estrangeiro em inúmeros filmes deste ciclo, exemplo do interesse ao longo do período pela questão histórico-identitária do Brasil.

Esse novo confronto com o Brasil, seja através da presença do imigrante – na chegada da família real ao Brasil ou na vinda de Hans Staden – seja no “ousar mostrar” cenários sociais degradantes da classe média (*O Invasor, Cronicamente inviável*) ou baixa (*Cidade de Deus*), ou na reencenação de um país “original” e “profundo” a partir do sertão (*Central do Brasil, O céu de Suely*), a dinâmica que se estabelece é, em grande parte, nutrida pela vontade não apenas de uma melhoria técnica geral do nosso cinema, mas pela conquista de mercado.

Entretanto, argumentamos, a partir de Lúcia Nagib, que mesmo sob os auspícios de uma orientação geral neoliberal, o cinema da Retomada tensionou as estruturas que retroalimentaram sua produção, gerando uma dinâmica que proporciona ao cinema brasileiro, na curva da primeira para a segunda década do século XXI, um reordenamento político, fazendo surgir uma espécie de “nova fase”: um confronto identitário novamente com o Brasil, capaz de relacionar a sociedade brasileira contemporânea com seu passado colonial, marcadamente a partir do filme de Kleber Mendonça Filho, *O som ao redor* (2012).

Avesso à ideia do filme histórico, o filme de Kleber tem início com uma série de fotografias em preto e branco, um misto de arquivo e de memória, que tem a Casa Grande como imagem central e catalizadora de relações. O filme salta daí para Recife contemporâneo, num pátio no interior de um edifício de classe média, onde crianças distraem-se sob o olhar entediado das babás. O filme dedica-se a um esforço criador de relações entre dois mundos visivelmente separados, marcados na entrada do filme pela diferença estética entre um passado em preto e branco e um presente a cores, em que no lugar do diálogo há uma profunda manutenção da tensão social.

O passado colonial está contido nas estruturas de *O som ao redor* de forma epidêmica e randômica, a classe média de hoje convive hostilmente com personagens subalternos, que oscilam em sentimentos de resiliência e ressentimento social, como o zelador que risca o carro da moradora após ser ignorado cotidianamente. Através do som, o diretor insere realidades com as quais ignoramos relacionarmos e que, no filme, saltam aos olhos:

Também no cinema abandonado da vila, onde só restam paredes caídas e mato, João e Sofia escutam sons assustadores, sem referência realista: gritos de gente torturada, lamentos lancinantes, mortos redivivos? (...) Atormentada pelo horror ancestral de que

os excluídos do banquete da existência retornem para reclamar seus direitos, a classe dominante se vale do conjuro divertido e da brincadeira de lançar os inimigos para o imaginário de filmes de monstros. Mas os mortos-vivos, escravos e trabalhadores livres, regressam fantasmaticamente para seus antagonistas de classe como o sinal do perigo que é preciso esconjurar. A turba desses monstros, os inimigos de classe, certamente cresceu ao longo dos tempos de exploração desumana. Tudo que o mato comeu – produção e formas antigas da riqueza – não eliminou o passado de violência brutal. (RABELLO, 2015, p.168)

O “realismo mundano” abandona a utopia do “ousar mostrar” e aposta num tipo de cinema relacional, um cinema capaz de produzir relações antes impensadas ou desorganizadas. De certa forma, queremos apontar como a discussão e a repercussão trazidas pelo filme de Kleber catalisam um momento inaugural do cinema brasileiro que tende a exatamente querer organizar estas relações sociais entre um presente urbano contemporâneo e um passado rural escravocrata e os desdobramentos históricos da nossa construção social violenta. Ao rever o filme, a crítica Lucia Nagib relaciona *O som ao redor* de Kleber com o espectro histórico do cinema novo e aponta

embora limitado a uma rua de Recife, *O Som ao Redor* produz identidade regional e nacional. Mas, para isso, usa o reverso do paisagismo que caracterizou o Brasil no cinema novo e depois no cinema da Retomada, o sertão imenso e as imagens de mar prometendo, e continuamente frustrando a realização utópica do paraíso sonhado pelo colonizador europeu. (NAGIB, 2013, sp.)

A questão colonial sempre esteve presente nas preocupações intelectuais do cinema brasileiro como uma crítica aos modelos estéticos adotados pelo cinema nacional, geralmente importados do cinema americano ou europeu. É importante ressaltar que um amplo projeto de descolonização do cinema latino-americano esteve presente nas linhas gerais do Cinema Novo, entre os anos 1960 e 1970, através da defesa de um cinema nacional sobre novas bases estéticas, políticas e éticas, tal como é defendido por Fernando Solanas e Octavio Getino no importante ensaio *Towards a Third Cinema* (1969).

Um terceiro cinema descolonizado, tal cinema independente, livre do sistema imperialista de distribuição e exibição, livre das grandes produtoras, é, sobre novas bases, um projeto retomado por produtoras independentes e realizadores autônomos, além de grupos comunitários e movimentos sociais, que, desde os anos 2000, vêm produzindo no Brasil novas imagens: um tipo de cinema gregário, anti-industrial de “garagem”, como sustenta Marcelo Ikeda. Não é apenas essa dinâmica que queremos aqui ressaltar. Apontamos, ainda que em linhas breves, a maneira com a qual muito recentemente o cinema brasileiro voltou-se para temáticas pós coloniais, ou para como o exercício de pensar a sociedade brasileira pós colônia contemporânea passou a revelar um Brasil ainda próximo de estruturas ligadas ao nosso passado colonialista patriarcal e escravocrata.

A dinâmica social dos últimos anos no Brasil acirrou as tradicionais formas de arranjos sociais e manutenção das diferenças, as políticas inclusivas, os sistemas de cotas possibilitaram o ingresso de novos atores



sociais e novos paradigmas simbólicos e de representação social no cinema brasileiro.

De forma ambígua, muito do cinema da Retomada voltou-se para a favelização das vidas e sua relação com a racialização dos corpos e sujeitos nas grandes metrópoles violentas brasileiras de um lado, e do outro, outras imagens audiovisuais foram sendo produzidas nas favelas pelos próprios moradores, tensionando a hegemônica representação da sociedade brasileira feita majoritariamente pela classe média branca.

A recepção e leitura crítica do filme *Vazante* tornou-o um filme insuportável e anacrônico diante deste novo Brasil visto através do cinema. A dinâmica que o filme de Thomas encerra implica no anti-confrontamento ao racismo, algo que foi rompido no Brasil nos últimos anos, pelo menos em termos de visibilidade e debate.

A noção de que a revisão do elitismo cultural, acadêmico, econômico e social passa por um debate sobre raça (e também sobre gênero) tem reorientado as dinâmicas culturais, simbólicas e afetivas no Brasil sobre novas bases, reorganizando as escalas de onde partem (ou podem partir) juízos de valor para obras de arte, produtos culturais, e produtos da cultura de massa. Este debate tem permanecido mais constante a partir de *O som ao redor* (2012), nossa hipótese aqui, e encontra grande expressão na ocasião de lançamento do *Vazante*.

De forma geral, o filme de Daniela Thomas corresponde à metáfora geral da visão “semi-progressista” presente na produção cultural brasileira contemporânea, que significa, na realidade, uma representação ainda racista e excludente. *Vazante* é um filme que se diz apolítico ou fora da militância, sendo impossível deixar de sê-lo, pois milita amplamente na manutenção de desigualdades discursivas de poder e na manutenção do corpo negro à estética da escravidão, cujo preto e branco da imagem de *Vazante* sabe bem demarcar.

Reviver um Brasil colonial, onde negros e negras silenciados assistem à carnificina e à sujeição de seus corpos como projeto político de destruição social tornou o filme *Vazante* uma voz fora de seu tempo. É nesse sentido que o filme de Thomas está contido no interior de um complexo debate que se move em direção a novos arranjos identitários e históricos do nosso cinema contemporâneo: um confronto entre um cinema do tipo imperialista industrial para exportação, e novas imagens audiovisuais a eclipsar o Brasil e reviver seus mortos.

Referências

- AUTRAN, Arthur. “A questão industrial nos congressos de cinema”. In: CATANI, Afrânio Mendes [et. al], (org.) Estudos Socine de Cinema: ano IV. São Paulo: Panorama, 2003.
- BRANDAO, Alessandra Soares, et al. “O cinema brasileiro na era neo liberal”. *Aniki*, v. 5, n. 2, 2018, p.306-310.
- CAETANO, Maria do Rosário. “Os anos 1990: da crise à Retomada”. *Revista Alceu*. v.8 - n.15 - p. 196 a 216- jul./dez. 2007.
- GETINO, Octavio, SOLANAS, Fernando. “Toward a Third Cinema”. *TRICONTINENTAL*, nº 14. Outubro de 1969.

p.107-132, La Habana: Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina.

GUIMARÃES, Victor. "Da cosmética da fome à gentrificação da violência". Revista Cinética. 28/04/2017. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/da-cosmetica-da-fome-a-gentrificacao-da-violencia>. Acesso em 10 de julho de 2018

NAGIB, Lucia. *World Cinema and the Ethics of Realism*. New York/London: Continuum, 2011. Disponível em: https://www.gla.ac.uk/media/media_249378_en.pdf.

_____. "Em " O Som ao Redor" , todos temem a própria sombra". Folha de São Paulo, 17/12/2013. Ilustríssima. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2013/02/1231435-em-o-som-ao-redor-todos-temem-a-propria-sombra.shtml>. Acesso em 5 de agosto de 2018

RABELLO, Ivone Daré. O som ao redor: sem futuro, só revanche? Novos estudos. - CEBRAP nº 10 São Paulo Jan./Mar.2015. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002015000100157.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala*. Editora Letramento, São Paulo: 2017.



A estética de álbum na montagem de *No pasarán album souvenir*¹

The aesthetics of album in the montage of *No pasarán album souvenir*

Mili Burstyn de Oliveira Santos²

(Doutoranda – PPGCine/UFF)

Resumo: O método de montagem do cineasta H-F Imbert será analisado a partir de *No pasarán, album souvenir* (França, 2003). A montagem do filme, calcada na repetição de imagens sobre fatos ocorridos em 1939, produz um efeito estético de álbum, a ser comentado com base nas noções de *escrita de si* (FOUCAULT, 2012) e *repetição* (AGAMBEN, 2007). O documentário será colocado em diálogo com outras obras de Imbert, buscando nesse procedimento comparativo indicações de um método construído a cada filme realizado.

Palavras-chave: H-F Imbert, *No pasarán, album souvenir*, montagem, álbum.

Abstract: The montage method of the filmmaker H-F Imbert will be analyzed in *No pasarán, album souvenir* (France, 2003). The montage of the film, based on the repetition of images that portray events occurred in 1939, produces an aesthetic effect of album, to be commented on the notions of *self writing* (FOUCAULT, 2012) and *repetition* (AGAMBEN, 2007). The documentary will be placed in dialogue with other works by Imbert, seeking in this comparative procedure indications of a method built film to film.

Keywords: H-F Imbert, *No pasarán, album souvenir*, montage, album.

Introdução

Em *No pasarán, album souvenir* (França, 2003) o cineasta francês Henri-François Imbert³ investiga a origem de seis cartões postais encontrados nos guardados de seus bisavós que retratam a entrada de milhares de refugiados espanhóis na França, no inverno de 1939, após a derrota das forças republicanas na Guerra Civil Espanhola (1936-39). A partir das imagens impressas nos postais, Imbert descobre que, à época, o governo francês enviou os espanhóis para campos de refugiados. Conforme observa Imbert, os jornais locais se referiam a estes espaços como campos de concentração, mesma nomenclatura adotada posteriormente pelos nazistas na Alemanha. Nos campos franceses, muitos dos quais construídos nas praias do sul do país,

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: SEMINÁRIO TEMÁTICO MONTAGEM AUDIOVISUAL: REFLEXÕES E EXPERIÊNCIAS.

2 - Doutoranda do PPGCine/UFF. Mestre em Comunicação e Cultura pelo PPGCOM/UFRJ. Graduada em Comunicação Social pela mesma instituição (2010). É produtora, montadora e realizadora audiovisual.

3 - Nascido em Narbonne em 1967, Imbert dirigiu nove filmes em parceria com a sociedade de produção *Libre Cours*, criada por ele em 1992. Desde 1999, ensina no departamento de cinema da Université Paris 8.

os espanhóis eram submetidos a condições de higiene e acomodação desumanas.

Além de diretor, Imbert é personagem de seus filmes e se faz presente por meio da narração na primeira pessoa. O processo de realização de *No pasarán* aconteceu ao longo de 10 anos. Neste ínterim, ele dirigiu outros dois documentários: *Sur la plage de Belfast* (França, 1996) e *Doulaye, une saison de pluies* (França, 1999). Cinco anos mais tarde, ele lançou *Le temps des amoureuses* (França, 2008). A narração na primeira pessoa é utilizada pelo cineasta para aludir a situações vividas por ele em filmes anteriores. Assim, Imbert estabelece um diálogo entre as obras. A experiência adquirida em um filme é levada para o seguinte, extrapolando os limites de cada trabalho. Considerando outros filmes do diretor na análise da montagem de *No pasarán*, constata-se que a técnica utilizada na realização de cada trabalho se prolonga nos demais. A interlocução entre as quatro obras também é construída por meio de escolhas estéticas que atribuem ao conjunto da filmografia uma homogeneidade no tratamento da matéria visual e sonora e revelam o desejo do cineasta em perseguir o aprimoramento de seu método de montagem. Como consequência deste efeito de continuidade entre os filmes, aspectos da intimidade do diretor são sutilmente introduzidos pelas imagens e pelo texto da narração. O efeito de álbum que marca a montagem de *No pasarán* será comentado a partir das noções de *repetição escrita de si*, desenvolvidas por Agamben (2007) e por Foucault (2012), respectivamente.

A montagem do álbum de lembranças

Em *No pasarán*, os postais são organizados por Imbert de forma a reproduzir a estrutura de um álbum, que serve para organizar fragmentos de memória colecionados ao longo do tempo. Nas primeiras sequências do filme, os cartões de seus bisavós são apresentados, um após o outro, dispostos sobre um fundo preto. Ao filmá-los, o cineasta respeita sua natureza estática, evitando compensar a fixidez das imagens com movimentos de câmera. Para apresentá-los, Imbert se atém às legendas no verso de cada exemplar, optando, neste primeiro momento, por não nos fornecer mais informação do que as que podem ser lidas no próprio documento. Isso valoriza a materialidade documental dos postais e a forma singular desses objetos iconográficos. Valorizar o documento é uma preocupação do diretor, que não economiza na duração de cada postal. Ao retornar, sempre que necessário, a uma imagem, a montagem do filme alude ao manuseio das páginas de um álbum. A repetição dos postais ao longo do filme reforça o formato de álbum de lembranças. Para Agamben (2007), o gesto de repetir não leva ao “retorno do idêntico”. Repetir não restitui o passado tal como ele foi, mas pode provocar novas leituras e novos arranjos (AGAMBEN, 2007). Neste sentido, a cada vez que Imbert repete uma imagem, ele não o faz sem que um novo dado seja acrescentado ao que já se sabe. O próprio filme assume a forma de um álbum de lembranças em que o cineasta monta e remonta imagens e vivências coletadas ao longo de 10 anos.

No decorrer de *No Pasarán*, Imbert coloca em diálogo falas, documentos e locais. É por meio da montagem que o cineasta aprofunda o diálogo entre passado e presente. Em artigo sobre *Retratos de Identificação*



(Brasil, 2014), Anita Leandro (2015, p.105) destaca a importância da montagem enquanto o espaço em que os documentos trabalhados por ela em seu filme puderam ser “associados (...) a outros documentos e falas”. Leandro (2015, p.116) atribui à montagem de arquivos uma dupla função: a de “restaurar a superfície da imagem” e a de “escavar suas camadas mais profundas”. Em *No pasarán*, os cartões são incorporados um após o outro ao filme. A cada novo exemplar acrescentado na montagem, o álbum vai se completando e as reflexões de Imbert se tornam mais complexas. Esta construção traz o espectador para dentro da investigação e para dentro da montagem.

Imbert desenvolve em seus filmes dois “processos de construção”. O primeiro processo, que é mais central e, portanto, está mais destacado nos documentários, diz respeito ao ato de investigar as origens dos objetos retratados. A escolha por reproduzir, nos filmes, os caminhos de sua investigação, não depende apenas da forma como o cineasta filmou, mas também de escolhas feitas na etapa da montagem. Em *No pasarán*, os cartões postais são exibidos na ordem em que Imbert, supostamente, os teria descoberto. A cada nova imagem de cartão postal inserida, o cineasta não apenas explica o que ela representa, mas também revela como a encontrou e de quem obteve o objeto. Da mesma forma, quando a imagem na tela mostra o registro realizado por Imbert de um lugar que foi visitado por ele, o diretor, além de explicar como o espaço se relaciona com a investigação, relata como chegou até ali. O segundo processo expõe como o cineasta é afetado pelos encontros e descobertas provocados pela investigação. Ao narrar os acontecimentos na primeira pessoa, Imbert se torna personagem dos filmes. A construção deste personagem narrador também passa pela montagem.

Para a escrita dos textos de narração dos filmes, Imbert recorre às anotações registradas em diários. Escrita no tempo verbal pretérito, sua narração não se atém apenas ao encadeamento dos fatos, mas apresenta também uma reflexão sobre o próprio processo de investigação que ele utiliza como base para a estruturação dos roteiros. Em *No pasarán*, esta reflexão, posterior às filmagens, auxilia Imbert na montagem do documentário e permite tanto encadear as imagens, na medida em que vão sendo apresentadas, quanto articular as ideias. Por isso, o comentário em *off* será aqui tratado como um procedimento de montagem, com uma função específica na organização final do material bruto.

As escolhas de montagem nos filmes de Imbert não auxiliam apenas no encadeamento de ideias, uma vez que, para além disto, expressam um estilo de direção. A forma como o diretor narra a história, sempre na primeira pessoa e, aparentemente, respeitando a ordem cronológica das situações vividas, cria a ilusão de que o espectador acompanha a evolução do personagem narrador. Para reproduzir os caminhos da investigação, Imbert precisa demonstrar como chegou aos resultados e não apenas apresentá-los. A coleção de cartões postais, por exemplo, vai se completando ao longo das sequências, como um fio condutor da montagem. Nos primeiros 20 minutos de *No pasarán*, Imbert relata três situações em que adquiriu novos exemplares da série de postais. Na sequência de abertura do documentário, por exemplo, o cineasta afirma possuir seis cartões

postais herdados de seus bisavós. Dez minutos depois, o cineasta conta ter comprado outros seis postais com um vendedor da cidade de Narbonne. Aos 18 minutos, após revelar que a personagem Lola Carrasco entregou a ele os cartões postais que pertenceram a seu falecido marido Juan Carrasco⁴, Imbert informa que sua coleção já estaria quase completa.

Ao incorporar um novo cartão à montagem, o cineasta primeiro descreve em *off* a ação que está representada na imagem e lê a legenda que a acompanha no verso. Isso acontece, por exemplo, quando o cineasta corta dos planos do mar utilizados na sequência sobre Lola Carrasco para 12 cartões postais inseridos um após o outro em corte seco. As imagens que se vê na tela não falam por si só. São apenas fotografias de armas de fogo empilhadas, grupos de homens fardados, filas de pessoas andando em estradas. Em um primeiro momento, Imbert se atém apenas aos dados contidos nas legendas, que basicamente informam onde os registros foram realizados: “Um canto do campo de Argelès”, “Na estrada de Argelès”, “O entorno de Argelès”. Este é o mesmo recurso utilizado pelo diretor na sequência em que apresenta os seis cartões postais de seus bisavós no início do filme.

Em entrevista concedida em 2003, Imbert revela não querer apenas fazer cinema, mas, sobretudo, encontrar uma forma própria de expressar suas ideias. Esta forma se reflete na maneira como ele monta seus filmes. A repetição de elementos estéticos de um trabalho para o outro deixa transparecer a reflexão do diretor sobre o seu próprio gesto de montagem. Em *Notas sobre o gesto*, Agamben (2008, p. 12) afirma que o cinema restabelece o gesto à imagem, razão pela qual ele defende que o cinema pertence não apenas à ordem da estética, mas também à ordem da política. O gesto é, na definição de Agamben (2008, p. 13), “a esfera não de um fim em si, mas de uma medialidade pura e sem fim que se comunica aos homens”. Os silêncios construídos por Imbert na montagem de *No pasarán* seriam, nesse sentido, um gesto político. O silêncio entre as falas, mas também o dos espaços vazios entre um postal e outro, ou o das telas pretas que abrigam os postais, todos esses silêncios criados pela montagem se prestam à ativação da memória e têm uma função ao mesmo tempo estética e ética. Eles traduzem os traços que marcam a autoria de Imbert e permitem que o espectador tenha espaço e tempo para elaborar suas próprias impressões sobre as imagens apresentadas.

Entre o lançamento de *Sur la plage de Belfast*, em 1996, e *Le temps des amoureuses*, em 2008, 12 anos se passaram. Por meio dos quatro filmes lançados por Imbert neste espaço de tempo, acompanhamos seu amadurecimento e o nascimento de seus filhos. Estas pequenas indiscrições da montagem não expõem apenas as transformações pessoais pelas quais o cineasta passou, elas servem também como elipses para marcar a passagem de tempo no interior de cada um dos filmes e os intervalos entre eles. Imbert expressa, por meio da montagem de seus filmes, uma construção de si que remete ao ensaio *A escrita de si* em que Foucault (2012,

4 - Juan Carrasco foi um ex-oficial do exército espanhol que se aliou às forças republicanas na luta contra o golpe de estado liderado pelo general Franco. É autor de *La odisea de los republicanos españoles en Francia (1939-1945)*, livro publicado em 1980 que é ilustrado com os mesmos cartões postais investigados por Imbert.



p. 141) examina “a estética da existência e o domínio de si e dos outros na cultura greco-romana”. Nele, o filósofo descreve as funções e os usos de duas formas de escrita: os hupomnêmatas e as correspondências.

Os hupomnêmatas “podiam ser livros de contabilidade, registros públicos, cadernetas individuais que serviam de lembrete” (2012, p. 144). Eram documentos nos quais se escrevia informações, ideias, pensamentos, conhecimentos adquiridos ou mesmo citações e o valor destes “diários” consistia na possibilidade de poderem ser revisitados por seus donos ou mantenedores. A releitura de antigos textos não pretendia jogar luz sobre o futuro, pois o futuro é incerto e disperso. Contudo, esses diários permitiam a construção de um diálogo com o passado e, a partir desse exercício, estabelecer uma relação de possível retorno ou afastamento. Segundo Foucault (2012, p. 146), a escrita de hupomnêmatas tinha por finalidade “a constituição de si”. Assim como os hupomnêmatas, a correspondência também estimulava o “exercício pessoal” (2012, p. 149). Para explicar seu funcionamento, Foucault (2012, p. 149) recorre aos ditos de Sêneca: “A carta que se envia age, por meio do próprio gesto da escrita, sobre aquele que a envia, assim como, pela leitura e releitura, ela age sobre aquele que a recebe”. No entanto, a correspondência não é um simples prolongamento dos hupomnêmatas, ela vai além e, portanto, as duas técnicas não devem ser confundidas. De acordo com Foucault:

Escrever é, portanto, ‘se mostrar’, se expor, fazer aparecer o seu próprio rosto perto do outro. E isso significa que a carta é ao mesmo tempo um olhar que se lança sobre o destinatário (pela missiva que ele recebe, se sente olhado) e uma maneira de se oferecer ao seu olhar através do que lhe é dito sobre si mesmo. A carta prepara de certa forma um face à face. (FOUCAULT, 2012, p. 152)

Imbert transitaria, ao nosso ver, entre estas duas variações da *escrita de si*. A relação estabelecida com os seus diários e filmes é comparável aos hupomnêmatas, uma vez que estes conservam ideias e pensamentos já ditos que, quando revisitados, proporcionam uma meditação posterior. Já os silêncios criados na montagem e a narração na primeira pessoa, colocam o cineasta face a face com o espectador, estabelecendo uma forma de correspondência entre ambos.

Neste artigo buscamos identificar os procedimentos adotados por Imbert na montagem de *No pasarán*. Constatamos que as escolhas estéticas expressam uma tomada de posição do diretor. Observamos que a narração de Imbert, construída no embate com as imagens, é um elemento determinante em seu trabalho. Os comentários em *off*, embora não possam suprir as lacunas do material bruto, mostram a sua complexidade e ajudam no encadeamento das sequências dos filmes. Por meio da narração na primeira pessoa, o diretor se coloca como personagem dos filmes. O efeito de álbum de lembranças que Imbert obtém explorando a repetição das imagens convida o espectador a participar do processo de investigação do filme. Neste sentido, os longos momentos de silêncio se constituem como uma espaço de reflexão para espectador. Apesar de autobiográficos, os filmes de Imbert não se restringem à sua trajetória pessoal. O cineasta se vale de objetos ou lembranças para construir uma narrativa que vai além deles. Reconhecemos em Imbert um estilo de fazer

cinema que parte do que lhe é próximo para construir um discurso de alteridade. Assim, o cineasta abre mão de formular uma resposta pessoal às questões que suscita, oferecendo-se como mediador para a construção de uma narrativa coletiva.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. "Notas sobre o gesto". In: *Arte e Filosofia*, Ouro Preto, n. 4, p. 09-14, jan. 2008.

_____. "Notas sobre o gesto". In: *Arte e Filosofia*, Ouro Preto, n. 4, p. 09-14, jan. 2008.

BIZERN, Catherine; IMBERT, Henri-François. "No pasarán, album souvenir". 2003.

Disponível em: www.lecinemadehenrifrancoisimbert.com. Acesso em: 02 dez. 2018.

FOUCAULT, Michel. 2012. "A Escrita de Si". In: MOTTA, MB (org). *Ditos e Escritos V: Ética, Sexualidade e Política*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, p. 141-152.

LEANDRO, Anita. Montagem e história: uma arqueologia das imagens da repressão. In: BRANDÃO, Alessandra; LIRA, Ramayanna (Orgs). *A sobrevivência das imagens*. Campinas: Papyrus, 2015, p. 103-120.



Corpos secos e corpos molhados: representações da cultura popular entre os pampas e o sertão¹

Dry bodies and wet bodies: representations of popular culture between the pampas and the “sertão”

Natacha Muriel López Gallucci²

(Professora Adjunta da Universidade Federal do Cariri)

Resumo: O presente trabalho no escopo dos Estudos Comparados das filmografias de América Latina tem por objetivo investigar as representações fílmicas das produções poéticas, musicais e coreográficas da cultura popular dos cinemas de Brasil e de Argentina; enfatizando aquelas que expõem figuras de desestabilização e crítica social. Incursionamos em filmes que se encontram por fora do tradicional eixo Rio-Buenos Aires e cujos diretores destacam as representações populares dos pampas e do sertão.

Palavras-chave: Cinema; Estudos comparados; Cultura Popular; Brasil; Argentina.

Abstract: In the scope of Comparative Studies of Latin American filmographies, this work aims to investigate the filmic representations of the poetic, musical and choreographic productions of the popular culture of cinemas in Brazil and Argentina; emphasizing figures that expose forms of destabilization and social criticism. We chose films that are outside the traditional Rio-Buenos Aires axis and whose directors highlight the popular representations of the pampas and the *sertão*.

Keywords: Cinema; Comparative Studies; Popular Culture; Brazil; Argentina.

Introdução: Estudos Comparados em América Latina

Neste trabalho apresentamos algumas reflexões elaboradas a partir da pesquisa audiovisual *Corpos secos corpos molhados: representações da cultura popular entre os pampas e o sertão* iniciada em 2017 na Universidade Federal do Cariri.³ Na tentativa de abordar os usos da imagem na cultura popular, dentro do escopo dos Estudos fílmicos comparados Brasil Argentina, o percurso teve como primeiro objetivo a tarefa de desenvolver um corpus fílmico que pudesse subsidiar dito estudo visando observar diversas relações cultu-

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Audiovisual e América Latina: estudos estético-históricos comparados.

2 - Professora Adjunta do Instituto Interdisciplinar de Sociedade Cultura e Artes da Universidade Federal do Cariri, Juazeiro do Norte, Ceará. Doutora em Filosofia e Doutora em Multimeios pela UNICAMP. Contato: www.natachamuriel.com; E.mail Natacha_muriel@hotmail.com

3 - A pesquisa foi apresentada no I Encontro de Culturas, Artes e Saberes dos Sertões na Escola de Saberes de Barbalha, Ceará (15/072017)

rais latentes entre ambos os países. Buscamos mapear as maneiras em que o poder simbólico da paisagem dialoga com as técnicas corpóreo-vocais tomando, de um lado, a seca, o semiárido, a caatinga no sertão, e de outro, as chuvas, as ilhas e margens do litoral nos pampas. O cinema opera assim na elevação de representações e formas da cultura popular autóctones cujos corpos estão habitados simbolicamente pelas construções coletivas da própria paisagem; sendo o “habitar” a representação do seco e do molhado um *ethos*, fontes das tensões socioculturais das regiões abordadas.

Nosso caminho, entretanto, é experimental sob vários aspectos. Principalmente, porque não tomamos como elemento organizador os procedimentos recorrentes da historiografia na investigação áudio visual comparada; que opta geralmente pela distinção entre cinemas de ficção e não ficção ou pela periodização como procedimento prévio a uma comparação. Na nossa investigação o traço experimental advém da própria situação de investigador⁴ em campo, que está atravessada pelo estudo das técnicas corporais de ambos os países. Assumimos também que a nossa interpretação não seria a única chave de referência, porque toda interpretação comparada de manifestações culturais populares, ao ser desconstruída por outra chave, expõe ainda com maior força a sua própria parcialidade.

A comparação é um processo que permite perceber semelhanças, diferenças, heterotopias e atopias. Considerando a comparação Brasil Argentina, em que as representações fílmicas trazem inseridas memórias, ideologias, demandas sociais, políticas e práticas culturais, isso torna ainda mais evidente como o cinema consegue descortinar todo um repertório de técnicas corporais, vocais, plásticas e musicais que permitem estabelecer espaços teóricos de reconhecimento de si, pelo outro, e do outro, em sua alteridade.

O nosso *metron* de comparação, estruturado em redor do estudo das performances culturais nos espaços nos espaços fílmicos de Brasil e Argentina, propõe um dialogo com às políticas de comparação históricas que ressaltam aspectos locais, internacionais e supranacionais em detrimento do “nacional”. Desde essa perspectiva foram escolhidas representações performáticas dos corpos secos do sertão cearense e dos corpos molhados do litoral pampiano, comparando três linguagens artística e suas produções corporais: a poesia, a música e a dança. Tomamos o teor da palavra poética associada à seca nas poesias de Patativa do Assaré no filme *Patativa do Assaré. Um poeta do povo* de Rosenberg Cariry (1984) e a palavra associada à chuva infinita de Juan L. Ortiz em *La orilla que se abisma* de Gustavo Fontán (2008); escolhemos as sonoridades da Banda Cabaçal apresentada em *Zabumba, orquestra popular do nordeste* de Zelito Viana (1974), e do Chamamé em *Los inundados* de Fernando Birri (1962). E, finalmente, sob a perspectiva das danças, debruçamo-nos sobre os entremezes e lutas nas performances culturais dos Reisados caririenses, que incluem diversas células coreográficas como a Mazurca, o Baião, o Forró em *Filosofias do corpo no cariri cearense* da nossa autoria, (López

4 - Na nossa perspectiva de filósofos em campo, ao entrar na cultura estrangeira, servimo-nos das metodologias de estudo da Antropologia Social na abordagem das técnicas do corpo que destacam o valor da observação, o registro audiovisual e as entrevistas. Segundo as ideias da Escola de Chicago, o investigador precisa de um tempo prologado para compreender quem é quem em uma comunidade ou sistema social; assim como para compreender como e porque se dá essa manifestação socio cultural (LOPEZ GALLUCCI, 2018).



Gallucci, 2018), e na cadência coreográfica dos pampas húmidos, em filmografias do subgrupo litoral, que apresentam performances de Valsa Criolla, Razguido Doble, Milonga e Tango em *Los isleros* de Lucas Demare (1951) e em *Las águas bajan túrbias* de Hugo del Carril (1952).



Figura 1: Reisado em Nova Olinda - Fonte: Rodagem do curta *Filosofias do corpo no Cariri*, López Gallucci, 2018

Produz-se assim um descentramento do eixo Rio-São Paulo cujos produtos, em sua maioria industriais, forneceram material comparativo entre às linguagens do samba e do tango; modelos de representação dos dramas sociais urbanos das classes médias em ascensão. Em contrapartida, os filmes escolhidos nos permitiram subsidiar uma investigação sobre artes populares associadas a regiões periféricas ainda não trilhadas teoricamente. A diversidade cultural, neste sentido, impede estabelecer uma plataforma única na compreensão e mapeamento de representações tão heterogêneas.



Figura 2: Parativa do Assaré no interior do Ceará - Fonte: Fotograma do Filme *Patativa do Assaré*, Rosemberg Cariry,

Nesse sentido, a pesquisa comparada tenta desenhar modelos de referência em base a parâmetros relativos a cada práxis estudada, vocal, musical, corporal e poética; tendo que ajustar, desenvolver e até criar critérios estéticos de análise comparativo, em diálogo com as ferramentas oferecidas por outros campos de estudo como os Estudos da Performance, a teoria teatral, os estudos de gênero, a literatura e a etnomusicologia.

Na segunda metade do século XX surge um renovado interesse pelos Estudos Comparados que, segundo Lusnich, tomam ampla força nos anos de 1980⁵. Os métodos de comparação realizam uma historiografia paralela com o pressuposto da unidade ideológica latino-americana e da identidade continental. Mas, com o tempo a pesquisa em fontes, a necessidade de construir memórias étnicas e revolucionárias, de gênero e de classe trazem a tonam, ainda com mais ênfase, a importância desse gesto performático constituído pelo testemunho dos personagens no ato de se lembrar e pelas representações artísticas e culturais que expressam as tensões sociais.

Imagens secas e molhadas: a poesia em Patativa do Assaré e Juan L Ortiz

O diretor cearense Rosenberg Cariry realiza inconscientemente o filme *Patativa do Assaré* durante 25 anos. Sua família teve contato com o poeta de Assaré (Antônio Gonçalves da Silva, 1909-2002) quando os visitava em Crato. Nesses encontros registrou seus repentes, cantos e poesias populares em Super 8, em 35 mm. e em digital.

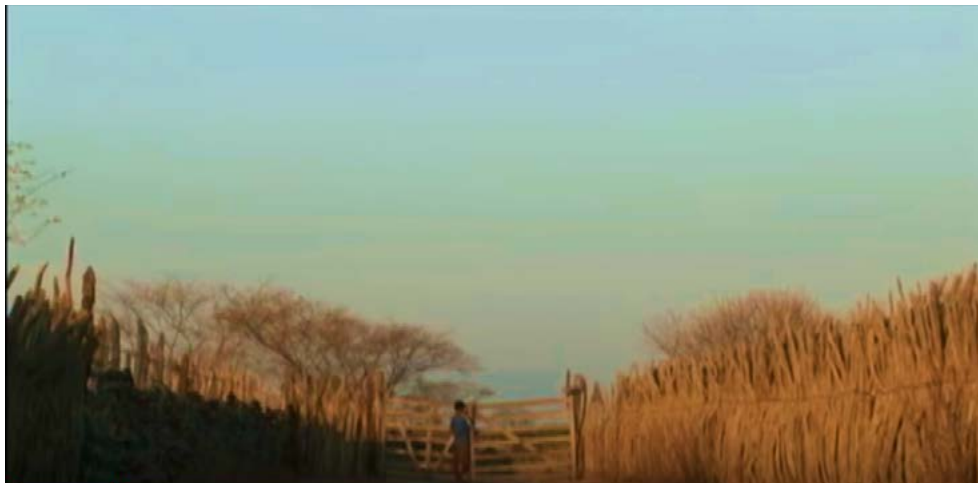


Figura 3: Fazenda no Sertão cearense - Fonte: Fotograma do Filme *Patativa do Assaré*, Rosenberg Cariry, 1984

Apesar de seguir sendo agricultor Patativa recebeu cinco títulos *Honoris Causa* e, aos 90 anos conseguia lembrar e recitar todos seus poemas. Após sua morte, as 100 horas de material são editadas por Cariry elaborando o contexto e a vida no sertão cearense com imagens de arquivo. A voz de Patativa destaca no filme pela musicalidade que lhe deu o apelido sonoramente semelhante ao dessa ave e contrasta com o tra-

5 - A autora cita os trabalhos de GUMUCIO-DAGRON (1981); PICK (1993) e PARANAGUA (2003); entre outros.



balhoso caminhar no sertão. O diretor destaca que Patativa representa a voz da ancestralidade e o compara a um baú em que se encontram guardadas as vozes do povo nordestino. No filme, junto a rodas de crianças e adultos se entrelaçam nos seus poemas o discurso político, o humanismo, a crítica social e a paisagem do sertão núcleo inspirador dos seus poemas.

No Filme *La orilla que se abisma* de Gustavo Fontán a imagem molhada leva a reflexão audiovisual ao plano ensaístico e experimental em redor das potencialidades simbólicas e musicais da poesia de Juanele (Juan Laurentino Ortiz, Puerto Ruiz, 1896 -1978)



Figura 4: Litoral da província de Entre Rios, Argentina - Fonte: Fotograma de *La orilla que se abisma*, Gustavo Fontán, 2008

O premiado poeta entrerriano entra em cena com sua voz rodeada de água e de chuva; vocalizando traços de tinta, segundo o descreve o poeta Héctor Piccoli, que se deslizam como pinceladas e se transformam em rio fazendo aos substantivos perder sua definição (PICCOLI, 1981; SHÖNHALS, 2017). As margens desvanecidas submergem o espectador numa experiência do infinito e da transformação heraclíteana que é a vida segundo Juan L Ortiz. O sentido espacial dos versos na alusão da natureza traz consigo a história socioeconômica da pobreza regional.

A música, uma ponte entre o rural e o urbano

No documentário *Zabumba, orquestra popular do Nordeste* Viana apresenta a formação do grupo caçabal dos Irmãos Aniceto (Crato, Ceará) criada há 200 anos com seus instrumentos artesanais mais característicos nas paisagens híper iluminados do semiárido. Entre as performances dos Irmãos Aniceto o filme apresenta *A Briga da Onça com o caçador* e *A dança do marimbondo*.



Figura 5: Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto de Crato Ceará - Fonte: Fotograma de *Zabumba, orquestra popular do Nordeste*, Viana, 1974

O diretor cearense José Viana de Oliveira Paula conhecido por seus filmes sobre a arte e os artistas brasileiros mostra em *Zabumba* o envolvimento que o grupo tem com a comunidade e a natureza do sertão; as técnicas corporais dos Aniceto são respostas criativas aos empecilhos que impõe ao homem sertanejo o território; constituindo se em movimentos danças e mímicas que compõem a dramaturgia das performances.

A canção do litoral argentino entra em cena na ficção *Los inundados* de Fernando Birri, junto à letra composta em linguagem gauchesco que se incorpora à diegese do filme⁶. O sentido existencial evoca a pobreza e os horrores que traz a inundação para tantas famílias desatendidas pelo estado argentino após a queda do peronismo. O lirismo do canto popular do litoral, de profunda cadência, propõe no filme um espaço de reflexão crítica acorde ao referencial de neorealismo que persegue o diretor argentino nesse período.

6 - As primeiras estrofes do Chamamé: "Bramando se viene el agua | Del Paraná | Creciendo noche y día | Sin parar. Ranchada, barranca, tronco | Se llevará | Con viento y aguacero | El Paraná".



Figura 6: Performance de *Los inundados* de G. Aizemberg e A. Ramírez - Fonte: Fotograma do Filme *Los inundados*, Fernando Birri. 1962

Coreografia como construção corporal coletiva

A performance coreográfica foi abordada considerando espaços de produção da dança off stage dentro da cena fílmica. Em *Las aguas bajan turbias* de Hugo del Carril (1952) e em *Los isleros* de Lucas Demare, (1951) encontramos as danças populares do litoral fazendo um contraponto dos usos que o próprio cinema industrial tinha gestado na Argentina. O salão de baile apresenta personagens que descobrem células coreográficas populares e uma estruturação do abraço sem endereçar-se para a câmera; dançando Rasguido Doble, Valsa Criolla, Milongas e Tangos de maneira improvisada.



Figura 7: Dançando Rasguido Doble - Fonte: Fotograma do Filme *Las aguas bajan turbias*, Hugo del Carril, 1952

Nessas ficções os corpos dos trabalhadores braçais das ilhas do litoral expressam a construção coletiva que significa a cultura coreográfica, associada a formas de improviso nos bailes a dois e ritmos periféricos ou rurais.

As danças dos Reisados no Cariri cearense foram captadas no curta *Filosofias do corpo no Cariri* da nossa autoria⁷. As técnicas corporais destes folguedos que comemoram o nascimento do Menino Jesus expressam células coreográficas de tradições rurais, algumas formas típicas da corte portuguesa e, hoje menos evidente, a matriz africana que rememora as lutas entre as nações do Congo e Angola. O improviso coreográfico explode nas cenas de luta de espadas que expressam um grande domínio rítmico, pois é realizado com música in crescendo. As sequências de passos realizados apenas pelos integrantes do grupo mantêm o mestre rodeado da aura de uma corte até a coroação da rainha. Os brincantes em redor das fileiras do reisado Mateus, Catirinas, Cães etc. apresentam o contraponto coreográfico aos Mestres, contramestres, Rei e embaixadores.

7 - Disponível em <<https://youtu.be/HCeCH-JYfxQ>>



Figura 8: Reisado de Caretas em Nova Olinda, Ceará - Fonte: Rodagem do curta *Filosofias do corpo no Cariri*, López Gallucci, 2018

Considerações finais

Nesta breve apresentação de pesquisa em andamento, a aproximação comparada das filmografias de Brasil e Argentina destaca o poder das artes populares no plano local; através de uma operação de base buscamos coloca-las em dialogo apresentando filmes que indagam sobre as manifestações de identidades culturais que tem sido invisibilizadas pelo cinema industrial e precisam ser reintroduzidas. Segundo a filosofia de Enrique Dussel o corpo latino-americano está oculto para nós mesmos e nesse sentido o cinema periférico cumpre um papel crucial apresentando performances poéticas musicais e coreográficas que trazem rastros dos produtos e dos processos de descolonização. Os filmes que compõem o corpus trazem práxis artísticas de manifestações pouco estudadas, marginais ou de contracultura, associadas a formas de transformação local, à resistência política, religiosa e de gênero. Nesses dois territórios, o sertão e o litoral, ao se manifestarem culturalmente na representação fílmica, expõem-se categorias e formas de demarcação do que as personagens consideram “próprio”, e entretanto, a singularidade da performance se manifesta também naquilo que as vezes escapa ao controle e habito do uso da voz e do corpo no espaço fílmico. Longe de reivindicar identidades nacionais, constatamos que o local e o regional, o rural e a roça o sertão e as ilhas, são espaços de restituição da memória de práticas culturais que os processos de industrialização acabaram transformando para não desaparecer e continuar catalisando resistências sociais. A conceituação estética no processo de estudos em cinemas comparados ao objetivar representações culturais possui um alto poder organizador e produtor de novos ordenamentos sobre o mundo socio cultural latino americano e suas produções.

Referências

GUMUCIO-DAGRON, A. (Org.). *Les cinémas de l'Amérique Latine*. Paris: Lherminier, 1981.

DUSSEL, E. *América Latina y dependencia y liberación: antología de ensayos antropológicos y teológicos*. Buenos Aires: F. García Cambeiro, 1973.

LOPEZ GALLUCCI, Natacha M. "Ética do encontro a partir da pesquisa audiovisual", *Anais do Enecult*, v.1. Bahia: 2018. ISSN 2318-4035.

LUSNICH, A. L. "Pasado y presente de los estudios comparados sobre cine latinoamericano". *Comunicación y Medios*; Santiago de Chile, v. 24. 2011 [pp. 25-42].

PARANAGUÁ. P. A. (Org.) *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, 2003.

PICK, Z. *The new latin cinema: a continental project*. Austin: University of Texas Press, 1993

PICOLLI, H; RETAMOSO, R. Juan L. Ortiz. In: *La historia de la literatura argentina*. CEAL: Buenos Aires, 1981.

O ensaísmo em *Sans soleil* e *Viajo porque preciso, volto porque te amo*¹

The essay form in *Sans soleil* and *Viajo porque preciso, volto porque te amo*

Natália Lago Adams²
(Mestranda – PPGCom/UTP-PR)

Resumo: O trabalho apresenta uma análise comparativa entre o documentário *Sans soleil* (1983), de Chris Marker, e o drama ficcional *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz. O objetivo da pesquisa é apontar cruzamentos entre realidade documental e ficção no segundo filme, a fim de aproximá-lo do estilo de filme-ensaio – ao qual pertence a obra de Marker – por meio da identificação elementos em comum entre ambos.

Palavras-chave: Documentário; Ficção; Filme-ensaio; *Sans soleil*; *Viajo porque preciso, volto porque te amo*.

Abstract: This paper features a comparative analysis between the documentary *Sans soleil* (1983), directed by Chris Marker, and the fictional drama *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), directed by Marcelo Gomes and Karin Aïnouz. Its objective is to point out crossings between reality and fiction in the former, in order to approximate it to the essay form in audiovisual narratives – to whom Marker's piece belongs – through the identification of elements in common with both of the movies.

Keywords: Documentary; Fiction; Essay film; *Sans soleil*; *Viajo porque preciso, volto porque te amo*.

Introdução

De acordo com Miguel Pereira (2014), no filme-ensaio (ou cinema da experiência) há, de um lado, a observação do mundo fatural e, do outro, a especulação filosófica sobre ele, de modo que a suposta objetividade documental é sedimentada, abrindo brechas para um olhar individual que contamina o concreto com o etéreo. Esse híbrido entre real e imaginário, o ser e o mundo, o ver e o pensar, é expresso por meio de quatro principais elementos: a imagem, o som, as palavras e a montagem. A interação entre eles resulta em diversas formas construir uma narrativa fílmica de ensaio, uma vez que cada obra estabelece suas próprias condições. Em razão dessa pluralidade, o exercício de apontar traços em comum entre todas as obras ensaísticas, como se faz ao pensar narrativas tradicionais, é um tanto quanto arriscado. Ainda assim, é possível identificar, a grosso modo, alguns elementos que caracterizam esse tipo de produção: aqui, o filme é como uma forma de pensa-

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão 11 – O vetor do ensaio fílmico.

2 - Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens na Universidade Tuiuti do Paraná e pesquisadora discente GRUDES (PPGCom/UTP). E-mail: natalialagoadams@gmail.com.

mento, graças à invariável subjetividade de seu enfoque; não raro, o modo subjetivo de ver, pensar e apresentar leva à incorporação do cineasta nos processos, em uma tarefa de autorreflexividade. O emprego de outras linguagens que não a cinematográfica, como fotografia ou pintura, é também frequente neste tipo de produção. Talvez traço mais importante, no entanto, seja a ênfase no processo, na reflexão, no desenvolvimento ideias e métodos durante a própria feitura da obra, deixando de lado a preocupação com o resultado e as respostas para colocar em primeiro plano a tentativa por si só – essas obras, aliás, frequentemente acabam em aberto, sem conclusões.

No cinema ensaístico de Chris Marker, a imagem é da ordem da exibição. O som, as palavras e a montagem, por sua vez, são de natureza reflexiva – esses elementos expressam o raciocínio da mente criadora e conduzem a narrativa. Esta conjuntura resulta em um tipo de cinema que não se propõe contar uma história por meio das imagens, mas sim comentar elas ou algo associado ao que apresentam, bem como fazer delas, ainda, um comentário sobre algo que as ultrapassa – conforme aponta Perniola (2011), não há, portanto, uma relação rígida entre forma e conteúdo, de modo que o discurso não se limita a desvendar a imagem, como ocorre na montagem de narrativas cinematográficas tradicionais, mas sim acompanhá-la, dizendo o que não é explícito. E se, como prossegue a autora, a ideia precede a imagem em *Sans soleil* (*Sem sol*; 1983), o presente artigo busca confirmar que o mesmo é verificado em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009): parte de suas imagens foram captadas por Marcelo Gomes e Karim Aïnouz durante a viagem ao nordeste brasileiro em que gravaram o documentário *Sertão de acrílico azul piscina* (2004). “Alguns anos depois, essa longa pesquisa desbravadora viria a ser ampliada no longa metragem da dupla *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009)” (ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL, [201-?]), onde acrescentaram a história fictícia do geólogo José Renato (personificado na voz de Irandhir Santos) que, após separar-se de sua amada, viaja a trabalho a fim de pesquisar as estruturas tectônicas de determinada região para a construção de um canal. *Sans soleil*, por sua vez, é constituído por imagens captadas por Chris Marker em suas viagens, com foco no Japão daqueles dias, somadas à narração (na voz feminina de Florence Delay) de um texto que resulta de fragmentos de cartas enviadas pelo cineasta durante essas viagens, ainda que a autoria das palavras seja creditada à persona de um cinegrafista, Sandor Krasna.

Ao identificar essa interface entre ambos os filmes, a pesquisa elenca *Sans soleil*, devido à sua relevância e indiscutível pertença ao cânone dos filmes-ensaios, como referência comparativa para a análise do longa-metragem de 2009. Deste modo, o estudo objetiva, por fim, a verificação da hipótese de que *Viajo porque preciso, volto porque te amo* pertence também à classe dos filmes-ensaios.

Uma tentativa de aproximação

Tal qual a própria forma ensaística, aqui se faz uma tentativa. Tentativa pois enquadrar uma produção em um novo estilo, sem deixar de lado traços daquele gênero que já lhe foi designado, pode se revelar uma



tarefa infrutífera, especialmente em um estudo de menor fôlego quanto o presente. A análise comparativa de *Sans soleil* e *Viajo porque preciso, volto porque te amo* tomará quatro elementos fílmicos como categorias analíticas da pesquisa: a imagem, o som, a palavra e a montagem. A escolha se justifica pelo fato da apresentação particular destes denunciarem, usualmente, a natureza ensaística em obras que se abrigam sob esse rótulo.

Como definir *Sans soleil* e *Viajo porque preciso, volto porque te amo*? Ambos poderiam ser *road movies*, considerando que neles os personagens estão constantemente no curso de uma viagem. É possível considerá-los, também, como uma obra de antropologia visual – afinal, os dois filmes emergem em culturas locais e as registram, a exemplo, das cenas relacionadas a práticas religiosas. As linhas que delineiam ambas longas-metragens são tênues e frequentemente rompidas. Com isso em mente, parece reducionista pensar tanto a obra de Marker, quanto a de Gomes e Aïnouz como simples documentário ou drama, pois ainda que elas incorporem elementos desses dois tipos de narrativa, o fazem a sua própria maneira, somando-os a recursos de outras ordens. E não seria o filme-ensaio justamente essa combinação flexível de modos de fazer cinema que resultam em um híbrido de lógica própria? Examinemos, então, os elementos de cruzamento entre categorias dicotômicas nas películas em questão.

Em *Sans soleil*, Marker faz uso de diversas naturezas de imagem-fonte em um: a captação própria predomina, mas é intercalada com imagens geradas em computador, bem como fotografias e banco de imagens. Já em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* os cineastas também misturam a própria captação com fotografias. A captação das imagens de ambas as obras, aliás, merece atenção: é aqui que se dá o cruzamento entre o registro documental e a construção fictícia, uma vez que o filme do cineasta francês surge de captações que fizera em viagens pessoais e, só depois, foram unidas para transformar-se em narrativa; do mesmo modo, o filme dos diretores brasileiros também nasceu de um registro documental para depois ser narrativa, pois as imagens que vemos foram obtidas na feitura do documentário *Sertão de acrílico azul piscina*, quando se fez, também, busca por locação para outros filmes. Em ambos os casos, como de praxe em filmes-ensaios, a ideia vem antes da imagem, no sentido de que há ali o material cru que toma vida somente após a lógica criadora organizá-lo de acordo com seu fluxo de pensamento. E é daí a origem de mais uma característica do ensaio visual que se verifica em *Sans soleil* e *Viajo porque preciso, volto porque te amo*: aqui, forma e conteúdo não mantêm uma relação rígida, de associação direta, pois o fluxo de ideias ultrapassa as imagens – como quando Sandor Krasna divaga sobre o som de uma flauta indiana enquanto vemos cenas de um pequeno bar em Shinjuku, bem como quando José Renato fala sobre sua amada enquanto vemos as paisagens do nordeste brasileiro. A soma de todos esses modos ver e apresentar – pelas diversas fontes de imagem, pela transformação do documental no ficcional – confere o caráter híbrido às películas, este tão caro à ideia de ensaio.

Um aspecto da dimensão sonora é essencial para a identificação do caráter ensaístico em um filme:

considerando que nenhuma das personagens (Sandor Krasna, narradora, José Renato, sua ex-esposa) entram em cena, é a voz over que inscreve a presença de um *eu* diante das imagens, em um recurso bastante característico dos documentários em primeira pessoa, ainda que a seu modo, pois em ambos os filmes em questão, as palavras do *eu* são narradas por outro, como que um narrador onisciente não raro em narrativas de ficção. No filme-ensaio sobrepõem-se materiais sonoros de diferentes naturezas, mais uma vez reforçando seu caráter híbrido, como quando ouvimos uma música tocando no rádio do carro de José Renato, ou quando Marker mistura sinos dos rituais e celebrações que filma com a voz da narradora.

É, aliás, a narração que dá vida ao que talvez seja o elemento mais importante do ensaio: a palavra. O texto, em ambos os filmes, se faz monólogo interior, ainda que se dirija a alguém – em *Sans soleil*, são palavras de cartas escritas para a narradora que as relata, enquanto em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* o personagem divaga por vezes dirigindo-se diretamente à ex-esposa, de modo que parece falar sozinho, escrever uma carta ou um diário. A palavra orienta a narrativa, que avança ou se detém conforme o texto manda, acompanhando seus entrelaçamentos e desvios para construir ideias e conceitos de modo bastante dispersivo, sem prender-se a um sentido único. Assim como no ensaio textual, verifica-se no filme-ensaio a tentativa de respeitar a liberdade do fluxo de pensamento. Em *Sans soleil*, o texto trata, por exemplo, de notas sobre memória e esquecimento para em seguida, sem aviso ou relação causal, tratar sobre a pobreza no Japão. Já em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, por exemplo, o locutor descreve o quarto de hotel em que se hospedará naquela noite para, logo depois, também sem advertência, descrever um telegrama que gostaria de mandar a sua amada. Cabe notar, ainda, a questão de identidade, também atrelada à palavra. Pela ausência da imagem do *eu*, os comentários que ouvimos lembram, como já citado, dos documentários em primeira pessoa, como se as palavras ditas fossem de Marker, Gomes ou Aïnouz. No entanto, em ambos os filmes, os cineastas criaram personas – o cinegrafista Sandor Krasna, utilizado mais de uma vez por Marker, e o geólogo José Renato. Deste modo, pessoa e personagem se misturam, criador e criação. No universo dos personagens, inclusive, também se dá o cruzamento entre ficção e realidade, pois ainda que os protagonistas de ambas películas sejam personas, elas apresentam pessoas da dita *vida real*, como o dono do pequeno bar japonês em *Sans soleil*, e pai e filho que confeccionam colchões de palha em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*.

A montagem, por sua vez, é horizontal em ambos os filmes – ao invés de obedecer à lógica de associação de imagens, de *frame a frame*, ela assume um encadeamento das ideias expostas no plano das palavras, de modo que não necessariamente há relação entre uma imagem e sua antecessora ou sucessora – como quando vemos, em *Sans soleil*, um templo dedicado a gatos e, a seguir, uma montanha sucedida de uma praia, ou em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, quando vemos centenas de fiéis em frente a uma igreja e, no momento seguinte, crianças brincando na rua, seguidas de uma estrada com caminhões em movimento. É a montagem, ainda, responsável por romper com a linearidade espacial e temporal das narrativas tradicionais:

Sans soleil apresenta excertos capturados na Irlanda, África e Já, entre 1965 e 1980, enquanto *Viajo porque preciso, volto porque te amo* se passa em Pernambuco, Bahia, Ceará e México, com imagens filmadas entre 1999 e 2003.

Finalmente, o quadro a seguir sintetiza a comparação entre as duas longas-metragens, identificando nelas a presença ou ausência dos elementos essenciais ao filme-ensaio.

ELEMENTOS	SANS SOLEIL (1983)	VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO (2009)
Incorporação do cineasta	X	X
Enfoque subjetivo	X	X
Ênfase no processo	X	X
Adoção de outras linguagens	X	X
Cruzamento entre documental e fictício	X	X
Montagem horizontal	X	X
Ruptura com a continuidade espaço-temporal	X	X
Monólogo interior	X	X
Fluxo de pensamentos dispersivo	X	X

Quadro 1: Elementos do filme-ensaio - Fonte: elaboração própria

Considerações finais

O filmes-ensaio levanta questões. Em um universo cinematográfico tradicionalmente dicotômico, capaz de pensar essencialmente a existência da ficção e não-ficção, é um desafio reconhecer produções que são as duas coisas, ou nenhuma delas. Se nas últimas décadas pesquisadores, críticos e cineastas se dedicaram a delimitar um campo próprio do ensaio audiovisual, a tarefa se mostrou mais ou menos bem sucedida – ao mesmo tempo em que o esforço permitiu admitir um tipo de produção que nega definições binárias, ao identificar um conjunto de características essenciais em comum nas películas, ainda restam dúvidas e uma certa dificuldade de rotular obras dessa natureza, afinal, cada uma é regida de acordo com as próprias condições que, não raro, são concebidas no percurso de sua feitura. Não atentar-se a essa lógica individual pode resultar em grosseiras generalizações – se o filme escapa de convenções tradicionais, então é um ensaio. O contrário também pode ocorrer, quando o tom da narrativa pende mais para o lado ficcional do que documental, e vice versa, e a obra é então considerada como aquele tipo que predomina.

Pensar em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* como um filme-ensaio levantou questões após a comunicação desta pesquisa. Apontou-se que se em *Sans soleil* a natureza ensaística é evidente, no primeiro filme não. E de fato não é – se o fosse, a presente pesquisa não existiria, uma vez que seu objetivo é, justamente, lançar um novo olhar para a obra de Gomes e Aïnouz, partindo de uma perspectiva pouco usual. Possivelmente a dúvida em relação ao ensaísmo na produção brasileira está atrelada à predominância de elementos narrativos ficcionais nela. No entanto, a observação de aspectos que ultrapassam a mera história sendo con-

tada permitiram a apreensão da lógica interna da obra em sua totalidade, e esta revela uma natureza híbrida – a mesma que define o ensaio. O ensaio desfaz convenções de gênero, estilo e meio, de modo que é preciso olhar para ele com outras lentes, estas despidas de sistematizações limitantes, resistindo ao impulso de considerá-lo uma estrutura discursiva tão cristalizada quanto o é o drama, a comédia, a ação, o documentário, etc.

Este artigo buscou refletir em sua própria lógica a essência do ensaio: a partir de uma ideia embrionária, se propôs pensar sobre uma questão sem a obrigação oferecer respostas deterministas, ou mesmo se permitindo a contradição, caso a pesquisa levasse a esse caminho. Neste sentido, parece-me sensato considerar, finalmente, que apesar da hipótese de que *Viajo porque preciso, volto porque te amo* ser filme-ensaio se confirmar por ora, ao menos a partir da perspectiva adotada, a questão permanece aberta a discussão e reflexão aprofundada.

Referências

ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL. “Sertão de acrílico azul piscina”. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/acervo/obras/obra/240546>>. Acesso em: 5 de maio de 2018.

PEREIRA, M. “Filme-ensaio ou cinema da experiência”. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, XXIII, 2014, Belém. Anais eletrônicos:... Belém: XXIII Compós, 2014. Disponível em: <https://compos.org.br/anais_indice_autores.php?idEncontro=MjM=>>. Acesso em: 5 de maio de 2018.

PERNIOLA, I. *Chris Marker o del film-saggio*: Torino: Lindau, 2011.



A 'estética da imobilidade' na *Trilogia do Ser Humano*, de Roy Andersson¹

The 'aesthetics of immobility' in Roy Andersson's *Trilogy of Human Being*

Natália Flávia Maia Lima²

(Mestranda – PPGCOM-UFC)

Resumo: A partir de seus estudos acerca das especificidades que caracterizam a pintura, a fotografia e o cinema, Jacques Aumont identifica diferenças essenciais entre a fruição do olhar sobre uma imagem fixa - no caso, a fotografia e a pintura - e as imagem em movimento do cinema. Algumas obras, no entanto, mesclam estas diferentes linguagens, apontando para um regime de visualidade híbrido, como é o caso dos filmes que compõem a trilogia do ser humano, de Roy Andersson.

Palavras-chave: Roy Andersson, hibridismo de linguagens, Trilogia do Ser Humano.

Abstract: From his studies on the specificities that characterize painting, photography and cinema, Jacques Aumont identifies essential differences between the engagement of the gaze on a still image - in this case, photography and painting - and the moving picture of the cinema. Some works, however, mix these different languages, pointing to a regime of hybrid visuality, which seems to be the case on the films that make up the *Trilogy of the Human Being*, by Roy Andersson.

Keywords: Roy Andersson, Hybridism of languages, Trilogy of the Human Being.

As manifestações artísticas contemporâneas - sobretudo no escopo das artes visuais, cada vez mais calcadas em um hibridismo de linguagens - têm demonstrado as limitações ou até mesmo a impossibilidade de se estabelecer uma abordagem purista e categórica sobre a ontologia dos diferentes suportes. Diante disso, alguns estudos mais recentes dedicam-se à análise das possíveis relações de aproximação e distanciamento entre fotografia, pintura e cinema, às vezes sob uma perspectiva mais geral, considerando a convergência - ou divergência - dos elementos que compõem cada regime de visualidade, ou mesmo partindo de obras específicas que mesclam ou reconfiguram estes elementos.

Neste sentido, o presente artigo busca analisar de que forma as obras que compõem a *Trilogia do Ser*

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão 3 do ST CORPO, GESTO E ATUAÇÃO – GESTOS, NÃO GESTOS E AFETOS.

2 - Graduada em Cinema e Audiovisual pela UFC e atual mestranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM-UFC), com ênfase em Fotografia e Audiovisual.

*Humano*³, do realizador sueco Roy Andersson, parecem apontar para este regime de visualidade híbrido, entre imagens-fixas e imagens-movimento, mesclando diferentes linguagens a partir das suas estratégias de encenação. Em uma primeira análise, diversos elementos da *mise-en-scène* convergem para esta sensação: a composição ornamental dos planos; a paleta de cores quase monocromática; a iluminação frontal e sem sombras; a profundidade de campo construída artificialmente através de uma direção de arte astuciosa, que levanta paredes falsas e cenários inteiros de modo a enganar o olho⁴ e alcançar uma multiplicidade impossível de foco; o figurino dos personagens, em cores que se confundem com o cenário, a impessoalidade das vestimentas e da maquiagem nos rostos, sempre muito brancos e quase inexpressivos; todos esses elementos convergem para uma sensação plástica da imagem, o que inevitavelmente nos remete à pintura, potencializada também pela dramaturgia de movimento lentos e momentos de completa paralisia.⁵

A ausência preponderante de cores vivas pode ser lida sob a perspectiva de “cromofobia” que, segundo David Batchelor (2000, p. 23), corresponde a uma tendência do pensamento intelectual europeu em considerar o cinza como a tonalidade do racionalismo, ao passo que o excesso de cores indicaria primitivismo e infantilidade. Neste sentido, uma ironia satírica se dá no contraste entre a sisudez da atmosfera cinzenta e os acontecimentos que beiram o surreal.

Elementos visuais

A decupagem em modelo *tableau*, com um plano aberto e fixo, remonta aos primórdios do cinema, quando a tecnologia rudimentar das câmeras exigiam que elas se mantivessem paradas durante o processo de filmagem. Por outro lado, o modelo de composição em *tableau* era também o caminho estético mais óbvio, uma vez que já era dominante no teatro e na pintura. Ágnes Péthos (2015, p.39) argumenta que este modelo foi também bastante utilizado como um maneirismo que buscava justamente remeter à imagem uma estética intencionalmente teatralizada. No entanto, recentemente este modelo ressurgiu vigorosamente, não mais como uma mera referência ao teatro, mas como um estilo surpreendentemente versátil nas artes visuais e no cinema contemporâneo.

Fazendo uma comparação com a prática dos *tableau vivants*, nos quais atores de carne e osso reencenam cenas de pinturas célebres, Péthos (2015, p.39) alude para a qualidade exatamente oposta do modelo de decupagem em *tableau*: se no primeiro, os corpos trazem à imagem morta uma dimensão viva, no segundo, a imagem é que submete os corpos a uma dimensão pictórica. Para a autora, a mediação plástica da imagem é a responsável por criar um paradoxo entre realidade e artificialidade: o modelo de *tableau*, ao mesmo tempo em que respeita a totalidade do acontecimento da cena, e por isso aproxima-se de um certo realismo (sem

3 - *Canções do Segundo Andar* (2000); *Vocês, os Vivos* (2009); *Um Pombo Pousou num Galho Refletindo sobre a Existência* (2014).

4 - *Trompe d'oeil*.

5 - Neste sentido, cumpre salientar que trata-se muito mais de uma *sensação* do que de uma relação direta entre estes elementos e a pintura; já que não há que considerar efetivamente a ausência de sombras e de cores, ou a inexpressividade de rostos, como expressões típicas da pintura.



a interferência artificial do corte), afasta-se do realismo na medida em que eleva o caráter pictórico da cena e torna clara a mediação da imagem. Talvez pela longa tradição da pintura em modelo *tableau*, nosso olhar intuitivamente entende tratar-se de uma imagem, uma encenação, configurando desta forma a sua opacidade. Opera-se a partir deste modelo de encenação uma suspensão do acontecimento da cena sob forma pictórica. A cena não parece um recorte de um universo contíguo ao quadro, mas circunscrito aos limites deste.

Uma questão fundamental que perpassa este tipo de decupagem é o trabalho realizado de “encenador” que cabe ao realizador. Bordwell nos lembra de que, por mais que a ideia de “pôr em cena”⁶ venha do teatro, é essencialmente no cinema que ela vai até a última potência. Ele cita o “princípio do ver tudo” e a relação da imagem com os espectadores, já que no teatro vários elementos estão presentes na equação final (como a posição de cada espectador na platéia, que define o seu ângulo de visão, por exemplo).

Por outro lado, como a linguagem cinematográfica acabou se fundando principalmente sob os conceitos de montagem e articulação de planos, a encenação foi sendo posta de lado - muito embora coexista cinemas mais voltado para a liberdade do acontecimento, sem interferências⁷, e outros em que a composição dos planos se sobrepõe à montagem - e ainda infinitos outros intermediários.

O movimento ou a imobilidade da câmera nada mudam, e vemos planos absolutamente estáticos em que o acontecimento é totalmente dominado por um realizador que se tornou *organizador de gestos* e *organizador de posições* (é tipicamente o caso de Welles); e outros, pelo contrário, em que o cineasta se limita a registrar os desenvolvimentos, por ele desconhecidos, de uma situação que lançou (é o caso da maioria dos primeiros filmes de Philippe Garrel). (BORDWELL, 2008, p. 106 e 108)

Roy Andersson é um grande expoente do primeiro extremo: um cinema de encenação hermética, em que a interferência é total e não há espaço nenhum para improvisos.

Narrativas e Conceitos

A dramaturgia da imobilidade – ou da lentidão, muitas vezes - é também incorporada narrativamente na Trilogia do Ser Humano de diversas maneiras: vemos o trânsito completamente parado dos carros nas ruas, personagens imóveis por estarem imersos nos próprios pensamentos ou se movimentando sempre com muita dificuldade pelo peso e o cansaço que parecem sentir. A paralisia dos personagens revela também uma incapacidade que eles têm em lidar com as situações imprevisíveis que atrapalham a ordem e a normalidade do fluxo cotidiano. Em várias cenas vemos um personagem entrando em colapso, cercado de observadores inertes, paralisados, em um estado de completa perplexidade.

Em entrevistas, Andersson frequentemente alude a um tema bastante recorrente em sua obra: a difi-

6 - E aqui cabe uma dificuldade de tradução entre *mise-en-scene* e *mettre-en-scene*, sendo o segundo mais utilizado no teatro.

7 - O que Oliveira Junior chama por “cinema de fluxo” (OLIVEIRA JR, 2013)

culdade do povo sueco em lidar com a culpa de ter o país servido ao nazismo na Segunda Guerra, ainda que disfarçado por uma aparente neutralidade. Esta passividade exarcebada dos personagens pode ser compreendida como um isolamento profundo, produto da dificuldade que eles encontram em estabelecer interações humanas. Mesmo no ambiente doméstico, os diálogos entre casais se dão sempre com um de costas para o outro, com os corpos curvados, que remetem aos personagens dos quadros de Edward Hopper, nos quais a questão central alude justamente ao isolamento de ordem psicológica característico da modernidade.

Segundo Béla Balázs, a cultura da palavra, que nasceu com o desenvolvimento da tipografia, fez desarticular e atrofiar a capacidade de comunicação dos corpos através dos gestos. Neste sentido, ele salienta que coube ao cinema tornar o homem visível porque possibilitou que voltássemos a reconhecer a linguagem dos gestos, que seria “a verdadeira língua materna da humanidade”. Existe um movimento dialético entre palavra e pensamento, corpo e alma, no qual qualquer intervenção que isole um do outro cria lacunas indesejáveis. Dessa forma, os seres humanos sentem uma urgência de voltarem a se comunicar com o corpo inteiro, transcendendo os limites da comunicação pelo verbo ou pelo rosto apenas. Ele discorre: “Da imagem do mundo na palavra resulta um sistema sem falhas e coerente, no qual as coisas que não estão contidas nele não estão *em falta*, da mesma maneira que na música *não faltam* as cores, apesar de não estarem presentes”. (BALÁZS, 2017, p. 4)

Um outro ponto de vista sobre essa dificuldade que os personagens têm em se movimentarem pode ser entendida como uma provocativa contraposição à ideia de que a velocidade é uma faceta indissociável da dinâmica urbana pós-moderna. Em vários aspectos, a ideia de aceleração abarca paradoxalmente um congelamento. No caso do trânsito, por exemplo, o que deveria ser uma forma de deslocamento veloz desemboca em um engarrafamento caótico que faz as pessoas abandonarem seus carros e tentarem fugir da cidade. No entanto, também a fuga é frustrada pela lentidão, pois eles precisam levar todas as suas coisas consigo - e o peso das dezenas de malas quase não os permite que se movam. Não se trata de representar simbolicamente, mas de dar a ver a partir do absurdo algo de tangível sobre a realidade.

Além disso, a vagarosidade, a paralisia e a movimentação marcada dos personagens dizem muito sobre o controle ao qual os corpos estão submetidos nos espaços urbanos e de convivência. A “coreopólicia” que controla cotidianamente o trânsito dos corpos nas cidades (LEPECKI, 2012) é a matéria-prima que embasa a coreografia dos personagens-figurantes nos filmes; o controle e o caos compreendidos não como estados que se opõem, mas como facetas intimamente relacionadas.

Por fim, existem algumas particularidades essenciais nestas questões de encenação e dramaturgia no cinema especificamente – para além do que figuram na fotografia ou no teatro. Flusser, no seu livro sobre gestos, faz uma comparação entre o gesto de fotografar e aquele de filmar. Em ambos existe a mediação de uma câmera. Se o gesto de filmar tivesse como questão primeira a captação de um instante decisivo, então quase



não haveria diferenças com o ato de fotografar. Para ele, a grande diferença está em que o cinema trabalha com dois códigos diferentes: linearidade e superfície. Os textos são exemplos de linearidade, uma vez que demandam esta dinâmica para serem compreendidos; já as imagens só podem ser lidas sob o código da superfície (*surface*), no qual a imaginação é o elemento preponderante sobre a racionalidade. O cinema mescla estes dois códigos ao trabalhar com imagens e ao mesmo tempo a linearidade temporal. Desta forma, para “decifrar” a imagem cinematográfica, é preciso se atentar para os conceitos que estão nas cenas. “O que um filme nos mostra não é, como no caso da imagem tradicional, um fenômeno. Mais do que isso, ele nos mostra uma teoria, uma ideologia, uma tese que significa aquele fenômeno.” (FLUSSER, 2014, p. 90)

Referências

AUMONT, J. *O cinema e a encenação*. Lisboa, Edições Texto e Grafia, 2008.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável [cinema e pintura]*. trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BALAZS, Bela. *O homem visível*. RCL – Revista de Comunicação No. 47 - VISUAL CULTURE. 2017.

BATCHELOR, David. *Cromophobia*. London: Reaktion books Ltd, 2000.

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz*. Campinas: Papyrus. 2009.

FLUSSER, Vilém. *Gestures*. trad. Nancy Ann Roth. Minneapolis: University of Minnesota Press. 2014.

LEPECKI, Andre. *Coreopolítica e coreopolícia*. Revista Ilha. v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. 2012

OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas, SP: Papyrus, 2013. Coleção campo Imagético.

PETHÓ, Agnes. *Between Absorption, Abstraction and Exhibition: Inflections of the cinematic Tableau Shot in the films of Cornelius Porumboiu, Roy Andersson and Joanna Hogg*. Acta. University Sapientiae. Film and Media Studies. 11. p. 39-76. Transilvânia. 2015.

Patrimônio cinematográfico: dilemas e fragilidades conceituais¹

Film Heritage: conceptual dilemmas and weaknesses

Nezi Heverton Campos de Oliveira²
(doutorando - UFF)

Resumo: Este trabalho discute alguns dilemas relacionados ao conceito de patrimônio cinematográfico e de seus possíveis processos de patrimonialização. Apresenta também uma síntese das políticas culturais relacionadas à área cinematográfica e propõe uma reflexão sobre o papel da historiografia e das cinematecas como possíveis agentes desse processo de patrimonialização.

Palavras-chave: patrimônio cinematográfico, patrimonialização, política cultural, cinemateca, historiografia.

Abstract: This article aims to discuss a few issues regarding the concept of film heritage and potential heritagization processes in this field. It also presents a summary of cultural policies for the cinematographic field and reflects on the role played by historiography and film archives as potential actors in such heritagization process.

Keywords: film heritage, heritagization, cultural policy, film archive, historiography.

Dilemas conceituais e possíveis agentes da patrimonialização

A noção de patrimônio com o significado que hoje conhecemos, ou seja, herança reconhecível por um grupo social que se converte em bem coletivo foi construída historicamente, de forma lenta e gradual, como conceito dinâmico e sujeito aos embates políticos e ideológicos e às disputas entre lembranças e esquecimentos (POLLACK, 1989) de cada momento.

A patrimonialização pode ser compreendida como o ponto final de um processo que comporta várias etapas (coleta, seleção, estudo, reconhecimento, inscrição) para atribuição de valor simbólico a um bem cultural de modo a garantir sua preservação ou salvaguarda para as futuras gerações. O processo de patrimonialização pressupõe uma seleção daquilo que receberá o *status* patrimonial, seja por meio do tombamento, em se tratando de bens tangíveis, ou do registro, no caso dos intangíveis. Essa seleção é ditada por critérios de diversas naturezas (valor histórico, documental, artístico, cultural, científico, educacional, afetivo, mágico) e está relacionada ao reconhecimento da importância desses bens como símbolos representativos de diferen-

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Cinema, indústria e patrimônio.

2 - Doutorando em Cinema e Audiovisual na Universidade Federal Fluminense.



tes identidades coletivas.

Cabe ao Estado, por meio de órgãos e instituições nas esferas federal, estadual e municipal, e de acordo com a legislação vigente, estabelecer o que será patrimonializado em cada território. Historicamente, a patrimonialização foi inicialmente aplicada às edificações e objetos de valor histórico ou artístico: monumentos arquitetônicos, artefatos, documentos e obras de arte. Mais recentemente, após a disseminação do conceito antropológico de cultura, as políticas de patrimonialização passaram a contemplar não apenas os bens materiais, mas também um conjunto diverso de manifestações que incluem práticas, representações, expressões, saberes e fazeres de diferentes origens culturais. Essa mudança do estatuto patrimonial incorpora uma concepção mais ampla e flexível de patrimônio. O bem patrimonializado passa a ser definido como tal pelo grupo ou comunidade que reivindica seu reconhecimento. No campo específico das artes, essa operação em geral redundava num processo de valorização simbólica de algumas formas de expressão artística, que se tornam representativas de determinado grupo, ou mesmo de toda a nação.

A aplicação do conceito de patrimônio, ou de patrimonialização, ao campo do cinema tem-se mostrado complexa e problemática. O filme envolve tanto uma natureza material, o suporte analógico (película em nitrato, acetato, poliéster) ou digital (DVD, BlueRay, DCP), quanto uma imaterial na medida em que também comporta uma experiência estética, cognitiva, afetiva não traduzível em termos tangíveis. Além disso, o processo de prospecção, seleção e reconhecimento do valor “extraordinário” do bem cultural não ocorre nesse caso por meio da ação de uma agência estatal. No Brasil, a maior parte do acervo cinematográfico encontra-se sob a guarda de duas instituições: a Cinemateca Brasileira, em São Paulo e a Cinemateca do Museu de Arte Moderna - MAM, no Rio de Janeiro. Essas instituições sempre prezaram por uma política de autonomia e independência em relação à constituição de seus acervos, sem a adoção, ao menos oficialmente, de critérios definidos de seleção. Nesse sentido, todo filme é ou pode ser patrimônio.

Por outro lado, ao menos em hipótese, algum processo de seleção deve ter ocorrido no processo de formação dos seus acervos. Não há como coletar, armazenar e preservar toda a produção cinematográfica brasileira. Esse processo de seleção foi, em alguma medida, ditado por critérios que constituíram os arquivos hoje disponíveis. As cinematecas são, na verdade, espaços de disputa política e simbólica que exercem um papel fundamental na constituição das cinematografias nacionais (QUENTAL, 2010, p. 44). Se por um lado, a preservação e conseqüente possibilidade de acesso aos filmes favorece a construção de uma história comum, por outro, a garantia do contato com determinados gêneros e estilos pode influenciar o perfil estético das novas realizações.

Os acervos das cinematecas foram constituídos a partir de diferentes origens, envolvendo doações de particulares e de outras instituições. Muitos filmes se perderam já que a película de nitrato era altamente combustível e a de acetato sujeita à rápida deterioração. As recorrentes crises financeiras impediram a adequada

aclimação dos locais de guarda, expondo os arquivos a riscos frequentes de sinistros. Ainda que a regra geral fosse preservar o máximo possível, o tratamento dos acervos envolveu algum filtro de seleção, seja no lugar escolhido para armazenamento, seja no ocupado na fila de restauração. Sabe-se ainda que as cinematecas se financiavam muitas vezes às custas de mostras encomendadas por outras instituições. Filmes eram recuperados para exibição nesses eventos segundo prioridades ditadas por seus curadores, o que também pode apontar um outro critério de seleção.

Uma revisão bibliográfica da história do cinema brasileiro, sobretudo das obras mais panorâmicas, vai também revelar o destaque dado a certos filmes em detrimento de outros. Historiadores, assim como museus, arquivos e cinematecas, exercem um papel ativo na seleção do que deve ser lembrado ou esquecido (LE GOFF, 2013). Em cada período tecido pelos diferentes textos historiográficos, vamos encontrar filmes e cineastas que ganharam relevância. Em alguma instância, a historiografia está operando um processo de seleção, produzindo listas de filmes que merecem ser lembrados em prejuízo de outros que são esquecidos. Pode-se indagar sobre as diferentes motivações que influenciaram os critérios de seleção, relacionando-os aos diferentes contextos históricos em que essas “escolhas” ocorreram. Filmes desprezados em determinados contextos são reexaminados, ressignificados e revalorizados em outros, em sintonia com as tendências estéticas e o cenário político-cultural de cada momento.

Assistimos nas últimas décadas uma onda de valorização das chanchadas que pode ser comprovada pelo crescimento da literatura acadêmica sobre o tema. Nessas novas leituras, as vertentes estéticas, os modelos de produção e os padrões de recepção e consumo do gênero transformaram-se em objeto de interesse. O adjetivo “chanchada” originalmente utilizado carregava um forte caráter pejorativo, associado a filmes de baixa qualidade, sem qualquer valor estético ou cultural. O termo foi sendo paulatinamente substantivado até redundar na consagração da chanchada como principal gênero cinematográfico brasileiro. Isso só ocorreu quando essa expressão perde sua carga depreciativa e passa a designar um conjunto específico de filmes realizados entre os anos 30 e 60 como resultado de um processo revisionista impulsionado pela crítica cinematográfica, e, sobretudo, pela historiografia (FREIRE, 2011, p. 68).

Desenvolvi até esse momento uma reflexão sobre o conceito de patrimônio e os dilemas que envolvem sua aplicação no campo do cinema no Brasil. Partirei agora para um breve relato das políticas culturais na área do cinema e, particularmente daquelas que dizem respeito à preservação. Em seguida, procurarei tecer alguns questionamentos sobre a noção de patrimônio cinematográfico no Brasil.

Políticas culturais de Cinema no Brasil

Criou-se certo consenso em relação a Era Vargas como o marco inaugural das primeiras iniciativas de política cultural no Brasil. Também pode-se afirmar que o decreto 21.240, de 1932, assinado por Vargas, é “a



primeira lei de cinema do Brasil” (LINDNER, 2013, p. 38) e inaugura as políticas culturais na área. Segundo Calabre (2009), essas políticas concentraram-se, naquele momento, basicamente em três frentes: cinema educativo com a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo – INCE; regulamentação do mercado com implementação de medidas protecionistas que impactaram toda a cadeia produtiva do cinema; e doutrinação ideológica com a criação do Departamento de Difusão e Produção Cultural (DPDC), mais tarde transformado em Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP).

Vargas também criou a lei do curta, que previa a exibição compulsória de um curta-metragem brasileiro antes do filme principal em todas as sessões de cinema do País. Introduz assim a chamada “cota de tela”, instituindo a obrigatoriedade de exibição do filme nacional, que, embora tenha, no geral, se mostrado pouco efetiva, vai se perpetuar na trajetória das futuras políticas de cinema (SIMIS, 2008).

O período da redemocratização (1945-64) caracteriza-se pela consolidação dos meios de comunicação de massa (rádio e televisão) e por uma fraca atuação do Estado na área da cultura. No que se refere a políticas governamentais, verifica-se nesse período uma ampliação gradativa da “cota de tela” e a gradual desativação do INCE.

A ditadura militar e sua modernização conservadora reafirmam a tradição autoritária das políticas culturais com a ampliação da presença do Estado e o direcionamento político de suas ações. No campo cinematográfico, assistimos à criação do Instituto Nacional de Cinema - INC em 1966 que passa a formular, regulamentar e executar toda a política governamental da área, sem grande efetividade. O INC introduz o primeiro programa de fomento à produção cinematográfica por meio do recolhimento compulsório de recursos dos distribuidores estrangeiros (AMÂNCIO, 2000). No final da década será criada a Embrafilme que terá papel fundamental nos anos seguintes na produção e distribuição de filmes nacionais no Brasil e no exterior

A eleição de Collor em 1989 leva ao fechamento da Embrafilme e à extinção de todo o incentivo estatal à produção cinematográfica. O cinema brasileiro amarga quatro anos de abandono: em 92 somente três filmes são lançados. A partir de 1994, com a aprovação das leis de incentivo fiscal (Rouanet e Audiovisual) inicia-se o chamado “cinema da retomada” e a era dos editais (IKEDA, 2015). São esses os mecanismos que, com algumas mudanças como a criação do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), sustentam até o momento a política de fomento à produção de filmes no País.

No campo específico da preservação, poucas iniciativas podem ser registradas até os anos 70. A Resolução 34 do INC de 1970 cria uma Cinemateca Nacional, mas o projeto nunca saiu do papel. A lei 6.281 de 1975, mais conhecida como “Lei do Curta”, inclui entre as atividades da Embrafilme pesquisa, prospecção, recuperação e conservação de filmes, mas isso tampouco terá maiores consequências. Em 1986, a preservação audiovisual aparece, pela primeira vez, como parte da política cultural do governo. A Resolução 38 institui

o depósito legal de uma cópia dos filmes realizados no Brasil na Cinemateca Brasileira, mas na prática a lei mais uma vez se converterá em “letra morta” (BEZERRA, 2010).

No governo de Itamar Franco, foi instituído o depósito obrigatório, algo sugerido pela *Recomendação para a salvaguarda das imagens em movimento* da Unesco treze anos antes, mas isso, entretanto, só se aplica à obra audiovisual que resultar da utilização de recursos incentivados ou que merecer prêmio em dinheiro concedido pelo Governo Federal. No governo Lula, houve avanços na área da restauração, sobretudo no que diz respeito à modernização da Cinemateca Brasileira, com investimentos em pessoal, infraestrutura e equipamentos. A iniciativa de criação de um banco de dados (Sistema Brasileiro de Informações do Audiovisual - Sibia) com o objetivo de coletar informações sobre os acervos de cinema e vídeo dispersos pelo país, entretanto, até hoje não se concluiu totalmente.

Em 2008, foi criada a Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA) com o objetivo de garantir visibilidade pública ao tema e constituir um fórum de debates e ação política para o setor. O Plano Nacional de Preservação Audiovisual, uma antiga demanda dos profissionais da área, foi aprovado em assembleia da ABPA em junho de 2016, mas ainda não foi reconhecido oficialmente pelo MinC.

A análise desse brevíssimo relato sobre as políticas públicas na área cinematográfica revelam o grande peso dado à produção ou reserva de mercado, sem que sejam constatadas iniciativas regulares e efetivas na área da preservação. Essa atividade, que inclui a coleta, conservação, duplicação e restauração de imagens em movimento foi em geral realizada por instituições privadas com algum suporte financeiro do Estado.

Diferentemente do que ocorreu com outras áreas (monumentos arquitetônicos e objetos de valor histórico e artístico) e, mais recentemente, com as manifestações vivas e intangíveis da cultura, o cinema não foi tributário de uma política pública patrimonialista.

Considerações finais

A partir dessa breve exposição do problema e considerando historicamente a noção de patrimônio e os instrumentos de patrimonialização disponíveis no País, levanto algumas hipóteses: O que pode efetivamente ser considerado patrimônio cinematográfico e por qual razão? Já que não podemos falar em tombamento ou registro de filmes, quem é responsável por sua coleta, reconhecimento e preservação? As cinematecas e congêneres, a historiografia, a crítica cinematográfica, os próprios realizadores, ou outros agentes? Há critérios de seleção? Que critérios? Quem os define e qual a relação desses critérios com o contexto histórico-político-cultural, o reconhecimento de identidades coletivas e a representação simbólica da nação?

O processo de seleção de filmes operado pelos historiadores ou pelos arquivos das cinematecas em diferentes contextos supostamente envolve disputas e tensões entre dinâmicas de lembranças e esqueci-



mentos. Há nessa operação seletiva um desejo de valorizar e preservar as obras consideradas mais representativas de cada período. É esse o legado cinematográfico que será herdado pelas futuras gerações. Não estaríamos assim diante de um ímpeto patrimonializador.

Sem pretensões de esboçar respostas definitivas para essas questões, entendemos que estamos diante de uma linha de investigação que merece ser cotejada. Essa proposta se propõe a mergulhar no entendimento e questionamento desse possível processo de patrimonialização no cinema brasileiro, realizado em parte pela historiografia, em parte pelos arquivos de filmes e à luz de uma conjuntura mais ampla que envolve as políticas culturais e os diferentes contextos da história do País.

Referências

- AMÂNCIO, T. *Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Niterói: EDUFF, 2000.
- BEZERRA, L. "A preservação audiovisual no Governo Lula", 2010. Disponível em: <<http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2010/09/22-LAURA-BEZERRA.1.pdf>>. Acesso em: 01 de nov. 2018.
- CALABRE, L. *Políticas Culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.
- FREIRE, R. de L. "Descascando o abacaxi carnavalesco da chanchada: a invenção de um gênero cinematográfico nacional." *Contracampo*, Niterói: UFF, n. 23, p. 66-85, 2011
- IKEDA, M. *Cinema brasileiro a partir da retomada*. São Paulo: Summus, 2015.
- LE GOFF, J. *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- LINDNER, M. L. S. A. B. *Políticas para a preservação audiovisual no Brasil (1995-2010)* Doutorado (Tese) Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.
- POLLAK, M. "Memória, esquecimento, silêncio". *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.
- QUENTAL, J. L. de A. *A preservação cinematográfica no Brasil e a construção de uma cinemateca na Belacap: a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.
- SIMIS, A. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

Uma segunda “última dança”: realismo, morte e memória no cinema¹

A second “last dance”: realism, death and memory in cinema

Nicholas Andueza²
(Doutorando – UFRJ)

Resumo: Ao abordar *Memory of the camps*, Jean-Louis Comolli fala de uma “última dança” entre vida e morte, feita por nazistas que, forçados pelos Aliados, se abraçaram a cadáveres para carregá-los às valas. Tomo esse motivo da “dança” para abordar *S-21: a máquina de morte do Khmer Vermelho*, de Rithy Panh, em que ex-guardas demonstram “coreograficamente” como tratavam corpos de presos que já não estão mais lá. Neste percurso, observo relações entre morte, memória e realismo no cerne do cinema.

Palavras-chave: Rithy Panh, realismo, morte, memória, cinema de arquivo.

Abstract: When approaching *Memory of the camps*, Jean-Louis Comolli talks about a “last dance” between life and death, performed by Nazis that, forced by the Allies, hugged corpses to drag them into graves. I take such “dance” motive to approach *S-21: the Khmer Rouge killing machine*, by Rithy Panh, in which ex-guards show “choreographically” how they treated prisoners’ bodies that are no longer there. In this route, I observe relations between death, memory and realism in the heart of cinema.

Keywords: Memory of the camps, Rithy Panh, death, memory, archive cinema.

Filme, “dança” e morte

Em *Memory of the camps* testemunhamos imagens de um dos grandes horrores da Segunda Guerra Mundial: os corpos, mortos e vivos, que restaram nos campos de concentração nazistas. Num texto talvez obrigatório a quem quer que veja essas imagens, Jean Louis Comolli (2006) se pergunta sobre o limite da morte no cinema. Como assistir aos milhares de cadáveres que nos são violentamente expostos pelo filme? Cada cadáver um corpo, uma pessoa – já ida, mas que ainda resta, que permanece como imagem. Como ver os guardas nazistas carregando aqueles corpos às valas? Como tentar dar conta desse contato absurdo, desse abraço mortal entre um nazista vivo e seu prisioneiro morto? E como o cinema é capaz de carregar essas

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Repensando o Realismo.

2 - Doutorando em Comunicação e Cultura (UFRJ), Mestre em Comunicação (PUC-Rio - 2016). Escreve críticas de arte para a Dasartes. É editor de cinema e audiovisual. Email: nicholasandueza@gmail.com.



tensões?

Comolli propõe que olhemos para aqueles corpos abraçados rumo ao enterro como um par em sua “última dança” (2006, p.40). O signo (gentil, festivo, erótico) da dança contrasta profundamente com a morbidez da cena. E talvez aí esteja a força dessa leitura, na contradição, porque ela lida exatamente com essa matéria dos contrários: um corpo morto e o outro vivo, um nu e raquítico, o outro saudável e vestido, um sendo a vítima e o outro, seu algoz – toda uma dialética histórica condensada num par que se move em conjunto. O *contato*, essa estranha intimidade entre corpos, flexiona e condensa visualmente tais disparidades, as faz explodirem na tela e transpassarem à experiência de quem assiste.

Ao mesmo tempo, interessa acrescentar uma outra camada de dança que não é a “de salão”, explorada pelo autor, mas sim a dança “ritual”. Nesta, a violência soa menos estranha, dado que a dança-ritual está ligada ao que Giorgio Agamben chama “máquina sacrificial”, funcionando necessariamente na violência da separação que o ato religioso implica (2007, p.65 e 69). Agamben nos lembra também que o *contato* (*contagione*) é justamente uma das vias que regula essa máquina, entre os extremos do sacrifício e da profanação (*ibid.*, p.66). Nesse sentido, assistimos a uma dança que observa a dor das vítimas e ao mesmo tempo pune os nazistas ao obrigá-los a, através do enterro, restituir àqueles corpos a dignidade que lhes fora retirada – como num ritual de purificação, de (des)encenação da história.

Assim, esses dois sentidos (“de salão” e “ritual”) ocupam o nome “dança”, convocado por Comolli. Um binômio que replica a estrutura polarizada da imagem que visa a descrever – algoz e vítima, vida e morte. Só assim, com um termo contraditório, seria possível nomear a crueza do que vemos. Mas sempre há algo que nos escapa, que se esquia da palavra. Ao se perguntar sobre os fundamentos de tal crueza, sobre como seria viável ao cinema uma visão tão direta da morte, o autor vai ao cerne do dispositivo cinematográfico e identifica, ali também, uma polarização, uma dança:

A operação cinematográfica pode se definir como *síntese do movimento*, que acontece no momento da projeção, enquanto todas as fases anteriores do trabalho cinematográfico (imagem, montagem) se desenrolam sob o registro da *análise do movimento*. É a distinção entre o projeto científico de Étienne-Jules Marey (o fuzil cronofotográfico e a análise fotográfica dos movimentos imperceptíveis a olho nu: o galope do cavalo, o voo da gaivota, o salto do gato) e o projeto de espetáculo/ entretenimento dos irmãos Lumière: passar da análise do movimento, da análise do ser vivo (o registro de um certo número de fotogramas por metro de filme), à síntese do movimento (colocando em movimento a sequência de fotogramas impressos na película). Existe aí um jogo entre dois polos contrários (...) (COMOLLI, 2006, p.44).

Nesse sentido: “o horror, o irrepresentável, o que não pode ser mostrado remetem paradoxalmente à economia íntima do cinema, ao seu segredo, à palavra primeira de sua magia” (*ibid.*, p.44-46). E se o cinema é em si mesmo uma dança entre os polos de análise e de síntese do movimento, significa que guarda em si algo

da versão “de salão” – em que há comunhão entre corpos, paridade, equilíbrio – e algo da versão “ritual” – capaz de violência, voltada a uma disparidade, a um desequilíbrio, a uma função religiosa de separação. Assim, o cinema-dança ao mesmo tempo que, em sua via “de salão”, junta morte e vida, congelamento e movimento, reitera pela via “ritual” a contradição absurda entre esses polos-base e, portanto, a contradição existencial do ser-cinema. Meu objetivo neste artigo é me servir da contribuição de Comolli, contaminada pela de Agamben, para re-assistir a alguns trechos de *S-21: a máquina de morte do Khmer Vermelho* (2003), de Rithy Panh, que traz cenas de ex-guardas Khmer mostrando como tratavam prisioneiros da célebre S-21, uma das prisões principais do violento governo do Khmer Vermelho no Camboja (1975-1979).

Uma dança entre volumes e vazios

Entre as imagens que Panh traz de S-21, hoje desativada, vemos registros do espaço e de seus arquivos numa condição de ruína. Entramos em contato com um processo geral de desfalecimento que se ocupa em apagar da memória (coletiva e individual) um passado violento – *estratégias de esquecimento*, como propõe Andreas Huyssen (2014, p.158), que se conectam a interesses de certos grupos em não serem julgados pelos crimes cometidos durante a ditadura Khmer. Frente a esse caminho aparentemente linear do tempo-história, sob o qual as coisas ruem e somem, Rithy Panh introduz no espaço da prisão corpos diretamente ligados ao seu funcionamento passado: duas vítimas que conseguiram sobreviver às torturas e alguns ex-guardas. A interação entre eles e o espaço parece ativar outras relações temporais, reabrindo não apenas o passado, mas o próprio presente. O tempo homogêneo é então transformado em tempo-legião, em um tempo atravessado por tantos outros, trazidos pelas lembranças das pessoas envolvidas – uma abertura temporal recorrente em filmes de memória (FRANÇA; ANDUEZA, 2017).

Essa ativação do tempo vem por uma série de procedimentos cinematográficos: entrevistas com as vítimas e com os ex-guardas; filmagem das obras de uma das vítimas, Vann Nath, que é pintor e representa pictoricamente o suplício dos prisioneiros; leitura feita pelos ex-guardas de autos oficiais e arquivos; interação entre Vann Nath e ex-guardas, num diálogo (e numa disputa) sobre a história do Khmer; encenação pelos ex-guardas de como procediam com o manejo de prisioneiros. Apesar de serem todos procedimentos relevantes, especialmente o da interação entre Vann Nath e os algozes, o qual, segundo Anita Leandro, marca “um método de abordagem humanista do testemunho do inimigo” que Panh desenvolverá em sua cinematografia (2004, p.5), pretendo focar no último procedimento citado: a encenação dos ex-guardas.

Num momento filmado à noite, um dos ex-guardas se re-interpreta, volta ao posto de guarda e interage com prisioneiros invisíveis. A representação no entanto não é inteira, na medida em que, por entre diálogos com prisioneiros hipotéticos, estão descrições das ações para a câmera. Assim, o ex-guarda nos diz que “às 10h o interrogador traz o prisioneiro de volta”, em seguida se vira e fala com o prisioneiro invisível, “fique aqui!”, e depois continua para a câmera: “destranco a porta e o levo para dentro” – enquanto isso imposta o braço,



como se levasse o prisioneiro, e adentra a cela, carregando-o até o número “14” pintado na parede (ao lado de vários outros números). “Fique aqui!” Abro o cadeado, passo as correntes nele, tiro as algemas e retiro a venda”, diz o ex-guarda encenando com o próprio corpo os procedimentos. “Fique quieto! Não dê um pio! Senão trago o porrete!”, diz ao terminar e sair. A cena é toda filmada, sem cortes, com uma câmera na mão que fica sempre fora da cela, observando por entre as barras de ferro sem fazer movimento de zoom; os enquadramentos variam de acordo com a distância do personagem-ator para a câmera.

A “coreografia” feita durante a encenação não só ilustra como se portava o ex-guarda à época, mas também nos conta sobre a presença de um outro corpo que não conseguimos ver. Quando o personagem “finge” que carrega alguém, que o prende e que o ameaça, eis que nos deparamos com o abismo da história: ele não está simplesmente “fingindo”, ele está re-encenando algo efetivamente praticado – por ele mesmo. Portanto, o segundo corpo, deliberadamente provocado pela “dança”, não é imaginário apesar de invisível: é histórico, tomando a forma de um vazio presente, de um fantasma. Como o tempo-legião da lembrança, é um corpo-memória que se abre a muitos outros corpos e que condensa em si todos os prisioneiros de S-21 e, por que não, todos aqueles que foram e continuam sendo vítimas da miséria humana, uma vez que parece acumular em si os olhares de todos os seres sofrentes.

Reconhecemos a sua existência por conta da dança, da fala do ex-guarda e da disposição do espaço (a porta que abre, o número “14” na parede). Ali, do lado do volume, do corpo que vemos, está um outro que olha para nós, um vazio. Georges Didi-Huberman vai defender que é essa a experiência da visão em sua plenitude: não apenas ver, mas experimentar o olhar que a cena nos lança de volta, habitar com angústia o ponto de cisão (e de encontro) desse duplo caminho do olhar (2010, p.29). Com isso, Rithy Panh explicita outra camada de bipolaridades na “dança” de Comolli: além de vida e morte, de algoz e vítima, também presença e ausência, memória e esquecimento. A dança do ex-guarda suscita e leva consigo um outro corpo como um par no salão, mas também expurga horrores e dignifica vítimas através de um ritual. A disparidade absoluta entre o que vemos e o que não vemos nos grita o óbvio: um dos corpos não é visível porque já se foi.

Realismo, morte e memória: entre a cena e a cela

Não foi só Comolli que apontou a relação intrínseca entre o cinema e o par morte-vida. Autores que discutem a ontologia do meio também se conectaram com esse pensamento. Entre eles, gostaria de ressaltar André Bazin, Siegfried Kracauer e Jean Epstein.

Bazin relaciona o aperfeiçoamento das técnicas artísticas de reprodução realista (em cujo o topo estão a fotografia e o cinema) com uma “psicologia” humana pela superação da morte que remonta à mumificação (1991, p.19 e 20). Essa leitura de fato pode ser considerada teleológica, na medida em que não se distancia da visão moderna da morte como algo “tabu” – fenômeno recente, como mostra Philippe Ariès (2003) –, mas

ainda assim, a conexão entre o realismo nas artes e a mumificação soa frutífera se reservada ao contexto moderno. O gesto de salvar-se numa duplicação, numa alteridade de si, traz consigo a ideia de um cinema como meio redentor do mundo. Algo que também está na célebre abordagem de Bazin sobre o “mito do cinema total”, na qual defende que a gênese do meio cinema não está no avanço técnico-científico, mas no mito muito anterior de um reprodutor absoluto da natureza (1991, p.29).

Kracauer também considera que o cinema está ligado à redenção da “realidade física”, no sentido de ser capaz de *registrar-la e revelá-la* (HANSEN, 1997, p.IX). Colocando-o em diálogo com Bazin, fica claro o interesse pela relação do realismo cinematográfico com o registro do efêmero: não apenas *copiar*, mas também *fazer ver*. Para Kracauer, o cinema é fatalmente realista, a questão é de que forma essa potência é utilizada, se na formação de “imagens corroborativas” (que se conformam a ideias pré-determinadas – fazer acreditar), ou de imagens questionadoras (que partem da observação do mundo para desafiar o conhecimento estabelecido – fazer ver) (1997, p.306). Assim, propõe o autor, o caráter libertário do cinema está em se fazer escudo de Perseu, ou seja, em servir de espelho entre nós e os horrores do mundo (e a própria morte), para que olhemos as medusas sem nos petrificarmos (*ibid.*, p.305).

Em Epstein, autor e cineasta do início do século XX que desafia a clássica bipartição entre realistas e formalistas (GUNNING, 2012, p.18 e 19), o cinema tem um poder animista que “dá às aparências mais congeladas das coisas e dos seres o maior presente de todos diante da morte: a vida” (EPSTEIN, 1974, p.138). E esse poder de vida ocorre nos momentos *fotogênicos*, ou seja, nos efêmeros instantes em que o cinema é de fato cinematográfico (FRANÇA; ANDUEZA, 2017). Aqui também a intervenção do filme no mundo tem um caráter libertador, traçando uma ponte entre o estético e o epistemológico (GUNNING, 2012, p.17). Nesse sentido, reservadas as diferenças entre os autores, há uma afinidade na forma como veem o par vida-morte no realismo do cinema: algo que o fundamenta enquanto meio ao marcar sua dinâmica de contato com o mundo.

Mesmo com a recente queda de credibilidade do índice na imagem cinematográfica (LEVIN, 2009), o fato é que, no cinema baseado na câmera (e não na animação computadorizada), a imagem continua existindo como o resto de luz que escapou pela objetiva. Isso não significa que vemos um exato duplo do real, nem que o registro sirva exatamente como “prova”. Mas significa, sim, que há um elo não desconsiderável entre a imagem e o mundo; no caso de Rithy Panh, entre a cena e a cela. Em seu documentário, o corpo filmado de fato já habitou a prisão, e o vazio que vemos emana a realidade factível da morte, de modo que o longa sintetiza um movimento (e uma vida) da memória. Reitero, a liga entre imagem e mundo não é desconsiderável, não só porque implica o mundo na imagem, mas também porque nos implica no mundo: nos diz que os horrores que assistimos são também nossas medusas – e aí reside a potência histórica do cinema.



Referências

- AGAMBEN, G. Elogio à profanação. In: _____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ARIÈS, P. *História da morte no ocidente*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- BAZIN, A. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- COMOLLI, J. L. A última dança: como ser espectador de Memory of the Camps. *Devires*, Belo Horizonte, v.3, n.1, pp.8-45, jan.-dez., 2006.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- EPSTEIN, J. *Écrits sur le cinéma: tome 1*. Paris: Édition Seghers, 1974.
- FRANÇA, A.; ANDUEZA, N. Presente que irrompe: Fotogenia e Montagem. *Revista ECO-PÓS* do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 20, n.2, 2017.
- GUNNING, T. Preface. In: KELLER, S.; PAUL, J. N. (orgs.). *Jean Epstein: critical essays and new translations*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2012.
- HANSEN, M. Introduction. In: KRACAUER, S. *Theory of filme: the redemption of physical reality*. Londres; Nova York: Oxford University Press, 1997.
- KRACAUER, S. *Theory of filme: the redemption of physical reality*. Londres; Nova York: Oxford University Press, 1997.
- LEVIN, T. Y. Retórica do índice temporal: narração vigilante e o cinema “tempo real”. In: MACIEL, K. (Org.). *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009, p.175-192.
- HUYSSSEN, A. *Culturas do passado presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponte; Museu de Arte do Rio, 2014.
- LEANDRO, A. A história na primeira pessoa: em torno do método de Rithy Panh. *E-compós*, Brasília, v.19, n.3, set./dez. 2016. Disponível em: <<http://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1279/903>>. Visitado em: 01/12/2018.

Inovação em políticas públicas para o cinema brasileiro¹

Innovation in public policies for Brazilian cinema

Noel dos Santos Carvalho²
(Doutor - Unicamp)

Resumo: Este texto trata da inovação nas políticas públicas e a sua aplicação no cinema. Primeiramente revisita as políticas adotadas para o cinema no Brasil desde os anos 1990. Em seguida faz uma discussão sobre o conceito de inovação em políticas públicas e finaliza com uma sucinta descrição da empresa Spcine.

Palavras-chave: cinema, política, inovação.

Abstract: This text deals with innovation in public policies and their application in the cinema. First, it revisits the public policies adopted for cinema in Brazil since the 1990s. It then discusses the concept of innovation in public policies and ends with a succinct description of the public company Spcine.

Keywords: cinema, politics, innovation.

A retomada da produção a partir das políticas federais

No começo dos anos 1990 houve o colapso da produção cinematográfica em decorrência das medidas que levaram ao fechamento da Empresa Brasileira de Filmes S.A - Embrafilme, Fundação do Cinema Brasileiro - FCB e Conselho Nacional de Cinema - Concine. Nos governos seguintes (Itamar Franco 1992-1995, Fernando Henrique Cardoso 1995-2003 e Luiz Inácio Lula da Silva 2003-2011) foram criadas a Lei Rouanet (Lei 8.313/91),³ a Lei do Audiovisual, (Lei nº 8.405/92)⁴ e a Medida Provisória 2.228 de 2001. O intuito foi a imediata retomada da produção cinematográfica e, num plano estratégico, o aprimoramento dos mecanismos de financiamento da cadeia produtiva.

Os efeitos na produção de longas-metragens foram notáveis. No decurso de 1995-2003 o país produziu e lançou aproximadamente 200 longas-metragens. A vitalidade do novo momento expressou-se na renovação do pessoal envolvido na produção de filmes. Entre os anos de 2000 e 2007 foram contabilizados 162 filmes de diretores estreados em longas-metragens. O barateamento dos custos de produção e o advento da tecno-

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Políticas Públicas do Audiovisual.

2 - Professor do Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Multimeios - UNICAMP.

3 - A Lei Rouanet (Lei 8.313/91), aprovada pelo Congresso Nacional em 1991, ainda durante a gestão Fernando Collor. Ela entrou em funcionamento de fato em 1993 e os primeiros resultados significativos vieram a partir de 1995.

4 - Posteriormente, a lei foi aperfeiçoada com o intuito de ampliar seu escopo para outros elos da cadeia produtiva, como os distribuidores, as empresas de radiodifusão de imagens e sons, os exibidores e os serviços de infraestrutura e preservação.

logia digital, especialmente no diz respeito ao gênero documental, contribuíram para este cenário.

Em 2006 foi criado o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) cujo objetivo é estimular e ampliar o investimento em toda a cadeia produtiva do cinema. Em 2012 entrou em vigor a Lei 12.485/2012 que, de forma engenhosa, incentiva a sinergia entre os produtores independentes brasileiros e os canais de televisão a cabo.

Os novos mecanismos procuraram integrar os setores da cadeia produtiva. O resultado foi a alavancagem da produção de filmes de longa-metragem, mas também de séries televisivas, documentários e a criação e investimentos em empresas de distribuição e salas de exibição.

Tomando apenas o número de longas-metragens, este saiu de uma média de 35 filmes anuais, na primeira metade da década (2001-2005), para uma média de 94 entre 2006 e 2010. O número de lançamentos entre 2002 e 2016 mais que quadruplicou: saltou de modestos 29 títulos anuais para 129. O número de ingresso vendidos cresceu de 7.299.790 para 22.485.736. Novas distribuidoras passaram a atuar no mercado nacional como Lume Filmes, Imovision, Downtown, Imagem Filmes, Paris Filmes Riofilme etc., disputando o mercado com as empresas multinacionais formadas por Paramount, Universal, Disney, Sony, Fox e Warner.

O gráfico abaixo descreve o mercado de exibição nos últimos 40 anos. A curva em formato de U descreve uma queda acentuada até os anos 1990. Depois segue aumentando a partir dos anos 2.000. Em termos absolutos o número de 3.005 salas de exibição está próximo do patamar do final da década de 70 quando o parque exibidor contava com 3.276 salas.



Inovação em Políticas Públicas

Esses números não expressam renovação estética nem a consolidação de uma indústria cinematográfica no país. A construção de uma indústria de cinema entre nós enfrenta problemas estruturais. Destaco a desarticulação e o fragilidade da cadeia produtiva; a formação profissional ainda precária e concentrada em poucos centros urbanos; a frágil sinergia com os setores de radiodifusão; a descapitalização das produtoras;

a baixa qualificação administrativa das empresas, o domínio do mercado brasileiro por empresas multinacionais etc.

A inovação e a produtividade nas empresas produtoras deixam a desejar. A produção é descontínua, relativamente custosa e desconectada dos demais setores. Tamanha fragilidade prejudica a formação e consolidação de quadros profissionais, fazendo com que muitos diretores estreantes não deem sequência à carreira, desaparecendo após o primeiro filme. Já os trabalhadores, técnicos e artistas passam por longos períodos de desemprego devido a descontinuidade entre uma produção e outra. Muitos desses profissionais desistem da profissão ou complementam a renda com trabalhos temporários. A consequência é um trabalhador pouco qualificado e caro. Como regra geral, procura-se ganhar o máximo durante a fase da produção já que não há garantias de trabalho no médio prazo. O efeito é o aumento dos custos.

Políticas públicas de abrangência local poderiam contribuir para resolver alguns problemas que não estão visíveis para políticas centralizadas no plano federal. A inovação é central para o desenvolvimento econômico e social em qualquer ramo de atividade, inclusive no cinema. Não obstante certa imprecisão nos usos do termo, ele recebeu tratamento conceitual rigoroso no campo da teoria econômica. Segundo Joseph Schumpeter inovação é fenômeno intrínseco impulsionador do desenvolvimento capitalista que resulta da ação empreendedora de novas combinações dos fatores de produção, que são:

1) Introdução de um novo bem — ou seja, um bem com que os consumidores ainda não estiverem familiarizados — ou de uma nova qualidade de um bem. 2) Introdução de um novo método de produção, ou seja, um método que ainda não tenha sido testado pela experiência no ramo próprio da indústria de transformação, que de modo algum precisa ser baseada numa descoberta cientificamente nova, e pode consistir também em nova maneira de manejar comercialmente uma mercadoria. 3) Abertura de um novo mercado, ou seja, de um mercado em que o ramo particular da indústria de transformação do país em questão não tenha ainda entrado, quer esse mercado tenha existido antes, quer não. 4) Conquista de uma nova fonte de oferta de matérias-primas ou de bens semimanufaturados, mais uma vez independentemente do fato de que essa fonte já existia ou teve que ser criada. 5) Estabelecimento de uma nova organização de qualquer indústria, como a criação de uma posição de monopólio (por exemplo, pela trustificação) ou a fragmentação de uma posição de monopólio.” (SCHUMPETER, 1997, p. 76).

O conceito acima está restrito ao setor secundário e aos processos de fabricação intensivos em tecnologia. No entanto os termos “bem”, “método de produção”, “organização” e “novas combinações” podem ter os sentidos ampliados.

A ideia de serviços e processos são caras ao capitalismo. O Manual de Oslo da Organização para a Cooperação e o Desenvolvimento Econômico - OCDE chama atenção para o aspecto processual da inovação de processo e produto. Ela consiste na implementação de um processo ou produto - bem ou serviço - novo ou significativamente melhorado. O termo produto pode ser usado para se referir aos bens produzidos como

também para os serviços ofertados. O manual especifica quatro tipos de inovação: 1) Inovação de Produto; 2) Inovação de Processos; 3) Inovação Organizacional; 4) Inovação de Marketing.

Os sociólogos e economistas neo-shumpeterianos têm teorizado sobre a inovação em outros arranjos organizacionais como os do terceiro setor, empreendedorismo social e serviços públicos. No Brasil o conceito de inovação em serviços se estendeu para a esfera pública a partir dos anos 1980. O impulso maior deu-se durante a redemocratização política quando os movimentos sociais, partidos de esquerda, intelectuais e sociedade civil reivindicaram direitos de acesso aos serviços públicos e mudanças na estrutura institucional do Estado (PINHO; JACOBI, 2008).

Os movimentos sociais que emergiram no final da ditadura, em fins dos anos 1970 e durante toda a década de 80 (movimento operário, das mulheres, negros, indígenas, homossexuais, sem terra, portadores de necessidades especiais, sem teto etc.) reivindicaram não apenas o atendimento das suas reivindicações imediatas, mas fundamentalmente a participação nos processos decisórios.

A inovação na gestão pública pode ser caracterizada em programas com objetivos, natureza e desenhos diversos. Inovar implica introduzir mudanças dentro de uma ordem existente ou planejada e, portanto, alterar elementos e introduzir aspectos valorativos, seja em instituições, em métodos, em técnicas, em formas organizacionais, em avaliação, em atitudes, em relações sociais, em componentes materiais, etc., é sempre inovar em relação a algo. As melhorias que se propõe introduzir sempre estarão associadas a um sistema de valores e, portanto, a um determinado conceito. O que está efetivamente em jogo é a transformação de uma realidade, na medida em que os indicadores sociais revelam a necessidade de mudanças para enfrentar problemas, crise ou deficiências num determinado contexto (JACOBI; PINHO, 2006, p. 8).

Logo, a inovação na gestão pública pode ser caracterizada como um processo de ampliação da democracia na criação e gestão dos bens públicos. Especialmente se ela visar programas, projetos e mudanças na estrutura institucional do Estado que realcem a participação de atores sociais da sociedade civil na gestão dos bens público.

Inovação em política pública local - o Spcine

Uma forma de construir políticas inovadoras é construir ações de abrangência local. Nesse caso pode-se desenhar ações para atender as demandas locais descentralizando assim os recursos. Ao mesmo incorporar agentes locais na formulação dessas políticas e ampliar a participação para grupos até então excluídos. A inovação consiste em ampliar a participação e atender as demandas locais e dos grupos diversos. O resultado é exatamente aprofundamento do processo democrático. Segundo Farah, políticas públicas inovadoras devem levar em conta as seguintes características:

- proponham uma inversão de prioridades na aplicação dos recursos públicos;

- trabalhem com a participação popular;
 - considerem as características culturais regionais, valorizando-as, incentivando-as e resgatando a utilização de tecnologias populares tradicionais;
 - otimizem os recursos públicos, preocupando-se com a transparência administrativa e com o acesso dos cidadãos à informação;
 - preocupem-se com a preservação do meio ambiente e equilíbrio ecológico;
 - democratizem as decisões no seio do aparato administrativo;
 - apontem um potencial pedagógico, educativo ou organizativo
- contribuam para a melhoria dos serviços públicos e qualidade de vida (FARAH, 2006, p. 70).

A implementação de políticas públicas no plano local (estados e municípios) é também um fator que incentiva a inovação nos processos de decisão. A cidade e o bairro são os locais de residência do cidadão. Nesse sentido ela deve contribuir para a melhoria dos serviços ofertados e da gestão do bem público.

A criação da empresa Spcine é resultado de uma política pública inovadora em dois sentidos pelo menos. Primeiramente enquanto política pública local, depois enquanto empresa pública que tem a inovação como um dos focos da sua ação. Trata-se de uma empresa de cinema e audiovisual de economia mista vinculada a Secretaria Municipal de Cultura da cidade de São Paulo e que atua como um escritório de desenvolvimento, financiamento e implementação de programas e políticas para os setores de cinema, TV, games e novas mídias no âmbito municipal. Seu objetivo social é o desenvolvimento econômico, social, artístico, tecnológico e científico da atividade cinematográfica e audiovisual da cidade. Está fundada em dois pilares: Inovação, Criatividade e Acesso e Desenvolvimento Econômico.

No primeiro caso a missão é elaborar e apoiar ações de desenvolvimento criativo e inovação aplicada a novas tecnologias, formatos, linguagens e empreendedorismo no setor. Também estão no foco da empresa a formação, capacitação e requalificação profissional como suporte ao desenvolvimento de ideias.

A segunda missão é promover o desenvolvimento do mercado de audiovisual rumo a um cenário de sustentabilidade econômica. Por meio de estudos setoriais e investimentos estratégicos, a empresa busca impulsionar a geração de negócios e o desenvolvimento de todo o ecossistema audiovisual, garantindo a representatividade do setor na economia paulista e brasileira.

A Spcine realiza várias ações para promover a economia do audiovisual na cidade. Destaco a São Paulo Film Commission, LEIA e o Circuito Spcine.

A São Paulo Film Commission é o órgão que centraliza e gerencia todas autorizações de filmagens na

cidade que antes era descentralizado em dezenas de secretarias. Ela desburocratizou, acelerou e barateou as solicitações de locações na cidade. Além de oferecer apoio logístico, legal e de infraestrutura. O efeito foi a diminuição dos custos das locações e a transformação da cidade em cenário para várias produções.

O Laboratório de Experimentação e Inovação Audiovisual é um concentrador de startups para inovação e novos negócios no audiovisual: animação, games, realidade virtual e conteúdos digitais. Com infraestrutura de ponta, o espaço é aberto para empreendedores jovens a fim de se estabelecer por lá. Conta com laboratórios e incubadora. Alavancagem do setor é uma das principais frentes do LEIA. Um ambiente no qual criativos, negócios e pesquisa estão juntos.

O Circuito Spcine é uma ação inovadora de formação de público e ampliação do mercado de exibição de cinema para regiões periféricas e proletárias da cidade. Nos últimos anos houve um aumento substantivo do número de salas de exibição. Entretanto 90% delas se localizam em shopping centers localizados em bairros da classe media alta.

Entretanto quase tudo sobre a Spcine ainda precisa ser dito, pois ainda não há estudos acadêmicos sobre a empresa, suas ações e resultados.

Referências

BESSANT, J.; TIDD, J. *Inovação e empreendedorismo*. Porto Alegre: Bookman, 2009.

FARAH, M. F. S. "Inovação e governo local no Brasil contemporâneo." In: JACOBI, P.; PINHO, J.A. (Org.) *Inovação no campo da gestão pública local: novos desafios, novos patamares*, Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

McCRAW, T. K. *O profeta da inovação*. Rio de Janeiro, Editora Record, 2012.

JACOBI, P.; PINHO, J. A. "Introdução". In: _____. *Inovação no campo da gestão pública local: novos desafios, novos patamares*, Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

SCHUMPETER, j. *Teoria do desenvolvimento econômico*. São Paulo, Editora Nova Cultural, 1997s

SPCINE – Programas, Ações, Resultados. Prefeitura de São Paulo, Spcine, 2017.

ORGANIZAÇÃO para a Cooperação e Desenvolvimento Econômico. Manual de Oslo: Diretrizes para coleta e interpretação de dados sobre inovação. 3. ed. Paris: OCDE, 2005.

A emergência do personagem nordestino no cinema brasileiro (1923-1969)¹

The emergence of the northeastern character in brazilian cinema (1923-1969)

Nuno Camilo Balduce Lindoso²

(Mestrando – Universidade Federal de Alagoas)

Resumo: Esse artigo investiga as mudanças e transformações no campo cinematográfico brasileiro, no período entre 1923 e 1969, a partir da análise dos personagens nordestinos em quatro filmes: *Aitaré da Praia* (1925), *A Morte Comanda o Cangaço* (1961), *Tocaia no Asfalto* (1962) e *A Grande Cidade* (1966). Os quatro filmes são representantes de dois ciclos de produção cinematográfica no Nordeste, de um gênero cinematográfico nacional e de um movimento de vanguarda.

Palavras-chave: cinema brasileiro, Nordeste, masculinidade

Abstract: This article investigates the changes in the Brazilian cinematographic, between 1923 and 1969, based on the analysis of the Northeastern characters in four films: *Aitaré da Praia* (1925), *A Morte Comanda o Cangaço* (1961), *Tocaia no Asfalto* (1962) and *A Grande Cidade* (1966). The four films represent two period of film production in the Northeast, a national cinematographic genre and a avant-garde movement.

Keywords: brazilian cinema, northeast, masculinity

Nesse artigo, analiso a representação do homem nordestino em filmes brasileiros no período de grande recorrência do personagem em filmes de ficção. Esse período comporta desde o Ciclo do Cinema do Recife (1923-1931), o sucesso do gênero *nordestern* (1953-1970), o Ciclo do Cinema da Bahia (1959-1962) e o Cinema Novo (1962-1969). Os quatro filmes que discuto nesse artigo são importantes representantes de cada momento e apresentam o nordestino a partir de características criadas por um importante movimento cultural regional, que traçou os aspectos culturais distintivos da região Nordeste e de seu ser social, mas também de influências do cinema hollywoodiano e europeu. A escolha dos filmes levou em conta as intenções estéticas e narrativas de seus realizadores em representar o Nordeste e o nordestino a partir de tipos masculinos regionais.

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: REPRESENTAÇÕES AUDIOVISUAIS DO BRASIL.

2 - Graduado em Ciências Sociais e mestrando em Antropologia Social pela Universidade Federal de Alagoas, é realizador audiovisual, roteirista, cineclubista e curador.



Identidade regional e sua representação em personagens cinematográficos

A noção de nordestino, enquanto sinônimo de masculinidade e virilidade, foi produzida e difundida no período entre 1924 e 1930, em meio aos debates e reivindicações do Movimento Modernista-Regionalista, e tornado público através do Manifesto Regionalista em 1926. Esse movimento, que incluía diversos intelectuais, artistas e especialistas de diversas áreas do conhecimento, buscou estudar e ressaltar a autenticidade e particularidade da vida social e cultura regional nordestina, e de seu ser social, em reação a onda niveladora, modernizadora, nacionalista e urbana que se sucedeu no Brasil após a Proclamação da República (ALBUQUERQUE JR., 2013). Nesse contexto de ascensão econômica e política da região Sul e Sudeste em contraposição ao declínio econômico do nordeste, o movimento regionalista buscou selecionar determinados elementos comuns do universo sociocultural da região Nordeste e ressaltar suas contribuições para a sociedade brasileira de modo geral. O homem nordestino é definido pelo movimento como “um homem que se situa na contramão do mundo moderno, que rejeita suas superficialidades, sua vida delicada, artificial, histérica. Um homem de costumes conservadores, rústicos, ásperos, masculinos” (ALBUQUERQUE JR, 2013, p. 150). Essa representação do homem nordestino, reagindo contra as “superficialidades do mundo moderno” que a vida urbano e seu cosmopolitismo promove terá nas figuras estereotipadas do “cabra-macho” e do “sertanejo viril” seus principais representantes em filmes brasileiros. Para o movimento regionalista, o Sertão, por ser um espaço onde praticamente fora ausente a presença do negro e sim da miscigenação entre o branco europeu e o índio, e por possuir um ambiente “hostil”, onde apenas os mais fortes sobrevivem, produziu um homem culturalmente e biologicamente autêntico e forte, e por isso se tornará o espaço privilegiado em filmes brasileiros.

Aitaré da Praia

Dirigido pelos pernambucanos Gentiz Roiz e Ary Severo, o longa-metragem tem como protagonista Aitaré, um jovem jangadeiro que trabalha como pescador, numa pequena comunidade do interior de Pernambuco, que encontra-se noivo de Cora, uma jovem órfã que mora com a avó na vila. A relação dos dois é afetada por uma série de mal entendidos promovida por Zeno e Thayra, dois outros pescadores da região que também coíbem Cora, mas também pela chegada de uma moça da cidade sobrevivente do naufrágio do iate que viajava com o pai. Ao final, Cora é convencida pela avó a deixar a vila e ir morar na capital, enquanto Aitaré ajuda os naufragos a retornarem para Recife. Lá, Aitaré reencontra, anos depois, Cora e os dois retomam o relacionamento. O filme apresenta as atividades dos jangadeiros, que vivem da pesca e moram em casas de palha, e a atividade pesqueira é traço fundamental na construção da masculinidade de seus personagens distinguindo os papéis positivos ou negativos de cada um na trama: O mocinho é Aitaré (interpretado pelo próprio diretor Ary Severo), o vilão é Zeno (Cláudio José) e seu cúmplice Thayra (Jota Soares). Aitaré é apresentado como um homem simples, paternal e romântico, sem grandes ambições, porém, trabalhador, corajoso, honrado e habilidoso com a pesca. Ao contrário dele, Thayra pouco trabalha e muito reclama, fazendo sempre conchavos

com o forasteiro Zeno, esse último nunca se vê trabalhando, apesar de aparentar força física e desejar libidinosamente Cora. Dessa forma, a produção pernambucana tem personagens nítidos e bem delineados entre o herói mocinho, Aitaré, e o vilão, Zeno. Isso se deve pelos seus realizadores terem como principal influência os filmes hollywoodianos produzidos nas décadas de 1910 e 1920 e que eram exibidos em Recife. *Aitaré da Praia* (1925) é o primeiro filme de ficção brasileiro a ter o Nordeste, enquanto região social e cultural autônoma, como cenário e o nordestino como personagem protagonista. Ao retratar o cotidiano dos jangadeiros e filmar a paisagem litorânea da região, marcado por coqueiras e pontais, o filme é a primeira produção do “Ciclo do Recife” (1923-1931), movimento que inaugurou a produção de longas-metragens de ficção em Pernambuco no início do século XX, a representar temas e personagens regionais. Como resultado de uma emergência regional, ao ser contemporâneo do Movimento Modernista-Regionalista de Recife, os primeiros filmes do ciclo, ao importarem os temas e personagens dos filmes hollywoodianos, sofreram críticas por parte de jornalistas e intelectuais da época por não abordar a cultura da região, o que impulsionou os produtores e realizadores a produzir posteriormente enredos que envolvessem temas mais regionais (NOGUEIRA, 2014). Daí surgem as primeiras versões cinematográficas dos “tipos regionais” nordestinos como os jangadeiros em *Aitaré da Praia* (1925), os coronéis e canavieiros em *Revezes* (1927) e cangaceiros em *Filho sem Mãe* (1925) (NOGUEIRA, 2014). Portanto, os filmes desse período ainda que já apresentam uma tentativa de apresentar um Nordeste enquanto espaço geográfico e cultural diferenciado e inserir alguns “tipos regionais” em suas narrativas (como jangadeiros, canavieiros, senhores de engenho e cangaceiros) e a masculinidade dos personagens tem forte influência do modelo de herói viril dominante nos filmes de aventura de Hollywood do início do século XX.

A Morte Comanda o Cangaço

Dirigido pelo realizador paulista Carlos Coimbra, *A Morte Comanda o Cangaço* (1961) tem como protagonista o vaqueiro Raimundo Vieira, que busca se vingar pelo assassinato de sua mãe pelo bando de cangaceiros comandados pelo Capitão Silvério. A partir de um enredo de vingança, o filme de Coimbra é a primeira produção a filmar o Sertão em cores. Com locações no interior de São Paulo e no Sertão do Ceará, o longa-metragem pega emprestado a estrutura estética e narrativa do clássico *O Cangaceiro* (1953), dirigido por Lima Barreto, trazendo consigo o duelo entre o herói sertanejo viril e o líder dos cangaceiros, igualmente interpretados por Alberto Ruschell e Milton Ribeiro, e dando continuidade ao *nordestern*, um gênero cinematográfico nacional iniciado com o filme de Lima Barreto e que tem o movimento histórico do cangaço como tema e a influência da estrutura narrativa dos filmes do *western*. O herói “sertanejo viril” nos filmes do *nordestern* se diferencia do herói ingênuo dos filmes do Ciclo do Recife, além das particularidades e aperfeiçoamento nos procedimentos de *mise-en-scène*, que faz do corpo e das “marcas corporais” dos atores símbolo de masculinidade e virilidade, mas também na mudança das motivações desses personagens no enredo e na própria representação da virilidade no gênero cinematográfico a que o *nordestern* tem como modelo. O gênero *western* se consolidou a partir de um modelo narrativo em que as técnicas cinematográficas são “subordinadas



à clareza, à homogeneidade, à linearidade, à coerência da narrativa, assim, como, a seu impacto dramático” (GOLIOT-LETÉ, VANOYE, 1994, p. 27). *A Morte Comanda o Cangaço* (1961) reflete um contexto de produção anterior, em que empreendedores cinematográficos buscaram uma industrialização do cinema nacional, num contexto político e econômico desenvolvimentista nos anos pós-Estado Novo, a partir da fundação de grandes estúdios cinematográficos no Sudeste para produção de filmes com temáticas brasileiras, mas importando a técnica de “qualidade” do cinema europeu de estúdio e as fórmulas de sucesso do cinema hollywoodiano, na busca de garantir sucesso de bilheteria.

Tocaia no Asfalto

Com direção do baiano Roberto Pires e com roteiro de Rex Schindler e Glauber Rocha, *Tocaia no Asfalto* (1962) tem como protagonista Rufino, um pistoleiro alagoano que vai a Salvador matar Coronel Pinto Borges a mando do Coronel Domingos. Rufino é apresentado como um sujeito simples, gentil, religioso, de olhar melancólico, mas que se torna frio e violento quando pega em sua arma, e é constantemente atormentado pela morte de seu irmão. O enredo do filme transfere para Salvador os conflitos políticos do interior na guerra entre coronéis e facções políticas. Porém, como ressalta Maria do Socorro Silva Carvalho (2003), temos como contexto o auge da “ideologia do desenvolvimento” dos anos Juscelino Kubitschek (1956-1961). No filme, a cidade de Salvador se apresenta nessa contradição entre o moderno/cosmopolita e o tradicional/agrário. *Tocaia no Asfalto* (1962) é a última produção cinematográfico do “Ciclo de Cinema da Bahia” (1959-1962) que inaugurou a produção de longas-metragens de ficção no estado, lançando nomes importantes no cinema nacional como os diretores Roberto Pires e Glauber Rocha, produtores como Rex Schindler, e atores como Geraldo Del Rey e Antonio Pitanga, além da atriz Helena Ignez. Mesmo com o enredo se passando no meio urbano em vias de modernização, apresenta personagens inspirados em tipos regionais como pistoleiro (Rufino), coronéis (Domingos e Pintos Borges), cabra-macho (Luciano) etc. O longa-metragem baiano é um exemplo regional das “fantasias dos modelos de masculinidade hegemônica” (CONNEL, 2013, p. 253) e que tem, nesse período, nos gêneros hollywoodianos do *western* e do *film noir* seus principais modelos históricos. Segundo Alexis Góis (2009), Roberto Pires “gostava mesmo era de enredo policial, e não escondia de ninguém” (GÓIS, 2009, p. 96) e na infância frequentava os cinemas voltados a filmes hollywoodianos de baixo orçamento como *noir*, policiais, e de gângsteres (GÓIS, 2009). O herói do *film noir* se difere do herói do *western* ou do filme de aventura, sempre onipresente e invulnerável, pelas “características de ambiguidade, derrotismo, isolamento e egocentrismo”, (MASCARELLO, 2006, p. 183), constituindo assim uma inversão do ego ideal do *cowboy*. A formação cinéfila de Roberto Pires ajuda a compreender o personagem de Rufino que ao mesmo tempo representa um tipo regional, o pistoleiro, também carrega elementos característicos do *film noir*.

A Grande Cidade

Dirigido pelo cineasta alagoano Carlos Diégues, o longa-metragem conta a história de Luzia, um jovem

oriunda do Sertão de Alagoas, que vai ao Rio de Janeiro à procura do marido Jasão. Quando Luzia viaja para o Rio de Janeiro para procurá-lo, descobre que seu noivo se tornou um dos mais famosos e temidos matadores de aluguel da cidade, conhecido pelo apelido de vaqueiro (devido a profissão que desempenhava em Alagoas). Oriundo do Sertão alagoano, Jasão compartilha da “cultura da coragem e da honra”, porém conformado a ideologia individualista da sociedade carioca. Jasão utiliza-se da violência como “alternativa de vida” numa sociedade onde as práticas associadas a coragem e a honra tornou-se sinônimo de atraso e criminalidade. Em vez de estampar livros de cordel (como Lampião e outros “cabra-machos” nordestinos), a sua imagem torna-se manchete de jornais policiais. O filme de Carlos Diégues possui várias características do que se chamou de cinema moderno onde “a intriga importa menos do que a descrição da sociedade” (GOLIOT-LETÉ, VANOYE, 1994, p. 34). Nesses filmes as narrativas são mais frouxas e com finais mais ambíguos, de forma a estarem mais propensos à reflexão do espectador, e os personagens são desenhados com menor nitidez moral e psicológica, muitas vezes passando por crise (GOLIOT-LETÉ, VANOYE, 1994). Essa crise é profundamente nítida em Jasão enquanto indivíduo marginal e periférico, deslocado de sentido numa sociedade individualista e longe da cultura da coragem e da honra sertaneja. O filme de Carlos Diégues é um exemplar do movimento Cinema Novo ao usar a violência como efeito de choque no espectador de forma a conscientizá-lo dos problemas sociais do país de forma que “arte feita para o povo deveria se preocupar com a busca de uma forma nova para um homem novo. Esse processo se caracterizaria por ser um aprendizado para o artista pesquisador e para o povo, que dessa forma, se desalienaria” (SIMONARD, 2006, p. 87).

Notas Conclusivas

Nessa investigação pude perceber que a representação da masculinidade nordestina no cinema brasileiro está intimamente ligada ao contexto histórico e social de sua época e que diretores, roteiristas e atores se apropriam de uma série de referenciais, culturais e artísticas, regionais, nacionais e estrangeiras, a partir das demandas do campo cinematográfico. O surgimento do nordestino enquanto personagem cinematográfico foi contemporânea da própria emergência de uma nova identidade cultural regional. Esses fatores afetaram diretamente na representação do nordestino no cinema brasileiro. Aitaré representa o tipo regional do jangadeiros, mas é formulado a partir do mocinho-herói do cinema hollywoodiano da década de 1910. Raimundo Vieira representa o tipo regional do vaqueiro, mas tem como modelo cinematográfico o *cowboy* do *western*. Rufino é tipo regional do pistoleiro, mas apresenta semelhanças com herói trágico do *film noir*. Jasão mescla os tipos regionais do vaqueiro e do matador profissional, mas apresenta características psicológicas complexas que remete ao cinema moderno europeu. Os quatro filmes discutidos aqui pertencem a quatro importantes momentos do cinema brasileiro (Ciclo do Recife, gênero *nordestern* e Nova Onda Baiana/Cinema Novo) e apresentam a região Nordeste privilegiando uma imagem rural e culturalmente tradicional em contraponto ao Sudeste urbano e cosmopolita. Mesmo em filmes ambientados nas grandes cidades da região, o Nordeste é sempre associado ao sertão e ao campo, ou seja, sempre como um espaço distante e arcaico e o homem



nordestino recorrentemente apresenta características associadas a virilidade.

Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D.M. *Nordestino, uma invenção do falo: uma História do gênero masculino (Nordeste – 1920/1940)*. São Paulo: Intermeios, 2013.

CARVALHO, M. S. S. C. *A nova onda baiana: cinema na Bahia 1958/1962*. Salvador: Edufba, 2003.

CONNEL, R.; MASSERSCHMIDT, J. “Masculinidade hegemônica: repensando o conceito”. *Estudo Feministas: Florianópolis* v. 21, n. 1, jan-abri. 2013.

GÓIS, A. *Roberto Pires: Inventor de cinema*. Salvador: Assembleia Legislativa, 2009.

GOLIOT-LETÉ, A.; VANOYE, F. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 1994.

MASCARELLO, F. *História do Cinema Mundial*. São Paulo: Papyrus, 2006.

NOGUEIRA, A.M.C. *A brodagem no cinema em Pernambuco*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

SIMONARD, P. *A geração do Cinema Novo: Para uma antropologia do cinema*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

A Resposta das Trevas¹

The answer of darkness

Pablo Gonzalez Ramalho²
(Doutorando – UFRJ)

Resumo: História(s) do Cinema de Jean-Luc Godard (1998) apresenta montagem complexa, situando-se no prolongamento da história de um massacre. A arte da montagem cinematográfica fora massacrada mas ainda brilha. Qual é o desdobramento deste paradoxo? Uma torção na obra de Deleuze indica um caminho. Bergson usa “dor” para falar em “potência”. Deleuze troca por “afecção”, criando o interstício entre percepção e ação. Potência inquietante que se manifesta com a intensidade de uma emoção.

Palavras-chave: História(s) do Cinema; montagem; regime afetivo.

Abstract: Jean-Luc Godard’s Histoire(s) du cinéma (1998) presents a complex montage, standing in the continuation of the history of a massacre. The art of montage was massacred but still shines. What is the unfolding of this paradox? A twist on Deleuze’s work indicates a path. Bergson uses “pain” to speak in “power.” Deleuze changes by “affection”, creating the interstice between perception and action. Disquieting power that manifests itself with the intensity of an emotion.

Keywords: Histoire(s) du cinéma; montage; affective regime.

Introdução

Desde que foi lançada definitivamente, em 1998, a obra História(s) do Cinema (Godard 1998) do cineasta franco-suíço Jean-Luc Godard não parou de gerar debates nos campos estético-políticos. Isso se deve certamente à grande abrangência temática da obra, correlata à sua complexidade formal e expressiva. Além disso Godard seria equivocadamente classificado dentro de uma história simplista do cinema. Não é possível colocá-lo em analogia com uma linha evolutiva que iria do menos diferenciado (época de Méliès e dos irmãos Lumière) ao mais diferenciado (imagens sintéticas e geração 3d), pois desde o início Godard instaurou aí uma complexidade, em ressonância com muitas outras produções, artísticas, filosóficas e políticas. Tome-se as diferentes concepções de tempo que a modernidade fez surgir, de Henri Bergson a Gilles Deleuze. A arte cinematográfica está inserida nesta problemática, o que se pode afirmar observando uma de suas características principais, a saber, a montagem. É principalmente através de suas criações na montagem que Godard pode ser considerado um dos cineastas mais originais. É verdade que os desdobramentos, no final do século XX, da revolução tecnológica, teve um papel diferenciador na obra de Godard, notadamente na montagem, e isto

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Godard.

2 - Doutorando na ECO UFRJ. Coordenador de cineclubes, de grupos de estudo. Técnico em saúde mental. Formado em Cinema e Psicomotricidade com mestrado em Psicologia. Co-editor da Revista Tempo.

se observa em História(s) do Cinema. Mas a questão de saber se, e porque, a complexidade da montagem em História(s) do Cinema é “maior” do que aquela de Acoissado (Godard 1960), seria apenas um afastamento de outra questão, ao que tudo indica, mais importante.

Sabe-se que os novos modos de produção que vieram com a modernidade e as revoluções industrial e tecnológica, comprometidos com os respectivos regimes político-econômicos capitalista e socialista, não o fizeram sem estabelecer exigências a que os Estados atendiam prontamente. Quando, portanto, após a crise de 29, o cinema “evoluiu” para o falado, uma observação mais profunda mostra que este fato estava integrado em um conjunto de soluções, ou manobras que os Estados precisaram fazer para sair da crise, cujo olhar mais atento dificilmente não inquietará qualquer indivíduo, seja ele artista ou não. Basta mencionar a Solução Final nazista que, como sabemos, teve tudo a ver com o cinema, no sentido em que fez muito uso dele e de sua “evolução” para o falado. O cinema falado representou uma renovação do interesse das massas pelo cinema, que havia diminuído não como um fato isolado, mas integrado no conjunto da crise. E justamente Godard aponta um outro efeito que diz respeito ao lado estético do mesmo processo. O cinema falado modifica profundamente um certo tipo de experiência bem-sucedida, que vinha sendo desenvolvida por cineastas de diferentes países, gerando inovações próprias marcadas pela originalidade de cada um deles: a montagem. E esse processo culmina, segundo Godard, no início da década de 40, com o Holocausto, onde a montagem cinematográfica é definitivamente massacrada.

Godard explica os motivos deste massacre em uma razão estética e política. Em primeiro lugar, com a adição da pista sonora à série dos planos, a palavra entrou para dentro da imagem, de modo que do espectador foi retirado o poder de determinar por si próprio aquilo que via. A hipótese de Godard é que no cinema mudo a plateia falava do que estava vendo e que isto lhe conferia um certo poder de pensar e determinar a realidade. Mas com o falado a plateia emudece ao mesmo tempo em que a imagem perde a independência, seu caráter puramente visual, livre das exigências próprias da ordem da linguagem falada, sua visualidade, como diz Didi-Huberman. A reciprocidade diferencial que havia entre as imagens e a linguagem falada, dos letreiros e dos comentários da plateia, que fazia parte, segundo Godard, das condições de possibilidade das experiências bem-sucedidas com a montagem, torna-se uma tautologia. Com isso interrompem-se os processos feitos por aqueles que, então, passaram a se chamar “pais da montagem”. A função mais nobre na opinião de Godard, da arte cinematográfica, a de dar a ver a realidade sob aspectos que só o cinema pode mostrar, através das experiências de montagem, passa a correr um risco absoluto.

A montagem do cinema foi traumaticamente suprimida, “crisálida que não chegou a se tornar borboleta” (BERGALA, 1998, pg. 403). Ela não pôde cumprir sua tarefa de emancipação do Homem, deixando de cumprir a promessa que surgiu, apesar do berço já comprometido com os modos de produção que iriam desgovernadamente causar destruições e morte, de ajudar o homem a ver melhor a vida. No entanto o próprio

Godard, e muitos outros, a partir da metade do século em diante, puderam desenvolver experiências no campo da montagem cinematográfica, apesar de tudo. E História(s) do Cinema apresenta um vigor particularmente marcante neste sentido. Através da montagem de uma multiplicidade de elementos (trechos de filmes, fotos, reproduções de pinturas, letreiros, músicas, diálogos, ruídos), manipulados com liberdade e precisão impactantes, em velocidades diferenciais e repetições complexas, História(s) do Cinema conta as aventuras de esplendor e miséria desta arte que já nasce como indústria, e que insiste em se desencadear mesmo sob os golpes (quase) mortais que sua História conta.

Como situar portanto a montagem de História(s) do Cinema no âmbito das afirmações de Godard a respeito do massacre sofrido pela montagem na arte cinematográfica ao longo do século XX? O que torna tão viva a montagem da história desse trauma? Em que relações esse trauma se insere, para que apareça de forma tão potente? Como analisar tal problemática? Em que princípios se fundamentar?

Sentido Histórico

A reciprocidade entre filosofia e cinema é útil na medida em que amplia as possibilidades do trabalho da pesquisa estética, sem perdas ao nível da precisão científica. A obra História(s) do Cinema pode ser considerada uma expressão da multiplicação de possibilidades pela qual a sociedade passa na contemporaneidade, inclusive no sentido em que a própria arte cinematográfica, e a existência da obra o atesta, pode contar com um nível de transformação bastante contundente, através da proliferação e do desenvolvimento das tecnologias de comunicação. Este fato certamente cria exigências metodológicas diferenciadas, donde a escolha da utilização da classificação de imagens deleuzeana, que problematiza a lógica dos próprios princípios de classificação, infiltrando-os com as consequências da filosofia bergsoniana para a percepção e o pensamento.

Partindo do princípio de que se trata de um regime afectivo das imagens em História(s) do Cinema, pode-se perguntar se: 1) é possível encontrar, em História(s) do Cinema, indícios de outros regimes de imagens segundo a classificação deleuzeana? Se sim, que relações podem ser estabelecidas com relação à reivindicação, identificada em História(s) do Cinema, em relação à montagem enquanto especificidade da arte cinematográfica tornada impossível na primeira metade do século XX? 2) é possível estabelecer relações entre História(s) do Cinema e o regime cristalino das imagens-tempo tal como desenvolvido por Deleuze em sua obra sobre o cinema? 3) é possível relacionar as qualidades puras concernentes ao regime afectivo à reivindicação godardiana pela montagem cinematográfica exclusivamente através dos elementos de História(s) do Cinema, sem fazer referência às fontes das obras utilizadas? Ou seja, as imagens, letreiros, músicas, citações de História(s) do Cinema são capazes, por si só, tal como aparecem, misturadas em sem mais explicações, de delinear a manifestação da reivindicação pela montagem cinematográfica tornada impossível?

Tais hipóteses ilustram o fato de que o estudo da obra História(s) do Cinema pode suscitar e responder

a questões estético-políticas concernentes à arte da montagem cinematográfica e de sua função na sociedade como meio de reivindicação e manifestação. A principal função de História(s) do Cinema, e seu estilo de montagem o atesta, certamente não é o de esquematizar e apresentar a História do Cinema tal como o faz, por exemplo, a obra *A História do Cinema: uma Odisséia* (Cousins 2011). A partir do desenvolvimento da pesquisa, poder-se-á definir formalmente a reivindicação pelo sentido histórico no sentido afectivo, ou seja, aquele que se insere no jogo estético-político a nível necessariamente sensível, não menos contundente por isso.

Tragédia de uma Arte

A primeira coisa que Youssef Ishaghpour ressalta entrevistando Godard (GODARD; ISHAGHPOUR, 2005) na entrevista que entrou para as História(s) do Cinema, é o fato de não poder ser senão ele, Godard, ou seja, alguém que pertenceu ao movimento da Nouvelle Vague, a fazer História(s) do Cinema. Isto indica um plano de trabalho duplo. Para Godard, contar a História do cinema é, ao mesmo tempo, contar a História de si mesmo. Deve-se portanto considerar as imagens de História(s) do Cinema nessa dinâmica simultaneamente dupla. Pode-se dizer que cada imagem traz em si a manifestação de si mesma e ao mesmo tempo daquele de cuja história ela fez participar. Deduz-se então que a escolha das imagens deve obedecer também a esse duplo critério simultâneo, também as citações e os filósofos. Se Bergson é citado logo no início do primeiro episódio, em meio a um complexo jogo de palavras a respeito das histórias que o cinema “teria” (il y aurait), “terá” (il y aura), “tem tido” (il y a eu, onde eu também pode ter o sentido de abusado, enganado) (GODARD, 1998), não muito dificilmente a lembrança que comparece proveniente de sua filosofia é aquela que diz respeito ao significado da dor, como já foi visto anteriormente.

Em História(s) do Cinema, é como se a tela negra, onde as imagens aparecem e somem, tivesse ganhado uma plasticidade inaudita. Aquilo que a autora Ágnes Pethö chama de aspecto generativo da obra (PETHÖ, 2011), podemos ver também nas expressões de Bergala: “a velocidade deste pensamento com imagens gera emoções em que é difícil distinguir o plástico do intelectual, seu impacto visual ardente é tal que tais colisões de imagens são capazes de trazer lágrimas aos olhos” (BERGALA, 1999). Assim também Gervaiseau pode falar do papel “essencialmente rítmico e emocional” (GERVAISEAU, 2006) dessa montagem paradoxal, e Richard Neer concluir que História(s) de Godard “é terapêutica para as histórias de arte e filme mais disciplinadas” (NEER, 2007). Neer, através de sua pergunta a respeito das escolhas das imagens feitas por Godard na montagem de História(s) do Cinema, aproxima-se da questão afectiva pois é na mistura entre as próprias imagens do cinema, consideradas como objetos, e a subjetividade de Godard, que se dá tal escolha. Resta dizer que tal escolha não alcançaria o regime afectivo se permanecesse a nível pessoal. Pode-se dizer que se assim o fosse ela permaneceria em regime simplesmente afectivo. Mas o primeiro não reside na ordem psicológica como o segundo.

Se é verdade que tudo o que vemos aconteceu, e foi o que pôde acontecer, nessa história do cinema e

marcada pelo cinema, também é verdade que “cada um de nós traz à sua volta os sonhos invisíveis” (Marguerite Duras), é preciso guardar sempre “uma margem de indefinido” (Robert Bresson), pois a matéria (e seus registros) tem em si mesma um lado invisível (Jan Oort), e talvez os dragões da nossa vida sejam “princesas que esperam ver-nos belos e corajosos” (Rainer M. Rilke) citados por Godard em História(s) do Cinema. Através desse mergulho em si mesmo, surge a figura do mascate, sublinhada por Alex Robbins (ROBBINS, 2003), cujos produtos que vende de porta em porta, juntamente com suas histórias, nem sempre são confiáveis. Godard diz “o mascate é o cinema” (GODARD, 1998), ou, acrescenta-se, aquilo que ele pôde ser até agora. Se essa história é contada “de dentro”, por Godard, no que ele desmascara a infalibilidade de seu mito fundador, o da exclusividade do esplendor e da glória, ela não é, no entanto, psicológica, como mostra Jacques Aumont (AUMONT, 1997), e sim mitológica, no sentido de que seus traumas não são tratados, pois isso seria impossível, já que o cinema teve seu desenvolvimento bloqueado, mas refletidos e montados, no que Aumont chama de “atitude meditativa” de Godard. Dessa maneira sente-se que a história ganha em amplitude. O que seria o drama pessoal de alguém torna-se também a tragédia de uma arte.

Uma das numerosas litanias de História(s), aquela dos “filmes que jamais foram feitos”, ao mesmo tempo em que começa uma breve citação da sonata “do Adeus” de Beethoven, e que uma imagem do Prado de Beijin se adiciona, à tristeza dos filmes “jamais feitos”, o horror dos filmes destruídos (AUMONT, 1997). Robbins sugere que o próprio Godard lembra o mascate, na cena em que ele aparece sem camisa, com charuto na boca e viseira transparente na cabeça. E é neste exato momento em que surge o inquietante letreiro: “a resposta das trevas”, como se por alguns instantes houvesse uma encarnação absoluta de todas as histórias do cinema, não só as de esplendor e glória mas também as de horror e miséria (um dos letreiros diz exatamente isso), na figura de um Godard transfigurado em habilidoso e experiente mascate, cuja história é tão enganadora e impossível quanto potente, criativa e possível.

Referências

- ARISTARCO, Guido. *História das Teorias do Cinema*. Lisboa: Arcádia, 1961.
- AUMONT, Jacques. *Amnésies: fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*. Paris: POL, 1999.
- BERGALA, Alain. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Vols. I, II. Paris: Cahiers du cinéma, 1998.
- _____. *Nul Mieux Que Godard*. Cahiers du Cinéma, 1999.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BRESSON, Robert. *Notes sur le cinématographe*. Paris: Gallimard, 1975.
- BRUNET, Sophie. *Pratique du montage*. Paris: Fondation européenne des métiers de l'image et du son, 1990.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do Observador: visão e modernidade no século XIX*. São Paulo: Contraponto, 2012.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: a Imagem-Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. *Cinema 2: a Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. *Diferença e Repetição*. São Paulo: Graal, 1988.

_____; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* São Paulo: 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el Tiempo*. Tradução: Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011[2000].

_____. *Imagens Apesar de Tudo*. Lisboa: KKYM, 2012.

EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002[1949].

GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma Verdadeira História do Cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____; ISHAGHPOUR, Youssef. *Cinema: the archeology of film and the memory of a century*. Berg, 2005.

PETHÖ, Ágnes. *Cinema and Intermediality. The Passion for the In-Between*. Cambridge Scholars Publishing, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *A Fábula Cinematográfica*. Papyrus, s.d.

VILLAIN, Dominique. *Le montage au cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma, 1991.

A música de Livio Tragtenberg em *Latitude Zero*¹

The music of Livio Tragtenberg in *Latitude Zero*

Pablo Mendoza²
(Mestrando – UFSCAR)

Resumo: Esse artigo pretende analisar a música do compositor Livio Tragtenberg no filme *Latitude Zero* (2000) de Toni Venturi, observando a relação entre a música e os elementos visuais e narrativos, discutindo as possíveis interpretações que podem surgir dessa relação. O embasamento se dá nas teorias de Claudia Gorbman sobre as funções da música no cinema juntamente com as propostas de Anahid Kassabian que apontam a possibilidade da música evocar informações fora do texto fílmico.

Palavras-chave: trilha sonora, Livio Tragtenberg, música, cinema brasileiro.

Abstract: This article intends to analyze the music of composer Livio Tragtenberg in the film *Latitude Zero* (2000) by Toni Venturi observing the relation between the music and the visual and narrative elements, discussing the possible interpretations that may arise from this relationship. The baseline is based on Claudia Gorbman's theories about the functions of music in the cinema along with the proposals of Anahid Kassabian that point to the possibility of music evoke information outside the filmic text.

Keywords: soundtrack, Livio Tragtenberg, music, brazilian cinema.

Elementos Fílmicos

Latitude Zero faz parte de um grupo de filmes do período da retomada que reformulam a ideia de utopia no cinema brasileiro, como observa Nagib (2006, pg. 61) tanto por abordar questões relevantes (como os resquícios da ditadura militar e a representação da mulher no cinema) quanto por propor maneiras viáveis de realização³.

Centrado em Lena (Débora Duboc), ela se encontra em estado avançado de gravidez gerenciando um bar sem fregueses em um garimpo abandonado em Poconé, Mato Grosso. A personagem é mantida pelo seu antigo amante, o coronel Matos. A trama começa com a chegada de Vilela (Claudio Jaborandy), subordinado de Matos, que após ter cometido um assassinato por acidente, é enviado para o mesmo lugar para se escon-

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Painel Música e Cinema: Intersecções estéticas na narrativa cinematográfica.

2 - Graduação em Produção Fonográfica pela Universidade Anhembi Morumbi (2011). Pós-graduação em Composição de Trilha Sonora para Cinema e TV pela Universidade Anhembi Morumbi (2015). Mestrando em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos.

3 - O filme foi produzido com uma linha de financiamento voltada para filmes de baixo orçamento.

der. A partir daí, os dois iniciam uma conturbada relação.

Para Nagib, elementos alegóricos são pontos de convergência entre *Latitude Zero* e alguns filmes do cinema novo. Podemos considerar que ideia de uma sociedade ainda não fundada presente no filme também é encontrada em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) de Glauber Rocha, que Ismail Xavier chama de “narrativa de fundação” (Xavier, 1998 pg. 16/17). A protagonista Lena precisa romper com resquícios do seu passado (simbolizado materialmente pelo véu de noiva que ela rasga), para que então, ela possa ter alguma prosperidade.

A oposição entre o masculino e o feminino sugere uma estrutura um tanto maniqueísta, o que aproxima o filme do melodrama. Encontramos semelhança com o que Peter Brooks chama de melodrama de fuga frustrada, no livro *A Imaginação Melodramática*⁴ (BROOKS,1995, pg,30). Segundo o autor, essa seria uma variação do gênero em que o protagonista se encontra preso e a narrativa se desenvolve através de tentativas de libertação. Nagib comenta que o objetivo de Lena é se livrar da opressão masculina (2006 pg. 34).

Apesar da aproximação, nem todas as convenções são seguidas à risca. Segundo o autor, no melodrama a ordem se re-estabelece a partir da união do casal (BROOKS, 1995, pg.32). Em *Latitude Zero*, no entanto, Lena se liberta a partir da morte do seu parceiro, fato esse que ressalta o potencial revolucionário da mulher retratada no filme. Acreditamos que estas características na narrativa fílmica - que dialogam tanto com certos códigos pré-estabelecidos quanto com possíveis subversões - são fundamentais para a concepção musical adotada por Tragtenberg.

A Música:

No início do filme, a trilha musical aponta o que estamos considerando como sua “principal” característica: a exploração de códigos reconhecíveis que se transformam, re-significando sua leitura. Vemos imagens do garimpo abandonado, máquinas e outras estruturas em ruína. Enquanto Lena procura Vilela, escutamos frases em instrumentos de corda friccionada com alturas imprecisas, que nos faz lembrar a sonoridade da rabeca, instrumento de corda muito utilizado em festas populares da região nordeste - como o Cavalo Marinho. Porém na trilha do filme ouvimos um andamento mais lento do que nas músicas executadas nessas festas.

Poucos segundos depois, quando Lena encontra Vilela no garimpo e tenta convencê-lo de maneira nada sutil a ir embora, ouvimos nas cordas uma interessante harmonia. Conforme o filme avança para sua abertura (créditos iniciais), os acordes, o ritmo e a sonoridade de uma guitarra nos transportam para o *blues*, porém, a música também apresenta elementos específicos que se distanciam do gênero. Alguns dos acordes utilizados são encontrados em uma progressão harmônica de um blues tradicional de doze compassos, enquanto outros se mostram como um elemento estranho, principalmente os acordes menores, uma vez que o gênero

4 - Livro em que a autor discorre sobre as bases do melodrama.

é baseado em acordes dominantes⁵. Ou seja, encontramos nessa composição elementos que nos trazem referência a uma linguagem musical reconhecível, e também elementos que de certa maneira introduzem informações que não pertencem a essa linguagem.

A fusão entre os dois estilos de referência (o blues e a música nordestina de rabeca) pode ser encontrada na cena em que Lena senta em frente ao bar e toma chuva. A sequência começa com um plano geral em que vemos a personagem saindo do bar carregando uma cadeira em direção ao espaço externo, no próximo corte vemos a personagem em um plano americano no centro da tela. A protagonista agora demonstra um pouco de serenidade, seu sorriso sutil, e a música dizem ao espectador que aquele é um momento mais tranquilo. A chuva também contribui para a sensação de leveza. Ouvimos na música elementos harmônicos pertencentes ao blues e a interpretação empregada nos instrumentos de corda sugere aquela proximidade com a rabeca que descrevemos antes. Percebemos uma certa leveza no estado de espírito da personagem.

Nos chama atenção algumas semelhanças entre o *blues* e música nordestina de rabeca. No blues é comum a exploração de sons que estão “entre” as notas, através de técnicas como *bend*⁶ e da utilização do *bottleneck*⁷, pensando exclusivamente na guitarra. A ausência de trastes na rabeca possibilita *glissandos*⁸ entre as notas, que gera efeito um semelhante.

É provável que os dois estilos tenham uma origem em comum, conforme nos diz Mugiatti no livro *Blues-da Lama a Fama*:

Alfons M. Dauer, presidente do Departamento Afro-Americano do Instituto para Pesquisas do Jazz (sim, existe! em Graz, na Áustria), defende a tese de que o blues norte-americano não se desenvolveu no Sul dos Estados Unidos, mas surgiu numa data muito anterior nas savanas da África Ocidental. Ele destaca elementos textuais e melódicos na música sudanesa muito similares ao blues norte-americano e únicos na África. Dauer menciona ainda - segundo o brasilianista da MPB, Claus Schreiner - “em conexão com a música brasileira, um tipo de violino que se desenvolveu a partir do rebab árabe e que se assemelha muito a um violino rústico usado na música do Nordeste brasileiro chamado rabeca ou rebeca.” (MUGIATTI, 1999, pg.11)

Música, Imagem e possíveis articulações sógnicas

A utilização de estilos musicais codificados possibilita uma série de associações. No livro *Música de Cena* Tragtenberg nos explica como ele pensa a relação entre esses estilos pré-existentes dentro de narrativas cênicas.

5 - Acordes com terça maior, quinta justa e sétima menor.

6 - Técnica em que o músico estica as cordas com a mão esquerda durante a performance para conseguir sonoridades entre as notas pré-estabelecidas pelos trastes do instrumento.

7 - Tubo utilizado no dedo da mão esquerda para que o músico possa deslizar entre as notas pré estabelecidas pelos trastes do instrumento.

8 - Glissando é uma articulação musical que consiste na passagem de uma nota para outra evidenciando os sons que estão entre elas.

Segundo o compositor:

Ao transitar entre o estilo de referência e sua recriação, a música de cena busca em seu próprio texto os meios expressivos que contemplem os diferentes registros presentes na textura da cena(...) Talvez seja esse um dos procedimentos musicais na música de cena. A partir dele é possível ter variações sutis de sugestões, associações e críticas narrativas. (TRAGTENBERG, 2008, pg.33)

A recriação, como Tragtenberg denomina, parece ser uma importante ferramenta para acrescentar a uma cena informações que talvez o gênero musical em si não comporte. Não é difícil enxergar nesse procedimento, relação com o que Jacques Attali chama de código e subversão na música ocidental:

A subversão na produção musical opõe uma nova sintaxe à sintaxe existente,(...) Transições desse tipo têm ocorrido na música desde a antiguidade e levaram à criação de novos códigos dentro de redes em mudança. Assim, a transição das escalas grega e medieval para as escalas temperada e moderna pode ser interpretada como uma agressão contra o código dominante pelo ruído destinado a se tornar um novo código dominante. Na verdade, esse processo de agressão só pode ter sucesso se o código existente já se tornou fraco através do uso.(ATTALI, 1985, pg. 34).

Embora Attali esteja se propondo a discutir mudanças na linguagem musical em uma perspectiva histórica, podemos encontrar similaridades com o pensamento de Tragtenberg e na música do filme em questão. Percebermos o compositor transformando um material reconhecível em função de elementos da narrativa. Assumimos a perspectiva de que se trata de uma linguagem musical codificada com “interferências” de elementos “ruidosos” em relação à uma determinada linguagem. Nos distanciamos da proposta cronológica de Attali se pensarmos especificamente o potencial expressivo da relação entre a subversão e um código vigente. Talvez nesse contexto, o termo “fraco” que Attali associa aos elementos reconhecíveis não seja o mais adequado, pois pensamos que qualquer material sonoro gera significado.

Entendemos também que estilos musicais que representam elementos culturais, se aproximam da característica que Claudia Gorbman denomina de pista narrativa (*narrative cueing*), ao se referir a uma das funções da música no cinema narrativo clássico (Gorbman, 1987, pg. 73). Função essa que, em muitos casos fornecem ou reforçam informações étnicas e/ou geográficas. No entanto, o filme que estamos analisando se passa na região central do Brasil, ou seja, não encontramos relação óbvia entre os estilos de referência e o local. Nesse sentido, as ideias de Anahid Kassabian nos parecem mais pertinentes para respaldar as múltiplas interpretações que a música pode empreender nesse filme. (Kassabian, 2001, pg. 57). A autora também defende a ideia de que música no cinema tem a capacidade de evocar outras narrativas além da estória contada no filme, chamando esse fenômeno de alusão (*allusion*),(IDEM, pg.50).

A autora primeiramente nos esclarece o que compreende por citação (*citation*) que, segundo ela, tem a ver com o uso de canções ou peças musicais pré-existentes. A letra das canções podem agregar à narrativa

fílmica ideias e informações de várias ordens. A alusão (*allusion*) segundo ela, seria a utilização de músicas pré-existentes presente em outras narrativas (como no balé e na ópera, por exemplo), emprestando para o filme algumas ideias e referências presentes nessa outra narrativa.

A diferença fundamental é que Kassabian usa esses conceitos pensando especificamente no uso de músicas pré-existentes e/ou atributos sígnicos ligados a uma composição específica. O nosso foco é a música original de Tragtenberg, neste sentido podemos pensar que relações semelhantes podem ser feitas a partir dos “elementos estilísticos” presentes na sua composição. Entendemos que no filme de Venturi, esses elementos estilísticos da música estabelece conexão com o cinema no cinema novo e também com fatos históricos e geográficos da região onde o filme se passa.

Segundo o pesquisador José Marcos Pinto da Cunha, muitos imigrantes nordestinos trabalharam atividade garimpeira na região (Cunha, 2002, pg.96). Após o esgotamento das minas, houve uma significativa desocupação do local.

Nagib fala sobre como esse esvaziamento e está presente no filme:

Na paisagem natural monumental, as paredes escavadas da terra vermelha sugerem as centenas de mãos ávidas que trabalhavam lá no passado. Agora, eles são os restos do Eldorado já sonhado pelos primeiros descobridores, as ruínas da Utopia, o paraíso perdido. O mar que se transformou no sertão. (NAGIB, 2006, pg 84).

Além de chamar a atenção para o trabalho no garimpo, no trecho também encontramos outras informações que ajudam a guiar nossa pesquisa. Nagib relaciona *Latitude Zero* com *Deus e o Diabo na Terra do Sol* porque, segundo ela, no filme o mar se transformou em sertão, se referindo ao esgotamento da riqueza do garimpo (“O sertão vai virar mar, o mar vai virar sertão” são versos da música de Sérgio Ricardo presente no filme de Glauber Rocha).

Em suma, pode-se considerar que os elementos referentes à música nordestina incorporados por Tragtenberg evoca tanto questões da história do local onde se passa o filme, bem como dialoga com a história do cinema brasileiro e suas propostas utópicas.

Outro importante exemplo do diálogo entre música e imagem pode ser observado na cena que Vilela procura ouro no garimpo. As imagens evidenciam a grandiosidade, as texturas e as cores do terreno. O personagem é visto em planos gerais em que não mostram claramente suas expressões faciais, o que que dificulta alguma ideia de empatia. As características físicas e até táteis do terreno ficam evidentes. Podemos considerar de certa maneira que o personagem se torna parte dessa paisagem.

Na música, o clarone, de forma imponente, toca as notas graves e assim como a paisagem (também imponente), apresenta irregularidades através de passagens cromáticas. Os instrumentos de corda friccionada



passam uma ideia de rusticidade através de *glissandos* e *trinados*. Como já foi dito, lembram a rabeca, mas podemos vincular a essa sonoridade narrativas que envolvem ambientes desérticos, uma vez que em *westerns* e *road movies* é comum timbres musicais dessa natureza (cordas ásperas e arranhadas) estarem associados a imagens amplas de lugares desérticos e vazios. As texturas sonoras variadas da música de Livio, quando associadas às imagens dos paredões rochosos possibilitam de um certa maneira que essas rochas sejam “ouvidas”, evidenciando sonoramente as superfícies irregulares e acidentadas.

A paisagem árida à beira da estrada e os elementos pertencentes ao *blues* estabelecem alguma semelhança com o filme *Paris Texas* (1984), de Wim Wenders. Ray Cooder, compositor da música de *Paris Texas*, é um renomado guitarrista de *blues*. Embora Cooder tenha suas origens no gênero, em *Paris Texas* ele criou uma música que através de elementos externos ao *blues* estabelece conexões com a narrativa, assim como a música de Tragtenberg no filme que estamos discutindo. O próprio termo que dá nome ao estilo musical é uma gíria que significa um estado de espírito melancólico. Tanto a melancolia como a ideia de não-pertencimento estão, de uma certa, maneira atreladas ao estilo, e aos filmes de Wenders e Venturi.

Notamos que as relações entre estilo de referência e recriação, código e subversão, sinal e ruído podem estabelecer um rico jogo de significado para o filme. Curiosamente foram escolhidas por Tragtenberg sonoridades que já são lidas como culturalmente fronteiriças: o *blues* carrega em si elementos africanos e europeus, da mesma maneira que a rabeca pode ser encarada como um elo musical entre o sertão nordestino e o oriente médio. Vemos e ouvimos códigos se atrelando a subversões, se re-significando junto a narrativa e partir daí as informações parecem se potencializar. O ruído, como interferência de linguagem, deixa de ter conotação negativa e ganha significado potente. Como na própria narrativa do filme, uma nova proposta se estabelece a partir de pontos de ruptura e diálogos com as tradições.

Referências

ATTALI, J. *Noise: The Political Economy of Music*. Paris: University of France, 1977

BROOKS, P. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. New Haven: Yale University Press, 1976.

CUNHA, J. M. P. *A migração no Centro-Oeste Brasileiro no período 1970-96: o esgotamento de um processo de ocupação*. Campinas: Unicamp, 2002

GORBMAN, C. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University, 1987

KASSABIAN, A. *Hearing Film: tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. New York/London: Routledge, 2001.

MUGIATTI R. *Blues: da lama a fama*. Editora 34: São Paulo, 1995.

NAGIB, L. *A utopia do cinema brasileiro: matrizes nostalgias, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

TRAGTENBERG, L. *Música de Cena: dramaturgia sonora*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

XAVIER, I. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.



A viagem permanente de Herbert Duschenes, educador e cineasta¹

The permanent journey of Herbert Duschenes, educator and filmmaker

Paola Prestes Penney²

(Doutoranda – ECA-USP)

Resumo: Esta apresentação aborda os filmes amadores realizados pelo professor de história da arte Herbert Duschenes e por ele projetados em sua casa e em sala de aula entre os anos 1950 e 1990 na Faculdade de Artes Plásticas da Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP). Parte de um processo pedagógico que visava formar um olhar sobre o mundo ao mesmo tempo crítico e sensível, o êxito dessa metodologia nos convida a refletir sobre a articulação entre cinema, ensino e aprendizado hoje.

Palavras-chave: Herbert Duschenes, filme amador, pedagogia.

Abstract: This presentation addresses the amateur films made and projected at home and in the classroom by Herbert Duschenes, art history professor at the Fine Arts school of Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) between the 1950s and 1990s. The films were part of a pedagogical process that aimed at developing a critical and sensitive look over the world. The success of this methodology invites us to ponder the articulation of cinema, teaching and learning today.

Keywords: Herbert Duschenes, amateur film, pedagogy.

Tenho falado de Herbert Duschenes e seus filmes em seminários e colóquios. Já contei como Duschenes, um arquiteto nascido em Hamburgo, chegou ao Brasil em 1940, fugindo das perseguições nazistas. Apresentei a coleção de 227 filmes amadores silenciosos em 8 e Super 8 mm. que ele deixou quando morreu em São Paulo, em 2003. Falei mais especificamente dos filmes de família que deram origem à coleção a partir do nascimento do primeiro filho em 1943, e também mencionei os filmes de dança que ele fez com sua mulher, Maria Duschenes, professora e coreógrafa. No entanto, nunca abordei o professor de história da arte que ele se tornou no Brasil, nem dos filmes de viagem que fez e levou para a sala de aula. Mais que registros de viagem ou *travelogues*, eles são filmes sobre a história da arte, abarcando quase 50 países. Esse conjunto constitui o mais expressivo eixo temático da coleção em volume e conteúdo. Além disso, Duschenes é hoje mais lembrado como professor-cineasta que arquiteto. Se perguntarmos aos seus ex-alunos o que mais os

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Cineasta como crítico, como educador, como cineasta.

2 - Documentarista pela Serena Filmes, é também doutoranda na ECA-USP e professora na pós-graduação em Documentário na FAAP. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0348539484361040>.

marcou nas aulas, via de regra, eles responderão que foram os filmes.

Assim, comento aqui a metodologia de Duschenes que lançou mão do cinema amador como processo pedagógico, diga-se de passagem, com grande êxito. Utilizo a palavra “processo”, e não “ferramenta”, pois os filmes desempenharam um papel muito além da ilustração maquinal do conteúdo das aulas. Se tivessem sido apenas ferramentas, ele não teria precisado realizá-los como fez, dedicando uma parte considerável da sua vida e de seus recursos financeiros a essa atividade. Poderia simplesmente ter se servido de filmes didáticos institucionais já disponíveis, como tantos outros professores fizeram, e ainda fazem. Em vez disso, ele procurou trabalhar com “filmes de verdade”, que ele próprio realizava e projetava. Ele os montava e remontava segundo o curso ou palestra que pretendia dar, combinando planos abertos, médios e fechados à maneira analítica. Por isso, o que temos hoje, na maior parte das obras, não é a montagem definitiva, mas a *última* montagem. Seu comentário oral era articulado à narrativa das imagens, integrando um terceiro elemento no momento da projeção, uma trilha musical tocada em um gravador. Os filmes eram, portanto, uma parte importante das aulas: eram conteúdo. Esse processo lhes confere uma dimensão criativa, constitutiva e até performática que consolida a metodologia desenvolvida por Duschenes.

Desde o início dos anos 1950, ele promove projeções informais para convidados em sua casa em São Paulo, no bairro do Sumaré. As sessões eram acompanhadas por uma fala sobre algum tema que versava sobre a arte e a cultura de um país, ou algum movimento artístico. A própria casa, desenhada por ele, previa desde o projeto uma sala de estar que se prestasse a esses saraus com jeito de cineclube. Com uma sólida bagagem cultural e uma crescente coleção de curtas-metragens de sua autoria, as concorridas reuniões lhe valem um convite no final da década de 1960 para lecionar na recém-criada Faculdade de Artes Plásticas da FAAP. Agora em contato direto com a juventude brasileira, ele e Maria passam a abrir sua casa também para jovens em busca de conhecimento, entre eles, vários que não tinham como bancar uma faculdade particular.

A partir desse momento, materializa-se o “repórter da arte”, termo cunhado pelo próprio Duschenes para referir-se a si mesmo e à sua função atrás da câmera. Será o repórter da arte a emancipá-lo como cineasta amador, relegando para o segundo plano a produção de filmes de família. Enquanto os outros professores dão aulas expositivas, ele leva seus filmes, seu projetor e gravador para a FAAP, e dessa maneira o conteúdo das aulas vai se multiplicando na mesma proporção que as viagens e os filmes.

A matriz de sua metodologia vem de Erwin Panovsky que, por sua vez, foi discípulo de Aby Warburg, que se valeu da iconologia como método de interpretação da história da arte. Sobre Panovsky, Duschenes mais tarde dirá:

A enorme diferença do método de Panofsky era o seguinte: cada obra é produto de um homem. Para julgar o apresentado é necessário conhecer este homem: seu tempo, sua vida, ambiente, família, posição social, política e financeira, sua saúde, hábitos de alimentação, vizinhança, clima, fofocas e tudo mais que pudermos encontrar de tempo e



espaço, além dos antecedentes, mestres, ajudantes, ateliers, escolas, material existente como telas, tintas, vernizes, armazenagem, vendas, críticas, colecionadores, inimigos, valores de mercado etc. etc. etc. Perfeitamente natural e lógico, mas precisava de um Panofsky para introduzir este método. (DUSCHENES, 2003).

Aqui temos indicações dos motivos que levaram Duschenes a filmar ele mesmo o material a ser projetado em sala de aula. Em primeiro lugar, ele compreendeu que um filme podia potencializar o impacto da imagem fixa: com a imagem em movimento, ele daria um passo adiante no método de Panovsky ao mostrar uma manifestação cultural ou uma obra de arte em seu contexto, ao revelar o espaço em torno dela, o percurso museográfico, a movimentação das pessoas nesse espaço, e ao capturar as reações e as interações provocadas pela obra.

Em segundo lugar, ao gerar seu próprio material, ele aproximava os alunos da experiência que ele próprio tinha vivido. No caso, a experiência na definição de Jorge Larrosa, quando este diz, “A experiência, e não a verdade, é o que dá sentido à educação. Educamos para transformar o que sabemos, não para transmitir o já sabido.” E era Duschenes que possibilitava essa intermediação sensível por meio do cinema entre a manifestação cultural ou a obra de arte e tudo que lhe dizia respeito, e os alunos. É importante lembrar que esses jovens brasileiros viviam sob as restrições à informação e ao conhecimento que o governo militar da época impunha, e ainda estavam a duas décadas de ouvir falar em *web* ou internet.

Em terceiro lugar, o cinema se apresentava como meio eficaz para a abordagem de contornos etnográficos que a metodologia de Panovsky não excluía. Apesar de contestada, no meio do século XX a antropologia visual vinha se afirmando desde Margaret Mead e sobretudo desde Jean Rouch como método de pesquisa. É claro que Duschenes não foi um etnógrafo na acepção tradicional do termo. Ele fez o que Karl Heider chama de *naïve ethnography*, o que significa que por mais que seus filmes tivessem elementos etnográficos, não havia uma abordagem científica relativa a esse campo. Não havia, por exemplo, a observação de longa duração para estabelecer padrões de comportamento.

Se os filmes não são propriamente etnográficos, tampouco são exatamente reportagens. Parecem se adequar melhor à noção de ensaio filmico que, apesar de indexado a elementos da realidade, permite-se a subjetividade do olhar de seu autor e a transposição dos limites do real que se transforma, como diz Arlindo Machado, “[...] em reflexão sobre o mundo, em experiência e sistema de pensamento, assumindo portanto aquilo que todo audiovisual é na sua essência: um discurso sensível sobre o mundo” (MACHADO, 2003).

Portanto, a preocupação de Duschenes era despertar em seus alunos um olhar capaz de ler esse mundo a partir de outras perspectivas além daquelas que eles já conheciam, ampliando seu repertório cultural e sua acuidade perceptiva. Assim, ao filmá-la, Duschenes “tira” a obra de arte do museu, desterritorializando-a. Ao projetar sua imagem em uma sala de aula em São Paulo, cumpre-se o deslocamento que envolve agora não

apenas a obra, mas, por meio do filme, o olhar de quem a vê.

Assim, quando falamos em deslocamento, é no sentido de desterritorialização da imagem por meio da sua montagem e remontagem, da sua desconstrução e reconstrução que resultará no deslocamento do olhar e no reposicionamento de quem a vê, e conseqüentemente, na transposição de fronteiras culturais, sociais e estéticas. Podemos citar as aproximações surpreendentes que Duschenes fez, por exemplo, entre a natureza norueguesa e a pintura de Edvard Munch. Ou a relação entre as pessoas em uma praça em Paris e a Arte Bruta e os Praticáveis de Jean Dubuffet. Ou ainda, a arquitetura da reconstrução da Europa do pós-guerra e aquela da construção de um Brasil moderno sob Juscelino Kubitschek.

Mas como era urdido esse discurso? Em síntese, identificamos três roteiros diferentes e coordenados que repousavam sobre a figura polivalente do repórter da arte e que reunia o explorador que engendrava o roteiro de viagem, o cineasta amador que engendrava o roteiro do filme e o professor de história da arte que engendrava o roteiro de aula. Duschenes traçava o roteiro de viagem a partir do tema que estava pesquisando. Um ano antes de partir, todos os detalhes eram cuidadosamente preparados, desde o passaporte, vistos, acomodações, mapas, guias, equipamentos de filmagem, até a parte conceitual da viagem, que durante o périplo se convertia em roteiro cinematográfico calcado – ou poderíamos dizer decupado – sobre o roteiro de um curso ainda em fase de elaboração.

Por este motivo, não existem roteiros cinematográficos escritos para os filmes. Estes nasciam do roteiro de viagem e se concretizavam diretamente no filme, na mesa de montagem, a partir do plano de aula que Duschenes estava elaborando. Em *A lógica das imagens*, Wim Wenders se refere a um processo criativo parecido ao de Duschenes quando afirma: “Minhas histórias começam com lugares, cidades, paisagens e estradas. Um mapa é como um roteiro de filme para mim” (WENDERS, 1992, p. 51-52) e, mais adiante, ele arremata, “Muitos dos meus filmes começam com mapas de estradas no lugar de um roteiro” (WENDERS, 1992, p. 67).

O resultado dessa metodologia nos faz pensar em André Malraux quando ele escreve sobre o Museu Imaginário, que rompe com o “museu-necrópole”, substancialmente por meio da reprodução fotográfica, libertando a obra de territórios a ela pré-designados, compartimentados, intelectualmente assépticos, estanques, previsíveis e, sobretudo, inacessíveis. Podemos pensar nos filmes de Duschenes como um museu imaginário que, em vez de se valer da fotografia para garantir o livre-trânsito de suas obras, vale-se de filmes. Neste ponto, pensamos também na coleção como um atlas, no sentido que Didi-Huberman atribui ao termo, isto é, um conjunto de imagens onde, diferentemente de uma enciclopédia que se limita a elencar, existe uma montagem, portanto, uma intenção ou até um olhar curatorial que convida a infinitas remontagens e releituras.

Eu gostaria de aprofundar o comentário sobre a metodologia de Duschenes e seus filmes, mas o tema do SOCINE deste ano me interpelou: “50 anos do maio de 68”. Permito-me, portanto, um pequeno desvio para



falar da figura do professor. A Faculdade de Artes Plásticas da FAAP foi criada um ano antes do Ato Institucional nº 5 de dezembro de 1968. Pouco tempo depois, Duschenes foi chamado pelo diretor que substituiu Donato Ferrari (afastado do cargo) para prestar contas sobre as reuniões que promovia em sua casa para projetar filmes para seus alunos. Segundo o novo diretor, as reuniões estavam sendo interpretadas como uma atividade política de natureza subversiva. Duschenes então comunicou o ocorrido aos seus alunos e se declarou disposto a prosseguir com as reuniões, apesar dos riscos que esse gesto representava. Os alunos concordaram em manter os encontros e Duschenes continuou a recebê-los em sua casa. Neste ponto dá-se mais uma aproximação com Panovsky, quando ele se expressa de maneira veemente sobre a necessidade de um professor ter de conquistar e manter a confiança de seus alunos:

Um professor que, como indivíduo particular, permita ser forçado a assinar uma declaração contrária ao seu senso moral ou ao seu intelecto, ou, ainda pior, a permanecer calado quando sabe que devia ter falado, sente em seu coração que perdeu o direito de exigir essa confiança. Enfrenta seus alunos com a consciência pesada, e um homem com a consciência pesada é um indivíduo doente (PANOFSKI, 2014, p. 439).

Existem, portanto, questões que extrapolam o que muitas vezes chamamos, talvez sem pensar muito, de “a função de um professor”. Trata-se da missão pedagógica, do engajamento pessoal, da responsabilidade e do afeto de um professor por seus alunos. Mais que um professor, Duschenes foi um formidável educador, nas palavras do crítico de arte, curador e professor Agnaldo Farias, “o maior educador com quem travei contato em toda minha vida”³.

Educador no sentido daquele que não se limita a ensinar ou transmitir dados ou informações, mas procura construir uma base de conhecimento com o intuito de formar pessoas. Talvez esta seja a nuance entre um professor e um educador: pode acontecer ao professor de considerar a informação como um fim em si, enquanto para o educador ela sempre será o insumo inicial para a construção de um arco de pensamento. Também nos inspiramos em Jacques Rancière quando ele se refere ao mestre emancipador, que pressupõe uma relação de equilíbrio entre professor e aluno que se desdobra em um método de vontade: a vontade de aprender, mais imprescindível que a vontade de ensinar (RANCIÈRE, 1987). Cito mais uma vez Farias quando ele recorda seu primeiro contato com Duschenes em uma das reuniões dominicais:

Quando ele falou, “Voltem na semana que vem, eu estou esperando. O que vocês querem de mim? Eu tenho essa discoteca, que tem não sei quantos discos e tenho essa biblioteca, tudo isto está à disposição de vocês”. Essa generosidade era quase incompreensível. Nunca vi ninguém com tanta generosidade, tanta disponibilidade. Chamar as pessoas para sua casa, abrir a sua casa, só para informar. É um projeto quase civilizatório, no sentido de transmitir conhecimento sem querer nada em troca (FARIAS, 2002).

O termo “civilizatório” soa neste momento como um alarme. Nos tempos que correm, com a democracia brasileira ameaçada pelos ditames de um governo de extrema-direita, escolas e universidades públicas e seus

3 - Informação oral do depoimento gravado por Sergio Roizenblit e Maria Mommensohn em 2002.

professores também, acredito que não seja tão importante deslindar uma metodologia, como multiplicar as suas emanções. No caso de Duschenes, ela está hoje decantada nos filmes que deverão doravante encontrar outras trilhas musicais, outros educadores para comentá-los. E talvez seja esta a melhor pedagogia, aquela que nunca se encerra em si mesma, que propicia o diálogo entre teoria e o pensamento e, sobretudo, solicita a generosidade e o engajamento pessoal de quem a aplica como fez Duschenes por três décadas. Pois, afinal, não possuem todas as missões pedagógicas, além de uma dimensão cultural, social, moral, e até sublime, uma invencível vocação política e afetiva?

Referências

- DIDI-HUBERMAN, G. *Quand les images prennent position – L'œil de l'histoire*, 1. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.
- DUSCHENES, H. *Memórias* (datiloscrito). Curitiba: 2003.
- HEIDER, K. Understanding culture. In: _____. *Seeing anthropology – Cultural anthropology through film*. Boston: Pearson, 2007.
- LARROSA, J. (Org.). *Elogio da escola*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- MACHADO, A. "O filme-ensaio". *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 5, dez. 2003.
- PANOFSKY, E. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- RANCIÈRE, J. *Le maître ignorant – Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. Paris : Fayard, 1987.



Desvelando a dupla autoria nos making ofs documentários¹

Uncovering the double authorship in the making of documentaries

Patricia de Oliveira Iuva²

(Doutorado – UFSC)

Resumo: O trabalho discute o encontro entre as instâncias diretivas autorais no making of documentário, tendo como horizonte teórico a construção social da autoria (Bourdieu) e a noção de dialogismo (Bakhtin). Analisa o espaço autoral do diretor do MDoc sob a perspectiva de uma relação dialógica com o filme que evoca sentidos que reverberam no estabelecimento de uma noção de dupla autoria: voyeur-exibicionista e flâneur-dândi.

Palavras-chave: Autoria, making of documentário, campo, dialogismo, discurso.

Abstract: The paper discusses the encounter between the directorial instances in the making of documentary, taking as theoretical horizon the social construction of authorship (Bourdieu) and the notion of dialogism (Bakhtin). Analyzes the authorial space of the director of MDoc under the perspective of a dialogical relationship with the film which evokes senses that reverberate in establishing a notion of double authorship: voyeur-exhibitionist and flâneur-dândi.

Keywords: Authorship, making of documentary, field, dialogism, discourse.

Introdução

Esse trabalho refere-se à tese de doutorado intitulada “Encontros possíveis: as relações de autoria entre instâncias diretivas no campo do making of”. O objeto da pesquisa, os *making ofs* documentários (MDocs), enquanto produtos extrafílmicos presentes nos DVD's/BD's colecionáveis, instaura um processo dialógico entre o diretor do *making of* e o diretor *auteur* do filme, que nos possibilita pensar uma noção de dupla autoria. Compreendo o espaço autoral do diretor do Mdoc enquanto uma construção social constituída por certo ponto de vista – definindo um *modo de enunciar o outro* (o filme e seu *auteur*). Trata-se de um processo que localiza a construção social da autoria para, posteriormente, analisar como se dá a relação entre as instâncias diretivas autorais a partir dos enunciados dos *making ofs* documentários, tomando como horizonte teórico a

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na Sessão 5 – Propostas dos cineastas: autoria e manifesto, no Seminário Temático Teoria dos Cineastas.

2 - Professora do Curso de Cinema, na UFSC. Doutora em Comunicação pela UFRGS. Mestre em Ciências da Comunicação pela Unisinos. Bacharel em Comunicação Social pela UFSM.

noção de dialogismo proposta por Mikhail Bakhtin (2006, 2010).

Nesse ato dialógico, o MDoc constitui, em diferentes níveis, uma enunciação discursiva acerca do filme, sob o qual se entrelaçam sentidos, variações de pontos de vista, memórias de uma dada experiência e condições históricas de sua possibilidade. Entendo que o modo como o diretor do making of constrói seu olhar está diretamente relacionado com o modo como o *auteur* do filme se deixa olhar nessa relação. Isto é, o *auteur* do filme se constitui enquanto sujeito para a câmera, visto que ele se confronta com sua própria história no fazer de um determinado filme; o diretor do *making of* se apresenta enquanto sujeito da câmera, cujo olhar e voz inscritos na montagem das cenas denotam os limites das suas possibilidades, as quais dizem respeito tanto a sua posição social no campo quanto ao princípio da extraposição que orientam os sentidos. Desse encontro vislumbram-se dois tipos de relação enquanto instância de mediação dialógica da autoria: *voyeur* – exibicionista e *flâneur* – dândi. Os procedimentos analíticos constituem-se pelo corpus: *Burden of Dreams* (de 1982, direção de LesBlank) – *making of* do filme *Fitzcarraldo* (de 1982, dirigido por Werner Herzog); *Dangerous Days: making Blade Runner* (2007, direção de Charles de Lauzirika) – *making of* do filme *Blade Runner* (de 1982, direção de Ridley Scott).

Apontamentos acerca da construção social da autoria

O status de autor, conferido ao diretor, é alvo de disputa desde que Truffaut lançou sua *politique des auteurs*. Existe uma trajetória do conceito, uma história própria para o status da autoria, que articula fronteiras com outros campos. As produções de obras culturais e artísticas surgem como resultado de um campo de forças, tal como elucida Bourdieu (1996), bem como de vinculações e pressões de ordem econômica, cultural e simbólica. Diante dessa lógica de funcionamento, contemplo os *MDocs* enquanto produtos cujos enunciados reafirmam o diretor *auteur* do filme, assegurando a perpetuação de uma dada estrutura social e relações de poder. Ao mesmo tempo, porém, tendo em vista a perspectiva dinâmica do espaço social, considero uma ordem de renovação dos indivíduos: o diretor autor do *making of*. A dimensão do encontro, do posicionamento de um *eu* e de um *outro*, revela a apreensão do dialogismo bakhtiniano, de um ponto de vista: de um olhar que se autoriza, organiza e distribui formas de enunciar o outro. Há uma dinâmica de negociação sógnica e de poder estabelecida na modulação do encontro entre os diretores – de um lado *auteurs* já reconhecidos que se deixam olhar (da mesma forma que olham e constroem uma autorrepresentação de si) e, de outro lado, estão os diretores dos *making ofs* em processo de construção de seu espaço autoral.

Num viés sócio-semiótico, há que se buscar os significados dos bens culturais, para além das formas e conteúdos, na maneira como os mesmos permitem o envolvimento da experiência sob condições determinadas. Com relação a uma teoria da experiência, Benjamin indicava o espectador do cinema narrativo clássico enquanto uma formação histórica particular: uma espécie de “voyeurismo privatizado, isolante e unilateral”. Essa concepção vale para os diretores dos *MDocs*, os quais “assistem”, experienciam todo o processo de



produção da obra fílmica na condição de alguém privilegiado, que “espia” a descortinação da criação numa espécie de fascínio (*um voyeur*) ou vivencia a observação com o espírito de curiosidade, de incursão pela experiência registrando aquilo que o estimula (*um flâneur*).

Nos termos de variações de posicionamento dos diretores dos Mdocs, uma autoria *voyeurística* constrói (da mesma forma que é construída por) um *auteur* exibicionista, emaranhando uma trama, um jogo do ver e ser visto calcado no desejo pelo outro e na aparição do eu. O contraponto dessa relação é dado a ver por uma *flânerie* e um *auteur* dândi, os quais representam uma versão que busca se afirmar através da resistência contra os mecanismos já instituídos, abrindo espaço para uma travessia que abriga os autores dos *making ofs*. Assim, a relação “Lauzirika-Scott” e “Les Blank-Herzog” permite considerar um movimento fluido da autoria: a fim de reproduzir a condição autoral de Ridley Scott e Werner Herzog, os MDocs introduzem um “novo” elemento: o seu próprio diretor autor, na condição de alguém que olha e (re)constrói a trajetória e a obra de outrem. O que se observa é uma dinâmica ligada ao jogo dos participantes do espaço social, em que as relações, a trajetória e a construção dos discursos devem ser analisados para a compreensão do funcionamento das noções de autoria no campo do *making of*.

Desvelando o espaço da dupla autoria

Nos MDOCS o discurso recai, hegemonicamente, sobre a figura dos diretores *auteurs*, seu papel na criação e produção do filme, sua relação com a equipe, o controle permitido, adquirido e desempenhado, enfim uma série de aspectos da configuração autoral do filme.

A abordagem deste trabalho, no entanto, é que os MDocs configuram um espaço relacional que institui uma noção de dupla autoria, ultrapassando o nível unívoco do discurso acerca dos diretores *auteurs*, nos dando a ver, também, os diretores autores responsáveis por essa construção discursiva. Ou seja, desvelamos os autores à sombra dos *auteurs*: os diretores autores dos *making ofs* documentários.

Vislumbro uma dimensão bourdieuseana na qual podemos dizer que os enunciados autorais do diretor do *making of* são reflexos de sua trajetória e posição no campo, o que não significa dizer que na busca por reconhecimento e/ou consagração esta posição não possa ser alterada, diante das potencialidades criativas que venham a se apresentar como virtualidades no interior do campo. No MDoc *Dangerous Days: making Blade Runner* (2007) a narrativa está fortemente associada aos imperativos de uma ordem e organização do fluxo produtivo. A construção discursiva do *auteur* enquanto aquele que detém controle sobre a obra se reflete nas palavras de Ridley Scott durante entrevista: “Meu filme...O filme que eu faço, no fim das contas, é meu. Pode ser algo de equipe também. Mas eu levo as críticas. Eu levo os golpes. E provavelmente eu o desenvolvi, etc, etc. Então, sim, é o meu filme”.

Assim, esse MDoc contribui para a configuração de uma dimensão autoral que nos remete à figura do

auteur cujo controle ultrapassa os limites impostos pelas condições econômicas de produção. A metáfora do status estético (CALDWELL, 2008), a fim de elevar simbolicamente o caráter artístico de filmes gestados no modelo de produção industrial e comercial de Hollywood, é reforçado pelos depoimentos dos atores e atrizes, bem como de alguns membros da equipe, que enfatizam o aspecto ‘visionário’ do diretor e da obra que está sendo realizada. Através de uma operação de montagem – com função comprobatória e de sustentação do que afirma, o MDoc é responsável pela criação de uma memória de Ridley Scott enquanto *auteur*. Ao produzir e dirigir *Dangerous Days* (2007) quase 25 anos após a realização do filme *Blade Runner* (1982), Charles de Lauzirika se inscreve na própria obra de modo a prestar homenagem ao filme que enuncia e ao seu respectivo diretor *auteur*: “[...] para mim, é em última análise, sobre homenagear, certificar-se que o trabalho deles será imortalizado” (LAUZIRIKA).

Isso se deve, em grande parte, ao descompasso da posição dentro dos campos evidenciado pela relação estabelecida com Ridley Scott. No caso de *Dangerous Days* trata-se de uma construção operacionalizada não por uma câmera que percorre o set de filmagem, no tempo de realização do filme, mas por um recurso de perscrutar arquivos, revirar o passado, posicionar a câmera para entrevista anos após as filmagens com intenção de resgatar/desvelar algo que já foi. Temos aqui uma ideia hegemônica do *making of* e seu diretor, que opera no espaço das sombras, invisível para determinados agentes do campo cinematográfico. Diante disso, o funcionamento da instância diretiva autoral de Charles de Lauzirika opera contornos de *voyeurismo*. Pensando nos termos de Lacan (1988), o voyeur é o sujeito cuja tônica essencial é olhar o Outro. É o *auteur* quem autoriza que seja “espiado”, e é ele que pode (ou não) desmontar o olhar voyeurístico do *making of*. Se não o faz é porque o que se instaura na relação entre as instâncias diretivas está mediado pela dimensão do desejo de ser visto, de ser espiado. Ou seja, o *auteur* exibicionista se realiza através do voyeurismo alheio.

Por outro lado, em *Burden of Dreams* (1982), a realização de *Fitzcarraldo* se torna, ao longo do MDoc, uma questão crucial e subjetiva para Werner Herzog, que usa esse espaço, com um nível de performance de si, para corroborar seu controle autoral sobre o filme. O status artístico da obra está associado ao próprio diretor e sua trajetória dentro do cinema novo alemão. A voz da autoria do filme *Fitzcarraldo* é concedida à Herzog e não há questionamentos acerca disso. No que concerne à figura de Les Blank, ao produzir e dirigir *Burden of Dreams* em 1982, concomitantemente à realização do filme *Fitzcarraldo*, de Werner Herzog, identificamos a construção de uma câmera que perambula pelo set. O modo de olhar de Les Blank é atento aos arredores. Seu foco não é, necessariamente, o filme do *auteur* sendo feito, mas a relação que advém dessa produção com os indígenas nativos do lugar em que estão filmando. Nesse sentido, Les Blank enquanto sujeito da câmera designa uma relação de olhar com o mundo ao redor do filme. A condição de produção do MDoc não é o único fator que permite essa abertura, mas o fato de que a posição que Les Blank ocupa advém do campo do documentário e é homóloga a de Herzog no campo do cinema ficcional.



Em diferentes momentos Herzog fala para a câmera e sua posição dentro do quadro é descentralizada. Ou seja, Les Blank constrói o enquadramento de modo a inserir Herzog no ambiente, diminuindo imagneticamente, portanto, o sentido de controle que o mesmo tem sobre a obra. Trata-se de enunciar um *auteur* não idealizado e produto da relação com o espaço que percorre. A relação que se estabelece sob essa lógica circunscreve modos de olhar que permite a Les Blank uma autonomia sobre seu *making of* documentário. Les Blank, enquanto sujeito-da-câmera, lança esse olhar que busca, por um lado apreender os meandros do espaço criativo/produtivo com suas diferentes maneiras de fazer cinema e, de outro, captar e/ou construir as contradições que permeiam o *auteur*.

Compreende-se a *flânerie* como uma forma de olhar, de observar (pessoas, tipos sociais, contextos sociais). No trabalho de Benjamin, para além disso, o *flâneur* é também associado à produção, ou seja, pode ser mais do que simplesmente um observador, ou mesmo um decifrador, ele pode ser também um produtor. Daí que a produção discursiva do trabalho de câmera em *Burden of Dreams* se constrói enquanto um registro de fragmentos que desvelam os sentidos de uma produção em que os “coadjuvantes” (os habitantes indígenas da região amazônica) também se tornam objeto, pois trata-se de um olhar que flana e nos dá a ver a ‘paisagem’ na qual se criam os filmes.

Cabe ressaltar o aspecto da *mise-en-scène* que registra o *auteur* quando o mesmo se coloca para a câmera. Ao longo de *Burden of Dreams* alguns depoimentos de Herzog explicitam uma zona passível de identificação com a figura do *dândi*, em que ora parece atingir uma sensibilidade transformadora, ora manifesta um radicalismo frívolo: “Não são apenas os meus sonhos. Minha crença é de que todos estes sonhos são seus também. E a única distinção entre eu e você é que eu posso articulá-los. É disso que a poesia, pintura, literatura ou cinema tratam” (HERZOG).

Esse espectro põe em relevância a noção de dupla autoria *flâneur –dândi* agenciada no MDoc *Burden of Dreams* (1982) enquanto condição possível devido a trajetória do diretor Les Blank circunscrita no campo do documentário, o que implica que as determinações do campo do *making of* são (ou podem ser) reestruturadas de acordo com as tomadas de posição empreendidas por ele, além do fato de que o *auteur* reconhece o trabalho autoral daquele que o olha, o que diz muito do modo constitutivo da relação *flâneur – dândi* como experiência existencial de uma subjetividade fruidora.

Em última instância, o que se depreende do espaço da autoria nos MDocs analisados é que em *Dangerous Days* trata-se de uma autoria que constrói e narra seu ponto de vista através da manipulação de uma montagem discursiva de entrevistas e imagens de arquivo, buscando iluminar o controle do *auteur* no campo do cinema ficcional. Constitui-se uma relação de manutenção das sombras da autoria no *making of*. O mesmo se coloca enquanto *voyeur-arqueólogo*, que espia ao remontar a história de outrem, que, por sua vez, se prostra diante da câmera transformando simbolicamente a si mesmo e sua obra enquanto objeto de desejo.

Enquanto isso, em *Burden of Dreams*, a presença de um sujeito-da-câmera (que se identifica com o diretor que o filma), para além das manipulações na montagem, incorpora um nível de subjetividade que lança as bases para *tomadas de posição* que tendem a transformar o modo de olhar o Outro no campo do *making of*. Institui-se um tipo de relação na qual o diretor do *making of* percorre os caminhos possíveis de uma autoria tal qual um *flâneur-etnógrafo*, cujas práticas remetem a uma mobilidade pelos meandros do fazer cinematográfico atenta aos arredores e às aspirações dandescas dos *auteurs* por detrás das produções. Portanto, vislumbro nessa relação de dupla autoria *flâneur-dândi* a possibilidade de reconhecimento e legitimação da autoria no *making of*, em virtude de seu protagonismo se evidenciar tanto pelos agentes e instituições do campo quanto na própria estrutura formal e discursiva do *making of* documentário.

Referências

- BARROS, Diana Luz Pessoa de Barros; FIORIN, José Luiz. (orgs). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BENJAMIN, Walter. [et al.]. *Benjamin e a obra de arte – técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2012.
- BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas – sobre a teoria da ação*. 7ª Ed. Campinas, SP: Papius, 1996b.
- GRANT, Barry Keith (edited). *Auteurs and Authorship, a film reader*. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.
- LUCCHESI, Ivo. *Do flâneur ao voyeur: a crise da(s) modernidade(s)*. Revista Tempo Brasileiro (abr-jun), número 141: Rio de Janeiro, 2000.



O “Estado promocional” americano e o mercado de exibição no Brasil¹

The American “Promotional State” and the film market in Brazil

Pedro Butcher²

(Doutorando – PPGCine – UFF)

Resumo: A partir de 1890, os EUA iniciaram um processo de expansão econômica e cultural incentivado pelo governo por meio de um aparato batizado por Emily Rosenberg de “Estado Promocional” (ROSEMBERG, 1982, p. 38), que, entre outros meios, se utilizava da infraestrutura de consulados para coletar informações sobre economias locais. Este trabalho analisa relatórios sobre o mercado de cinema no Brasil entre 1922 e 1929.

Palavras-chave: História do cinema, indústria cinematográfica, exibição, relações diplomáticas.

Abstract: Beginning in 1890, the United States began a process of economic and cultural expansion encouraged by the government through an apparatus called by Emily Rosenberg as the “Promotional State” (ROSEMBERG, 1982, p. 38), which, among other means, used the consulates infrastructure to collect information on local economies. This paper analyzes the reports on the Brazilian film industry between 1922 and 1929.

Keywords: Cinema history, industry of cinema, exhibition, diplomatic relations.

No dia 14 de setembro de 1931, Jalmar Bowden, cidadão americano residente em Juiz de Fora, MG, enviou uma carta ao senador Morris Sheppard, do Partido Democrata, expressando sua revolta em relação aos filmes americanos exibidos na cidade:

Como cidadão do Texas, embora atualmente vivendo no Brasil, gostaria de fazer uma pergunta. Muitos filmes americanos são exibidos aqui que deturpam e são maléficos à vida nos Estados Unidos. (...) Por que o governo americano permite que as empresas americanas prejudiquem o bom nome dos EUA e diminuam a boa vontade de outros povos em relação ao povo americano? Essas empresas estão, desta forma, reduzindo a influência americana, prejudicando o comércio americano e, até para si mesmos, matando a galinha dos ovos de ouro. Respeitosamente, Jalmar Bowden, Granbery College, Juiz de Fora, Minas, Brasil.³

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: ST Exibição cinematográfica, espetatorialidades e artes da projeção no Brasil – Sessão 4.

2 - Jornalista, programador e professor. Pesquisador visitante no Departamento de Cinema e Mídia da Univ. da Califórnia, Santa Barbara, EUA, de setembro de 2017 a junho de 2018, como bolsista Fulbright.

3 - Jalmar Bowden, Granbery College, para Morris Sheppard, Senador, Washington DC. 14 de setembro de 1931. National Archives Microfilm Publications, rolo 18, target 2, 832.4061 Motion Pictures, Public Entertainment: Motion Pictures; National Archives at College Park, College Park, MD. *Tradução nossa*. No original: “As a citizen of Texas, though at present living in Brazil, I should like to ask you a question. Many American moving pictures are shown here that highly misrepresent and malign American life (...). My question is this: Why does the American government

Quase um mês depois, no dia 8 de outubro, a carta de Bowden foi encaminhada pelo chefe da Divisão de Assuntos Latino-Americanos do Departamento de Estado à Motion Picture Producers and Distributors Association (MPPDA), entidade que representava as principais empresas produtoras e distribuidoras da indústria do cinema americano⁴. Naquele mesmo dia, o próprio secretário de Estado escreveu ao senador para informar o encaminhamento da carta à MPPDA⁵. Em 24 de outubro, um memorando com o título “Defesa dos Filmes Americanos” foi distribuído às divisões do Departamento de Estado trazendo, em anexo, uma resposta a Bowden escrita por Will Hays, presidente do MPPDA. O memorando informava que o texto era “uma defesa interessante e em alguns pontos convincente do que seria a tendência predominantemente saudável da recente produção de filmes americanos” e recomendava sua leitura a todos os funcionários do departamento⁶.

A carta de Hays é um documento exemplar do tipo de mediação que a MPPDA realizava entre a indústria e mercados estrangeiros, mas o que nos interessa aqui é o caminho traçado pela carta. Ela chega ao gabinete do senador Morris, é encaminhada ao Departamento de Estado, e transmitida à MPPDA. A resposta, escrita pelo próprio presidente da MPPDA, é endereçada a Bowden e direcionada ao Departamento de Estado.

Em sua “defesa do cinema americano”, Hays rebate reações dos setores conservadores que poderiam impor à indústria do cinema limitações relacionadas a temas que eram atraentes para o público, como violência e crime. O texto se soma a tantos outros relacionados à ansiedade causada pela força do cinema como entretenimento popular emergente, e de como as pressões de determinados grupos criaram tensões que influenciaram diretamente as práticas da indústria – e, conseqüentemente, os filmes.

Jalmar Bowden foi, ele próprio, representante de um grupo conservador da sociedade americana e, ao seu modo, participante ativo no processo de expansão cultural dos EUA no exterior. Nascido em 1892, formou-se em teologia e, seguiu o rumo de vários colegas de universidade, mudando-se para o Brasil como missionário. Em Juiz de Fora, trabalhou como professor do Instituto Metodista Granberry (uma das instituições que mais tarde dariam origem à Universidade Metodista Brasileira)⁷.

Em *Spreading the American Dream*, Emily Rosenberg descreve como a expansão da economia dos EUA a partir do fim do século XIX foi sustentada pela ideologia do “liberalismo desenvolvimentista”, profundamen-

allow American companies to damage America's good name and to diminish the good will of other peoples toward the American people? Those companies are in this way reducing American influence, damaging American trade, and, even for themselves, killing the goose that laid the golden egg. Respectfully yours, Jalmar Bowden, Granberry College, Juiz de Fora Minas, BRAZIL”.

4 - Walter C. Thurston, Departamento de Estado, para MPPDA. 8 de outubro de 1931. National Archives Microfilm Publications, rolo 18, target 2, 832.4061 Motion Pictures, Public Entertainment: Motion Pictures; National Archives at College Park, College Park, MD.

5 - Henry L. Stimson, Departamento de Estado, para Morris Shepard, Senador, Washington DC. 8 de outubro de 1931. National Archives Microfilm Publications, rolo 18, target 2, 832.4061 Motion Pictures, Public Entertainment: Motion Pictures; National Archives at College Park, College Park, MD..

6 - “Defense of the American Pictures”. Departamento de Estado. 24 de outubro de 1931. National Archives Microfilm Publications, rolo 18, target 2, 832.4061 Motion Pictures, Public Entertainment: Motion Pictures; National Archives at College Park, College Park, MD.

7 - As informações sobre o nascimento e morte de Jalmar Bowden foram encontradas no website Ancestry.com (https://www.ancestry.com/genealogy/records/jalmar-bowden_80274603). As informações sobre sua presença no Brasil foram encontradas nos sites <http://granberry.edu.br> e no <http://portal.metodista.br/biblioteca/sobre>. Acessado em 15 de junho de 2018.



te enraizada a uma crença de natureza religiosa que tinha entre seus princípios a convicção de que outras nações deveriam replicar a experiência de desenvolvimento dos EUA: “Nos anos 1890, essa fórmula estava intimamente relacionada a um novo sentido de missão da América. A maioria dos americanos acreditava que o cristianismo protestante era uma pré-condição espiritual para a modernização” (ROSEMBERG, 1982, p. 8)⁸. A influência da expansão territorial para o Oeste na formação identitária dos EUA foi outra justificativa para a conquista de mercados estrangeiros:

“E a expansão continuou. O derramamento de influência econômica e cultural americana, encabeçado pelos esforços de cidadãos privados e acelerando rapidamente depois de 1890, forneceu a base para a preeminência global dos EUA (...) Comerciantes, investidores, missionários, filantropos e empreendedores do entretenimento: todos contribuíram tanto para a expansão quanto para o paradigma liberal-desenvolvimentista que a acompanhou” (ROSEMBERG, 1982, p. 14-15)⁹.

Assim que a importância de receitas internacionais ficou evidente para a estruturação do capitalismo na segunda revolução industrial, as primeiras empresas multinacionais passaram a pressionar o governo por assistência. Durante a década de 1890, o governo lançou as bases do que Rosenberg denomina *estado promocional*, que ofereceu assistência aos empresários que desejavam investir no exterior e forjou políticas destinadas a reduzir barreiras de restrição ao comércio ou ao capital americano (ROSENBERG, 1982, p. 48).

Por meio de suas embaixadas e consulados, o estado dos EUA construiu um aparato para coletar informações sobre mercados, políticas e especificidades culturais. Nesse contexto, as indústrias criaram associações específicas, com o objetivo de “transcender a rivalidade no interior da indústria e operar em nome do grupo” (ROSENBERG, 1982, p. 39). As grandes empresas que formariam o oligopólio do cinema americano, lideradas por Paramount e Fox, começaram a tomar forma em 1914 e se afirmaram no início da década de 1920. A primeira tentativa mais sólida de organização desse grupo se deu em 1916, com a criação da National Association of the Moving Picture Industry (NAMPI), substituída em 1921 pela Motion Picture Producers and Distributors Association – MPPDA. Em 1916, a base fundamental da relação entre o governo americano e a indústria cinematográfica do país já havia sido estabelecida:

A partir da formação da NAMPI, o Departamento de Estado dos EUA enviou instruções aos cônsules dos EUA de que deveriam informar suas áreas sobre o mercado de cinema para filmes americanos. Algumas das informações solicitadas incluíam o número de cinemas na área, seu tamanho, preços de ingresso, quem distribuía filmes, taxas de aluguel, etc. Isso marcou o início de uma relação próxima entre o cartel da indústria e o governo federal. Com o passar do tempo, mais e mais informações foram reunidas e

8 - *Tradução nossa*. No original: “In the 1890s, this formula was closely related to a new sense of America’s mission, one that had both religious and secular roots. Most Americans believed that Protestant Christianity was a spiritual precondition for modernization”.

9 - *Tradução nossa*. No original: “Expansion did continue. The outpouring of American economic and cultural influence, spearheaded by the efforts of private citizens and accelerating rapidly after 1890, provided the basis for America’s global preeminence – a role dependent on advanced technology, surplus capital and mass culture. (...) Traders, investors, missionaries, philanthropists, and entertainers: all contributed both to expansion and to the liberal-developmental paradigm that accompanied it”.

disponibilizadas gratuitamente para a indústria (SEGRAVE, 1997, p. 9)¹⁰.

Após várias correspondências contemplando uma ampla gama de assuntos, como questões de propriedade intelectual e assistência à abertura de empresas em território brasileiro, a partir de meados dos anos 1920 os consulados dos EUA no Rio e em São Paulo passaram a elaborar relatórios sobre filmes lançados, censura, produções locais, exibição e propostas de mudanças na lei. Em dezembro de 1922, por exemplo, uma correspondência informava que o Congresso brasileiro discutia a aprovação de um imposto que representaria um aumento de 20% dos encargos vigentes sobre o preço do ingresso. Como protesto, exibidores ameaçavam fechar suas salas¹¹. Em fevereiro de 1923, um relatório traz a informação do total de filmes submetidos à censura no Rio, discriminados por país produtor.

Durante o ano de 1922, foram submetidos à censura 1.341 filmes cinematográficos medindo 1.678.608 metros, feitos por 104 produtores ou empresas produtoras diferentes. (...) A origem desses filmes mostrou que 78% são americanos, 10% alemães, 6% franceses e 2% italianos, detalhados a seguir: Estados Unidos: 1.058, Alemanha: 140, França: 78, Itália: 23, Portugal: 5, Áustria: 4, Argentina: 4, Dinamarca: 3, Inglaterra: 2, Suécia: 2, Rússia, México e Bélgica: 1 cada.¹²

No dia 12 de setembro de 1924, o consulado dos EUA de São Paulo enviou um documento de sete páginas intitulado "O negócio cinematográfico em São Paulo"¹³, apresentando um amplo panorama do mercado de exibição da cidade, que emergia como potência econômica do Brasil. O relatório se divide em três seções: "Construção", que discorre sobre o órgão regulador responsável pela construção dos cinemas na cidade; "Operação", com a média de sessões diárias por sala e a frequência de alteração dos programas; e "Equipamento", com informações sobre orquestras, projetores, tamanho de tela e materiais. Por fim, traz uma tabela com o nome e endereço de cada cinema, nome dos proprietários e capacidade de assentos.

As embaixadas e consulados dos EUA no Brasil também receberam a incumbência de acompanhar de perto a presença de produção de outros países que não os EUA no circuito brasileiro, relatar mudanças tecnológicas e uso de projetores e prestar atenção à aceitação e recepção de filmes americanos. Em 3 de março

10 - *Tradução nossa*. No original: "In 1916, after NAMPI had formed, the US State Department sent instructions to the US consuls that they should report from their areas on the market for American pictures. Some of the information requested included the number of theatres in the area, their size, admission prices, who distributed films, rental rates, etc. As time passed, more and more information was assembled and made freely available to the industry".

11 - "Moving picture theaters in Rio de Janeiro threaten to close". Departamento de Estado. 8 de dezembro de 1922. National Archives Microfilm Publications, rolo 18, target 2, 832.4061 Motion Pictures, Public Entertainment: Motion Pictures; National Archives at College Park, College Park, MD.

12 - "Films censored in Rio de Janeiro in 1922". Departamento de Estado. 19 de fevereiro de 1923. National Archives Microfilm Publications, rolo 18, target 2, 832.4061 Motion Pictures, Public Entertainment: Motion Pictures; National Archives at College Park, College Park, MD. *Tradução nossa*. No original: "During the year 1922, 1,341 moving picture films were submitted for censorship, measuring 1,678,608 meters, made by 104 different producers or producing companies. The origin of these films showed 78% to be American, 10% German, 6% French, and 2% Italian, detailed as follows: United States: 1,058; Germany: 140; France: 78; Italy: 23; Portugal: 5; Austria: 4; Argentina: 4; Denmark: 3; England: 2; Sweden: 2; Russia, Mexico and Belgium: 1 each".

13 - "The Moving Picture Business in São Paulo". Departamento de Estado. 8 de dezembro de 1922. National Archives Microfilm Publications, rolo 18, target 2, 832.4061 Motion Pictures, Public Entertainment: Motion Pictures; National Archives at College Park, College Park, MD.



de 1926, por exemplo, o embaixador Edwin V. Morgan respondeu a uma instrução circular de 30 de janeiro relativa a uma possível “hostilidade aos filmes americanos no exterior”. Em sua resposta, Morgan reproduzia os números que reforçavam a preponderância do filme americano e garantia não haver registros de “agitações” contra filmes americanos¹⁴.

Relatórios de várias extensões e perfis foram sistematicamente fornecidos ao Departamento de Estado e pelo Departamento de Comércio a partir de meados dos anos 1920. A quantidade de relatórios e o progressivo aumento de informações e detalhamento comprovam uma estrutura de apoio logístico à indústria do cinema, que começou a ser montada a partir de 1916 e, em meados da década de 1920, se encontrava em plena operação. O apoio de embaixadas e consulados era parte de um sistema mais amplo que pode ser visto como uma *rede de inteligência global* a serviço da indústria do cinema, operando no campo da obtenção, circulação e, de certa forma, controle da informação, da qual também faziam parte os próprios escritórios de distribuição dos grandes estúdios no Brasil e as publicações destinadas especificamente ao mercado, os chamados *trades*.

Referências

GUBACK, Thomas H., *The International Film Industry: Western Europe and America since 1945*. Bloomington: Indiana University Press, 1969.

ROSENBERG, Emily S (ed.). *Spreading the American Dream: American economic and cultural expansion (1890-1945)*. Nova York: Hill and Wang, 1982.

SEGRAVE, Kerry. *American films abroad: Hollywood’s domination of the world’s movie screens from the 1890’s to the present*. North Carolina: McFarland & Company, 1997.

THOMPSON, Kristin. *Exporting Entertainment: America in the world film market 1907-1934*. Londres: British Film Institute, 1985.

14 - Edwin V. Morgan, Embaixada dos EUA no Rio de Janeiro, para Secretário de Estado, Washington DC. 3 de março de 1926. National Archives Microfilm Publications, rolo 18, target 2, 832.4061 Motion Pictures, Public Entertainment: Motion Pictures; National Archives at College Park, College Park, MD...

O milagre como fenômeno cinematográfico¹

The miracle as a cinematographic phenomenon

Pedro de Andrade Lima Faissol²
(Doutor – ECA/USP)

Resumo: A representação do milagre no cinema é um problema. O seu caráter descontínuo, apresentando-se como uma ruptura no tecido fílmico, requer do(a) realizador(a) uma tomada de posição: esconder as marcas das operações fílmicas, camuflando-as em prol de uma transparência, ou explicitar sem disfarces os artifícios empregados. Para verificarmos essas alternativas, explicitaremos os métodos comparativos usados na representação de três milagres dos Evangelhos: Anunciação, cura do cego e Ressurreição.

Palavras-chave: Problemas de Representação, Milagres dos Evangelhos, Iconografia Renascentista, Imagem Religiosa, Cinema e Teatro.

Abstract: The representation of the miracle in films is a problem. Its discontinuous aspect demands from the director to take a position: to hide the traces from the filmic operations, dissimulating them for transparency purpose, or to underline the effects employed. In order to verify these alternatives, we will emphasize the comparative methods used in the representation of three miracles of the Gospels: Annunciation, Healing of the blind and Resurrection.

Keywords: Representational Problems, Miracles of the Gospels, Renaissance Iconography, Religious Image, Cinema and Theater.

Roberto Rossellini fez um filme sobre a vida de Jesus Cristo sem mostrar nenhum milagre.³ Antes disso já havia feito um filme sobre a vida de São Francisco de Assis – igualmente sem qualquer milagre.⁴ Qual teria sido o motivo dessa curiosa omissão? Se o cinema, desde muito cedo (pelo menos desde que Georges Méliès filmara em 1899 *Jesus Cristo caminhando sobre as águas*),⁵ já havia superado as dificuldades técnicas dessa operação, então por que não dar ao milagre uma forma sensível? Talvez porque, para Rossellini, a representação do milagre – explicitado pontualmente em um filme – seja uma ruptura indesejada em relação a um todo contínuo. Nesse sentido, o problema colocado se apresenta de duas maneiras: como uma fratura

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Seminário Temático "Cinema Comparado".

2 - Pedro de Andrade Lima Faissol é doutor e mestre em "Meios e Processos Audiovisuais" pela ECA/USP, e graduado em Comunicação Social (habilitação Cinema) pela UFF. Atualmente, dá aula na FAP/UNESPAR.

3 - O Messias de Rossellini (*Il Messia*, 1975).

4 - Francisco, Arauto de Deus (*Francesco, giullare di Dio*, 1950).

5 - *Le Christ marchant sur les flots* (1899).

exposta no interior do filme (sob a forma de um corte, interrompendo a continuidade do tecido fílmico) ou como uma disjunção entre a imagem captada pela câmera filmadora e a realidade que se apresenta diante dela (cisão provocada, por exemplo, por uma manipulação na imagem). Em ambos os casos, segundo Alain Bergala, a representação do milagre no cinema fere o princípio da “epifania generalizada do real” (2010, p. 33). Vejamos o que diz em *Le miracle comme événement cinématographique*.

Se a realidade é inteiramente sagrada, se o seu tecido é encadeado e contínuo, então ela não poderia admitir um milagre, pois o milagre é, precisamente, uma interrupção nesse *continuum* da realidade. (BERGALA, 2010, p. 33)

No artigo supracitado, ao longo do qual propõe uma tipologia do milagre no cinema, Bergala enfatiza o seu aspecto descontínuo.⁶ Para ilustrar essa ideia, cita a metáfora de André Bazin da realidade como um “vestido sem costura”: o milagre, nesse sentido, seria um *remendo* no vestido. Trata-se de uma concepção realista segundo a qual o fenômeno sobrenatural é entendido como uma ruptura, uma mancha, um buraco. Acrescento ainda: uma armadilha! Se “Tudo é Graça”, conforme escreve Georges Bernanos ao final de sua novela, então o milagre seria uma ameaça a esse Todo.⁷

A representação do milagre no cinema, de fato, não é uma operação simples; implica dar à matéria filmada uma forma, exterior a ela mesma, deturpada em relação à original. Trata-se, em suma, de uma ação impositiva do autor – cujas marcas de estilo, aliás, serão impressas sobre o “continuum da realidade”, conforme dizia Bergala. O(a) realizador(a) que estiver disposto(a) a enfrentar esse desafio, pode optar por assim fazê-lo de diversas maneiras, mas irá sempre se deparar com alguns *problemas de representação*.

Antes de prosseguirmos, convém nesse momento apresentarmos a nossa hipótese. Trata-se de uma hipótese de natureza valorativa, axiológica: o milagre no cinema, condicionado às questões formuladas acima, é mais bem resolvido quando se mostra sem camuflagens. Se o elemento sobrenatural se manifesta nos filmes sob o signo da mancha, da mácula, preferível então que se explicite suas marcas, que se exponha suas fraturas: em vez de esconder as operações cinematográficas, mantê-las aparentes na superfície do filme. A hipótese da explicitação dos meios não se reduz a uma ontologia da imagem, a uma fenomenologia do milagre (submetida aos princípios realistas do cinema), ela se verifica filme a filme, na análise das operações empregadas em cada caso. O desnudamento da representação, ao contrário do que se diz acerca de um espetáculo circense de magia, por exemplo, não arruína o truque. Supõe-se, em suma, que os problemas derivados da representação do milagre serão mais bem resolvidos pela explicitação da forma, pela ênfase do meio fílmico.

Dizíamos há pouco que as implicações do milagre no cinema se revelam no enfrentamento de alguns

6 - Além de nos ter servido de inspiração para o título deste artigo, o texto de Bergala é um dos poucos encontrados sobre o assunto; detendo-se exclusivamente à problemática da representação do milagre no cinema. A classificação tipológica proposta por Bergala se dá em quatro categorias: milagres “ostentatórios”, “invisíveis”, “visíveis” e “indecidíveis” (BERGALA, 2010).

7 - Em referência ao célebre desfecho de *Diário de um pároco de aldeia* (1936).

“problemas de representação”. É em função deles que essa pesquisa está subordinada. Ao invés de separar os milagres em categorias, como fizera Bergala no texto supracitado, optamos por uma estrutura centrada nos tais problemas de representação. Como cada milagre traz desafios próprios, decidimos associar cada um deles a um episódio diferente dos Evangelhos. Assim, por exemplo, para tratar da Anunciação, iremos privilegiar a questão da herança iconográfica; para analisar a Cura do cego, a ênfase será dada aos problemas provocados pela imagem religiosa; para a Ressurreição, por fim, estudaremos as estratégias de encenação adotadas em função da crença do espectador na representação.

Assim, nas linhas que se seguem abaixo, iremos explicitar o método comparativo empregado – ao longo de minha pesquisa de doutorado recém finalizada⁸ – para analisar os filmes selecionados em função de tais problemas de representação. Começamos pelo milagre da Anunciação⁹. No *Quattrocento* italiano, a Anunciação se torna ponto de convergência de um intenso debate teológico, assim como objeto central de um grande problema representacional: como figurar, em uma imagem fixa, o encontro do Anjo Gabriel com a Virgem (episódio marcado pela coexistência do sagrado e do terreno)? A essa pergunta, a pintura renascentista responde com uma multiplicidade de soluções a partir de um elaborado dispositivo espacial. E no cinema, como essa questão se coloca? Como os filmes enfrentaram esse dilema representacional? Os problemas de outrora sofrem um deslocamento: o cuidadoso exame das Escrituras dá lugar à análise, também meticulosa, da iconografia do *Quattrocento*. As implicações religiosas se diluem, e os desafios de natureza teológico-representacional se traduzem, na maior parte das vezes, em uma operação de transposição de meios. Como trabalhar a herança iconográfica através de meios estritamente fílmicos? Quais foram as soluções empregadas na passagem de um suporte ao outro? A análise fílmica guiará o nosso percurso à procura dos ecos da Anunciação nos filmes selecionados. Ficará claro que esse motivo assombrará o cinema moderno, sobretudo entre filmes de temática não religiosa.

Após introduzirmos o leitor às discussões existentes sobre o assunto, dentre as quais se destaca a noção de “montagem obrigatória” (BERGALA, 2015), analisaremos as soluções propostas em alguns filmes. No primeiro capítulo, veremos como a questão da herança iconográfica foi enfrentada nas chamadas “paixões” do primeiro cinema. Já no segundo capítulo da tese, ao longo do qual nos deteremos em *As Sombras* (1982), de Jean-Claude Brisseau, e em *O estranho caso de Angélica* (2010), de Manoel de Oliveira, veremos que as cenas analisadas estabelecem com a profundidade de campo uma relação conectada com a incidência da perspectiva na iconografia da Anunciação. Trata-se, nos dois filmes supracitados, de encerrar o mundo ficcional em um espaço sem horizontes. Os dois realizadores, cada um ao seu modo, farão uso de elementos

8 - FAISSOL, Pedro de Andrade Lima. *O milagre como fenômeno cinematográfico: Anunciação, Cura do Cego, Ressurreição*. Tese de doutorado da Universidade de São Paulo, 2018.

9 - Segundo o teólogo beneditino Engelbert de Admont (1250 – 1331), o que caracteriza o milagre no episódio da Anunciação é a própria Encarnação de Deus (apud GOODICH, 2007, p. 22). O Mistério fundador da fé cristã se dá no ato da concepção da Virgem Maria pela ação do Espírito Santo (a chamada Conceição Virginal). De acordo com São Tomás de Aquino (1225 – 1274), a Encarnação é “o maior milagre de todos e a fonte de todos os outros” (apud POULIOT, 2005, p. 22).

visuais com a finalidade de dar acesso a uma profundidade de campo reduzida. Daniel Arasse, em sua pesquisa acerca da incidência da perspectiva na Anunciação renascentista, nos ajudará a decifrar o sentido desse intrigante diálogo. Em seguida, no capítulo 3, analisaremos dois filmes que se situam nos antípodas um do outro: *O Anúncio feito a Maria* (1991), de Alain Cuny, e *Correspondências* (2007), de Eugène Green. Enquanto Cuny leva as ideias de “montagem obrigatória” de Bergala ao paroxismo, fazendo da cesura espacial a própria forma estrutural do filme, Green filma uma Anunciação sem qualquer cesura, abolindo toda e qualquer fronteira entre o Anjo e a Virgem. Apesar de seguirem caminhos antagônicos, os dois realizadores estabelecem com a Anunciação cristã um sentido próprio, fruto de leituras muito pessoais do episódio Evangélico.

O segundo milagre analisado é o da “Cura do Cego”. Para esse episódio evangélico, iremos nos ater aos problemas suscitados pela imagem de Cristo. Se a relação que as religiões teístas estabeleceram com a imagem religiosa sempre foi muito delicada, provocando ondas iconoclastas em vários cantos do mundo, o que dizer dessa mesma relação no regime de imagens inaugurado pelo cinema? Embora deslocadas em comparação com as artes mais antigas, as discussões de caráter iconoclasta serão frequentes também ao longo da história do cinema – sobretudo no cinema religioso. A encenação da Cura do cego no cinema, por um motivo não muito previsível, se mostrou uma ocasião ideal para se explorar os problemas suscitados pela imagem religiosa. A imagem de Cristo vista pelo cego recém curado se revelará uma condensação da própria visão do(a) realizador(a) – e a partir de então se adotará essa imagem “essencializada” como modelo crístico. Ao longo dos dois capítulos que integram essa segunda parte da tese, trataremos de duas grandes produções americanas que seguiram orientações opostas na cena da Cura do cego. Dessa oposição se fará entrever, pela própria imagem dos respectivos Cristos, a maneira pela qual os realizadores se posicionaram em relação ao dilema da idolatria: de um lado, uma imagem icônica de Cristo, concebida com o cuidado de não se mostrar por demais sensível ao espectador dos anos 1920; de outro lado, uma imagem exacerbada de Cristo, concebida com o objetivo de refletir – como um autêntico produto de seu tempo – a imagem de uma sociedade idólatra. Os dois filmes analisados nessa parte são: *Rei dos Reis* (1927), de Cecil B. DeMille, e *O Rei dos Reis* (1961), de Nicholas Ray.¹⁰ No primeiro, a operação usada para encenar o milagre da visão é o plano ponto de vista. Pelos olhos do cego, o espectador vê o lento e gradual “aparecer” de Cristo. Ao final da operação, vemos o seu rosto sob o aspecto imóvel e aplainado de um ícone. Ao passo que, no filme de DeMille, o Cristo se revela o acesso por meio do qual se busca a “verdadeira imagem”, o Cristo de Nicholas Ray se encerra na totalidade do que é dado a ver. O caráter evocativo do ícone crístico dá lugar a um Cristo que se notabiliza por sua dimensão aquiescente. O rosto de Cristo é filmado com o objetivo de valorizar, no filme de Ray, os olhos azuis de Jesus. Serão eles, investidos de um alto poder de significação, que irão “operar” esse milagre.

Por fim, o milagre da Ressurreição. Para lidar com os desafios dessa operação cênica, privilegiamos na

10 - O título quase idêntico dos dois filmes, assim como o status de “principal paixão hollywoodiana” em suas respectivas épocas, são as únicas semelhanças entre eles. Lançada cerca de 35 anos após a produção de DeMille, a monumental paixão de Nicholas Ray é concebida pela MGM para encher os olhos de um público que ainda retinha em suas mentes o rosto do ator demilliano como a principal referência de Jesus Cristo.

terceira parte da tese supracitada as questões da crença/descrença do espectador na representação. Como filmar uma Ressurreição? No cinema, o despertar do morto traz ao(a) realizador(a) um duplo desafio. Em primeiro lugar, é preciso fazer o espectador “acreditar” na morte do personagem. Não bastassem as dificuldades dessa operação, por si só problemática, é preciso ainda fazê-lo acreditar em seu retorno à vida. Para ajudar o espectador nessa difícil tarefa, recorre-se aos benefícios da “ilusão teatral”. O chamado “milagre da cortina” instaura um jogo psicológico no qual cada objeto em cena se mostra sob a forma reduzida de um signo – essa condensação teatral atua no sentido de intensificar no espectador o efeito da chamada “suspensão da descrença” (Samuel Taylor Coleridge). Nenhum dos filmes selecionados, contudo, seguirá nesse caminho até o final. Uma vez estabelecida a lógica teatral, os realizadores irão provocar em seus respectivos filmes – notadamente no instante em que o milagre se aproxima – uma mudança operatória no regime de encenação. A partir de então, as estratégias empregadas se mostrarão avessas às leis que regiam o sistema anterior. Ao longo das análises fílmicas, veremos que, nos dois primeiros filmes (*A Palavra* [1955], de Carl Th. Dreyer, e *Le Monde vivant* [2003], de Eugène Green), a ruptura é provocada com o objetivo de fazer o espectador “acreditar” na cena da Ressurreição. No filme de Dreyer, o teatro dá lugar às articulações elementares da montagem cinematográfica: é assim que, a partir da sequência final, vemos incorporar-se ao regime teatral o plano “ponto de vista”, o “corte em movimento”, a “montagem analítica” etc. Já no filme de Green, a fratura se expõe de outra maneira. O “sistema de signos” estabelecido dá lugar a um corpo cujo relevo se mostrará avesso às leis da significação. O êxito da operação, contudo, dependerá exclusivamente da posição do espectador em relação à moldura do quadro. Se a moldura aniquilar o chamado “espaço fora de campo”, funcionando como um dispositivo de concentração, o espectador apreciará o milagre da forma intencionada. Caso contrário, se a operação empregada der visibilidade à moldura, então o truque terá falhado em implicar o espectador na cena – ao menos no que diz respeito à crença na representação. É exatamente isso, conscientemente provocado por Éric Rohmer, que veremos no último filme selecionado: *Os amores de Astrée e Céladon* (2007). Ao contrário dos demais realizadores citados, Rohmer não deseja fazer o seu espectador “acreditar” no milagre. A cena da Ressurreição não solicita dele uma adesão no nível da crença na representação. Ao longo do filme, o espectador é convidado a assistir ao jogo teatral de uma posição que lhe permitirá enxergar a própria moldura, um equivalente cinematográfico do proscênio teatral.

Referências

- ARASSE, Daniel. *L'annonciation Italienne: Une Histoire de Perspective*. Paris: Hazan, 2010.
- BELTING, Hans. *A verdadeira imagem*. Lisboa: Dante, 2011.
- BERGALA, Alain. “Le miracle comme événement cinématographique”. In: *CinémAction* n°134, 2010.
- _____. “Montage Obligatoire”. In: _____ (Org.). *La création cinéma*. Crisnée: Yellow Now, 2015.
- GOODICH, Michael E. *Miracles and Wonders: The development of the concept of Miracle, 1150-1350*. England:

Ashgate, 2007.

MONDZAIN, Marie-José. *Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

POULIOT, François. *La Doctrine du Miracle chez Thomas D'Aquin*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2005.

O ator experimental no cinema¹

Experimental acting in the cinema

Pedro Guimarães² | Sandro de Oliveira
(Doutor – Unicamp) | (Doutorando – Unicamp/ UEG)

Resumo: O artigo propõe um inventário inicial de modos de aparecimento do ator experimental no cinema e sua pertinência histórica e metodológica e propor uma taxonomia de figurações que fogem do escopo do ator naturalista. Estender-se-á a terminologia já usada para descrever um tipo de cinema que fuja das exigências econômicas e estéticas dominantes para registros de atuação que são encontrados não apenas em filmes experimentais, mas também em universos estéticos narrativos e figurativos tradicionais.

Palavras-chave: Atuação no cinema, Cinema experimental, História e estética do cinema.

Abstract: This article proposes an initial inventory of modes of experimental acting in the cinema and its historical and methodological pertinence, and a taxonomy of acting figurations that escape the scope of naturalistic acting. It proposes to extend the terminology used to describe a type of cinema that escapes the dominant economic and aesthetic scope for performances that can be found not only in experimental films, but also within traditional narrative and figurative aesthetic universes as well.

Keywords: Film acting, Experimental acting, Film History and aesthetics.

Na história das pesquisas sobre o ator no cinema, procedimentos experimentais no sistema do jogo atoral são acontecimentos esparsos no tempo, encontrando campo de efetivação em cineastas, atores e produções e espalhados pela história e pela geografia do cinema. Ele está nos terrenos baldios das pesquisas, nos filmes tidos como os “outros” cinemas: vanguarda, experimental, de invenção (FERREIRA, 2000), independentes, visionários, de resistência, etc³. Apesar da presença de figurações experimentais se encontrarem majoritariamente em filmes considerados também como experimentais, a experimentalidade pode se fazer também presente em filmes clássicos, modernos e nos cinemas “novos”, mostrando aí um ator já impregnado pelas teorias humanistas e contestadoras de formas presentes nas artes dos anos de 1950 e 1960.

As atuações experimentais são objetos ausentes do estudo da economia do cinema industrial, na história das grandes estrelas e astros da tela e nos cinemas mais ligados a uma distribuição que os faça, consequentemente, ter um público maior e sucesso mercadológico. Este centro de procedimentos do ator natura-

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no Seminário Temático: ST Corpo, gesto e atuação – Estudos atoriais.

2 - Pedro Maciel Guimarães é professor do Programa de Pós-Graduação em Multimeios (Unicamp). Sandro de Oliveira é professor de história do cinema na Univ. Est. de Goiás (UEG) e doutorando (Unicamp).

3 - Dominique Noguez fez um resumo dos nomes para o cinema experimental e suas (in) aplicabilidades em Noguez Dominique, *Éloge du cinéma expérimental*, Paris, Éditions Paris Expérimental, 2010, p. 23.

lista utiliza formas sensoriais comuns ao conhecimento mais amplo e lato da vida, dando à forma do ator um aspecto mimético imediato do cotidiano, muito distante de procedimentos experimentais.

Primordialmente, o ator experimental questiona este centro ao se aproximar do limiar, da fronteira. Ou, muitas vezes, o ultrapassa, entrando no campo minado do excessivo, do desconhecido, do não vislumbrado, do escuro e perigoso terreno dos procedimentos ainda não divisados ou praticados: numa espécie de Hades da atuação. Sua ética é a de sacudir a relação entre espectador e cinema de espetáculo composta, muitas vezes, de passividade, ao rechaçar um envolvimento pessoal e afetivo com o espectador, instalando o choque e a repulsa, escapando desta urgência de sentido; ou ainda, entupindo sua atuação de tantos signos, que a sobrecarrega ao ponto de nada significar. Ao falar do novo artista de cinema, Jonas Mekas deu um termômetro do que torna o ator experimental:

Sua rejeição do cinema “oficial” (Hollywood) não é sempre baseada em objeções artísticas. Não é questão dos filmes serem artisticamente ruins ou bons. É uma questão da aparência de uma nova atitude perante a vida, uma nova compreensão do Homem (MEKAS, 2002, p. 69, trad. nossa).

Portanto, é esta atitude que o ator experimental instaura: uma visão inovadora de todo um arcabouço de representação que historicamente se amalgamou ao trabalho do ator no cinema e que, na nova ordem ética do ator experimental, envelheceu, perdeu seu frescor pela repetição *ad nauseum*, pela falta do oxigênio da criação.

A dicotomia atuar x fazer

O ator experimental parece não ser um espectro finalizado nos filmes, sua aparição e os registros de sua aparição na tela parecem estar em estado de eterno processo, onde este próprio processo de produção das atuações, dos gestos, dos deslocamentos e das posturas irrompem na tela como material de composição fílmica e também como material do filme finalizado. Sobre esta “espontânea” aparência de ato em processo, Wheeler W. Dixon (2010) explica que o filme experimental se preocupa com que os atores tragam o que há de espontâneo e real neles mesmos - em vez de um vasto número de habilidades miméticas e artificiais, principalmente ligadas a um papel. Há uma conexão mais genuína com o real (procedimento mais pessoal e intenso), uma valorização da atuação com mais elementos de riscos e espontaneidade. Este real que se menciona aqui não é, obviamente, uma contraposição ao artificial, ao *fake* ou ao vazio, mas é uma fidelidade do ator à expressão individual que existe em detrimento da expressão de uma personagem, ou seja, *persona inflada* vs. *personagem desprezada*.

No que tange o limite do corpo do ator, há duas categorias de sua presença que são as bases classificatórias para sabermos quais procedimentos levaram ao limite do seu corpo no cinema: o fazer ou o atuar. Agamben, citando Aristóteles, opõe os termos atuar (*poiesis*) e agir (*práxis*), para falar daquele que cria a obra,

mas não a encena. Contudo, ele vai mais adiante quando afirma que:

(...) se o *fazer* é um meio que visa a um fim e o *agir* um fim sem meios, o gesto rompe a falsa alternativa entre fins e meios que paralisa a moral e apresenta os meios que se subtraem como tais ao reino dos meios que não procuram um fim (AGAMBEN, 1991, p. 35, trad. nossa)

O que Agamben quer aqui dizer é que pode haver espaço para um terceiro gênero de ação, ou seja, um modelo de presença atoral que não leva em conta a dicotomia enclausuradora do *atuar X fazer*. Exemplo da quebra dessa dicotomia está no filme *Sem essa, Aranha*, de Rogério Sganzerla. Helena Ignez, numa chave que pode ser conceituada como indecorosamente abjeta, enfia o dedo na garganta e figura (?) um vômito. A relação do gesto de Ignez pode ser lida como um questionamento violento à dicotomia *atuar X fazer*, evitando, a atuação maquinada e expondo o ato, a fatura do gesto, como um dado de choque artaudiano e, segundo Ismail Xavier, sugerir uma “interrogação mais funda em torno dos paradoxos da linguagem” (XAVIER, 2006, p. 20).



Imagem 1: Helena Ignez: A quebra da dicotomia *atuar X fazer* - Fonte: *Sem essa, Aranha* (Rogério Sganzerla, 1970)

Assim, os atores experimentais levam em conta de maneira muito particular as questões de atuar e do fazer em um filme, questões que ponham em risco sua vida, sua saúde ou sua integridade física. O ator experimental efetivamente atua e faz ao mesmo tempo, impondo uma leitura absolutamente subversiva e poética do seu trabalho.

A figuração de costas

Essas figurações, que este trabalho tem por hipótese serem experimentais, mostram um ator cuja verda-

de expressiva é rarefeita, sendo um vetor de um sentido que foge de sua completude, mostrando a outra parte da verdade (FOSSARD-DE ALMEIDA *apud* DAMOUR, 2016) transformando a postura do ator em uma figuração da dissimulação, mas também da vergonha e do esvaziamento. Tão desconcertante como o falso *raccord*, a encenação de costas pode ser não somente um desaparecimento simbólico do ator proveniente do Teatro Kabuki, mas um escamotear de sentido e da expressão de sua energia vital.

Quando o ator se vira de costas para a câmera, não é o “(...) sentimento de um instante que [seus ombros] exprimem, mas a natureza de um personagem” (AMIEL *apud* DAMOUR, 2016, p. 22, trad. nossa), pois estar de costas para a câmera pode mostrar um breve instante de uma verdade que o cinema adquiriu a maestria em veicular, como os primeiros seis minutos memoráveis do prisioneiro (Emil Jannings) visto de costas indo até a sala do diretor do presídio para ler uma carta, que deflagra toda a narração do filme *Variété* (E. A. Dupont, 1925).



Imagem 2: O ator de costas: Breve instante da verdade - Fonte: *Variété* (E. A. Dupont, 1925)

Enquanto no teatro a postura de costas pode ser considerada “fraca”, no cinema ela carrega de sentido a ausência do rosto do ator, como nas várias cenas de Mizoguchi, em que os atores, tomados pelo remorso, pela culpa ou pela vergonha, se escondem em espaços escuros, ou nos cantos dos quartos, retirando, ao mesmo tempo, do controle do espectador a total compreensão emotiva da cena, mas também o acesso à reação da personagem, fazendo com que outros elementos corporais veiculem o sentido da cena: os ombros, a postura, parte do rosto e o pescoço (BORDWELL, 2008).

Há um caso mais ousado de sonegação da imagem do rosto do ator, quando o filme intitulado *Film* (Alain Schneider, 1964) tenta nos negar por um longo tempo sua visualização, escondendo todas as superfícies que poderiam refletir sua imagem: espelhos e vidros. Somando-se a isso, a irritante insistência de seu protagonista, o ator Buster Keaton, de ficar virando a costas para a câmera, se esgueirando pelas paredes,

usando a mãos para esconder o rosto, o que na opinião de Deleuze foi uma percepção subjetiva do personagem (Keaton) dos objetos e animais no quarto e a percepção da câmera de suas ações: é a percepção da percepção, imagem-percepção de um corpo que não quer se mostrar:

A câmera continua submetida à condição de não ultrapassar os noventa graus às costas do personagem, mas a convenção que se acrescenta é que o personagem deve expulsar os animais e cobrir todos os objetos que possam servir de espelhos ou até de quadros, de modo que a percepção subjetiva se extinga e que permaneça apenas a percepção objetiva (...) (DELEUZE, 1985, p. 89 – 90).

É sugestivo que nessas primeiras imagens desse filme mostre-se um olho em plano detalhe, filme que investiga o olho como órgão de sentido vital para o corpo vivente e, por conseguinte, para a escopofilia no cinema: um cinema dos sentidos.

O cinema dos sentidos

A experiência limítrofe de atores que se mutilam ou que permitem se mutilar é já histórico no cinema experimental, percorrendo uma linha de procedimentos que remonta aos vanguardistas europeus dos anos de 1920 com *Un chien andalou* (Luis Buñuel e Salvador Dalí, 1929), passando por cineastas do cinema experimental americano e do cinema marginal brasileiro *The way to Shadow Garden* e *Reflections on black* (Stan Brakhage, 1954 e 1955) e *Amor louco* (Júlio Bressane, 1971). Esta linha de força estética do ator empurra para um espaço fronteiriço os estatutos da figuratividade do corpo. Este cinema da (auto-) mutilação está num grupo maior que este trabalho nomeará de cinema dos sentidos.

Em *Reflections on black* e *Um cão andaluz*, o corpo do ator é o corpo mutilado pelo dispositivo fílmico, só que por vias diferentes: no filme de Buñuel e Dalí, através da figura do próprio diretor que corta o olho da atriz (na verdade, o de uma cabra) e no filme de Brakhage, a mutilação surge no suporte filmográfico através de arranhões e interferências na película. Estes filmes abrem uma visada teórica para a instalação do cinema dos sentidos, um cinema que quer problematizar o próprio ato da visão do ator (e, por consequência, do espectador), só que estes filmes questionam esta visão numa tentativa de dizer que o material e o conteúdo parafílmicos (com o ator – ou uma cabra - sendo usado como objeto) estão como que sob suspeição, sob litígio.

Em *Reflections on black*, a mutilação ainda surge como uma interferência do diretor, mas ao contrário do filme de Buñuel e Dalí, em que o diretor marca presença efetiva, também como ator, no ato da mutilação, instalando uma espécie de assinatura da obra atuando em um papel específico, Brakhage a opera numa outra ordem: a interferência na película, forma indireta e alegórica de “interferência” do diretor (e, por consequência, da enunciação), num ato que pode ser considerado de autoconsciência fílmica no seu limite mais brutal. Esta interferência “demiúrgica” de Brakhage o faz ser uma espécie de fornecedor ou árbitro da luz e, segundo Sheldon Renan (1967, p. 98), há nesta cena a identificação incomum entre o olho da câmera e o olho do cineasta:

autorreflexividade fílmica.



Imagens 3 e 4: A película e o “ator” mutilado - Fonte: *Reflections on black* (Stan Brakhage, 1955) e *Un chien andalou* (Luis Buñuel; Salvador Dali, 1929)

Numa outra frente de autoconsciência fílmica e mutilação corporal do ator, surge, neste cinema dos sentidos, um ator que se mutila como forma de promover um adensamento de uma visão que, diferentemente de *Reflections on black*, se dá como resultado de desejos do inconsciente da personagem – aqui, numa forma de narrativa indireta, pois é, na verdade, o diretor que dita essa agressão da visibilidade, problematizando os sentidos como órgãos promotores da compreensão (ou incompreensão) fílmica. Os órgãos dos sentidos em *The way to shadow Garden* estão sendo atacados (pelo ator-diretor) como prova incontestante de que há algo de biologicamente suspeito na espetatorialidade fílmica. Ao perfurar os olhos, o ator Walter Newcomb começa a enxergar além da materialidade manifesta do mundo visível, começa a ver um mundo “ao contrário” ou um “outro mundo”, que é gerado na tela com imagens do negativo do filme, sugerindo, assim, uma compreensão outra da relação imagem fílmica X apreensão visual da imagem no cinema.





Imagens 5 a 8: A (auto-) mutilação dos sentidos - Fonte: *The way to shadow garden* (Stan Brakhage, 1954), *Parada fúnebre de rosas* (Toshio Matsumoto, 1969), *Amor louco* (Julio Bressane, 1971) e *Inextinguible fire* (Harun Farocki, 1969)

Harun Farocki foi também um caso de ator e cineasta que criou impactante exemplo de cinema dos sentidos, neste caso específico: o tato. Em *Inextinguible Fire* (Harun Farocki, 1969), filme que mistura *body art*, *performance art* e ativismo político, ele queima seu próprio braço com uma ponta de cigarro para mostrar os avassaladores efeitos do líquido inflamável Napalm, usado indiscriminadamente pelos Estados Unidos na guerra do Vietnã (BRENEZ, 2015, p. 64), gesto que nos faz repensar a dicotomia fazer x atuar já comentada acima.

Referências

- AGAMBEN, G. *Notes sur le geste*. Paris: Trafic – Revue de Cinéma, Ano 1, n. 1, Hiver, 1991.
- BORDWELL, D. *Figuras traçadas na luz. A encenação no cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2008.
- BRENEZ, N. *Are we the actor of our own life?* Notes on the experimental actor. Valência, Revista L'Atalante, n. 19, 2015.
- DAMOUR, C. *Al Pacino – Le dernier tragédien*. Paris: Scope Édition, 2009.
- _____. *Jeu d'acteurs: corps et gestes au cinema*. Estrasburgo: PUS, 2016.
- DELEUZE, G. *Cinema 1. A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DIXON, W. W. *Beyond characterization – Performance in 1960s experimental cinema*. Screening the past, Issue 29, Special Issue: Cinema & photography: Beyond representation, November 18, 2010.
- FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo: Limiar, 2000.
- MEKAS, J. Notes on the New American Cinema. In: Dixon, Wheeler W.; Foster Audrey G. *Experimental Cinema, The film reader*. London: Routledge, 2002.
- MORIN, Edgar. *The stars – An account of the star-system in motion pictures*. Grove Press, 1960.

NOGUEZ, D. *Éloge du cinéma expérimental*. Paris: Éditions Paris Expérimental, 2010.

RENAN, S. *An introduction to the American Underground film*. New York: E. P. Dutton, 1967.

XAVIER, I. *Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética*. Rio de Janeiro, Revista Alceu, Vol. 6, N. 12, jan./ jun. 2006.

Figurações do corpo refugiado em *Ressonâncias* (Nicolas Khoury, 2017)¹

Figurations of the refugee body in *Resonances* (Nicolas Khoury, 2017)

Pedro Henrique Andrade

(Mestre em Comunicação e Cultura – UFRJ)²

Resumo: O presente trabalho analisa como as estratégias formais de *Ressonâncias* (Nicolas Khoury, 2017) produzem figurações do corpo refugiado, mobilizando o esgotamento dos sujeitos filmados e distensões narrativas. Inspirado pelos escritos de Agamben, proponho uma reflexão sobre a estranha cumplicidade entre o cinema e tecnologias de controle nas sociedades contemporâneas. A partir de Jean-Michel Durafour, recupero os conceitos de representação figural para pensar a *mise-en-scène* da obra.

Palavras-chave: refugiado, dispositivo, figuração, esgotamento.

Abstract: This paper analyzes how formal strategies in Nicolas Khoury's *Resonances* (2017) produce figurations of the refugee body by building on the exhaustion of the filmed subjects and on narrative distensions. Inspired by Agamben, I propose an inquiry into the unexpected complicity between cinema and technologies of control. Drawing on French author Jean-Michel Durafour, I deploy the concepts of figural representation in order to reflect on the *mise-en-scène* of the movie.

Keywords: refugee, apparatus, figuration, exhaustion.

Entre lodaçais e vielas de terra batida, sob o rigoroso inverno do Líbano, um acampamento serve de moradia precária para sírios que fugiram da guerra em seu país de origem. Encrustado em estreitos corredores de árvores, no Vale do Beka, o campo deveria ser um porto seguro para quem teve de abandonar a terra natal. Mas o assentamento filmado por Nicolas Khoury em seu curta-metragem documental *Ressonâncias* (2017)³ mais parece o palco de uma sombria distopia, na qual o exílio tirou a cor do mundo e tornou o presente refém do passado. Sob as tendas, ouvimos relatos de quem perdeu familiares e amigos no conflito sírio. Escutamos histórias de fantasmas e pesadelos confusos, povoados por episódios de fuga e mutilação. A vida no local é regulada por um mecanismo de vigilância, que anuncia, com um sonoro alarme, esquadrinhamentos periódicos do espaço e dos seus moradores. Trata-se de um escaneamento dos corpos – o diretor insere, entre as

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no encerramento do ST Cinemas pós-coloniais e periféricos.

2 - Jornalista e mestre em Comunicação e Cultura pela UFRJ, com dissertação sobre violência e memória no cinema do Líbano, Palestina e Brasil.

3 - Exibido em 2018 na 23ª edição do Festival É Tudo Verdade, realizado no Rio de Janeiro e São Paulo.



imagens das barracas e do terreno, chapas de ressonâncias magnéticas.

Em *Ressonâncias*, o corpo do desenraizamento é vislumbrado por meio de sua fragmentação e, paradoxalmente, de seu ocultamento. Esse corpo se deixa ver apenas sob a forma de silhuetas, sombras recortadas pela luz, figuras desfocadas pela objetiva, indivíduos enquadrados a distância, rostos filmados de costas para a câmera. São personagens adormecidos ou em estado letárgico. Os depoimentos dos refugiados são inseridos sempre de modo assíncrono – nunca vemos um personagem de fato falar –, ainda que fiquemos tentados a atribuir as falas a alguns dos homens e mulheres filmados. Esse movimento de dissociação apaga as autorias precisas das histórias e, conseqüentemente, as identidades individuais, dissolvidas num contínuo de testemunhos.

O presente artigo propõe uma análise dos procedimentos estéticos de *Ressonâncias*, em que pesem as contribuições de teóricos como Gilles Deleuze e Jacques Rancière. Com esses autores e o também francês Jean-Michel Durafour, investigamos como a obra mobiliza a exaustão do corpo refugiado tanto para representar seu estado de existência marginalizado quanto para ensaiar modos de resistência a formas de coerção e violência. A partir de uma sensibilidade construída com base na materialidade plástica das imagens do corpo, argumentamos que o filme opera uma figuração do corpo refugiado.

***Mise-en-scènes* do esgotamento e das ausências**

Na obra de Khoury, o acampamento de refugiados é filmado exclusivamente por planos fixos ou com leves zooms, numa sucessão de imagens quase estáticas, não fossem o balanço dos galhos, o lento caminhar de alguns moradores e os pequenos movimentos dos refugiados visados pela câmera. A *mise-en-scène* do espaço físico reforça a impressão de um mundo enrijecido e claustrofóbico – nunca vemos o horizonte para além da floresta e não é oferecido ao espectador qualquer plano mais aberto ou geral do campo. Nesse assentamento labiríntico, nada acontece, e a câmera quase sempre parada é suficiente para capturar esse vazio dramático.

Mas a falta de ação é compensada por uma atividade no nível discursivo que dá a tônica de *Ressonâncias*. O espectador é convidado a escutar um longo encadeamento de relatos. Quem assiste ao filme, porém, é logo surpreendido pelo conteúdo desses contos, que não trazem nenhuma informação pessoal ou dado socioeconômico de seus narradores. O que se ouve dos refugiados são, num primeiro momento, lembranças de ocorrências sobrenaturais – a mãe de um sírio, por exemplo, retorna dos mortos envolta em luz, como um anjo. É importante assinalar que a evocação dessa imagem se dá apenas pela palavra – não vemos essa aparição se materializar na tela. Nos encontros com a matriarca, não há epifania, apenas espanto e desorientação. Em vez de conseguir conversar, a mãe foge do filho até ser levada ao encontro de outros conhecidos, que apenas sentam e choram. Em outro conto, a mãe acusa a filha e os parentes de terem-na enterrado viva.

Num segundo fio de relatos, pululam histórias de um suposto incêndio no local de residência – fica pouco claro se os expatriados falam da vida em assentamentos ou da terra natal. O sentimento preponderante nesses enunciados é um medo paranoico – ruídos de carros e tratores são identificados como princípios de fogo; botijões de gás e materiais espalhados pelo campo podem entrar em combustão ou explodir a qualquer momento. Esse estado de alerta, porém, contrasta com a apatia dos familiares. Nos depoimentos, o narrador se vê quase sempre defrontado com parentes indiferentes e alheios à tragédia: o pai muito doente de uma refugiada reluta em deixar a casa em chamas; outra mulher grita incessantemente pelo marido, mas não obtém nunca uma resposta; uma criança alerta os pais sobre o incêndio, mas percebe que ninguém corre para deixar o local.

Se elencamos algumas das muitas situações narradas, é porque elas são representativas de um esgotamento que resvala das histórias e se faz presente nos corpos filmados dos refugiados. Enquanto ouvimos as recordações, vemos repetidas imagens de homens e mulheres adormecidos ou inertes, em estados de prostração. Quando muito, alguns estão engajados em gestos ou atividades mínimos de sobrevivência – mexer os pés, aquecer as mãos ao fogo, cozinhar. Embora nenhuma das situações recordadas seja encenada ou recriada no universo da diegese, apenas narradas, temos a impressão de que elas poderiam se produzir sob os nossos olhos a qualquer instante.

Em meio aos testemunhos do incêndio, aparece a frase: “Todo mundo estava assistindo à cena como se fosse um espetáculo de cinema em que tudo se perde” (KHOURY, 2017, 8’07”). Nesse contexto, os refugiados assemelham-se aos sujeitos videntes dos quais nos fala Gilles Deleuze ao analisar a produção cinematográfica da segunda metade do século XX (DELEUZE, 1990). Diante de um insuportável – a morte da família, a fuga da guerra, a destruição da casa –, os refugiados se alinham a uma tradição de personagens que perderam o poder de reação e que conseguem apenas ver. Eles habitam o intervalo do movimento, a suspensão do drama. *Ressonâncias* é ainda mais econômico que as obras de ficção analisadas por Deleuze, pois o filme de Khoury recusa desde o início qualquer necessidade de adequação às causalidades, conveniências e verossimilhanças de uma intriga. Em certa medida, isso é possível pela vinculação ao universo histórico-empírico. O substrato dessa experiência fílmica traz a marca referencial do real – os corpos e histórias que vemos e ouvimos são, em princípio, “verdadeiros”, de autênticos refugiados. Poderíamos lembrar aqui as palavras de Jacques Rancière, para quem, no filme documentário, “o real (...) não é um efeito a ser produzido. É um dado a ser compreendido” (RANCIÈRE, 2013, p. 160).

A sobreposição das faixas de áudio, que contam as histórias e lembranças dos refugiados sírios, dá forma a um vozerio sem nome. O resultado é a suposição de que o deslocamento forçado é condição homogeneizadora, sobretudo porque produz variações dos mesmos sonhos e aparições. Os relatos denotam uma tentativa alucinatória de fazer frente à tragédia – a mente conjura episódios oníricos e sobrenaturais nos quais



é possível rever entes queridos e superar a morte.

Em nível visual, as chapas de ressonâncias magnéticas operam uma economia macabra dos corpos visíveis, reduzidos a rastros fugidios de ossos e carne. Esses exames médicos são expostos por Khoury num encadeamento incerto de imagens, em que os órgãos vão se adensando, ganhando em tamanho, forma e contorno. A progressão é seguida de uma gradativa regressão, que chega a apagar quase completamente a imagem, até recomençar o ciclo de projeções das chapas. Cria-se um contínuo vaivém no qual a concretude do corpo escaneado é desestabilizada pelo fluxo. O corpo vira intermitência luminosa, sob risco de um apagamento definitivo.

Dispositivo, confinamento e figuração

A disrupção dessa atmosfera sombria é feita por uma imagem que coloca *Ressonâncias* em cheque. Ao final do filme, um plano exhibe uma sala cheia de monitores, que se assemelha a uma central de segurança. As telas mostram o acampamento enquadrado do mesmo modo como o víamos anteriormente, ao longo do filme. A dúvida é imediata – não seria a obra de Khoury um apanhado dessas imagens feitas para monitorar os refugiados?

A central de segurança abre novos sentidos para compreender o filme, pois sugere a existência de um mecanismo mais duro e direto de administração do acampamento. Esse sistema de mapeamento pela imagem sugere que as visões claustrofóbicas do assentamento talvez apontassem para um enclausuramento concreto dos refugiados no local. O confinamento é aqui combinado a uma tecnologia de visibilidade – as câmeras de Khoury assumem um papel de câmeras de vigilância. Mas aqui não se trata de impor a arregimentação panóptica dos corpos pela observação constante de um olhar anônimo, o qual produziria, entre os refugiados, uma autovigilância. O que indica a presença no campo de um mecanismo de monitoramento contínuo é sobretudo o alarme que anuncia a realização das ressonâncias. Se recuperamos a referência a Foucault, é porque a alegoria teórica do panóptico evoca a ideia de “um poder espacializante, vidente, imobilizante” (FOUCAULT, 1998, p. 222), que se ocupa da vida e extrapola as sociedades disciplinares do século XIX.

O acampamento é o lugar de manifestação desse poder, que parece ter reduzido os habitantes a um estado de sobrevida – objetivo último da biopolítica contemporânea, tal como propõe Peter Pál Pelbart a partir de sua leitura de Giorgio Agamben. Os refugiados de Khoury encarnam essa existência residual e quase vegetativa (PELBART, 2013), uma vida nua, exposta a um dispositivo que subtrai sua mobilidade, sua liberdade e, aos poucos, seus corpos. A definição de Agamben nos parece oportuna: o dispositivo é o que “tem capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar ou proteger os gestos, comportamentos, opiniões ou discursos dos seres vivos (AGAMBEN, 2009, p. 14). Mas nesse sentido, o cinema pode tomar parte no dispositivo de duas formas – na primeira, o cinema vale por sua instrumentação a serviço da produção

de sobrevidas; na segunda, a análise exige que nos destaquemos da trama inventada por Khoury para perceber as potências do cinema. Vejamos como essas duas interpretações se desdobram.

Em *Ressonâncias*, a imagem cinematográfica assume um caráter coercitivo diante do outro que se almeja representar – ela é algo que se impõe em seu intento de apreender e fixar os corpos em imagem, é uma tecnologia que vem construir o suspeito confinamento do campo. Porém, também é possível associar cinema e dispositivo porque o cinema, como proporíamos com Agamben, não deixa de ser uma articulação de mecanismos que “determina e captura” gestos. No caso de *Ressonâncias*, o filme parte de um jogo de artificialidade: ao espectador, parece inverossímil o estado generalizado de prostração dos refugiados e não soa crível que as imagens sejam registros espontâneos da vida no campo. Haveria aí alguma manobra de estilização do real, seja pelo recurso à encenação dos refugiados, seja pela montagem de imagens autênticas, “não ensaiadas”, mas encadeadas para compor uma letargia totalizante.

As sombras sem rosto, as silhuetas desfocadas, os mãos e pés recortados pelos enquadramentos fechados, os corpos amontoados e um tanto disformes em camas improvisadas – não seriam essas imagens um meio plástico de tornar sensível, pela imagem cinematográfica, uma opacidade irreduzível da experiência refugiada? Ao olho eletrônico da câmera e às ressonâncias eletromagnéticas, que ambicionam o rastreamento dos elementos vivos, Khoury opõe algo da ordem do inapreensível. Poderíamos falar, então, de uma figuração do corpo refugiado.

Em *Ressonâncias*, o corpo refugiado nos é apresentado por uma estética ambígua, que suscita identificação e des-identificação. Somos impelidos, num primeiro momento, a tentar alinhar as imagens a um regime representativo que preze pela verossimilhança ou por um trato mais convencional entre o documentarista e o real. Assim, buscamos compreender quem são os personagens, suas origens, seus nomes e todas as outras informações que os situariam no mundo histórico-empírico. Para ser bem-sucedido, esse intento interpretativo se apoia também na materialidade plástica das imagens. Essas oscilam entre um padrão figurativo, que preserva o suposto realismo do meio cinematográfico, e uma inclinação figural, que “escapa às formas e é rebelde à definição” (DURAFOUR, 2009, p. 128). O figural, como propõe o francês Jean-Michel Durafour, está no que as imagens têm “de elástico, de maleável, de deformável, naquilo em que as potências de visualização, brutas, inesperadas, rompem as medidas e os códigos figurativos, os atravessam e os alteram” (DURAFOUR, 2009, p. 92). Nesse deslize, vemos a marca de outro tipo de intervenção do cinema sobre a matéria filmada. Com o desnudamento do dispositivo de confinamento, o corpo refugiado passa a valer não mais por aquilo que tem a dizer ou mostrar de si, mas, inversamente, por aquilo que consegue ocultar e interromper na cadeia de alertas e coerções. Em sua densidade e exaustão, em sua escuridão que recusa a marca do rosto individual, em sua fragmentação que inviabiliza uma funcionalidade, o corpo emerge não mais como metáfora de uma sobrevida, mas como encarnação de uma resistência. Em sua enunciação do implausível, do relato esvaziado



de qualquer epifania ou conclusão relevante, os refugiados de *Ressonâncias* ensaiam uma reação inventiva contra o mapeamento de suas subjetividades e pensamentos.

Ao propor a ideia de uma figuração desse corpo, não queremos reinstaurar aqui uma dicotomia entre o realismo e explorações mais livres das imagens e sons, que poderiam pender para o cinema experimental e para a abolição de todo traço narrativo. Ao contrário, em certa medida, é a narrativa sobre controle e sobre refugiados num acampamento que preenche de uma nova sensibilidade a *mise-en-scène* de *Ressonâncias*. Com o recurso ao conceito de figuração, almejamos, na verdade, propor que o filme de Khoury se equilibra nessa tensão precária entre valências distintas, mas complementares, do corpo. O impacto da obra está em operar essa passagem de um corpo à mercê de processos de subtração da vida para um corpo que resiste. Trata-se de um corpo que encontra, em seu próprio esgotamento, um meio de neutralizar uma visibilidade pervasiva de controle, reivindicando, desse modo, outras manifestações visíveis e sensíveis.

Referências

AGAMBEN, G. *What is an apparatus?*. Stanford: Stanford University Press, 2009.

DELEUZE, G. *Cinema II: A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DURAFOUR, J. *Jean-François Lyotard: questions au cinéma*. Paris: Presses Universitaires de France, 2009.

FOUCAULT, M. O Olho do Poder. IN: _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1998. p. 209-227.

PELBART, P. P. Vida besta, vida nua, uma vida. IN: _____. *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*. São Paulo: n-1 edições, 2013. p. 25-34.

RANCIÈRE, J. *A fábula cinematográfica*. Campinas: Papyrus, 2013.

Filmografia

RESSONÂNCIAS. Direção: Nicolas Khoury. Beirute: Nicolas Khoury Films, 2017, 27 min.

As estratégias estéticas de *Arábia* em perspectiva comparada¹

The aesthetics strategies in *Araby* on a comparative perspective

Pedro Vaz Perez²

(Doutorando – UFF/PUC Minas)

Resumo: O trabalho tem por objetivo investigar as escolhas estético-políticas de *Arábia* a partir de seus procedimentos estilísticos, indagando sobre as possibilidades de se constituir um lugar crítico para a experiência do espectador, mediada por imagens, com o mundo do outro, buscando demonstrar possíveis efeitos gerados a partir de opções estéticas na encenação e no enquadramento.

Palavras-chave: Arábia, Cinema brasileiro, Estilo.

Abstract: The work aims to investigate the aesthetic-political choices of *Araby* based on its stylistic procedures, inquiring about the possibilities of emerging a critical place for the spectator's experience, mediated by images, with the world of the other, trying to demonstrate possible effects generated from aesthetic options in staging and framing.

Keywords: Araby, Brazilian cinema, Style.

O objetivo deste trabalho é investigar as escolhas estético-políticas de *Arábia* (2017), de Affonso Uchoa e João Dumans, tendo em vista seus procedimentos estilísticos, entre o realismo e seu distanciamento imagético, indagando sobre as possibilidades de se constituir um lugar crítico para a experiência do espectador, mediada por imagens, com o mundo do outro. Quais efeitos são potencialmente gerados a partir das escolhas estéticas de *Arábia*, sobretudo tendo em vista a encenação e o enquadramento? Se as condições da experiência fazem parte da experiência, qual é o lugar constituído pelo filme para o espectador?

O que motiva o estudo é a hipótese de que há, em *Arábia*, uma expressividade própria das imagens, como uma certa "dramaturgia plástica do filme", tomando emprestado termo usado por Rubens Machado Jr. em prefácio à obra de Aumont (2004). No percurso, tensionaremos alguns comparativos sobretudo com o filme *São Bernardo*, de Leon Hirszman. Longe de esgotar as leituras possíveis, ao tecer aproximações buscamos iluminar a experiência com os dois projetos em suas relações estético-políticas.

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão Cinema Brasileiro Contemporâneo.

2 - Doutorando em Estudos do Cinema e Audiovisual pelo PPGCOM-UFF, bolsa Capes. Professor da PUC Minas.



Entre a literatura e o cinema há diversas pontes, diferentes distâncias. Se assumimos um filme enquanto narrativa, é necessário compreender as especificidades de seu discurso narrativo. A literatura, primeiro, conta, para, a partir dessa *contação*, criar a ilusão de mostrar, por vezes apostando na produção de um “efeito de real”. Um filme, por sua vez, naturalmente *mostra*. Como pode um filme contar *mostrando*? Como pode uma sequência de imagens e sons efetuar uma narração?

Este é um dos questionamentos de Gunning (1999), que nomeia “narrador fílmico” a instância que constrói e define o sentido das imagens, narrativiza as sequências de superfícies sensíveis, transformando o mostrar em narrar, criando certo endereçamento a um possível espectador. O narrador fílmico equilibra a reprodução da realidade a uma inteligibilidade a partir de três estágios inter-relacionados: a) o *pró-fílmico*, ou encenação, o espetáculo arranjado para ser filmado; b) o *filmográfico*, ou enquadramento, a filmagem e suas escolhas de ângulo, composição, regulações de distância, de relações espaciais e geométricas, em uma modulação entre as duas realidades perceptivas das imagens, como sugere Aumont (2004): entre aquilo que a imagem representa, sua realidade tridimensional, sua mimese do mundo; e aquilo que a imagem é, sua realidade bidimensional, seu caráter de superfície plana e sensível, carregada de signos; c) e, por fim, a *montagem*, o corte e seleção de tomadas e acontecimentos, e o arranjo delas em um sintagma, definindo uma ordem, uma duração e uma frequência.

É necessariamente a partir do tripé encenação, enquadramento e montagem que se constrói qualquer discurso narrativo em qualquer filme. As combinações entre os termos se dão como escolhas em relação ao estilo para dar a ver o mundo de uma determinada maneira e não de outra. Assim, o cinema vai “entalhando” histórias a partir de uma realidade fotografada como sugere Gunning (1999). Um encontro entre o efeito de real e a impressão de realidade.

Estruturado a partir da narração *off* de um diário pelo protagonista, *Arábia* filma a saga do trabalhador Cristiano em busca de reencontrar um lugar na sociedade. Vemos em cena corpos que lutam pela sobrevivência em meio ao deserto do capital. A obra resgata no contemporâneo as temáticas do trabalho e da classe, em gesto que pode remeter-nos à filmografia de Leon Hirszman. Parece-nos interessante que, quatro décadas depois, o filme condense imagens do trabalho agrário, em uma pedreira, e no espaço insalubre de uma usina.

Assistir *Arábia*, em alguma medida, é viajar pela obra de Hirszman: para o cinemanovista, a questão do trabalho era central. Ao mesmo tempo, há em comum entre os dois projetos, separados pelo tempo, a corrosão das vidas pelo capital, por vezes acompanhada pelo signo da morte. Em *Arábia*, o momento da tomada de consciência do protagonista Cristiano sobre sua própria opressão confunde-se com o momento de seu colapso, com seu corpo degradado pela fumaça e pelo ferro, e é justamente neste limiar entre vida e morte do trabalhador que o filme se inscreve.

Se em Leon as obras apontam sempre para a coletividade como forma de resistência aos imperativos da opressão, como nos planos abertos no final de *Nelson Cavaquinho*, nos quais o sambista é mais um entre vários na mesa do bar, *Arábia* aponta para a solidão e o afrouxamento dos vínculos de comunidade, sintomas de um tempo em que o capital modula as subjetividades de maneira cada vez mais sofisticada, como fica entendido no desiludido discurso final, com Cristiano sozinho, em meio ao fogo e à fuligem da usina.

Ambas as obras, de Hirszman e de Uchoa e Dumans, também colocam em evidência a possibilidade de um sujeito vir a narrar sua própria trajetória. Em *São Bernardo*, é Paulo Honório, o capitalista opressor, quem narra. Mas Paulo veio de baixo, não tinha nada, foi o capital quem o embruteceu e o tornou como é. Já em *Arábia*, é o próprio trabalhador que relata sua história, tem a posse da palavra escrita. E isso é operado pelo filme a partir de um texto que se preocupa em preservar as formas de falar, um investimento na forma seca, simples e direta da palavra falada.

Arábia, como qualquer obra, vincula-se a seu momento histórico e compartilha, na abordagem e no estilo, escolhas em comum com outras obras contemporâneas. Mesmo que se possa dizer do nosso cinema contemporâneo ser marcado pela pluralidade de temas e formas, há uma vontade constante de dar a ver uma determinada realidade a partir de uma certa relação com uma “verdade” do mundo. Uma proposição estética pautada antes de tudo por uma ética, que rege a relação entre o cineasta e aquele objeto do seu interesse de tal maneira que os personagens podem emergir como sujeitos de sua própria história. Uma certa dignidade do tema e uma humildade da forma que, por vários anos, fez dominante a ascendência documental, como uma certa proteção para evitar “dizer o outro” em um cinema que, mesmo quando ficcional, se fez sob o risco do real (COMOLLI, 2008), colocando seu espectador na ambivalência entre crer e duvidar da realidade representada e da realidade da representação.

Frente ao perigo do realismo ficcional com pretensões de oferecer explicações gerais, genéricas e algumas vezes moralistas sobre o mundo, um outro cinema preferiu a verdade que o próprio mundo podia, em sua imanência, oferecer. Contra a produzida e artificial imagem, a crueza da realidade.

Uma passagem, portanto, entre realismos. De um realismo visceral, vinculado a um sistema narrativo clássico, constituidor de universos autônomos verossimilhantes, adepto aos ditames do cinema comercial e de grande público, a um novo realismo, que, ao contrário, aposta mais na capacidade que tem a imagem de oferecer uma relação íntima com a realidade, no potencial que tem o cinema, por suas próprias características mecânicas, de duplicar uma certa realidade posta à frente da câmera, aparentemente com pouca intervenção do cineasta.

Esse “novo” realismo, este cinema do real, não deixa de ecoar uma certa concepção do cinema como ontologia, tal como a compreende Bazin (2014), como uma certa intuição de que a realidade pudesse deixar



sua marca no filme que se assistirá depois. A crença na ontologia como um dos resguardos éticos para a implicação política da estética. Como se fosse possível oferecer ao espectador um pouco da autonomia e da ambiguidade da realidade que se filma. Como se o espectador pudesse experimentar um pouco do “mundo em estado puro” e perceber personagens como sujeitos no mundo.

Mas, se muitas vezes, em nosso cinema apoiado no registro documental, a vontade de deixar o real falar por si foi maior que o ímpeto de narrar, nesse sentido propomos que *Arábia* apresenta uma mudança estética, percorrendo um caminho intermediário, apostando que a escritura e a narração podem se dar sem a objetificação do outro de classe e o silenciamento da alteridade. Constitui-se pela obra um universo possível de um sujeito a partir da mediação da ética e de um compromisso de não dizer mais do que se pode sobre uma vida outra. Mas, em *Arábia*, vemos uma modulação entre afastamentos e aproximações. Além da aposta nas relações da imagem com o real, *Arábia* se constitui a partir de uma escritura: antes de mostrar, contar. Aposta no literário como possibilidade de constituição de um universo sensível, nas formas de dizer e de organizar um mundo: autônomo enquanto ficção, mas à imagem do real.

Para Bazin, todo gesto de cinema que se faz em estreito laço com a realidade é necessariamente estético. A vontade de realismo é uma vontade estética. O olhar aberto ao mundo constitui também ele uma *mise-en-scène*. “O realismo em arte só poderia, é evidente, proceder de artifícios” (BAZIN, 2014, p. 291). Assim, todo realismo opera uma dialética de aproximação e afastamento da realidade. Welles, por exemplo, se aproximaria da percepção livre e ambígua do real pela profundidade de campo e pelo plano de longa duração, mas se afastaria pelo aparato do estúdio, renunciando, devido à complexidade de sua técnica, ao documento autêntico encontrado nas externas, que seria visto posteriormente no neorealismo. Mas, para Bazin, o realismo deveria ser o objetivo último do cinema, *apesar* de qualquer entrave posto pela elaboração de uma imagem mais expressiva, ou mesmo expressionista. Tocamos, aqui, em outra famosa dicotomia do crítico francês: aquela divisão entre cineastas que acreditam na realidade, por um lado, e entre os que acreditam na imagem, por outro.

Frente aos mais recentes *A vizinhança do tigre* (2016), de Affonso Uchoa, e *Baronesa* (2017), de Juliana Antunes, ou mesmo antes, em obras como *O céu sobre os ombros* (2011), de Sergio Borges, podemos lançar mão do conhecido “dilema baziniano”, definido por Fernão Ramos (2012) como uma “elegia do estilo pela ausência”: a forte carga de estilo que existe justamente para negar sua mediação, se apagar, e registrar certa verdade do mundo, fazendo valer a intensidade e a ambiguidade que um sujeito-da-câmera teria experimentado na circunstância da tomada. Na indiscernibilidade entre o ficcional e o documental, no respeito à possibilidade de existência concreta dos sujeitos filmados no mundo enquanto sujeitos, os filmes citados fazem emergir sua política, elaboram um sistema de formas alternativo ao hegemônico, fazendo da política, como sugere Rancière (2005), uma forma de experiência antes de tudo sensível: novos recortes dos corpos, dos espaços e

das palavras.

Em *Arábia*, a mediação do estilo se esconde, mas também se explicita. O estilo se dá ora como ausência, ora como presença. Ora a partir de uma humildade da forma e de uma representação realista, ora a partir da explicitada elaboração da encenação e do enquadramento, marcados pela rigidez e pela imobilidade.

O cineasta, sugere Bordwell (2008), em perspectiva mais pragmática, é aquele que resolve os problemas no set, de como tornar imagem o que é palavra escrita ou pensada. Na dificuldade criativa imposta pela leitura do texto *off*, de uma narração de fato antes da narração pelo tripé encenação, enquadramento e montagem, *Arábia* encontrou uma liberdade maior na elaboração de suas imagens: é preciso preencher a banda visual sem que haja redundância entre o que se ouve e o que se vê. Opera-se, assim, uma alternância de estilos entre uma visão de perto e outra de longe. Ora a câmera constrói intimidade com os personagens, filmando de perto, questionando rostos, registrando deslocamentos, esboçando uma decupagem. Nos termos de Bazin, busca a realidade.

Em outros tantos momentos, no entanto, a câmera abandona o movimento e assenta no tripé. Busca a imagem. Fixa, prefere filmar afastada, e faz ver, fora-de-quadro, a mão dos cineastas que arranjam a cena para ser enquadrada, como no tableau composto com as caixas de mexerica, na sequência em que Cristiano discute o peso das cargas, ou no plano aberto no qual confronta o patrão no galpão. A ação se desenvolve a partir da imobilidade dos corpos, e a filmagem se faz distanciada, tornando as bordas do quadro mais evidentes enquanto limite de uma superfície de signos, com a encenação se dando enquanto uma sucessão de esquetes, ou de “acontecimentos”, unidades fundamentais da narração segundo Metz (2014). Em *Arábia*, além de seu valor nas posições que ocupam na linearidade sintagmática, os quadros valem também em si mesmos. Como pequenos terraços de brilho próprio dentro da cadeia da montagem, essas imagens exibem uma dramaturgia própria, plástica.

Há um investimento na geometria e na plástica da composição a partir de linhas e massas, reforçando o gesto de encenar para um quadro, de por-em-quadro: a *mise-en-cadre* de Eisenstein (2002), ou *mise-en-shot*, como prefere Bordwell. Enfraquecendo o fora de campo, estes planos-*tableaux* parecem evidenciar o quadro como operador do discurso do filme, apontando para o lugar da enunciação fora-de-quadro: como sugere Aumont (2004), se há signos arranjados na superfície da imagem, foram arranjados por *alguém*. O trabalho com a encenação e com o quadro, portanto, parece explicitar o próprio ato de filmar enquanto “farsa”, em uma paradoxal oposição ao regime realista, mas sem, contudo, abandoná-lo. Como um antídoto interno para a própria ontologia.

O procedimento estético parece retomar as escolhas vistas em filmes do início da década de 1970, como nos tableaux de *Os Herdeiros* (1970), de Carlos Diegues, e, sobretudo, *São Bernardo* (1972). Talvez

por influência dos filmes de Straub-Huillet, como *Os não-reconciliados* (1965) e *Crônicas de Anna Magdalena Bach* (1968), como sugere o depoimento de Eduardo Escorel, montador de *São Bernardo*, citado por Salém (1997), Leon Hirszman também recorre à sucessão de esquetes, muitas filmadas em planos únicos. A câmera está sempre posicionada à distância da cena, com primeiro plano esvaziado, e com a marcada imobilidade dos atores, que deixa o próprio tempo escorrer pela imagem como signo do capital que corrói as existências dos sujeitos objetificados pelo dinheiro e pelo trabalho.

Obras como *São Bernardo* parecem em sintonia com uma ascendência brechtiana e com certo horizonte da crítica no início dos 70 e sua denúncia da determinação ideológica do dispositivo cinematográfico em oposição a sua propensa objetividade maquínica. Esses filmes explicitam o caráter perspectivista da imagem do cinema, colocando em relevo o ver como um ato carregado de ideologia.

Assim, distante na história, *Arábia* parece ecoar estratégias estético-políticas de outros tempos para construir um lugar narrativamente convidativo, mas ao mesmo tempo crítico, para a experiência do espectador diante das imagens do mundo. Em *Arábia*, como em *São Bernardo*, a imagem é o corpo sensível, expressivo, mas mudo, para a existência viva da palavra sonora.

Referências

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

BAZIN, A. *O que é o cinema?*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BORDWELL, D. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas: Papyrus, 2008.

COMOLLI, J. *Ver e poder*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

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

GUNNING, T. "Narrative Discourse and the Narrator System." In: BAUDRY, L.; MARSHALL, C. *Film Theory and Criticism*. Nova York: Oxford Press, 1999, 470-481.

METZ, C. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

RAMOS, F. *A imagem-câmera*. Campinas: Papyrus, 2012.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Exo; Ed. 34, 2005.

SALEM, H. *Leon Hirszman: o navegador das estrelas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

XAVIER, I. "O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da História em *São Bernardo*". *Leitura e Sociedade*, n.2, 1997, pp. 126-138.

O ENTERRO DA DISCÓRDIA: notas sobre consumo cinematográfico carioca¹

THE BURIAL OF DISCORD: cinematographic consumption in Rio de Janeiro

Pedro Vinicius Asterito Lopera
(PPGCINE/UFF)²

Resumo: A partir do horizonte de uma história cultural orientada por questões etnográficas, este artigo analisa a formação de uma cultura de classe média no Rio de Janeiro do início do século XX, considerando as práticas em torno do consumo cinematográfico. Tendo como foco um protesto de estudantes universitários contra um exibidor, lançamos a questão: que paralelos podemos traçar entre os jovens revoltosos e uma cultura de classe média na então Capital no início do século XX?

Palavras-chave: Consumo; Cinema; Rio de Janeiro; Classe média.

Abstract: Following the perspective of Cultural History guided by questions related to ethnography, this work analyzes the formation of a middle-class culture in the beginning of XXth century in Rio de Janeiro, by observing some practices related to cinematographic consumption. Focusing on a protest by students against a film exhibitor, we launched the question: which relations can we draw between these students and a middle-class culture in the beginning of the XXth century?

Keywords: Consumption; Cinema; Rio de Janeiro; Middle class.

Em uma tarde ensolarada de maio de 1913, no Rio de Janeiro, mais precisamente na Avenida Rio Branco, os transeuntes foram surpreendidos por uma cena insólita: vestidos de terno, gravata e cartola, como ditava a moda, jovens estudantes da Faculdade de Direito realizavam um enterro simbólico de Giacomo Staffa, dono do Cinematographo Parisiense, localizado na principal via da cidade. Com direito a boneco de pano gigante, caixão de madeira e discursos eloquentes, os estudantes marcharam durante algumas horas pelo Centro do Rio de Janeiro em protesto ao gesto arbitrário de Staffa de tê-los expulsado de seu cinema, mesmo após terem pagado por suas entradas.

O pivô da controvérsia, o empresário Giacomo Staffa, possuía uma trajetória não muito comum a alguns

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual, no ST Exibição cinematográfica, espectralidades e artes da projeção no Brasil – sessão 4. A versão original deste artigo foi publicada pela Revista Tempo/UFF. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-77042018000100021&lng=pt&nrm=iso>.

2 - Docente do PPGCINE/UFF e pesquisador da Fundação Biblioteca Nacional. Contato: plopera@gmail.com



imigrantes³: tendo chegado ao Brasil aos 12 anos, passou por dificuldades e teve empregos como condutor de bondes, vendedor de jornal, até conseguir acumular capital por meio de uma passagem pelo jogo do bicho e, após isso, inaugurar um cinematógrafo na Avenida Central. O Cinema Parisiense é apontado pela historiografia do cinema brasileiro como o primeiro espaço dedicado exclusivamente à exibição cinematográfica na Avenida Central, dentro do panorama das reformas urbanas pelas quais o Rio de Janeiro atravessava (Araújo, 1985, p. 198-200).

Neste artigo, abordaremos o protesto de uma pequena parcela do público do cinema contra um empresário bem-sucedido, de modo a tentar acessar alguns padrões de consumo. Mesmo que não seja um fato que tenha causado repercussão no conturbado rumo da Primeira República brasileira, podemos elegê-lo como um vestígio de algumas expectativas e de pontos de tensão no consumo cinematográfico.

No intuito de guiar o artigo, lançamos a questão: considerando as narrativas veiculadas pelos jornais sobre o protesto e seus desdobramentos, que paralelos podemos traçar entre os jovens revoltosos e uma cultura de classe média em formação na então Capital no início do século XX?

“Tudo foi feito na melhor ordem possível”: cinema e vida pública da classe média carioca no início do século XX

Em 14.5.1913, começaram a surgir na imprensa carioca notas e artigos sobre um fato pitoresco ocorrido no Cinema Parisiense. Após pagarem por suas entradas, estudantes do primeiro ano da Faculdade de Direito esperavam do lado de fora do cinema a sessão começar e, ao tentarem ingressar no recinto, foram barrados pelo dono por conta de uma confusão na bilheteria. Como se não bastasse a situação desagradável, ainda foram verbalmente agredidos pelo Sr. Staffa.

Em resposta, os estudantes organizaram um protesto em repúdio ao tratamento concedido pelo Sr. Staffa: um cortejo fúnebre que percorreu algumas ruas do Centro do Rio de Janeiro e culminou em um enterro em frente ao seu cinema. Reunindo uma pequena multidão de estudantes, caminharam com faixas, cartazes e até mesmo um estandarte com gravuras em direção à fachada do cinema e ali realizaram vários discursos bastante ofensivos a Staffa, repudiando sua arbitrariedade.

Para compreender a dimensão simbólica do protesto dos estudantes, é preciso atentar para alguns de seus aspectos. Em primeiro lugar, cabe destacar sua motivação: a falha na mediação exercida pelo dinheiro na relação entre os estudantes e o proprietário do cinematógrafo aliada a uma descortesia de Staffa, de acordo com o ponto de vista dos estudantes. A função mediadora das relações entre indivíduos e grupos pelo dinheiro foi apontada por Simmel (1978, p. 100-109) como um dos aspectos fundadores da modernidade.

3 - As informações biográficas sobre Staffa foram extraídas de um artigo publicado por ocasião de sua morte. Cf. *Quem foi Staffa*. Cinearte: Rio de Janeiro, n. 90, 16.11.1927, p. 31.

Sendo caracterizado como abstrato e permeável, na visão de Simmel, o dinheiro seria responsável por despersonalizar as relações entre sujeitos, desmistificando os privilégios de alguns grupos do mundo pré-moderno e permitindo a expansão do capitalismo.

Em sua abstração, o dinheiro permitiria que a troca de bens e serviços fosse quantificada de acordo com o equilíbrio tênue entre oferta e demanda. E sua permeabilidade concederia acesso a mercados a quem quer que o portasse, sem apelo a hierarquias de ordem genealógica ou de casta. É interessante notar que, no caso analisado, houve um retorno à personalização dos sujeitos que justamente deveria ter sido evitada pelo dinheiro e, por consequência, a falha em seu papel mediador.

O gesto de Staffa também comprometeu o aspecto de interdependência levantado pelo dinheiro nas relações sociais (1978, p. 156), uma vez que, nas sociedades complexas, o nível de abstração nas relações sociais tem sua resposta na mediação nas relações de troca efetuada pelo dinheiro. Tal atitude contrariaria o sentimento de segurança dos sujeitos na modernidade pelo simples fato de possuir dinheiro, o que, segundo Simmel, “é talvez a mais concentrada e pontual forma e manifestação de confiança na ordem e na organização sócio-política” (1978, p. 179).

Por sua vez, a reação histriônica e violenta de Staffa no trato com os estudantes choca-se com um dos valores caros a cultura da classe média em formação: a contenção. A repressão aos impulsos de agressividade foi apontada por Gay (2002) como a consagração do domínio da natureza pela cultura que marcou a formação da cultura burguesa e que encontrou no século XIX seu momento chave de expansão.

No caso do Rio de Janeiro, profissionais liberais, funcionários públicos, comerciantes correspondiam a 24,4% da população economicamente ativa, de acordo com o censo de 1906 (cf: CARVALHO José Murilo de, 1987, p. 75). Embora não fossem a maioria da população, eram uma parcela significativa de uma classe média em expansão com o advento do regime republicano.

Ao se debruçar sobre a República, Carvalho (1987) verificou que o então novo regime se amparava em uma contradição: embora a opinião pública fosse a sua base, “os vitoriosos da República fizeram muito pouco em termos de expansão de direitos civis e políticos” (1987, p. 45). Este fato traduziu-se em barreiras concretas à participação popular (e, acrescentamos aqui, da classe média) nos negócios da política, uma vez que seu mecanismo principal – o voto – se encontrava viciado e uma parcela ínfima da população podia exercê-lo, além dos constrangimentos físicos e morais impostos a adversários políticos nos períodos eleitorais, tal como analisou Carvalho (1987, p. 66-90). É neste cenário que uma classe média carioca precisou se inserir em termos de participação na vida urbana. Expressa entre os pobres e uma elite com padrões de consumo elevadíssimos, essa classe média precisou construir formas de distinção, principalmente em relação aos primeiros.

A frequência a cinematógrafos mostrou-se um dos mecanismos de distinção acessíveis a essa camada



de estudantes, profissionais liberais e funcionários públicos, uma vez que o ingresso tinha um custo acima do poder aquisitivo da maioria da população. Aliado a isso, a fruição de um tempo livre era um luxo se considerarmos as mudanças na paisagem urbana e na legislação a partir da gestão Pereira Passos, que dificultavam o trânsito e a vida da população pobre pelo Centro do Rio de Janeiro. É possível inferir também, a partir dos anúncios dos cinematógrafos publicados na imprensa, que estes se dirigiam aos estratos médios e à elite, uma vez que as taxas de analfabetismo eram consideravelmente altas e o conteúdo detalhado de alguns filmes exposto nos anúncios exigia um nível razoável de letramento. Não é uma simples coincidência o protesto envolver estudantes de Direito, uma carreira voltada eminentemente para o desempenho de funções nos postos altos e médios da burocracia e para a formação de profissionais liberais.

O periódico *União Acadêmica: órgão litterario, scientifico e noticioso* publicou uma versão sobre os fatos envolvendo o exibidor Staffa:

INCIDENTE ACADEMICO

A “União Acadêmica” – órgão da juventude estudiosa, não podia deixar de acentuar, de assignalar em suas linhas, de lançar em suas columnas o mais vehemente protesto contra o ultrage atirado por um estrangeiro petulante, em plena face da sciencia, em pleno rosto do direito.(...)

Deixando de parte os commentarios, passamos a descrever o facto:

Alguns alumnos do 1º anno da Faculdade Livre de Direito, dirigiram-se ao “Cinema Parisiense” com o fito de passarem algumas horas distrahidos.

Alli chegando, foram tratados brutalmente pelo Sr. Staffa – “vulgo protector dos bolinas” – que além de não permitir a entrada no seu estabelecimento de diversões, usou de vocabulários menos dignos, menosprezando a classe acadêmica.

Uma revanche se impunha; não poder-se-hia comprehender como um explorador da terra brasileira, arremessasse taes pedradas nos melindras da sociedade carioca, sem que a fina flor da mocidade brasileira – lavasse a honra offendida.

A desforra foi tirada!

A classe acadêmica não trepidou um só instante em levantar a luva que foi atirada contra sua majestade.

D’ahi surgiu o enterro...

Conversas, reuniões, palestras, discursos foram feitos.

Os alumnos do 1º anno resolveram, então, fazer o enterro do Sr. Staffa com toda a pompa, isto é, o sr. Staffa ficaria moralmente sem valor perante a classe acadêmica.

Tudo foi feito na melhor ordem possível, até a própria policia se portou correctamente, o que é de admirar. (...)

D’estas columnas enviamos as nossas felicitações ao grêmio acadêmico pela boa or-

dem que se observou no préstito (Ano I, número 5, maio/1913).

É a partir da lógica de distinção acionada pelo consumo cinematográfico que o protesto dos estudantes da Faculdade de Direito precisa ser compreendido. Alguns dos pontos principais nas narrativas que se encontram condensados na versão dos próprios estudantes sobre o protesto podem ser vistos considerando essa lógica. Seguindo o pensamento de Douglas e Isherwood (2004, p. 112-113) de perceber o consumo como um demarcador de fronteiras e uma atividade de fixação dos significados na vida social, podemos sublinhar, em um primeiro momento, a preocupação dos estudantes em apresentar publicamente a motivação do protesto como legítima. Essa disputa de legitimidade passou pela esfera do consumo, na medida em que – a partir de seu ponto de vista – seu direito de fruir do espetáculo cinematográfico foi negado mesmo com o pagamento dos ingressos.

Levando em conta a participação precária e as dificuldades de participação na vida política por parte dessa classe média carioca em formação, podemos inferir que o protesto contra Staffa é uma projeção na esfera do consumo das tensões referentes à cidadania na *Belle Époque* carioca e, simultaneamente, interpretar a rejeição ao tratamento dado pelo exibidor como uma metáfora à recusa por parte dessa classe média de uma posição social que, em sua visão, a fez ser confundida com os pobres na então nova ordem republicana.

De um modo sutil, nas frases “Tudo foi feito na melhor ordem possível” e “D’estas columnas enviamos as nossas felicitações ao grêmio acadêmico pela boa ordem que se observou no préstito” presentes no relato publicado no periódico editado pelos estudantes, evidencia-se a busca pela legitimidade da *forma* assumida pelo protesto. Em um cenário político e urbano com constantes motins e revoltas, os estudantes não queriam ser confundidos com “arruaceiros”, “baderneiros” – em uma contraposição velada aos populares atuantes em revoltas como a da Vacina e da Armada.

O apelo à ordem por parte dos estudantes deve ser entendido dentro deste panorama e, assim, é importante afirmar que ele encontrou eco nos artigos dos jornais da época. Considerando o protesto uma “esfuziante e classica pilheria de estudantes, a cerimonia do *enterro*, que é também a sua mais alta manifestação de desagrado, há muito não se fazia no Rio”⁴, *O Paiz* legitimou em sua narrativa tanto sua motivação quanto sua forma, no que foi acompanhado pelo *Jornal do Brasil* (citado no relato dos estudantes) e por outros jornais. Em *A Época*, a perturbação inicial da ordem pelo protesto foi destacada de modo jocoso, uma vez que “a principio, as famílias sobressaltaram-se; mas depois acharam graça, e só quem não gostou da festa foi o manifestado”⁵, no que foi complementado pela narrativa veiculada pelo *A Noite*, que destacou a dispersão do protesto “na melhor ordem”⁶.

4 - *O Paiz*, 17.5.1913, p. 2

5 - *A Época*, 17.5.1913, p. 5

6 - *A Noite*, 16.5.1913, p. 3

O argumento da preservação da ordem pública encontra seu desfecho na ênfase no papel da polícia por parte dos próprios estudantes por ocasião do protesto, tendo ressaltado em seu relato que “até a própria polícia se portou correctamente, o que é de admirar”. Essa preocupação foi registrada pelo *Correio da Manhã* que, além dos agradecimentos ao jornal, enfatizou que “um grupo de acadêmicos (...) [veio] pedir-nos que tornássemos saliente o procedimento correto da policia e da guarda civil durante a manifestação”⁷. É possível observar que, além da questão da ordem, surge nesses trechos – embora de modo sutil – a visão de uma polícia que age de modo arbitrário e violento, sendo esta um dos empecilhos ao exercício da cidadania por parte da maioria da população. Do contrário, que sentido teria o destaque de um “procedimento correto” “de admirar” por parte da polícia? Ao mesmo tempo, os estudantes posicionavam-se como sujeitos merecedores do tratamento distinto pela polícia, já que haviam se preocupado em tornar legítima a motivação e a forma do protesto e isso foi corroborado pelos jornalistas que narraram os fatos, mais uma distinção em relação a massa de trabalhadores da Primeira República. O elogio à polícia, na verdade, era um autoelogio à sua postura e à sua posição de classe.

Considerações finais

Através do episódio do protesto dos estudantes contra o empresário Giacomo Staffa, foi possível perceber alguns indícios em torno da formação de uma cultura ligada a classe média no Rio de Janeiro dos primeiros anos do século XX. À insegurança gerada pela recusa de Staffa ao papel mediador do dinheiro em sua interação com os estudantes, respondeu-se com o apelo à manutenção da ordem.

Consideramos também a dificuldade dessa classe média carioca incipiente inserir-se na ordem política através do exercício efetivo da cidadania e o protesto dos estudantes como um sinal da projeção na esfera do consumo cultural de tensões advindas da falta de participação política. Por conta da necessidade de se posicionar perante a elite e de se distinguir da população mais pobre, a classe média carioca viu no consumo cinematográfico a possibilidade de afirmar alguns de seus valores, tais como a contenção e o apelo à ordem e à moral.

Referências

- ARAÚJO, V.P. *A Bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- CARVALHO, J.M. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a república que não foi*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- DOUGLAS, M.; ISHERWOOD, B. *O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2004.
- GAY, P. *O século de Schnitzler: a formação da cultura de classe média (1815-1914)*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

7 - *Correio da Manhã*, 17.5.1913, p. 3

SIMMEL, G. *The Philosophy of Money*. London: Routledge and Kegan Paul, 1978.

No intenso agora: rastros e restos na história a contrapelo de 1968¹

In the intense now: traces and scraps in the history against the grain of 1968

Rafael Barbosa²
(Mestrando – UFMG)

Resumo: Povoado de imagens de arquivo e registros amadores, *No intenso agora* (2017), de João Moreira Salles, narra a história a contrapelo de 1968. A proposta deste trabalho é lançar em discussão o filme-ensaio de JMS a partir de uma perspectiva benjaminiana. Ao entrecruzar conceitos como testemunho, rastro e memória com excertos da obra busca-se analisar questões relacionadas à natureza material dos arquivos e compreender como o documentário promove a reelaboração do passado no presente.

Palavras-chave: Documentário, arquivo, filme-ensaio, João Moreira Salles.

Abstract: Filled with archive footage and amateur records, *In the intense now* (No intenso agora, 2017), directed by João Moreira Salles, narrates the history against the grain of 1968. The proposal of this work is to discuss the essay film of JMS from a Benjaminian perspective. The intertwining of concepts such as testimony, trace and memory with excerpts from the film seeks to analyze questions related to the material nature of the archives and to understand how the documentary promotes the re-elaboration of the past in the present.

Keywords: Documentary, archive, essay film, João Moreira Salles.

Introdução

Este trabalho tem a intenção, ainda que modesta, de dialogar com o tema lançado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual, que nos convidou a revisitar o maio de 1968, no ano em que efeméride completou meio século, e refletir seus possíveis legados tanto na esfera político-social quanto no campo estético e cinematográfico³. Tendo isso como norte, examinaremos como o gesto ensaístico sobre as imagens de arquivo no documentário *No intenso agora* (2017), de João Moreira Salles, promove a dobra do passado no presente, no esteio daquilo que chamamos de arqueologia das imagens, isto é, o ato de escavar

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no painel "O cinema sobre Maio de 68: ressonâncias e linguagens da história".

2 - Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG, na linha de pesquisa em Cinema. Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

3 - O artigo tem origem dentro de um recorte do projeto de dissertação atualmente em desenvolvimento no PPG-Artes da UFMG, no qual o documentário *No intenso agora* (2017) é um dos objetos de estudo.

os arquivos e reelaborá-los na montagem do filme.

O projeto de *No intenso agora* surge quando João Moreira Salles revirou os arquivos de sua família, ainda na produção de *Santiago* (2006), e descobriu dois rolos de filmes 16 mm feitos de modo caseiro por sua mãe, Elisa Margarida Gonçalves, em uma viagem com um grupo de amigos na China, em 1966, durante a fase inicial e manifestadamente mais forte da Revolução Cultural. Às cenas da China somam-se imagens dos eventos de 1968 na França, na Tchecoslováquia e no Brasil, em menor medida. Na esteira do filme-ensaio, o documentário interroga como as pessoas que participaram daqueles acontecimentos – vividos com alegria e euforia – seguiram adiante depois do arrefecimento das paixões e do desencanto. O registro amador de Elisa Gonçalves, em um contexto em tudo oposto ao seu, permaneceu oculto por quase 40 anos. É a descoberta dos arquivos diletantes dessa viagem da mãe que dá origem ao documentário, em um relato pessoal na voz do diretor sobre a natureza efêmera dos momentos de grande intensidade emocional.

Ao desaterrar os arquivos, e uma vez restabelecido o passado, é importante questionar: qual é o trânsito estabelecido entre a narrativa e o contingente, entre os rastros e o seu processo de reelaboração, entre a montagem e o discurso face ao esquecimento, ao apagamento e aos silêncios que são imanentes às imagens de arquivo?

Este trabalho tenta lançar luz a essas questões em uma perspectiva exploratória, sem a pretensão de esgotá-las, ciente de que o objeto de estudo é amplo e merece outras orientações referenciais, outros recortes metodológicos. Para análise, este trabalho segue uma linha teórica benjaminiana, essencialmente a partir da leitura de alguns dos estudiosos de sua obra como Didi-Huberman e Jeanne Marie Gagnebin. Ancorado também nas reflexões do Todorov e Ricoeur e amparado de igual forma em uma generosa dose pelas formulações do próprio João Moreira Salles que imprime, na voz over, algumas pistas às indagações propostas.

Reelaborar o passado: o ato de escavar em imagens de arquivo

Jeanne Marie Gagnebin ao se deter sobre as obras de Walter Benjamin destaca que o autor em suas teses sobre o conceito de história retoma as considerações sobre o papel do narrador. No pensamento benjaminiano, ele seria a figura do trapeiro, a personagem que recolhe os cacos, os restos, movida pelo desejo de “não deixar nada se perder” (GAGNEBIN, 2006, p.53). Para um historiador materialista, como Walter Benjamin, o resto oferece não apenas o suporte sintomal do “saber não consciente [l’insu] – verdade de um tempo recalçado da história –, mas também o próprio lugar e a textura do ‘teor material das coisas’ (Sachgehalt), do ‘trabalho sobre as coisas’” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 120).

Ao revirar os arquivos, sejam eles familiares ou públicos, João Moreira Salles exercita a função de sucateiro, como quem busca extrair a natureza do material pelas imagens. Este narrador sucateiro, não tem por alvo apenas “recolher os grandes feito”, mas sim apanhar tudo aquilo que foi deixado de lado, “que parece não



ter importância ou sentido” ou “algo com que a história oficial não sabe o que fazer”, seja nos filmes militantes, na análise de slogans pichados nos muros de Paris, nas imagens de um garçom que toma a palavra para testemunhar contra os tecnocratas e intelectuais no teatro Odeon ocupado, nos registros amadores de uma viagem à China na efervescência da Revolução Cultural ou nas imagens de arquivo de uma mulher que contesta sua condição de trabalho e reluta entrar na fábrica Wonder no maio de 1968, naquilo que Gagnebin chama de a “sobra do discurso histórico” (GAGNEBIN, 2006, p.54).

Para Benjamin, “o cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu deve ser considerado como perdido para a história” (apud DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 119). O filósofo lembra que quem pretende se aproximar do passado soterrado deve “agir como um homem que escava”.

O arqueólogo não pode temer remover a terra do presente, isto é, colocar talvez em perigo as edificações que ali se erguem. Deve ficar atento a pequenos restos, a detritos e irregularidades do terreno que, sob sua superfície aparentemente lisa e ordenada, talvez assinalem algo do passado que foi ali esquecido e soterrado. (GAGNEBIN, 2012, p.34).

Ricoeur (2007, p.179) observa que um documento de arquivo não tem destinatário certo, está aberto, a princípio, a “quem quer que saiba ler”. É neste ponto que se destaca a importância da arqueologia das imagens, que não só escava os arquivos, mas, principalmente, exerce a função de interrogá-los. Isso porque os documentos não são simplesmente dados, como a ideia de rastro pode sugerir (Ibid., p.189). Eles são circunscritos, portanto algo procurado e encontrado a partir das interrogações do historiador/realizador. Os documentos falam quando lhes são perguntados. Essa pergunta, diz Ricoeur citando Antoine Prost, “não é uma pergunta nua, é uma pergunta armada” (Ibid, p.188).

João Moreira Salles expõe não só o ato de revirar os documentos, mas suas interrogações sobre eles. Esses questionamentos partem tanto da ordem filosófica – como sobreviver ao fim de uma alegria que você não consegue mais recuperar? O que sobra do contraste entre a euforia e o desencanto? – passando por questões políticas e sociais – o que uma imagem diz sobre o regime político em que foi feita? Como se filma em uma democracia? Como se filma em um regime autoritário ou totalitário? Como as relações de classe se inscrevem nas imagens? Até chegar na própria natureza da imagem: o que podemos inferir de uma imagem só de olhar para ela? Qual o grau de interferência que elas foram submetidas?

Testemunho, montagem e discursos

Ao trapeiro-narrador que se dedica em revirar os arquivos cabe a tripla jornada laboral de selecionar os fatos, fazer seu recorte – ciente de que neste recorte está implícita uma moldura histórica, política e social – e ordenar os fragmentos no presente (VILELA, 2012, p.149). Nesse exercício emergem diferentes discursos em *No intenso agora*: das testemunhas, dos comentários em off de outros diretores nos excertos dos filmes de

militância, do relato expositivo em imagens institucionais e programas de TV (jornalísticos), da própria montagem dos arquivos e, sobretudo, da voz over do diretor, posta como uma das ferramentas que materializa o processo de trazer o passado ao presente. Um ato metareflexivo, uma vez que busca compreender o que esses arquivos evocam da memória íntima, mas também o que eles evocam enquanto imagem.

Desses possíveis discursos, destacamos dois: o discurso testemunhal e o discurso reflexivo (um par dinâmico proposto a partir da leitura do Todorov que ajuda a entender esse operador analítico). O primeiro delineado naquele que organiza o passado no presente a partir da sua própria experiência de vida, na escrita de si. O segundo alicerçado naquele que elabora o passado no presente a partir de uma seleção dos acontecimentos do mundo, no fazer documental, demonstrando a própria performance. Nesse caso, o documentário utiliza os acontecimentos de 1968, recuperados pelo realizador, para compreender novas situações, com agentes, espaços e tempos diferentes.

É sobre este jogo entre os discursos que se constrói a figura do narrador em *No intenso agora*. João Moreira Salles transita entre o íntimo, as imagens de arquivo da mãe e o acervo pessoal, que trazem do passado o testemunho da própria experiência de vida (o casarão no Rio de Janeiro, o natal em família, o jabuti de estimação) para o social.

“Eu era feliz nas férias. Na minha memória, minha mãe era feliz o ano inteiro”, diz JMS sobre as imagens de sua infância em uma “guerra” de bolas de neve com a sua mãe e irmãos. A imagem que sucede a brincadeira é de um grupo de trabalhadores em marcha empunhando uma faixa que marca o 1º de maio de 1967. O universo particular se expande para o contexto social, o testemunho pessoal se transfigura no discurso histórico, que busca a restituição e a análise das imagens do passado, condicionado pelas circunstâncias temporais e espaciais do seu lugar de leitura. “Minha mãe guardou imagens da China, onde foi como turista. Da França, onde morávamos, não tenho imagem nenhuma”, completa. Para Eugénia Vilela,

Quando a testemunha considera que as suas recordações merecem entrar no espaço público, podendo servir como um modo de formação de um grupo alargado, essa abertura do espaço íntimo a um espaço não privado produz um testemunho, isto é, um tipo de discurso sobre a presença dos traços do passado no presente que concorre com o discurso histórico. (VILELA, 2012, p.153).

Embora o verbo concorrer nas palavras da autora possam sugerir uma disputa, não é esta proposta deste artigo, entendendo que cada discurso tem o seu lugar e a sua função. A própria autora, adiante em seu ensaio, estabelece a relação recíproca de complementaridade entre os discursos, que nos serve melhor.

Ricouer diz que o testemunho se configura como uma estrutura de transição entre memória e história (VILELA, 2012, p.159). Pois é esse movimento que JMS celebra em *No intenso agora*, a memória (do arquivo pessoal, da relação materna, da infância na França e no Brasil, da experiência de vida, do ofício de documenta-



rista-ensaísta, que examina as imagens em busca de sua natureza lacunar) e a história escrita em 1968, principalmente, numa lida a contrapelo (ao priorizar os arquivos não oficiais, ao escavar documentos de estudantes e movimentos sociais no maio francês, ao desvelar os rolos amadores dos arquivos da Tchecoslováquia, ao retomar a marcha e o sepultamento do estudante Edson Luís no Rio de Janeiro, nas imagens registradas por Eduardo Escorel e por José Carlos Avellar).

O caráter fragmentário é característico dos materiais de arquivo. Quem se coloca na missão de ordená-los, deve estar ciente de sua tarefa labiríntica. “Tentar fazer uma arqueologia sempre é arriscar-se a pôr, uns junto a outros, traços das coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vem de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.211-212). A essa tarefa, Didi-Huberman chama de imaginação e montagem.

Essa seria também a função do filme documentário segundo João Moreira Salles. Para o diretor, um documentário encerra duas naturezas distintas: é ao mesmo tempo registro de algo que aconteceu no mundo e narrativa, ou seja, uma retórica construída sobre o que foi registrado. (SALLES, 2005, p. 64). Essa retórica, em seus filmes-ensaio, parte tanto do exame das imagens, que desencadeia o discurso na forma da voz over, quanto da sua confrontação com outros documentos (imagéticos ou sonoros), em uma montagem que, ao entrecruzar os acontecimentos, não deixa de ser, por si, também uma forma de discurso, ao narrar os fatos pelo encadeamento de recortes e fragmentos.

Considerações finais

Para João Moreira Salles, a função do documentário reside na tensão da fronteira. O grande documentário é aquele que amplia a gramática do cinema e a torna mais rica e complexa. Como trapeiro de imagens, JMS inscreve em *No intenso agora* a inquietação com o passado na sua lida com o presente e busca, ao revisitar as imagens de arquivo – de preferência os registros amadores – contar a história a contrapelo, ao dar espaço e voz aos vencidos, aos esquecidos, abrindo a história para a pluralidade. É por meio desse material que a voz over do diretor percorre à procura de rastros e restos desse passado que “não foi feito para a história”, como os diários audiovisuais da mãe, ou “filmados com urgência” pela imposição da ação presente, como as imagens captadas no fim da Primavera de Praga. Em *No intenso agora*, JMS põe 1968 em análise e, com isso, perturba o presente. Perturba porque ao escavar o passado encontra vestígios em tempos atuais. Trazer o passado à luz do presente ganha, assim, matizes diferentes de acordo com o contexto cultural do “presente” que o interroga. Inevitavelmente, incita também comparações com os eventos que transcorrem no contexto desse “presente” ou com aqueles ocorridos em um passado não tão remoto, sob o efeito de suspensão, como as Primaveras Árabes, o movimento Ocupe Wall Street, nos Estados Unidos, ou as jornadas de junho de 2013, no Brasil.

“É possível que 1968 não seja, como querem alguns de seus hagiólogos, o ano zero de uma nova modernidade”, escreveu o jornalista Zuenir Ventura, que se dedicou em duas obras a analisar essa profusão simbólica de 1968 (2008, p.17). Embora os estudantes franceses já tivessem alertado, nos muros de Paris, que era apenas o começo. Ventura recorda que o sociólogo francês Edgar Morin, que assistiu aos desdobramentos de maio em sua terra natal e em seguida veio acompanhar as manifestações no Brasil, ficou impactado pelo “êxtase da História”. Ele dizia que vão ser precisos anos e anos para se entender o que se passou. Já se passaram 50 anos e 68 continua, como diria Umberto Eco, uma “obra aberta”.

Referências

DIDI-HUBERMAN, Georges. “Walter Benjamin, arqueólogo e trapeiro da memória”. In: *Diante do Tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015. p.113-139.

_____. “Quatro pedaços de película arrancados ao inferno” e “Imagem-arquivo ou imagem-aparência”. In: *Imagens Apesar de Tudo*. Traduzido por Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012. p.15-31,119-154.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Memória, história e testemunho”. In: *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006. p.44-57.

_____. “Apagar os rastros, recolher os restos”. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (org.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012. p.27-38.

SALLES, João Moreira. “A dificuldade do documentário”. In: MARTINS, José Souza; ECKERT, NOVAES, Cornelia; NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. São Paulo: Edusc, 2005. Cap. 03, p.57-71.

RICOEUR, Paul. O testemunho. In: *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François. Campinas: Ed. Da Unicamp, 2007. p. 170-192.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008. 285 p.

VILELA, Eugénia. Do testemunho. In: *Princípios: Revista de Filosofia*, v. 19, n. 31, p.141-179, jan/jun, 2012.



O uso eficiente do fotofilme no cinema de Kleber Mendonça Filho¹

The efficient use of the photofilm in the cinema of Kleber Mendonça Filho

Reginaldo do Carmo Aguiar²

(Mestrando – Unicamp)

Resumo: Este trabalho tem como objetivo avaliar o uso e a apropriação de imagens fixas montadas em movimento de cinco filmes importantes do diretor Kleber Mendonça Filho. O trabalho analisou o conteúdo visual e sonoro no tempo e no espaço e as emoções produzidas por meio da teoria e prática cinematográfica de Noël Burch e outros autores importantes. Além disso, a análise comparou os filmes. A análise revelou o uso eficiente do foto-filme pelo diretor de maneira criativa, estratégica, estética, contextual, emocional, rápida e econômica.

Palavras-chave: Fotofilme, montagem, direção, cinema expansivo.

Abstract: This work aims to evaluate the use and appropriation of fixed motion pictures of five important films by director Kleber Mendonça Filho. The work analyzed the visual and sonorous content in time and in the space and the emotions produced through the theory and practice of Noël Burch and other important authors. In addition, the analysis compared the films. The analysis revealed the effective use of the film by the director in a creative, strategic, aesthetic, contextual, emotional, fast and economic way.

Keywords: Fotofilme, montagem, direção, cinema expansivo.

Introdução

O diretor pernambucano Kleber Mendonça Filho vem ganhando destaque no cinema contemporâneo brasileiro principalmente por produzir filmes com um caráter político, nos quais aborda temas caros como a urbanização descontrolada e desordenada, os efeitos climáticos, a violência, a divisão de classes sociais, as relações de poder e o povo brasileiro. Os discursos e temas percorridos se repetem numa espécie de estudo crítico, evidenciando uma elaboração de linguagem e uma estética particular. Ao todo, Kleber dirigiu doze filmes entre curtas, médias e longas-metragens até 2017. Ao visionar seus filmes mais importantes, nota-se um denominador em comum: o uso eficiente do fotofilme.

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: PA Cinema brasileiro contemporâneo: estéticas, poéticas e narrativas de si – sessão 3.

2 - Tem graduação e formação em Psicologia pela Universidade Federal de Uberlândia, especialização em análise do comportamento pelo ITCR e especialização em Neurociências pela Santa Casa de São Paulo.

Os fotofilmes são películas produzidas na íntegra ou em grande medida a partir de fotografias que, capturadas separadamente, quebram com o fluxo que permite representar o movimento de maneira natural no cinema. São consideradas fotofilmes todas as películas cinematográficas nas quais o fotográfico tem presença marcante, não como parte da trama ficcional, mas como parte de sua proposta estética (BELLOUR, 2012).

O fotojornalismo expansivo é uma prática contemporânea de fotojornalistas de exposição de seus trabalhos que mesclam fotografia, vídeo e banda sonora. Tem-se uma conexão fotografia-vídeo estabelecendo uma relação com o cinema e uma aliança com técnicos de som e de montagem. Cria-se, assim, uma nova forma de narrar um evento e aproveitar a internet como distribuição de seus trabalhos enquanto divulgação e experimentação (BARBALHO, 2016).

Vale ressaltar que o universo do cinema, desde os primórdios, é atravessado pela reutilização de material de arquivo. A primeira obra singular a tratar desse procedimento de montagem na teoria do cinema é *Films Beget Films*, de Jay Leyda, publicada originalmente em 1964. O autor demonstra como a reutilização de imagens de arquivo para a criação de novas obras é praticamente contemporânea do surgimento do cinema (ELIAS, 2016).

A linguagem fotográfica é estruturante para a narrativa de filmes, capturadas isoladamente e animadas e com características artificiais (movimento e temporalidade). Nesse caso, a criação do fotofilme (BELLOUR, 2012; ELIAS, 2016), o fotojornalismo expansivo (YOUNGBLOOD, 1970; BARBALHO, 2016), a câmera fixa clássica que filma o estático e o “filme de arquivo” na mesa de montagem, na combinação de imagens, palavras e sons (BERNARDET, 2000) formam uma nova maneira de fazer cinema na contemporaneidade. Dentro dessas possibilidades, os filmes analisados foram: *Vinil Verde*, *Eletrodoméstica*, *Recife frio*, *O som ao redor* e *Aquarius*.

Este trabalho tem como objetivo avaliar a forma, o conteúdo e as emoções produzidas por meio de imagens fixas (de arquivo, fotografia clássica, fotojornalismo e captadas em modo de vídeo) montadas em movimento e somadas a algum tipo de banda sonora nas cinco películas mais conhecidas (três curtas-metragens e dois longas-metragens) do diretor pernambucano Kleber Mendonça Filho. Busca-se compreender melhor a dissolução de fronteiras em um tipo de estética de transmídia utilizado pelo diretor. Outro objetivo é analisar o uso estratégico, eficiente e de baixo custo desse tipo de montagem pelo diretor. Neste trabalho, tanto o fotojornalismo quanto a filmagem em câmera fixa em ambiente estático foram considerados como fotofilme.

Metodologia

O trabalho focou nas características visuais (localização, conteúdo, duração e cor) e sonoras (melodia, letra, ruídos etc.) das imagens fixas em movimento. Foi feita uma análise comparativa entre os filmes para evidenciar alguns padrões. Em alguns casos foram utilizadas a teoria e prática fílmica do livro *Praxis do cinema*, de Noël Burch, no que diz respeito às estruturas dialéticas (relação duração-legibilidade, oposição preto-bran-



co versus colorido, som e imagem etc.). Isso porque é fundamental que o filme se valha de uma construção dialética, e todos os bons filmes contêm tais estruturas (BURCH, 2008).

A análise também foi feita por meio de alguns conceitos deleuzeanos. Em outros casos, a análise se vale de referências ao cinema de John Carpenter.

Resultados

O Quadro 1 traz uma síntese comparativa dos dados coletados nos cinco filmes de Kleber Mendonça Filho:

FILME / TIPO DE IMAGEM EM MOVIMENTO	LOCALIZAÇÃO / (TEMPO DE EXIBIÇÃO)	COR DA FOTOGRAFIA	CONTEXTO SÓCIO-HISTÓRICO	ESTRATÉGIA DO DIRETOR / MEMÓRIA	BANDA SONORA	SENSAÇÃO PRODUZIDA NO EXPECTADOR
Vinil verde / fotofilme	Todo o filme / (15')	Colorida	Moral: Consequências punitivas diante da quebra de uma regra Solidão nas grandes cidades e proteção contra a violência	Fabular com pouco tempo (memória)	Canção (melodia mais letra ora alegre, ora tensa) + voz over + ruídos	Tensão, suspense e horror
Eletrodoméstica / imagens captadas pela câmera de vídeo fixa	1'02" / (2'03")	Colorida	Urbanização desordenada; classe média e proteção contra a violência, divisão de classes sociais e tecnologia	Descrever o presente com pouco tempo	Canção (melodia mais letra irônica e tosca)	Tensão e ironia
Recife frio / fotojornalismo expandido	1) 52' / (33') - fotojornalismo; 2) 2'26" / (38'); 3) 16'36" / (54")	1) Colorida; 2) Colorida; 3) Colorida;	1) Catástrofe natural (meteorito); 2) Urbanização desordenada e proteção contra a violência; 3) Urbanização desordenada e proteção contra a violência;	Descrever o passado e o presente com pouco tempo	1) Sopro rítmico + voz off; 2) Sopro rítmico + voz off; 3) Música instrumental + voz off	1) Tensão; 2) Tensão; 3) Tensão.
Som ao redor / imagens de arquivo (fotografia)	1'33" / (1'08")	P & B	Divisão de classes sociais - coronelismo	Fazer um paralelo do presente com o passado em pouco tempo para mostrar que não houve mudanças sociais (memória)	Percussão rítmica e volume crescente	Tensão e suspense
Aquarius / imagens de arquivo	1'37" / (1'05")	P & B	Urbanização desordenada, especulação imobiliária e proteção contra a violência	Descrever o passado com pouco tempo por meio de uma antropologia visual	Canção (melodia mais letra)	Tristeza, nostalgia, frieza

Quadro 1: Síntese comparativa - Fonte: elaboração do autor

Análise e discussão

Em *Eletrodoméstica*, as crianças jogando de um lado do muro e operários da construção civil trabalhando do outro lado do muro são observados em uma câmera *plongée*. Isso mostra uma estrutura dialética burchiana e revela a diferença de classes sociais. A imagem fixa de um vizinho chegando no carro que acabara de ser quebrado o vidro revela a violência nos grandes centros. Há, nesse caso, um “enquadramento obsessivo” – expressão usada por Gilles Deleuze (2009) – que faz com que um personagem entre e saia do quadro e este continue vazio.

No geral, todas as películas revelam condições sociais: a classe média e seus desafios, as marcas da história escravagista e seus desdobramentos, a especulação imobiliária, o problema climático, o urbanismo desordenado, a classe média aprisionada pela violência, o povo marginalizado, os efeitos climáticos etc. Esses filmes, de alguma maneira, tocam na vida urbana das populações das grandes cidades do país, mesmo na fábula de *Vinil verde*, que foi filmado em um apartamento. Eles abordam criticamente e diretamente o contexto da cidade, principalmente o medo da violência e como a sociedade reage a isso. O homem na metrópole passa por distúrbios gerados pelo crescimento demográfico mal planejado e tem constante relação com a violência nessa disparidade entre as classes sociais. De forma bastante inteligente e criativa, esses cinco filmes conseguem revelar a vida nos grandes centros urbanos, o que se aproxima dos estudos da sociedade contemporânea.

O diretor faz uso da fotografia em preto em branco para representar o passado, como ocorre em *O som ao redor* e *Aquarius*. O uso da fotografia colorida serve para representar a estória no presente como em *Vinil verde*, *Eletrodoméstica* e *Recife frio*. Todavia, em *Recife frio* o fotojornalismo expandido representa um passado com clima ensolarado, que é representado em cores. Em *Recife frio*, *O som ao redor* e *Aquarius* os fotofilmes têm uma função de memória no sentido de resgatar algo que ocorreu para entender o presente. Além disso, os fotofilmes são eficientes ao explicarem algo do passado sem perderem muito tempo, seja para contextualizarem, seja para a construção dramática do filme, como forma de ganharem tempo e explicarem ao expectador o que ocorreu no passado e que perdura no desenrolar do filme.

No começo dos últimos quatro filmes de Kleber Mendonça Filho o fotofilme é usado para contextualizar de forma rápida e eficiente o passado e dar início à narrativa enquanto prólogo. Além disso, em *O som ao redor* e *Aquarius* as imagens de arquivo são de fato reais, e em conjunto com a banda sonora exploram a fronteira entre o documentário e o ficcional, construindo narrativas e subjetivações específicas por meio dessa estrutura dialética.

A banda sonora (narração, música, canção, ruído etc.) atua na construção de significados durante a exibição das imagens. O arquivo fotográfico só passa a significar quando é acompanhado de informações complementares ou contrastantes, quando é contextualizado (ELIAS, 2016). Exibir um arquivo fotográfico em



formato de filme pressupõe uma transformação do material em obra de arte para ser considerado um fotofilme. Segundo Deleuze (2007), o som se torna um componente da imagem visual ao preencher ou povoar o não visto com uma presença específica. Também para Burch (2006), é preciso que as escolhas sonoras sejam bem feitas para não confundir o espectador ou para não produzir algo que o diretor não pretenda. Nesse caso, isso exige uma perspicácia do autor na seleção e composição sonora – *sound designer* – de três eixos essenciais ou camadas sonoras (ruído, fala e música) em conjunto com uma imagem ordenada plasticamente – ou camada de imagem – para se chegar ao efeito esperado, em que o espectador é ativado e incentivado a associar tais camadas existindo em simultaneidade.

Em *Vinil verde*, *Eletrodoméstica* e *Aquarius* há uma relação da fotografia com a melodia e o textual (da letra da canção). De acordo com Bollendorff (2014), esse diálogo deve ser realizado em perfeita “colaboração” ou equivalência, e por isso deve ser muito bem selecionado. Segundo a opinião de Bollendorff, um texto (letra no caso) bem associado à fotografia “prolonga” a imagem fixa. Nesses três filmes mencionados é possível observar esse encaixe. É uma estratégia muito importante, principalmente para quem quer trabalhar com curta-metragem. Kleber fez a edição de som de todos seus trabalhos, e é possível observar a criatividade pelos inúmeros recursos utilizados para uma melhor receptividade sensorial. Dessa forma, esse realizador pensa o som de seus filmes desde a concepção do roteiro, da imagem, do espaço e da decupagem (BRUNO, 2016).

Em relação aos sentimentos produzidos no espectador, o uso das imagens (gramática visual) em diálogo com a banda sonora (gramática sonora e textual) nessas películas produzem sentimentos aversivos, com predominância para o sentimento de tensão em quatro dos cinco filmes. Esse estado de tensão e latência se aproxima de filmes de horror e de suspense que podem prenunciar um acontecimento terrível por ser incontrolável e imprevisível. Nos “agradecimentos especiais” da cartela final de alguns filmes Mendonça cita John Carpenter, cineasta influente conhecido pela temática do horror. Segundo o próprio diretor, é dos filmes de Carpenter que ele se inspira em como filmar o medo (BRUNO, 2016).

Com exceção de *Vinil verde*, os fotofilmes não superaram três minutos de duração, o que revela que este formato é ágil e ajuda a contextualizar algo de maneira rápida e eficiente.

A tecnologia contemporânea ou era digital disponibiliza o uso de softwares específicos de baixo custo, que possibilitam múltiplos caminhos de apresentação e produção de sensações. Tal tecnologia possibilita que essas realizações estejam ao alcance de qualquer um, dependendo muito mais da veia criativa, persistência e detalhamento. A técnica de criação de obras audiovisuais a partir de fotografias já foi cara no passado recente, mas se tornou efetivamente viável pelo surgimento e avanço da imagem digital por meio da automação dos recursos de animação na contemporaneidade.

Algumas considerações finais

O uso do fotofilme por Kleber Mendonça revelou uma estratégia criativa, estética, inteligente e rápida para contextualizar assuntos relevantes, diminuir custos de produção, estabelecer memórias e conexões, além de servir como recurso para produzir emoções aversivas – sensação predominante de terror, medo e suspense – diante de imagens que revelam o ambiente social contemporâneo dos grandes centros urbanos. Em alguns desses filmes as imagens de arquivo são de fatos reais e, em conjunto com a banda sonora, exploram a fronteira entre o documentário e o ficcional, construindo narrativas e subjetivações específicas. Além disso, conectam informações do presente com o passado e no geral, como uma espécie de prólogo. O uso do fotofilme também pode ser visto como um gesto político de transgressão de padrões da indústria cinematográfica brasileira, porque não seguem um padrão estabelecido ou tomam como referência os esquemas tradicionais de montagem e mixagem do som. Portanto, o fotofilme de Kleber Mendonça fortalece a velha máxima glauberiana – uma câmera na mão e uma ideia na cabeça –, mostrando ser possível fazer um cinema inteligente, crítico, criativo e com poucos recursos financeiros.

Referências

- BARBALHO, M. L. "Som e movimento na expansão do fotojornalismo". In: XXV ENCONTRO ANUAL DA COM-PÓS, 2016, Goiânia. *Anais eletrônicos:...* Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2016. Disponível em: http://www.compos.org.br/biblioteca/cinema,fotografiaeaudiovisual.compo_s2016.arquivocomautoria_3365.pdf. Acesso em: 10 jul. 2016.
- BELLOUR, R. *La Querelle des Dispositifs*. Paris: P.O.L, 2012.
- BERNARDET, J.-C. A Subjetividade e as imagens alheias: ressignificação. In: BARTUCCI, G. *Psicanálise, Cinema e Estéticas de Subjetivação*. São Paulo: Imago, 2000. p. 21-44.
- BOLLENDORFF, S. *Opinião sobre mudanças no fotojornalismo contemporâneo*. Paris, 2014. [Entrevista concedida a Marcelo Barbalho em 8 abr. 2014].
- BRUNO, L. B. *Processos ao redor: uma discussão entre técnica e estética a partir de uma outra escuta do filme o som ao redor*. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.
- BURCH, N. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- DELEUZE, G. *A imagem-movimento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
- ELIAS, E. M. *Quando a fotografia atravessa ao cinema*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2016, São Paulo. *Anais...*, São Paulo, 2016.
- LEYDA, J. *Films Beget Films*. Nova York: Hill and Wang, 1964.
- YOUNGBLOOD, G. *Expanded Cinema*, intro. R. Buckminster Fuller, New York: Dutton, 1970.

“Mise-en-presença” em um vídeo-ensaio de Rogério Sganzerla¹

“Mise-en-presença” in a Sganzerla’s video-essay

Régis Orlando Rasia²
(Doutor – UNICAMP)

Resumo: *América, o grande acerto de Vespúcio*, é um vídeo de 1992, de Rogério Sganzerla, captado inicialmente como uma espécie de laboratório para *O signo do caos* (2003). Por intermédio da atuação do ator Otávio Terceiro, trata-se de uma experiência audiovisual que enfatiza a construção da mise-en-scène, sobretudo convalidada pela presença do próprio realizador na imagem.

Palavras-chave: Filme-ensaio, vídeo, Rogério Sganzerla

Abstract: *América, o grande acerto de Vespúcio*, is a video of 1992, by Rogério Sganzerla, initially captured as a kind of laboratory for *O signo do caos* (2003). Through the acting of the actor Otávio Terceiro, this is an audiovisual experience that emphasizes the construction of the mise-en-scène, mainly convalidated by the presence of the director himself in the image.

Keywords: Essay-film; video, Rogério Sganzerla.

América, o grande acerto de Vespúcio (1992, 27 min.) é uma das obras pouco conhecida do período vídeo de Sganzerla - e sem o mesmo status dos filmes do período marginal do diretor. Rodado com equipamento Hi-8 (vídeo), no teatro carioca João Caetano, a proposta deste projeto convoca uma espécie de fusão entre o cinema, a literaturas de viagens e o teatro, sob a atuação de Otávio Terceiro que incorpora em seu papel as falas/escritas do navegador italiano. Em um primeiro momento, o diretor intentou captar imagens e fomentar uma espécie de laboratório para o que viria a ser, só em 2003, o filme *O signo do caos*. Posteriormente, o vídeo ganha forma e vida própria, com Sganzerla indexando sua obra como um vídeo ou um “filme-ensaio”.

O curta-metragem desdobra a carta de navegação intitulada *Novus Mundus* de Américo Vespúcio, de forma inerente, faz menção a invenção (descobrimento) das Américas pelo ponto de vista de um estrangeiro. O olhar estrangeiro, presente tanto nesta obra como em outros filmes do diretor³, advém do contato com o “outro”, do estranhamento com o mundo, da interlocução com as imagens mentais dos caminhos trilhados por

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Ensaio.

2 - Doutor em Multimeios UNICAMP, professor do bacharelado em audiovisual do Centro Universitário SENAC-SP.

3 - É o caso do filme *Viagem e Descrição do Rio Guanabara por Ocasão da França Antártica* (1977), a luz do personagem Villegagnon (interpretado por Paulo Villaça). Somando a figura de Orson Welles, personagem que encabeça a tetralogia *Nem tudo é verdade* (1986), *Linguagem de Orson Welles* (1991), *Tudo é Brasil* (1997) e *O Signo do Caos* (2003).

estrangeiros em terras distantes. Este tema recorrente na filmografia do diretor, deve ser entendido como uma espécie de *arqueologia dos olhares estrangeiros*, sob a verve da forma-ensaio que suas obras adquirem pelas condições retratísticas (personagens históricos ou documentais), ou pela via das cartas e dos visionamentos prementes nas primeiras narrativas dos viajantes que aportam em terras tupiniquins.

Analisando a respeito da presença do realizador na imagem, e dividindo o vídeo em dois blocos distintos, logo na abertura, ouve-se a voz de Rogério em *over*, sugerindo incorporar visões de um navegador posto a investigar as paisagens naturais brasileiras em um tempo anistórico. Com imagens do litoral, esta primeira visão reporta a um olhar ampliado sobre os limites aparentes das imagens, que permanece nas bordas, sem saber onde começa o continente (a beira-mar) e de onde se esvai o vasto oceano.

A sensação que se têm, nesta antecipação da voz do diretor, lendo o que seria uma carta, é a incorporação de um personagem capaz de perambular livremente em sua narração através das imagens. Vale lembrar que o navegador italiano é o primeiro a considerar as terras encontradas como um continente – neste caso, o texto é como um pretexto para falar de uma imagem mental do novo mundo, ilimitado e sem bordas, instaurado como imagens num fluxo do pensamento.

Podemos inventariar os seguintes materiais junto a inserção da fala de Sganzerla: imagens a revelar ilhas e continentes, retratando no horizonte, ao longe, o caráter mais insular de uma visão que emprega o ponto de vista do navegador que avistava as Américas; e dentre às paisagens, vê-se o Pão de Açúcar e a Baía do Rio de Janeiro. O primeiro bloco repete imagens das ondas do mar que apresentam duas texturas, as mais recorrentes, provenientes de imagens atuais capturadas em vídeo, colocadas em *slow motion*; além disso, há três inserções de trechos de imagens com outra textura, em película, com aspecto mais antigo. As duas texturas se complementam, combinando imagens do passado em fusões com as imagens atuais.

A maior parte das imagens são desprovidas de civilização – a natureza, os pássaros, golfinhos – vistas ao longe e do topo de algum morro ou montanha (tudo indica que consiste nas paisagens naturais da orla carioca). Há, mais para o fim, no exato momento em que Sganzerla fala do “novo e vasto país recém-descoberto”, alguns pássaros voando, referência ao vasto mundo (imagem anterior), remetendo à ideia de não ter sido apenas os homens os únicos a terem descoberto o mundo em questão. Em razão das aves trafegarem livremente por estes espaços, ir e vir neste vasto continente esquadrihado nas palavras de Sganzerla, este quadro faz uma remissão à abertura do poema-narrativo, ao tratar sobre a capacidade dos navegadores encontrarem a possibilidade de navegar ao longo da imensa costa, tanto quanto possível, sem limites, em uma tentativa atlântica de cruzar, ir e vir por todos os espaços.

Em relação à montagem, palavras e imagens se fundem na tela e em sua fala: de modo especial, quando imagens dos pássaros agora com um livro visto em transparência, sobreposto com o fundo das paisagens e



sendo folheado. Neste intervalo da fusão são vistos alguns traços de mapas, cartografias do Novo Mundo (recém descoberto), além, é claro, das palavras – de onde Sganzerla provavelmente retira e formula as suas falas (pela peculiaridade da transtradução da literatura). Aos poucos, a presença encarnada do diretor e o modo singular desta poesia videográfica combina-se ao caráter textual da sua própria fala. Manifestando a compleição do diretor, em ato, dentro e fora da imagem como numa ação de fabulação poética, fato que traz, para o primeiro plano, a modulação da sua fala junto ao background sonoro de um violão, em escalas não melódicas.

A música também contribui para uma parte basilar nesta atmosfera poética: trata-se da abertura de *O Mar*, de Dorival Caymmi, em *loop* (apenas o trecho inicial e sem a voz do cantor). Tal *background* sonoro colabora para formar um estofa à declamação do recorte poético de Sganzerla (uma “retrova”, como ele mesmo anuncia). É então que Sganzerla “liberta” a voz de Caymmi na imagem pronunciando “o mar...” (o segmento da música fala do mar e da lembrança das águas que se quebram na praia). A narração do diretor é modulada e se aproveita das pausas do violão para marcar algumas expressões. Esta voz performática incorre na apropriação direta do que seriam as visões de Vespúcio, incorporando falas pessoais do navegador (troca de cartas ou diálogos com seu ex-chefe) e outros relatos verbais a fim de ampliar o visionamento das terras descobertas.

No encerramento deste bloco inicial, o mar a ocupar completamente o quadro da obra, cintilando ao sol (uma imagem que se dissolve, aos poucos, quase a revelar filigranas), aspecto que recobre a síntese granular que dissolve a imagem do mar e das águas em uma textura de imagens. Após, então, uma cartela indexa abaixo do título: “filme-ensaio de Rogério Sganzerla”.

A presença do diretor não se encerra apenas com a inserção da sua voz com as imagens; ao contrário, se amplia e se expande. No segundo bloco, Rogério toma como base a improvisação de Otavio Terceiro, repete as cenas, constrói o que seria um vai-e-vem da sua função interveniente na encenação do ator. Fora de quadro, a voz do diretor invade o quadro da imagem, a fim de modular e instigar a atuação do ator; este, por sua vez, busca mergulhar em seu personagem, assim como o seu diretor toma como base trechos da carta do navegador para mobilizar ações e gestos da performance de Terceiro.

Inicialmente, com traços mais sérios, o personagem Vespúcio-Terceiro termina sua atuação de caráter mais experimental (ou laboratorial) com os trejeitos de um ator pastelão, cantando e dançando de maneira hiperbólica, para no final de sua performance se fingir de morto. Como num movimento crescente em sua atuação, ele sai de uma postura mais contida, repetitiva e velada para um corpo que se levanta de sua cadeira, incorpora o lugar, ocupa os espaços e interage livremente com o que está ao seu redor (o vídeo se encerra com Terceiro com um balde em sua cabeça). Ou seja, sua encenação vai sendo modulada, com algumas quebras de tons perscrutadas por Sganzerla no fora de quadro, ao mesmo tempo em que o ator adensa a sua atuação em estágios de completa loucura e transe. Mergulhando então num estado fabular do personagem, com base

em uma união de estados emocionais prévios (com diretor e equipe, como dito), neste laboratório de atuação amparado por textos das cartas de navegação, a leitura, por assim dizer, se vale dos estágios de subjetivações de um navegador cartógrafo, sobretudo estrangeiro, a nominar as Américas.

Daí o que diz Sganzerla (1980, p.20): “o corpo, para quem sabe viver e ver, é o local de toda revelação”, quando a obra tem como preocupação a “verdade” do ator; mas antes, “é preciso passar pelo mistério do ator”. Neste sentido “o verdadeiro cineasta, sobretudo hoje, não é o perfeito diretor de elenco; não busca interpretações exatas, mas o dinamismo físico entre intérpretes objetos e o objeto núcleo, a câmera.”

Para entender melhor a relação dos corpos dos atores em relação ao objeto núcleo da câmera mencionado pelo diretor, pode-se recorrer à entrevista de Otavio Terceiro que prescreve o fluxo de criação do vídeo, dizendo que no set não havia muita preparação e nem roteiro: “Na hora ele [Sganzerla] me dava textos, e eu improvisava a partir desses textos...”, ou seja, “antes de entrar em cena eu não sabia o que fazer”⁴. Era comum ao ator entrar em cena sem o conhecimento das ações e das falas, “então ele te dava um papelzinho escrito” – referindo-se aos trechos das narrativas de Américo Vespúcio – “e eu incorporo”, diz o ator simulando o cacoete do diretor como repreensão: “o personagem é que diz, o personagem é que diz” – enfatizando o esforço de Sganzerla sobre o fato do ator colar sua atuação com o que está dito no texto.

Os três corpos impressos na imagem do vídeo - o corpo do ator, da câmera e do diretor – compõem as missivas da revelação do dispositivo cinematográfico como um todo: luz, fotógrafo-câmera e cenografia se constituem com toques insulares de um processo organizado na frente da imagem. O vídeo é parte da constituição desta *mise-en-scène* participativa abalizada sobre a esfera do improviso, e que torna evidente as contingências do acontecimento revelado na frente das câmeras, ao trazer para o primeiro plano a relação do diretor e a composição de sua *mise-en-presença* (câmera, ator e o espaço conjugado com a equipe). Enfim, o modo com que Sganzerla trata a cena como lugar de experiência, e do vídeo como parte das anotações de ideias, convalida as fugas do pensamento (aspecto circunstancial do filme-ensaio), mergulhando em dissoluções dos personagens em cena, afim de ampliar o olhar sobre o espaço do vídeo.

A montagem do segundo bloco do vídeo é, literalmente, tragada pela transformação do gestual do ator em *outro* (tal qual o olhar estrangeiro), centrada na figura do ator e na construção e imersão do personagem. A ideia está no descontrole do ator, ou tirar o “colonizador” do sério. Inclusive, Sganzerla (1980, p.20) dirá que o personagem, tido como o “herói” do filme, é como um “homem representado e homem representando. É nesta dialética entre o artificial (personagem) e o real (ator) que se processa a moderna ficção. Com autonomia para criar, corrigir, montar um personagem durante o ato de filmagem”.

A “dialética” contida em sua afirmação resume, fortemente, o que seria o segundo bloco do vídeo: de

4 - Cf. entrevista com Otavio Terceiro para a Ocupação Rogério Sganzerla. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=KnxuTVX4L18>. Acesso em 21.03.2018.



modo especial, a relação do diretor com a categoria do personagem-ator. A presença coloca em jogo uma diversidade de questões para a ação e gestos dos corpos, e lança alguns propósitos sobre todos os sujeitos que participam da ação. Um destes “sujeitos” a participar do jogo da ação, além do ator, é o próprio diretor, mas com o detalhe essencial de, no centro da ação, se encontrar a câmera, emoldurada como núcleo central (um olhar núcleo-câmera) que é, por sua vez, um corpo extensivo dos pontos de vista a participar da ação como ligação dos demais corpos. E mesmo que a *mise-en-scène* seja fundamentada no ator, o estrato mais significante da imagem do “filme (como num) ensaio”, portanto, é a construção da encenação, que se revela como em um palco ampliado da representação, a qual está balizada nesta presença central do diretor.

Embora a noção de presença no cinema possa parecer instigante, é igualmente um termo elástico e abrangente. Para tanto, circunscreve-se aqui, de maneira sucinta, algumas fundamentações teóricas que orientam esta análise sob a luz do conceito de *mise-en-presença*. Afim de singularizar o processo de criação de Sganzerla, o conceito consiste em pensar, em um primeiro intervalo, na vontade do realizador em se fazer corpo na própria obra cinematográfica, além de consolidar um desdobramento da condição materializada dos corpos mediados com a câmera, ou seja, parte da *mise-en-scène*. Contudo, chamo de *mise-en-presença* esta inscrição do diretor na cena (de modo específico a sua presença em certos intervalos da imagem de seus filmes), partindo sempre da centralidade da sua subjetividade como uma relação entre os corpos (atores, câmeras e o dispositivo expandido do espaço), até se complementar com a montagem.

O que nos salta aos olhos neste vídeo de Sganzerla é a imbricação dos diversos corpos na *mise-en-scène*, unidos a tecnologia eletrônica da câmera portátil. Em *América...* pode-se pensar a respeito da relação do diretor com os seus atores, incluindo o próprio diretor como parte desta *mise-en-scène*, de modo especial a forma como sua presença procura invadir o quadro para protagonizar a obra como um relacional da cena. Neste sentido é que a voz do diretor - do primeiro para o segundo bloco - se transforma em *voz off screen* (do outro lado do quadro), capaz de organizar a própria constituição do processo criativo da cena. Certamente existe aqui a marca registrada do improviso comum aos seus filmes experimentais, devido à incidência do diretor na *mise-en-scène* do ator. Agora, porém, essa relação do corpo de ambos passa a converter a “encenação” do ator e diretor em *mise-en-presença* com a ação dos corpos no próprio ato da criação.

Concluindo, se na abertura de *América...* Sganzerla insere-se como uma voz, partindo da sua imagem no corpo sonoro, já no segundo bloco ele absorve esta voz e corpo, pauta a transformação dos demais corpos na cena, enquanto a modulação da encenação se mostra e vai sendo modelada no filme como um fora de quadro. Portanto, do outro lado da imagem, Sganzerla, este outro de fora, incutido na ação e na cena, busca provocar e convocar atuações que impelem Otávio Terceiro a navegar pelos textos de Américo Vesúpcio.

O conceito de *mise-en-presença* consiste, então, no modo como o realizador passa a ocupar os espaços que são próprios do meio: o quadro sob as cercanias da imagem e do som. No caso de Sganzerla, a carga

da compleição das figuras em *América...*, surge como uma ocupação e da expansão dos espaços, nas adjacências da imagem e passando pelo quadro composto por corpos, nos ecos dos encontros e nas trocas de afetos e afecções expansíveis às formas. Em relação ao emprego da prática do ensaísmo em suas obras, a sua presença se acusa como uma poética, em diferentes modos de enunciação, aprazível à subjetividade que se ocupa do pensamento na (e com a) imagem.

Referências

- CORRIGAN, T Timothy. O filme-ensaio. Tradução de Luís Carlos Borges. Campinas: Papyrus, 2015. 223 p.
- DUBOIS, Philippe. Cinema, vídeo, Godard. Tradução de Mateus Araújo da Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SGANZERLA, Rogério. "Papel do ator". Folha de S. Paulo. São Paulo: 14/07/1980, p. 20.
- TEIXEIRA, Francisco. Elinaldo. O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. São Paulo Ed: Hucitec, 2015. 403 p.
- WEINRICHTER, Antonio. Um conceito fugidio. Notas sobre o filme-ensaio. In: TEIXEIRA, E. O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. São Paulo Ed: Hucitec, 2015. p. 42-91.



O audiovisual no ensino de ciências: a construção do endereçamento¹

Audiovisual in science teaching: the construction of the modes of address

Renato Campos Vieira² | Luiz Augusto Coimbra de Rezende Filho³
(NUTES/UFRJ) | (NUTES/UFRJ)

Resumo: Esta pesquisa trata da pouca ou mesmo da falta de formação de professores no ensino de ciências para a prática com o audiovisual em sala de aula. Algumas questões fundamentais propostas por autores da área da comunicação e educação são trazidas e discutidas para pensar em possíveis caminhos para diminuir esse déficit, apontando para uma formação mais ampla e aprofundada nesta linguagem. Uma proposta de formação para a leitura e a construção do endereçamento de vídeos no ensino é discutida.

Palavras-chave: Audiovisual, endereçamento, ensino de ciências, formação de professores.

Abstract: This research deals with the little or even the lack of teacher training in science teaching to practice with audiovisual in the classroom. Some fundamental questions proposed by authors of the area of communication and education are brought and discussed to think of possible ways to reduce this deficit, pointing to a broader and deeper formation in this language. A training proposal for the reading and construction of video addressing in teaching is discussed.

Keywords: Audiovisual, addressing, Science teaching, teachers training.

O uso de vídeos para o Ensino de Ciências e a formação do professor têm sido objetos de diversas pesquisas recentes (VIDAL, REZENDE, CASARIEGO, 2013). Algumas apontam que o uso de vídeo no ensino ainda tem frequentemente como objetivo a ilustração de conteúdos e a motivação dos alunos. O vídeo chega até mesmo a ser usado como substituto do professor. Em relação a estas questões, Vidal, Rezende e Casariego (2013) trazem relatos de professores de ciências que afirmam que em suas formações faltou orientação quanto ao uso do audiovisual.

Segundo Passou et al. (2011), o fato de os professores utilizarem o audiovisual na forma mais tradicional “pode estar relacionado com a falta de abordagem do uso deste recurso, assim como de outros mais

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: ST Cinema e Educação – Sessão 6.

2 - Graduação em Ciências Biológicas e Mestrado em Educação Científica e Tecnológica, ambos pela UFSC. Doutorando em Educação em Ciências e Saúde pela UFRJ.

3 - Mestre e Doutor em Comunicação e Cultura pela ECO-UFRJ. É professor do Programa de Pós-graduação em Educação em Ciências e Saúde do NUTES-UFRJ.

modernos, durante a formação”. Tendo em vista que no cenário atual as pesquisas têm apontado uma carência na formação inicial do professor para o domínio da linguagem audiovisual, como seria então um processo formativo que o ajudasse a construir formas mais ampliadas de seu uso em aula?

Com o objetivo de investigar as pesquisas, abordagens e propostas já existentes de formação docente para o audiovisual, foi feita uma revisão de literatura inicialmente na área de ensino de ciências em periódicos brasileiros. Devido à pequena quantidade de artigos que se referiam especificamente ao ensino de ciências, a busca foi ampliada ao campo da educação. Identificaram-se duas principais categorias de tipos de formação para a linguagem audiovisual: a primeira enfatiza aspectos mais instrumentais do uso de vídeos, e a segunda trata o vídeo como “objeto cultural”, considerando desde seus aspectos estéticos, políticos, ideológicos e culturais.

Entre essas duas categorias, destacamos a segunda, marcada por uma preocupação maior com a valorização do saber do professor, e pela referência a autores como Bergala (2008). Esses artigos retomam em geral a ideia deste autor segundo a qual é de grande importância o ato de criação e o processo de conhecimento que o estudante adquire ao elaborar um vídeo. Assim, ao iniciar os estudantes de licenciatura na produção de um vídeo, estes passam de sujeitos que recebem a informação da tela para a posição em que criam, pensam e idealizam sua visão para produzir seu próprio material.

Mesmo que muitas vezes o produto final nem chegue a “ver a luz do dia”, tudo o que os licenciandos adquiriram durante o processo de criação, que engloba desde pensar nos modos de endereçamento (ELLSWORTH, 2001) até os aspectos técnicos de uma produção, tornam esse processo uma experiência potencialmente formadora. Além disso, nesse processo de expansão de horizontes, cria-se a oportunidade de atuar sobre “a formação do gosto do professor, seus hábitos de leitura, investir na sua cultura e gosto pelas artes” (FRESQUET, 2013, p. 46).

Essas e outras questões são relevantes para que a prática do professor de Ciências com o audiovisual vá além de utilizações mais limitadas (motivar, ilustrar), mas também implique no aperfeiçoamento dessas. Além do processo de criação defendido por Bergala (2008), vemos a leitura e a construção dos modos de endereçamento (ELLSWORTH, 2001) como um aprendizado potencialmente transformador para um trabalho diferenciado do professor com a produção de vídeos. Assim, para um professor de ciências que produz vídeos em/para atividades didáticas, aprender a construir o endereçamento nos parece fundamental, já que neste reside uma das bases mais importantes para a comunicação e a expressão audiovisual inclusive no ensino (BASTOS, REZENDE, PASTOR JUNIOR, 2015).

Uma proposta de formação com esse objetivo, tal como a que vimos desenvolvendo, incluiria certamente um conhecimento sobre a linguagem e a história do cinema, mas também um conhecimento sobre o



espectador, que emerge não só da vivência do professor com seus alunos, mas também com o mundo que os cerca e que lhes fornece referências e informação, que orienta seus gostos, preferências e saberes. Assim seria não só necessário “formar” o professor conceitualmente para perceber o que são e como atuam os modos de endereçamento, mas também como construí-los, a partir de que bases e de que conhecimentos sobre seus espectadores, sugerindo-lhes um método para essa construção.

O ensaio de uma proposta de formação no curso de Biologia de uma Universidade Federal

Diante do suposto déficit na formação de professores de Ciências em relação à linguagem audiovisual, é evidente a importância destes licenciandos terem a oportunidade de passarem por um momento de iniciação, criando a chance para discutirem suas concepções, exporem conhecimentos e produzirem seus próprios artefatos culturais. Diante disto, foi realizada uma experiência piloto com duas turmas do curso de Biologia de uma Universidade Federal localizada no Rio de Janeiro, para desenvolver uma proposta de formação para a construção do endereçamento na produção de vídeos para o/no ensino.

Uma das professoras de uma disciplina de ecologia já vinha desenvolvendo uma atividade em que os alunos desenvolviam vídeo como processo avaliativo de uma saída a campo. Porém, uma de suas inquietações era em relação aos resultados, vistos que a maioria dos vídeos produzidos eram, de forma geral, endereçados aos professores, contendo linguagem mais científica, focados mais no conteúdo, com formatos mais informativos e exploravam pouco a criatividade dos alunos. Desta inquietação surgiu a oportunidade de desenvolver uma intervenção com estes estudantes no intuito de apresentá-los ao conceito de endereçamento, para então fazê-los pensar na construção de um vídeo que os tornasse conscientes da importância do endereçamento e lhes concedesse instrumentos para a sua construção. Assim, nos reunimos e pensamos em uma maneira de proporcionar um momento com os alunos antes da saída à campo em que eles teriam que realizar a prática de filmagem.

Trinta dias antes da prática em campo foi realizada uma aula com os alunos da turma mostrando o papel do audiovisual no ensino de ciências, e abordando-se conceitos estéticos, gêneros e visões das ciências apresentadas nos audiovisuais mais tradicionalmente utilizados. Discutiram-se também alguns elementos técnicos de uma produção, tais como modos de captura e edição. Além disso, foi bastante enfatizado o conceito de endereçamento, no sentido de fazer o aluno primeiramente pensar quem seria o público escolhido. A partir daí eles teriam que fazer escolhas estéticas, conceituais, ideológicas e políticas, para que de fato o público imaginado realmente se sentisse no lugar de quem eles idealizaram. Isto justamente para mostrar aos alunos as inúmeras possibilidades de construção em que o conteúdo pode ser trabalhado em um audiovisual de uma forma mais abrangente e consciente. Após essas apresentações, que incluíam algumas das potencialidades que poderiam ser exploradas em um audiovisual e seu possível aprofundamento dentro do ensino de ciências ou biologia, os alunos foram lembrados de já pensarem em um roteiro para a ida a campo, onde

teriam que produzir seu próprio material.

A saída a campo a uma Reserva Particular do Patrimônio Natural (RPPN)

Nos dias 9 e 10 de junho de 2018, chegando à RPPN, localizada no estado do Rio de Janeiro, os alunos foram organizados em três grandes grupos (A, B e C), os quais eram subdivididos em outros cinco grupos de quatro a cinco alunos. Todos os alunos fariam três práticas relacionadas à disciplina de ecologia, sendo elas: prática de interações da natureza, da relação de espécies que ocupam uma determinada área e uma prática de riacho, medindo vários parâmetros deste local. Para ter vídeos produzidos abordando as três práticas, os grupos foram divididos da seguinte forma: o grupo A faria o vídeo sobre a prática de interações da natureza, o grupo B o da relação espécie/área e o C da prática de riacho.

Foi interessante perceber que já na viagem de ida a RPPN, dentro do ônibus, alguns alunos já estavam filmando. Estes escolheram ir documentando sua viagem, como se fosse um diário, muito comum em canais do youtube, sendo assim, estavam fazendo uma “introdução da viagem”. Pelo que a professora da disciplina relatou, este formato nunca tinha aparecido antes, então, pensamos que poderia estar já ligado à intervenção feita em sala de aula, visto que foram apresentados diversos formatos de produção, umas mais comuns em aulas de ciências e outras em que apareciam mais o repertório com que os adolescentes estão mais acostumados (youtube, paródias, memes etc.).

No primeiro dia, pela manhã, acompanhamos um grupo na prática de interações e, ao fim desta, percebemos que os alunos estavam muito mais seguros a criar. Apesar da preocupação de mostrar elementos e conceitos científicos, se mostravam mais livres nos formatos dos vídeos e escolhas estéticas. Por exemplo, um grupo optou por fazer uma paródia do desenho animado infantil “Dora Aventureira”. Já outro grupo filmava como se os integrantes fossem youtubers, falando com o público com uma linguagem mais comum entre os adolescentes. Ao transitar entre as gravações, observávamos os alunos e, quando solicitado ou necessário, fazíamos pequenas intervenções de modo a destravar alguns conflitos ou inseguranças.

Dos cinco primeiros subgrupos que deveriam abordar o tema interações da natureza nos vídeos, já se podia perceber certa autonomia em suas criações. Houve preocupação nas escolhas estéticas e no tipo de linguagem utilizada, especialmente em relação ao público escolhido por eles. Havia um engajamento coletivo dos alunos, em que todos participavam dando e negociando ideias e, também, já pensando nos elementos de pós-produção como a edição. Houve alguns comentários do tipo “vamos filmar isso aqui e depois colocamos uma música de fundo, com algumas imagens rápidas da gente abrindo a barraca, depois se preparando, tipo uma introdução para o preparo da ida ao campo”, ou seja, eles já estavam pensando esteticamente na montagem do vídeo, imaginando que dessa forma ficaria mais “interessante” para crianças ou adolescentes. Além dessa fala, houve outros momentos interessantes em que eles já se mostraram mais preocupados com os



elementos da construção de um vídeo, e muitos tentavam fugir do modelo tradicional, como em uma videoaula, cheios de termos científicos, com uma pessoa olhando para a câmera e falando.

Na parte da tarde, o grupo B teria que filmar a prática de levantamento de número de espécie por área ocupada (espécie/área). Neste momento surgiu uma dificuldade, pois a prática terminou tarde, por volta das 17 horas, e nesse momento já estava escurecendo, dessa maneira a iluminação para as filmagens já não era mais possível. Mesmo assim os grupos se mostraram bem interessados e partiram para as gravações procurando maneiras de driblar esse imprevisto. Mais uma vez alguns grupos já se mostravam muito confiantes e criativos, produzindo vídeos em que “atuavam”, usavam a linguagem dos adolescentes, se preocupavam com o endereçamento, como por exemplo, com estilos de captura e estética. Um dos grupos optou por abordar a questão do uso de cálculos na Biologia, mas não estavam entrando em um acordo em como isso seria feito. Sugerimos então que fizessem um “teatrinho” simulando uma situação em sala de aula com um professor e aluno. Eles acabaram acatando a ideia e ficaram bastante tempo depois filmando e refazendo cenas. Pode-se perceber bastante dedicação e vontade de produzir um vídeo de forma diferente da tradicional, mas também a preocupação com o conteúdo estava bastante presente. Porém, foi interessante ver que eles estavam pensando no conteúdo e já pensando nas formas e estéticas que o audiovisual pode oferecer. O resumo desse primeiro dia foi bastante satisfatório, já que a maioria dos alunos se mostrou empenhada, relacionando o ensino de biologia com as potencialidades do audiovisual.

No dia seguinte, após a prática de riacho, realizada pelo grupo C, estes teriam que produzir o vídeo abordando esta atividade. O grupo que começou a filmar no ônibus era um dos que realizaram a produção do vídeo no riacho, e ao conversar com eles, estes disseram que tinham intenção de continuar com outras produções sobre ciências e biologia em um canal do youtube. Neste caso, os alunos estavam produzindo um vídeo pensando em um determinado público, já tendo um formato em mente, e mais, querendo levar isso adiante em um canal, aliando a produção de vídeo para disseminação do conhecimento de ciências e biologia para os jovens.

No final do dia, percebemos que foi muito satisfatório o pré-resultado. Relembramos da apresentação em sala de aula e como isso pode ter contribuído para que os alunos pensassem em suas produções. A professora da disciplina relatou que isso nunca tinha acontecido anteriormente, fato que pode indicar o impacto dessa parceria. Esta intervenção pontual, pensada tão rapidamente, nos orienta para formular um processo formativo que mobilize as questões relacionais entre ensino de biologia e audiovisual trabalhadas aqui, visto que é uma linguagem cada vez mais presente em sala de aula, mas pouco abordada com mais profundidade durante suas formações.

Discussão final

Em um primeiro momento, as produções pareceram mais criativas, os estudantes incorporaram o con-

ceito de endereçamento a todo momento, se preocupando em suas escolhas durante a produção para que o público final fosse atingido. No caso de professores em formação inicial, ter contato com esse ato de criação e pensar em seu endereçamento, pode fazer com que todo processo que envolve a construção de um vídeo, desde a ideia/conteúdo inicial até o ato final, que é entregar ao público sua produção, tornem o trabalho com a produção de audiovisual um caminho para a autonomia do professor, quando estes forem utilizar o audiovisual em suas práticas.

Referências

BASTOS, W. G.; REZENDE, L. A. C.; PASTOR JUNIOR, A. A. Produção de vídeo educativo por licenciandos: um estudo sobre recepção fílmica e modos de leitura. *Ensaio: Pesquisa em Educação em Ciências*, v. 17, p. 39-58, 2015.

BERGALA, A. *A hipótese-cinema pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola*. Rio de Janeiro: Booklink; 2008, 210p.

ELLSWORTH, E. Modos de *endereçamento*: uma coisa de cinema. In: SILVA, T. T. (org.) *Nunca fomos humanos – nos rastros do sujeito*. BH, Autentica, 2001. 208p.

FRESQUET, A. M. *Cinema e Educação: reflexões e experiências com professores e estudantes de educação básica, dentro e “fora” da escola*. BH: Autêntica, 2013.

PASSOU, A. S.; MELO, W. V.; ANDRADE, L.; PEREIRA, R. M. M. Fatores que influenciam na utilização de filmes como recurso didático pelos docentes de ciências. *Atas do VIII Encontro Nacional de Pesquisa em Educação em Ciências*, VIII ENPEC, 2011.

VIDAL, F. L. K.; REZENDE, L. A. C.; CASARIEGO, F. Recursos audiovisuais e experimentação didática: práticas concorrentes e/ou desafios convergentes. *Atas do IX Encontro Nacional de Pesquisa em Educação em Ciências*, IX ENPEC, 2013.

Uma guerra infinita: narrativas mitológicas no Universo Marvel¹

An infinity war: mythological narratives in the Marvel Universe

Renné Oliveira França²
(Pós-Doutor – IFG)

Resumo: A narrativa de filmes voltados para o êxito comercial costuma seguir estruturas bem estabelecidas. Propõe-se aqui analisar um atual sucesso que segue o padrão industrial de vender o velho como novo: *Vingadores – Guerra Infinita*. A partir de Raymond Williams e as relações entre texto e encenação, o filme será compreendido como processo, embate de sentidos que atualiza narrativas clássicas, revelando como valores contemporâneos repaginam antigas histórias.

Palavras-chave: narrativa, Poética, encenação, Marvel.

Abstract: The narrative of commercially successful films tend to utilise well-established structures. It is proposed here to analyse a hit film that follows the industry standard of selling the old as new: *Avengers - Infinity War*. Using Raymond Williams and the relation between text and staging, the film will be understood as a process, a clash of meanings that update classic narratives, revealing how contemporary values update old stories.

Keywords: narrative, poetics, staging, Marvel.

Introdução

O Universo Cinematográfico Marvel (UCM) compreende uma série de filmes baseados em personagens de histórias em quadrinhos e que se estabeleceu, ao longo dos últimos 10 anos, como modelo de negócios do cinema comercial hollywoodiano. Contando até o momento com um total de 20 filmes que se comunicam entre si, esta estratégia inovadora pela quantidade de diferentes franquias envolvidas (Homem de Ferro, Thor, Hulk, Capitão América, Guardiões da Galáxia, Homem-Formiga, Doutor Estranho, Pantera Negra e Homem-Aranha) atingiu seu clímax em *Vingadores: Guerra Infinita*, primeira obra a reunir todos os diferentes personagens de 18 filmes. Sucesso de público, estes filmes funcionam como peças muito bem elaboradas da indústria cultural que atualizam convenções narrativas para um novo público, e o trabalho aqui proposto pretende perceber como estas obras revelam, para além do espetáculo de efeitos especiais e personagens conhecidos,

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: UNIVERSOS FANTÁSTICOS.

2 - Professor do Bacharelado em Cinema e Audiovisual do Instituto Federal de Goiás. Pós-doutor e Doutor em Comunicação Social pela UFMG. Diretor e roteirista do longa-metragem Terra e Luz.

elementos básicos narrativos que perpassam os mitos, a epopeia e a tragédia.

Em *Drama em Cena* (2010), Raymond Williams apresenta uma série de ensaios discutindo as relações entre o texto dramático escrito e sua encenação teatral – e cinematográfica. Partindo não de seu método de análise, mas sim de sua proposta conceitual, interessa-se aqui por aquilo que o autor compreende como *convenções estáveis da narrativa* e seu tensionamento com as novas formas que as modificam. Williams atenta-se para o jogo em que as convenções são, ao mesmo tempo, limitadas pelas tradições e também pressionadas por novas formas perceptivas. São de certa forma transformadas a cada época, sempre sujeitas a novas técnicas e/ou novas formas de relação com o método dramático. Para explorar esta relação, o autor utiliza o termo “estrutura de sentimento”, que seria uma espécie de “espírito do tempo” cultural, formado do encontro e embate entre os diversos sentidos circulantes na sociedade. Inicialmente interessado na encenação teatral, o autor busca, a partir dessa elaboração, perceber os modos como o texto dramático é transformado no momento da encenação, especialmente em épocas distintas. O espetáculo em si seria um reflexo, uma parte concreta da potência cultural, resultado de um encontro entre o texto fixo e suas convenções com o “sentimento da época”. Se em seu processo metodológico o autor parte da peça escrita e do roteiro de cinema para perceber suas transformações na encenação teatral ou no filme finalizado, aqui o que se propõe é partir não do roteiro de um filme ou de suas histórias originais nas páginas dos quadrinhos, mas de histórias clássicas para compreender este processo dinâmico de atualizações que se estabelece em um produto cinematográfico industrial que tem como foco o sucesso de público.

A intenção é perceber como esse tensionamento cultural entre a história original e sua encenação ocorre, mas partindo de narrativas anteriores ao roteiro dos filmes e aos próprios quadrinhos que o inspiraram. Compreende-se que a narrativa conjunta do UCM é uma epopeia, e *Vingadores: Guerra Infinita* uma clássica tragédia aristotélica, contendo ainda elementos narrativos bem estabelecidos que vão da *Ilíada* ao western.

A proposta aqui é perceber o filme como uma encenação que é resultado de um processo cultural de atualização de narrativas antigas e que, como tal, revela elementos deste tensionamento e dá a ver vislumbres de valores e sentidos da contemporaneidade. Cowboys defensores da ordem e da lei com trajes coloridos e altamente tecnológicos, um vilão onipotente e que tal qual o deus cristão do dilúvio pretende “limpar” parte da humanidade e um encontro de heróis que podem não ser Aquiles, Ajax e Odisseu, mas que não deixam de ser mitos atuais em sua Guerra de Tróia pós-moderna. Uma guerra mitológica que, pelas suas constantes reencenações ao longo de diferentes épocas é capaz de ser sempre atualizada como novidade. Uma guerra repetidamente infinita.

A epopeia Marvel

Registrada entre 335 e 323 a. C. a *Poética* é um conjunto das argumentações de Aristóteles a respeito

do discurso literário, onde são discutidos a natureza da poesia e seus tipos. Sobre a epopeia, Aristóteles a define como enredo que difere das narrativas históricas que expõem um período único, pois pode ter duração ilimitada, acontecimentos que afetam vários personagens e que são ligados por nexos não necessariamente causal. Aristóteles cita Homero como mestre desta forma narrativa, e a epopeia passou a ser considerada popularmente como um gênero literário constituído em versos que narram histórias de um povo envolvendo aventuras, guerras e heróis, muitas vezes eternizando lendas.

O ciclo do UCM composto por 19 filmes até *Guerra Infinita* possui estrutura épica a partir da grandiosidade de seus heróis e suas ações, e sua narrativa compartilhada oferece uma estrutura causal complexa ao longo de diferentes filmes em uma trama que se encontra e desencontra tecendo rimas visuais e temáticas. A epopeia é uma narrativa longa, coletânea de façanhas e eventos. Não possui restrição temporal ou espacial, sendo portanto desmedida. Os 19 filmes do UCM, visto como narrativa única, apresentam-se como uma epopeia moderna, em que narra ao longo de vários anos as aventuras de diferentes heróis em diferentes locais que culminam em *Guerra Infinita*. As cenas pós-créditos, tornadas populares nestes filmes, já apresentam trechos de filmes futuros, ao mesmo tempo em que personagens de uma obra são citados em outra ou pequenas referências quase escondidas são colocadas (os easter eggs) fazendo a vez de rimas que colore um mesmo universo.

Esta forma narrativa não reproduz os fatos fielmente, apresentando eventos envoltos em concepções edificantes e ações modulares – atuam como padrão de comportamento. Estas características podem ser aplicadas a todos os longas dos estúdios Marvel. A chamada “fórmula Marvel” trata de heróis em busca de redenção, pessoas que erraram no passado (por arrogância, normalmente) e encontram por alguma maravilha mágica ou tecnológica a chance de se redimir. Na epopeia homérica os deuses são presenças constantes, servindo de ajuda ou dificuldade para o herói. Nos filmes Marvel os protagonistas parecem ser semideuses, pessoas falhas que tocaram a divindade na forma da ciência ou do sobrenatural (mesmo Thor, um deus, possui falhas muito humanas se comparado a seu pai Odin, este sim o representante do divino). A armadura do Homem de Ferro é o que o torna sobre-humano, assim como o soro tomado pelo Capitão América, a erva do Pantera Negra e o martelo do Thor. São artefatos miraculosos que vem e vão em auxílio ou para criar conflitos para o herói.

Uma guerra infinita

Mas a mais completa discussão presente na *Poética* diz respeito à tragédia, considerada por Aristóteles a arte mimética por excelência. A tragédia trata da representação de homens de caráter elevado (o objeto da imitação), expressa por uma linguagem ornamentada (o meio), através do diálogo e do espetáculo cênico (modo), visando a purificação das emoções (catarse), à medida que provoca temor e piedade no espectador.

Base para estruturas narrativas clássicas, o modelo Aristotélico é ainda usado para construção de roteiros e organização de enredos, e sua concepção de tragédia parece se encaixar bem na forma como *Vingadores: Guerra Infinita* se apresenta como capítulo definidor da epopeia Marvel. Retomando Williams, são as *convenções estáveis da narrativa* que se chocam com a *estrutura de sentimento* de hoje. Enquanto indústria cultural, o filme faz parte de um processo bilionário que envolve não apenas a bilheteria do cinema, mas uma série de produtos associados. O espetáculo visual é fundamental para chamar a atenção e alcançar o consumo desejado, mas se organiza a partir de fundamentos narrativos seculares.

Todas as qualidades da tragédia Aristotélica se encontram em *Vingadores: Guerra Infinita*. O filme se organiza dentro dos formatos do espetáculo hollywoodiano para apresentar heróis já conhecidos do público de filmes anteriores (os “homens de caráter elevado”) caminhando em direção a um efeito catártico. Organizado a partir das buscas do vilão Thanos pelas seis joias do infinito, a obra se estabelece pela jornada do antagonista, colocando os heróis como a força contrária ao avanço do objetivo principal (juntar as joias), apresentando revelações e surpresas, assim como o encontro entre personagens conhecidos, culminando na catástrofe final em que os heróis são derrotados.

Se usa estruturalmente a tragédia como formato de enredo, o filme por sua vez também se inspira em obras clássicas, rerepresentando passagens já comprovadamente dramáticas para conseguir o efeito dramático desejado. Desta maneira, utiliza as “convenções estáveis” de forma que pareçam atuais, como é prática da indústria cultural:

Ilíada: O épico de Homero apresenta muitos personagens e promove o encontro entre vários heróis conhecidos. Heitor, um herói representante da integridade, é morto, assim como os heróis que deixam de existir no estalar de dedos de Thanos.

Mito de Hércules: os doze trabalhos de Hércules são varias provações pelas quais o herói passa para se redimir e provar seu valor. A etapa final da jornada de Thor, levando até o raio direto de uma estrela, assemelha-se à mesma estrutura.

Antigo testamento: Thanos se assemelha ao deus cristão que provocou o dilúvio ou destruiu Sodoma e Gomorra. É um personagem que acredita estar fazendo o melhor a partir da destruição, que promove genocídios em nome de um recomeço mais justo.

Novo testamento: Jesus é enviado por deus para ser sacrificado. Thanos sacrifica a própria filha para conseguir fazer aquilo que ele considera o bem maior (e tortura a outra filha, Nebula). A noção de sacrifício (o cordeiro) é constante em todo o filme.

Peter Pan: Peter Quill foi levado quando era criança para uma terra distante (o espaço sideral), criado

por piratas e se recusa a crescer. Seu complexo de Peter Pan é essencial para sua atitude infantil de bater em Thanos estragando o plano de sua equipe que estava funcionando.

Western: os filhos de Thanos invadem Nova York como pistoleiros em uma vila. Cabe aos “xerifes” protegerem seu povo (Tony Stark, Dr. Estranho, Bruce Banner, Homem Aranha). Andre Bazin (2014, p. 242) chama a atenção para essa disputa essencialmente masculina e maniqueísta do bem contra o mal no faroeste, e que se repete em Guerra Infinita Uma situação limite, quase selvagem, que obriga uma reescritura moral: sacrificar vários para salvar uma vida (Visão), entregar a joia do tempo para salvar uma vida (Tony Stark).

Compreendendo a cultura como processo em constante movimento, Williams entendia que o roteiro ou estrutura de peças e filmes transformava-se de acordo com a estrutura de sentimento da época: “o que acontece entre o texto e a cena é uma relação contínua, em toda essa importante área da escrita e da atuação que constitui nosso drama, o tradicional e o contemporâneo” (WILLIAMS, 2010, p.232). Estas histórias clássicas são, por sua vez, atualizadas e reapresentadas nos dias de hoje moldadas pelas dinâmicas culturais atuais (sem se esquecer de suas obrigações econômicas, também ligadas às dimensões culturais do que representa uma obra de “sucesso” de público). *Vingadores: Guerra Infinita* é, neste sentido, o resultado de um encontro, parte visível de um tensionamento entre estruturas narrativas e tramas milenares com valores e sentidos contemporâneos. Seu sucesso de bilheteria e crítica pode ser considerado confirmação de seu alinhamento com os gostos predominantes da atualidade.

A vitória do vilão

“Às vezes vilões vencem”, dizem os diretores na faixa de comentários do filme em blu-ray. A vitória de Thanos ao final de uma jornada épica de sacrifício e de 19 filmes é uma inspiração de sua origem nas histórias em quadrinhos, mas é também resultado de uma estrutura de sentimento atual. O processo deste trabalho foi o de compreender o filme como resultado de um encontro entre estruturas narrativas convencionais com os sentidos contemporâneos. Partindo para uma desconstrução da obra, observando as estruturas narrativas presentes, encontra-se também o outro lado do tensionamento: os valores atuais.

Enquanto franquia bilionária, a Marvel e a Disney não se arriscariam com a vitória arrasadora do antagonista e a morte de vários personagens populares se não nos encontrássemos em uma realidade sociocultural preparada para a vitória de vilões, ou de vilões carismáticos. O fenômeno é mais claro nas narrativas seriadas televisivas, que possuem maior tempo para desenvolver personagens e daí transformá-los em figuras interessantes de serem acompanhadas (Walter White, Cersei Lannister, Frank Underwood), e se encaixa em um espírito de tempo que permite, inclusive, defesas fervorosas ao genocídio de Thanos nas redes sociais. A construção deste vilão como protagonista de uma produção tão grande é também reflexo dos tempos atuais. Thanos não é como o Coringa que busca o caos por diversão. Ele possui um discurso pronto, preparado

para justificar suas atrocidades. Em busca de um “bem maior”, Thanos quer destruir metade da existência do universo – assim, resolveria o problema da superpopulação. Thanos é um político. Extremista, sem dúvida, radical com certeza, mas um líder que apresenta suas ideias e as defende sem se abalar. Em termos de local de produção, Thanos é uma versão fantasiosa do presidente dos Estados Unidos, Donald Trump.

Poderoso, arrogante, indiferente àquilo que não está entre seus propósitos. Mas em termos de mecanismos culturais simbólicos que captam valores de uma determinada época, *Vingadores: Guerra Infinita* pode ser também reflexo mundial, que é também brasileiro. Genocídio, ódio a qualquer minoria que poderia desaparecer para o mundo ser “melhor”. Thanos não é mais o clássico vilão pistoleiro do velho oeste. Ele é o déspota fascista, que se organiza militarmente para conseguir o que quer, eliminando quem for preciso.

Quando os personagens vão sendo eliminados um a um no clímax de *Guerra Infinita*, o que se esvai como cinzas são também os ideais que eles representam: a diversidade no Pantera Negra, a promessa da juventude no Homem-Aranha, a liberdade de Peter Quill, o poder da Feiticeira Escarlata, o conhecimento e cultura do Dr. Estranho. Valores essenciais de uma sociedade livre que vão sumindo como se nunca tivessem estado ali. Sobrevivem o ufanismo do Capitão América, o belicismo do Homem de Ferro e do Máquina de Combate, o prodígio físico e a sexualização feminina da Viúva Negra, o mito religioso do Thor e a raiva do Hulk.

A articulação conceitual de Williams ganha força por permitir mostrar que neste embate entre convenções e sentimentos, mesmo uma obra pensada para ser um produto bilionário consegue em alguma medida se revelar espelho de uma época. Ao redor de todo o mundo, plateias ficaram chocadas e aos prantos. Porque, quando os heróis perdem, nós, na sala escura, perdemos também. Inclusive no Brasil.

Referências

- ADORNO, T. “A indústria cultural”. In: COHN, G. (org.). *Comunicação e Indústria Cultural*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1977.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Edipro, 2011.
- BAZIN, A. *O Que é Cinema?*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BÍBLIA. São Paulo: Paulus, 2014.
- CAMPBELL, J. *O Herói de Mil Faces*. São Paulo: Pensamento, 2007.
- FRANÇA, R. “Heróis Transmidiáticos: A cultura da convergência no Universo Marvel do cinema”. *Revista Universitária do Audiovisual*. São Carlos: UFSCar, 2012.
- HOMERO. *Ilíada*. Lisboa: Cotovia, 2005.
- WILLIAMS, R. *Drama em Cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.



Por uma escuta do silêncio: o estilo sonoro de Lisandro Alonso ¹

For a listening of silence: the sound style of Lisandro Alonso

Roberta Ambrozio de Azeredo Coutinho²

(Doutoranda – UFPE)

Resumo: Neste artigo, a partir da perspectiva de estilo trazida por Bordwell, nos propomos a refletir sobre o efeito de silêncio como um recurso estilístico recorrente na produção do diretor Argentino Lisandro Alonso. Para o alcance deste fim e por meio da análise fílmica, intencionamos investigar as estratégias de criação sonora exploradas nas películas do diretor como uma forma de problematizar a existência de um estilo sonoro em sua obra baseado no engendramento de um efeito de silêncio ubíquo.

Palavras-chave: Estudos do som, efeito de silêncio, análise fílmica, Lisandro Alonso.

Abstract: In this article, from the perspective of style brought by Bordwell, we propose to reflect on the effect of silence as a recurring stylistic feature in the production of Argentinean filmmaker Lisandro Alonso. To achieve this aim and through film analysis, we intend to investigate the strategies of sound creation explored in the films of the director as a way of problematizing the existence of a sonorous style in his work based on the generation of a ubiquitous silence effect

Keywords: Studies of sound, silence effect, film analysis, Lisandro Alonso.

Introdução

No âmbito científico do cinema, as pesquisas que adotam uma perspectiva estilística, seguindo uma tendência hegemônica deste campo, tendem a eleger aspectos imagéticos da criação fílmica como guias para uma decodificação do estilo de seus objetos de análise. Tal tendência pode ser observada mesmo em estudos que se debruçam sobre ciclos\cineastas que conferem um papel determinante ao som. Neste rol, destacamos Lisandro Alonso, cineasta Argentino cuja sedimentada obra autoral já foi objeto de uma gama expressiva de estudos, que, no entanto, ou ignoram ou discutem de maneira secundária a potência sonora que permeia a constituição de seu cinema.

O nome de Alonso encontra-se atrelado ao *Nuevo Cine Argentino* (CAMPERO, 2009), movimento artístico

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Filmes silenciosos

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

independente que perpassou as décadas de 90-2000 e o qual foi encabeçado por jovens cineastas que buscavam a renovação completa do cinema Nacional após quase três décadas de uma intensa crise em todos os setores da atividade cinematográfica do país. Com arrojadas e inovadoras propostas narrativo-estéticas, diversos realizadores que iniciaram suas carreiras neste ciclo, a exemplo de Alonso, conquistaram um proeminente destaque enquanto cineastas autorais.

Partindo-se da observação analítica de sua filmografia e com embasamento na noção conceitual de estilo trazida por Bordwell (2013), que o entende como o conjunto de práticas narrativas e estéticas recorrentemente exploradas por determinado cineasta na construção de seus universos fílmicos, o qual confere uma singularidade à sua obra, nos propomos a problematizar o uso do efeito de silêncio como um recurso determinante na composição estilística do cinema de Alonso, tendo em vista que esta estratégia de criação sonora é usual em suas produções.

O efeito de silêncio no cinema

Falamos em *efeito de silêncio* a partir do pensamento emblemático do teórico e músico John Cage de que na realidade tangível é inconcebível a ausência completa de sons, tendo em vista sua natureza física - fenômeno ondulatório que se propaga em meio materiais - sendo, portanto, onipresente, uma vez que tudo no mundo que nos circunda é matéria, inclusive nós mesmos.

Cage passou a desenvolver esta ideia e a investir no fenômeno do silêncio enquanto objeto de estudo a partir de sua famosa experiência em uma câmara anecóica, a qual consiste em um recinto especialmente projetado para ser isolado de sons externos, bem como para reter ao máximo a propagação de reflexões de ondas sonoras e eletromagnéticas em seu interior, como uma forma de simular com a maior fidelidade possível a experiência de um silêncio "absoluto". "Entre em um destes na Universidade de Harvard há vários anos atrás e ouvi dois sons, um alto e o outro baixo. Quando os descrevi para o engenheiro encarregado, ele me informou que o alto era o meu sistema nervoso em operação, o baixo, meu sangue circulando. Até que eu morra haverá sons" (CAGE, 1961,p. 8).

Assim, segundo o autor, diante do fato do silêncio não se configurar em um fenômeno que consiste na ausência de sons, tendo em vista a impossibilidade física desta situação na realidade tangível, ele seria uma espécie de sensação sonora fruto de contextos acústicos específicos (CAGE, 1961). Neste sentido, tendo em vista a notória reverberação do pensamento *Cageano* nas práticas e estudos do som fílmico, já se encontra reificada no âmbito cinematográfico a ideia de que o silêncio enquanto evento acústico circunstancial é representado em um filme, primordialmente, a partir da configuração estratégica dos elementos sonoros. "Não há tal coisa como um silêncio verdadeiro, ou absoluto, somente um sistema de silêncios relativos e estruturados - silêncios que são feitos para ter significado no contexto relacional e de representação da própria trilha sonora"



(THÉBERGE, 2008, p. 67).

Dentro desta perspectiva, Chion (2011) elenca táticas de operação de efeitos de silêncio convencionadas no rígido protocolo de práticas que orienta a criação sonora na lógica da narrativa clássica, como o destaque pontual de alguma sonoridade tênue, geralmente concebida com um toque de reverberação, em meio à diminuição acentuada da ambiência acústica ruidosa onde ela se encontra, além da adição às sequências de sons estereotipados e intensificados em sua potência, que segundo o autor, seriam “sinônimos do silêncio” na conjuntura do desenho acústico fílmico, a exemplo dos pêndulos do relógio e dos “roçares” em geral (CHION, 2011, p.51).

Ademais, em tais cenas, é de praxe a ausência da música e do diálogo como uma forma de se garantir o pleno funcionamento do efeito de silêncio, tendo em vista que tais elementos, sobretudo, o último, é capaz de desconstruir tal condição sonora já que de pronto domina a atenção auditiva do espectador o desviando do contato com outras sensações acústicas (CHION, 2011).

Neste mapeamento, o autor destaca a estratégia mais simples e, provavelmente, a mais explorada. “A impressão de silêncio numa cena (...) só se produz quando é trazida por um contexto e por toda uma preparação, que consiste (...) em fazê-la preceder de uma sequência barulhenta. (...) é o produto de um contraste” (CHION, 2011, p.50). Podemos acrescentar ainda a este rol, a estratégia de se cortar o som de uma imagem que claramente evoca um acompanhamento sonoro, como na famosa cena do *Poderoso Chefão III* quando o personagem de *Al Pacino* grita de desespero diante do corpo morto de sua filha e por alguns segundos não ouvimos o som emitido, mas apenas uma música melancólica de fundo, onde tal construção evoca uma espécie de “silêncio dramático” pontual.

O estilo sonoro de Lisandro Alonso

Tais métodos tradicionais codificados pela narrativa clássica buscam, sobretudo, criar momentos estratégicos de silêncio como um mecanismo de reforço à carga dramática exigida por alguma sequência específica do enredo, como no exemplo trazido no parágrafo anterior. Isto porque a sensação de silêncio neste tipo de cinematografia é evocada de modo restrito, tendo em vista o verbocentrismo que caracteriza o desenvolvimento narrativo de suas produções. Em contrapartida, na obra ora analisada, a qual não se encaixa nestes moldes da linguagem fílmica tradicional, o efeito de silêncio é ubíquo, funcionando como um elemento fundamental na produção de sentido dos universos diegéticos representados. Neste sentido, estratégias convencionais como a exploração do contraste sonoro e de um minimalismo acústico são reconfiguradas nas produções de Alonso, de modo que neste âmbito o efeito de silêncio é concebido de um modo peculiar. Vejamos.

Em primeiro lugar, enquanto diálogos e canções são escassos durante todo o filme, a faixa de efeitos sonoros diegéticos como um todo, e não apenas determinada sonoridade tênue, é concebida de modo exces-

sivamente detalhista, com a sobreposição de distintos eventos sônicos, além de ser destacada em termos de potência e frequência. Nesta conjuntura, não estamos falando de um mero “esvaziamento” musical e vocal da trilha, mas sim de um concomitante destaque dos eventos acústicos produzidos pelo espaço circundante (som ambiente), pelos personagens em movimento, bem como pela interação entre eles (sons de foley).

Nesta arrojada construção sônica, o espectador é levado a uma escuta ininterrupta e destacada da massa sonora onipresente que circunda a rotina dos personagens, onde tal composição sonora evoca uma demarcada sensação de silêncio na medida em que libera nossos ouvidos das amarras de sentido das vozes e músicas, permitindo que nossa percepção acústica vague pelos sons do mundo diegético, ao mesmo tempo em que nosso olhar vaga pelo movimento errante dos corpos cênicos.

Este amálgama audiovisual que engendra uma espécie de contemplação silenciosa é determinante para nosso envolvimento com os filmes de Alonso nos quais o ato de narrar histórias é substituído pela amostragem quase “crua” da rotina de personagens opacos, errantes e solitários, sobre quem nos é revelado muito pouco (CAMPERO, 2009). É primordialmente pelo contato destes indivíduos com o meio por onde transitam, pautado de modo onipresente por uma relação acústica “silenciosa”, que somos levados a fruir a diegese. Para fins de análise, elegemos os três primeiros dentre os cinco filmes do cineasta, os quais, aos olhos da crítica, formariam uma espécie de trilogia, o que favorece nosso intuito de identificar padrões estilísticos.

Em *La Libertad* (2001), acompanhamos um dia na vida do lenhador Misael que, imerso nos Pampas Argentinos, desempenha solitário seu ofício. Todo diálogo do filme, que se resume a conversas lacônicas, se concentra nos 16 minutos (diegéticos), já no meio do enredo, em que o personagem sai de seu *habitat* natural para realizar algumas atividades necessárias na “civilização”, até voltar e novamente submergir em sua rotina sônica.

Neste sentido, o som ambiente e os sons de foley, meticulosamente, dominam o desenho acústico da película. Ouvimos com nitidez desde as machadadas e o motor da serra elétrica que caracterizam a atividade do madeireiro até seus gestos sonoros mais tênues, como a mastigação e o ato de se coçar, onde este cotidiano sonoro é a todo tempo cercado e entrecortado pelos sons característicos daquele espaço: Pássaros, insetos, vento, chuva, estalos da chama de uma fogueira, etc.

Já em *Los Muertos* (2004), testemunhamos a jornada do protagonista Vargas que, em busca de sua filha, sai do cárcere direto para uma viagem através da floresta. Aqui, os diálogos se concentram na primeira metade da película que se passa dentro da cadeia e no ambiente urbano externo, depois que Vargas é liberado. Com pouco mais de meia hora de filme, o personagem embarca rio adentro, sozinho em uma canoa, e a paisagem sonora passa a ser dominada pelos seus gestos e pelo soar da selva.

O efeito de silêncio aqui é concebido, sobretudo, por este contraste acústico o qual não é construído



pontualmente a partir de duas cenas, mas sim, vai se desenhando paulatinamente ao longo da narrativa. Desde as cenas iniciais, onde, em meio ao vozerio onipresente e aos sons urbanos, ouvimos com precisão o cotidiano sonoro de Vargas – seus passos, movimentos, o ato de folhear o jornal, fazer a barba, cortar o cabelo – a sensação de silêncio já é evocada. No entanto, ela é intensificada quando as sonoridades da selva e do rio, bem como aquelas produzidas pelo contato de Vargas com este meio, passam a dominar a composição acústica do filme. A sobreposição entre as frequências mais graves do som aquoso, tanto do rio quanto do ato de remar de Vargas, e os agudos destacados das aves e dos insetos, servem de base para cada pequeno gesto sonoro realizado pelo personagem, engendrando um composto sônico peculiarmente silencioso.

Diferente dos dois primeiros longas, *Fantasma* (2006) se passa todo em um ambiente urbano, qual seja, um prédio no centro de Buenos Aires onde se localiza, dentre outras coisas, uma sala de cinema. O protagonista Vargas, o mesmo de *Los Muertos* (2004), passa o dia neste espaço após, ao que tudo indica, ter sido convidado pela administração do local a assistir a estreia do filme que conta uma passagem de sua vida: *Los Muertos*. Em *Fantasma*, não temos uma transição geográfica de ambientes (selva-civilização e vice-versa), mas sim uma alternância de espaços dentro de uma mesma locação. Neste sentido, o silêncio que paira sobre o filme se configura no contraste entre uma ambiência acústica ruidosa típica de um centro urbano que cerca um recinto silente imerso neste cenário.

No início do filme, este jogo é estabelecido a partir da percepção acústica do personagem, compartilhada com o espectador. Ainda no térreo do edifício, muito próximo à rua, Vargas vagueia pelo saguão enquanto ouve com maior ou menor intensidade o ruído do trânsito que se faz mais presente sempre que algum transeunte entra no local, permitindo que o som de fora invada aquele espaço. Quando a porte se fecha, o barulho fica distante, e a quietude sonora característica dali, demarcada pelo destaque de sua ambiência acústica cotidiana, novamente se faz presente.

Assim, somos informados que estamos diante de um local internamente silencioso, e essa impressão vai se sedimentando à medida que os planos se sucedem nos andares mais altos do prédio, e cada vez menos ouvimos o ruidoso som externo, ao passo que permanecemos escutando detalhadamente o som ambiente e os sons de foley, mixados em alta definição (intenso contraste da faixa de frequência e amplitude). A partir da metade do filme, quando Vargas entra no cinema, a sensação de silêncio é intensificada, não só porque a película assistida é silenciosa, mas também pelo fato de que o personagem, após o término da sessão, começa a peregrinar pelas dependências vazias do edifício.

Neste desfecho, escutamos sua movimentação solitária com muita nitidez, já que o ruído externo inicial praticamente não é mais percebido, sobretudo porque é noite, momento em que os centros urbanos também silenciam. É válido frisar que o efeito de silêncio aqui é potencializado pela radicalização que o diretor propõe no mecanismo de rarefação do discurso que caracteriza suas películas, uma vez que praticamente não há

falas neste enredo.

Esta relação orgânica entre indivíduo e espaço é fundamental na obra do cineasta, tendo em vista que seus personagens são seres errantes e solitários que vagam por distintos ambientes e sobre os quais praticamente nada nos é informado. É, sobretudo, a partir da observação de suas interações com o espaço circundante, reveladas não só pelas imagens, mas intensamente demarcadas pela trilha de áudio, que somos convidados a acessar à diegese.

Dentro desta perspectiva, é possível problematizarmos a ideia de que a sensação de silêncio engendrada nesta filmografia provém, primordialmente, de um desenho de som que articula em uma mesma composição o “calar” dos personagens e da instância narrativa (quase não há músicas), ao passo que dá “voz” aos espaços e ao amálgama indivíduo-meio por meio de um trabalho arrojado com os efeitos sonoros. Tais elementos operam sentidos autônomos para além de uma mera convencional figuração da dimensão visual, propiciando assim ao espectador uma espécie de escuta do silêncio a qual nos faz imergir nos universos diegéticos representados.

Diante do exposto, é possível problematizarmos a ideia de que o efeito de silêncio tão caro ao cinema de Lisandro Alonso guia a criação sonora de todos os componentes da trilha de áudio das produções ora analisadas, o que resulta em um desenho de som complexo e bastante particular. Assim, este artigo se propôs a discutir o efeito de silêncio como um recurso narrativo-estético recorrente nos filmes de Alonso, e, portanto, determinante para a composição do estilo do seu cinema.

Referências

- BORDWELL, D. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- CAGE, J. *Silence*. Middletown: Wesleyan U.P., 1961.
- CAMPERO, A. *Nuevo cine argentino: de rapado a historias extraordinarias*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Sarmiento, 2009.
- CHION, M. *A audiovisualização: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.
- SONTAG, S. *A estética do silêncio*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- THEBÉRGE, P. *Almost silence: the interplay of sound and silence in contemporary cinema and television*. Illinois: University of Illinois Press, 2008.



Loops de retroalimentação entre performance, registro & montagem

Feedback loops between Performance Art, documentation and montage

Roderick Steel¹

(ECA-USP. Programa de Pós Graduação em Meios e Processos Audiovisuais)

“O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001”

Resumo: Esta pesquisa prática-teórica tem como objetivo potencializar a relação entre a performance, as artes visuais, a etnografia e o cinema dentro de dispositivos artísticos experimentais. Pretende explorar múltiplos gêneros de performance em conjunção com a intencionalidade dos seus registros e o propósito específico da montagem: se concebido para cinema, vídeo-instalação ou vídeo-performance, tendo como base pesquisas nas Artes Visuais, Estudos de Performance e Cinema.

Palavras-chave: registro, montagem, documentário, etnografia, performance.

Abstract: This practice-based research aims to explore the relationship between performance, the visual arts, visual ethnography and cinema within experimental *dispositifs* in diverse environments. It intends to explore relationships between multiple performance genres and the intentionality of performance documentation when it is designed for cinema, video-installation or video-performance, based on theoretical-practical research at the junction between Visual Arts, Performance Studies and Cinema.

Keywords: Documentation, Montage, documentary, ethnography, performance.

O principal objetivo dessa pesquisa prática-teórica é delinear a relação entre a performance arte e a intencionalidade de seu registro, frente a criação de dispositivos de montagem em múltiplas telas e a reconfiguração da performance em espaços multimídia, gerando múltiplas intervenções entre performances e seus devidos registros.

Esta pesquisa começou em 2012 com performances presenciais apresentadas em diversos espaços ligados às Artes Visuais – galerias de arte contemporânea, Bienais de arte, e ocupações artísticas – que focam na relação entre o corpo coletivo, materiais e objetos específicos e sítio-específicos.. Esse conjunto de ações focam em performers que usam indumentárias específicas e materiais como espelhos convexos e fitas elásticas para compor relações com o público e os lugares onde as ações acontecem: uma estação de trem, na

1 - Artista Visual, fotógrafo, pesquisador e documentarista, Roderick formou-se em cinema nos EUA, e trabalhou com documentários nos EUA e Inglaterra. Participa regularmente de festivais etnográficos, de cinema e arte contemporânea com seus trabalhos em vídeo e vídeo-performance.

frente de uma igreja, no meio da rua, dentro de uma vitrine, na frente de um palácio etc... Em outras ocasiões os mesmo trabalhos foram apresentados formalmente e com variações em espaços de arte contemporânea diante de um público ou plateia e dentro dos moldes tradicionais da *Performance Arte*². Destacamos a natureza ritualística das performances, junto com elementos lúdicos que contribuem para que as ações sejam imprevisíveis, e se renovam constantemente. São performances não-verbais e sem roteiro, que acontecem muitas vezes pelo encontro e embate espontâneo entre corpos distintos. Também defendemos que algumas qualidades e conceitos presentes nessas performances são instrumentais para a construção de um registro diferenciado, em termos de captação e de montagem. Chegando ao ponto de nomear a eventual integração entre a performance e seu registro (montado em um ou mais canais de vídeo) posteriormente projetado junto com essa performance, como um dispositivo artístico experimental. Ou seja: a performance original, a montagem de seu registro e o modo como este é projetado compõe um dispositivo ou sistema em que todas as partes estão interligadas, porém independentes.

Se a *Performance Art*, como defendem alguns autores, é uma intervenção corporizada no mundo ((FISCHER-LICHTE, 2011, p.256) pode-se problematizar a montagem cinematográfica como uma intervenção imagética conceitual no mundo. Se um corpo performático intervém no mundo, “montando” relações através de uma intervenção corporizada, o cinema se apoia num método similar para intervir conceitualmente nas imagens do mundo através da montagem. O desafio é de alinhar a montagem-intervenção corporizada da performance com a montagem-intervenção conceitual do cinema.

A priori as performances discutidas a seguir e concebidas e realizadas em conjunto com outros artistas³ e performers, independem, na maioria dos casos, de qualquer necessidade de um registro fotográfico ou em vídeo para a construção de seu sentido. Muitos argumentam que ações como essas não podem ser registradas, e que o registro é um sub-produto da performance. O registro serviria apenas como prova que algo aconteceu: é um índice do acontecimento, ou rastro. Para Amelia Jones, “a documentação é um suplemento à uma performance que lida com contexto, espaço, ação e ideias das quais o registro serve apenas como lembrete.” Ou seja, o registro é incapaz de transmitir as dimensões do acontecimento, e como este vem a afetar os corpos presentes. No outro lado do espectro existem os chamados “registros teatrais”, em que performances são feitas especificamente para a câmera, e neste caso não dependem de um público. Neste caso o único espaço da performance é o espaço de sua documentação. Como diz Philip Auslander, este tipo de registro “produz a performance.” Nossa pesquisa caminha nas entrelinhas estes dois registros – o docu-

2 - Como diz Lúcio Agra em “PORQUE A PERFORMANCE DEVE RESISITR ÀS DEFINIÇÕES” (2009) a performance burla categorização pelo seu “caráter de expansão da linguagem... sua congenialidade a outras formas emergentes de invenção artística que resultam de misturas e apropriações de formas tradicionais ou sucatas culturais, a sua predileção pelo evento efêmero, precário, dificilmente apreensível, a sua resistência às clássicas ordens identitárias, o seu caráter de proximidade ao subalterno, sua expansão em lugares antes ignotos, sua formulação em uma temporalidade espiralada (sem a teleológica perspectiva de um progresso linear-ascendente)... sua predileção pelo paradoxo, o experimental.”

3 - Em especial a artista Adriana Tabalipa com quem Roderick Steel formou o coletivo S.T.A.R. em 2012



mental e o teatral – no momento em que as performances se direcionam ao público presente, presencial, e ao público ausente. E este público ausente se torna o público apenas do registro, re-configurado, re-editado e materializado como performance em outro meio.

Em um primeiro momento, pode-se constatar que os registros e performances documentais dos anos 70 e 80 tendiam a se direcionar ao centro da imagem, ou palco, como no teatro. André Bazin chamou este movimento de ‘centrípeta’. Percebemos a influência deste conceito da ação centrípeta e sua moldura confinadora em muitos registros de performance, em que a ação performativa é facilmente enquadrada por uma máquina fotográfica montada num tripé. É difícil especificar se os artistas dos anos 70 e 80 reduziram seus espaços de atuação para caber dentro do enquadramento imóvel da câmera que os registrava, ou se o espaço reduzido das performances fez com que as obras fossem facilmente documentadas e enquadradas por uma câmera imóvel. Conceber, emoldurar e reduzir o campo de atuação pela perspectiva dessas câmeras imóveis possibilitou registros verdadeiramente objetivos, centrípetos e ‘autênticos’, facilmente controlados pelos próprios artistas. Se compararmos os registros de performance dos anos 70 - da performance com sua ação centrípeta registrada dentro de uma moldura confinadora - ao caso de nossas performances, poderemos então perceber seus registros como uma ação centrífuga. Ou seja, as performances requerem registros para além de uma moldura confinadora.

Forças

Em 2012 foi criada a performance “Forças” para contrapor uma performance ao seu registro. A obra previu um embate físico entre os espaços encontrados, os materiais a disposição, o próprio corpo-coletivo dos performers, e os espectadores. A performance tentou testar os limites físicos, criativos e emocionais dos artistas-jogadores, enquanto procuraram agir como um corpo-coletivo em prol de uma determinada ação: uma das quais foi o próprio registro da obra pelo performer-documentador (de roupa preta e branca) com sua câmera na mão. Pois o trabalho posicionou este performer que registrava a performance como sujeito e objeto de ver e ser visto no mesmo instante. O seu olhar subjetivo converteu a performance em imagem, enquanto interrompia o fluxo e o significado da própria performance, dentro de um sinuca de bico videográfico: para construir uma imagem ele arrastava os outros artistas com ele, desestruturando a própria imagem que ele queria construir. Evidentemente, por saber anteriormente da intencionalidade da montagem dos registros num vídeo-tríptico, quando participei de *Forças II* construí relações visuais entre o entorno do sítio-específico da performance – a gare de Santa Maria – com seu entorno. Se na tela do lado esquerdo e direito vemos o “campo” da performance, na tela central houve a possibilidade de explorar o extra-campo. Num primeiro momento usei o zoom da filmadora para captar um casal que passava pelo local, criando assim um jogo entre temporalidades do campo/extra-campo. Em seguida, ao perceber um varal na distancia, desfrutei dos aparato videográfico para fazer outro zoom, de um varal contendo roupas coloridas, em consonância com os elásticos

que já começavam a controlar meus movimentos. Em outro momento notei uma menina num vagão distante que brincava com chiclete. Consegui me aproximar e fazer outro zoom, criando assim teias de relações entre a performance e seu sítio específico.

Moonvosol

Através da introdução arbitrária de dezenas de espelhos numa indumentária semelhante à usada em *Forças*, os corpos dos *performers* da performance MOONVOSOL são atravessados por múltiplas lentes moleculares, como se fossem corpos semi-óticos. Quando vestidas, as vestes transformam os *performers* em seres sensíveis, em cientistas investigativos, cientes da desestabilização do processo de organização, identificação e documentação sensorial do mundo ao seu redor. As 6 performances presenciais aconteceram em diferentes partes de Porto Alegre e iluminam e refletem a cidade dentro de um cinema de atrações futurista. Registrar as ações significou acompanhar e presenciar uma ação que se alterava no confronto com o acaso do trânsito, dos transeuntes, da chuva, que se anulava no embate com a topografia irregular de uma calçada quebrada, que se esfarela no movimento dos próprios materiais que parecem ter vida própria. Pode-se dizer que é por causa da espontaneidade desses momentos – que não foram previstos pelos artistas - que o registro se exonera da necessidade de representar a veracidade da intenção performática ou qualquer questão “ideológica”, como defende Auslander. Uma vez que isso é aceito, o registro poder então se fixar na ‘captura’ do evento que se revela ao vivo com todo seu potencial de expressão: o embate entre a performance e a cidade. Além do mais o registro incorpora a pessoa fazendo o registro na performance, refletida no espelho convexo durante as performances vestida com indumentária própria para “registrar”. Enquanto isso outro performer interferiu no registro durante a performance com uma lanterna, criando um ciclo de retroalimentação entre a performance e seu registro.

Uma das características mais surpreendentes da performance foi quando este foi transposto para seu corpo em vídeo, um vídeo-tríptico, que desconstruiu a temporalidade e linearidade das ações originais. Isso se fez evidente na ação com tules de 50 metros na Ponte de Pedra no Largo dos Açorianos (MOONVOSOL III), em que as bolas de tecido transparente foram desembrulhadas, esticadas, e re-embrulhadas. A unidade de tempo e espaço dessa ação e da própria ponte é subdividida em três unidades-telas que se enfrentam num ciclo interminável de fluxos que inibem perspectivas lineares. Desta forma o objeto (o tule) e o ato (manusear o tule) se emaranham no tempo e espaço do dispositivo tríptico.

Cruz Branca em Terra Preta

Este projeto desfruta de experiência acumulada na obra “Cruz Branca em Terra Preta” (a ser lançado em 2019) que parte de registros documentais de eventos reais em um cemitério em Conceição Mato Dentro (MG) para nos apresentar uma mitologia construída há mais de cem anos sobre um escravo chamado



“Peixe” quando agia como guarda e fiscalizava uma rota usada por contrabandistas de diamantes na região. De acordo com a lenda, “Peixe” foi encontrado morto com um diamante enorme na mão, assim restituindo a preciosa pedra ao seu dono. Em forma de “recompensa” por seu ato, Peixe foi enterrado no cemitério ao lado do seu Senhor e família, rompendo com um ciclo em que os corpos dos escravos mortos eram abandonados arbitrariamente pelas redondezas.

Em formato de narrativa documental, a obra mescla performances presenciais, intervenções artísticas, possessão espiritual e passagens ficcionais para criar camadas de inter-relações entre tempos e espaços diferentes. Essas diferentes camadas performativas, que transitam entre a “Performance Art” a “Live Art” e o registro documental foram filmados dentro de um dispositivo de vídeo-torre: três canais de vídeo montadas verticalmente. A intencionalidade desse dispositivo se faz presente em cada momento do registro, já que muitas imagens foram divididas em três durante a captação e montadas na edição. A obra registra o artista-performer do filme, Rodrigo Marques, durante residência artística no, “Cemitério do Peixe” através do olhar de outros performers-cineastas que iluminam o cemitério e optam por construir registros cinematográficos da residência artística verticalmente. Estes performers-cineastas testemunham conversas entre Rodrigo e moradores da região enquanto discutem o mito do “escravo Peixe”. Rodrigo cria pontes entre a história do Peixe e a situação do negro na sociedade brasileira atual. Ele convida os moradores em torno do Cemitério do Peixe a repensar a mitologia local dentro de outra narrativa, uma que sua própria obra desenvolvida no local aborda. Presenciamos o momento em que Rodrigo desenvolve parte dessa obra numa performance de ‘Live-Art’. Em seguida Rodrigo “recebe” um escravo que vivia no século 18 na região.

O registro desse conjunto de acontecimentos é feito por dois “seres” vestidos de preto e branco, e cobertos por centenas de espelhos. Estes seres performam ações que abrem o filme “Cruz Branca em Terra Preta” com uma lanterna que ilumina as casas vazias em torno do cemitério. Parecem procurar por algo, investigar algo com a lanterna, e iluminam uma janela fechada de uma das casinhas caiadas de branco. Essas ações foram feitas às 0300 da madrugada. Se tivessem sido feitas horas antes teriam uma plateia, um público atento, e facilmente teriam sido incorporadas como uma performance presencial dentro da programação noturna da residência organizadas pelo curador. Mesmo assim, as ações – agora deslocadas para outro meio – abrem o filme “Cruz Branca em Terra Preta”, e anunciam um tipo de escuta: uma escuta diferente da escuta presencial, feita ao vivo. Uma escuta que revela a voz diegética de uma moradora do local que compartilha uma micro-narrativa sobre o escravo Peixe.

A obra cinematográfica – em si um dispositivo-performático em sintonia com estes dois seres performers-cineastas presentes em tantos momentos da obra audiovisual - transita entre espaços mitológicos e reais reorganizado narrativas através da interação de diversas performances de outros artistas: ficcionais, simbólicas e experimentais. A montagem do filme “Cruz Branca em Terra Preta” atravessa gêneros cinemato-

gráficos e coloca a intencionalidade do registro da performance como dispositivo integrado a própria performance presencial, afetando e multiplicando seus procedimentos. Quando o performer está ciente do propósito específico do registro de sua performance, este registro cria uma interferência, ou até uma intervenção na própria performance. Podem até existir múltiplas intencionalidades entre o lugar físico da performance presencial e este outro espaço, o espaço discursivo da montagem deste registro: sua “episteme”.

Referências

AGRA, Lúcio. “Porque a performance deve resistir as definições: na indefinição do contemporâneo” 2.0. Projeto Performance: corpo, política e tecnologia do Programa Cultura e Pensamento 2009/2010. Disponível em: <<http://www.performancecorporpolitica.net/p/textos.html>>. Acesso em: 30/05/2018

AUSLANDER, Philip. The Performativity of Performance Documentation. PAJ 84 (2006)

BAZIN, André. What is cinema? Vol. 1 & 2 (Hugh Gray, Trans., Ed.). Berkeley: University of California Press (1967–71).

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia (trans. Brian Massumi). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo Performativo*. Abada Editores, 2011.

MASSUMI, Brian. “Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurrent Arts.” MIT Press, 2011.

Um Lugar Silencioso e o som como protagonista¹

A *Quiet Place* and sound in foreground

Rodrigo Carreiro²

(Doutor – Universidade Federal de Pernambuco)

Resumo: O objetivo da comunicação é apresentar uma análise da banda sonora do filme *Um Lugar Silencioso* (2018), destacando o uso do silêncio como elemento dramático central para o fluxo narrativo. Os conceitos de ponto de escuta e continuidade intensificada serão utilizados com a finalidade de lançar luz para os artifícios sonoros de que a equipe criativa do filme lança mão para fazer o espectador experimentar o filme de forma *cinestésica*.

Palavras-chave: *Sound design*, horror, ponto de escuta, continuidade intensificada.

Abstract: The main goal of this communication is to present an analysis of the soundtrack of the film *A Silent Place* (2018), highlighting the use of silence as a central dramatic element for the narrative flow. The concepts of point of audition and intensified continuity will be used in order to shed light on the sound strategies that the creative sound team uses to make the viewer experience the film in a *kinesthetic* way.

Keywords: Sound design, horror, point of audition, intensified continuity.

Um número significativo de pesquisadores (JAY, 1993; ROSE, 2007; CRARY, 2012) defendendo, desde os anos 1980, que a sociedade ocidental se tornou oclocêntrica, desde o Iluminismo e a revolução industrial do século XVIII. Esses teóricos asseguram que, de dois séculos para cá, a visão se tornou um sentido privilegiado, pois o ser humano passou a usá-lo mais do que os outros quatro para perceber, sentir e compreender o mundo.

Esta afirmação também se aplica ao cinema, onde o oclocentrismo parece enraizado no senso comum. A banda imagética do filme costuma ser mais valorizada do que sua contraparte sonora. Em reação, Michel Chion (1994) cunhou um conceito baseado na psicoacústica – a audiovisão – para afirmar que, no cinema, imagem e som não transportam fluxos paralelos de informação ao espectador, mas influenciam um ao outro dinamicamente e incessantemente. Ambos afetam simultaneamente a compreensão do universo diegético.

Mais recentemente, alguns pesquisadores (MARKS, 1999; SOBCHACK, 2004; BORDWELL, 2006; BARKER,

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual, no seminário temático Estilo e Som no Audiovisual.

2 - Rodrigo Carreiro é professor do programa de pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, com mestrado e doutorado obtidos na mesma instituição, e pós-doutorado realizado na Universidade Federal Fluminense.

2009; VIEIRA JR, 2015) têm investigado a tendência de adoção de técnicas de filmagem para engajar o espectador na diegese com o corpo inteiro, ativando outros sentidos além da visão e da audição – uma experiência sinestésica, ou *cinestésica*, para usar o neologismo criado por Vivian Sobchack (2004).

Apesar desses esforços, a visão continua recebendo mais atenção. Quando nos dirigimos a uma sala de exibição, dizemos que vamos “ver” um filme – o verbo “ver” é usado como sinônimo de “experimentar”. Não é coincidência. Åke Viberg (1983) estudou os verbos referente à percepção pelos cinco sentidos em 53 idiomas, e chegou à conclusão de que, quando colocados em uma hierarquia, os verbos referentes à visão eram sempre mais utilizados do que verbos relacionados à audição, ao tato, ao paladar e ao olfato (nessa ordem).

Quando o som leva o sentido da audição para o primeiro plano narrativo, a banda sonora não raro se torna referência para *sound designers* e pesquisadores. Por exemplo, em *A Conversação* (*The Conversation*, Francis Ford Coppola, 1974), um detetive (Gene Hackman) edita e ouve incansavelmente as gravações de um diálogo para tentar impedir um assassinato. O *thriller* de horror distópico *Um Lugar Silencioso* (*A Quiet Place*, John Krasinski, 2018) pode ser um dos exemplos mais recentes de filme que leva o som ao primeiro plano narrativo.

Neste ensaio, faremos uma análise de sua banda sonora, destacando o uso do silêncio e a distribuição espacial dos sons como elementos dramáticos cruciais para a modulação afetiva do enredo. A fim de instrumentalizar a análise, utilizaremos os conceitos de ponto de escuta (ALTMAN, 1992; CHION, 1994) e continuidade intensificada (BORDWELL, 2006; SMITH, 2013). Com isso, pretendemos lançar luz para alguns artifícios criativos com que o longa-metragem de John Krasinski molda a experiência estética da plateia, afetada a ponto de alterar o comportamento dos espectadores diante do filme.

Um mundo em silêncio

A ação do filme começa no primeiro semestre de 2020, com um prólogo que apresenta o cenário de terra devastada: o planeta foi tomado por monstros canibais, responsáveis por dizimar a maior parte da população mundial. As criaturas são cegas, mas possuem o sentido da audição extremamente sofisticado. Elas são capazes de localizar e destruir, em questão de segundos, qualquer ser ou objeto que emita sons em volume razoável.

Um ano depois, os integrantes da família Abbott – o pai Lee (John Krasinski, diretor e co-roteirista), a mãe Evelyn (Emily Blunt), grávida novamente, e os filhos Marcus (Noah Jupe) e Regan (Millicent Simmonds), esta última surda – estão adaptados à situação dramática. Foram forçados a desenvolver um estilo de vida frugal. Andam descalços, usam roupas de algodão e evitam se comunicar através de diálogos, fazendo-o através da linguagem de sinais.

O contexto diegético de *Um Lugar Silencioso* faz com quem não existam, naquele cenário, os sons que Michel Chion (2008, p. 62) classificou como “fora de quadro passivos”: pequenos ruídos do cotidiano, que não chamam a atenção para si por serem rotineiros, e não contribuírem ao avanço da ação dramática. No filme, o mínimo ruído é percebido por personagens e plateia, e gera tensão. Por causa desse cenário, o roteiro de *Um Lugar Silencioso* sugeria uma abordagem criativa na qual os *sound designers* teriam uma rara oportunidade de usar, como componente da construção acústica do filme, o silêncio.

Para garantir a própria sobrevivência, os personagens de *Um Lugar Silencioso* são obrigados a produzir o mínimo possível de ruído. A condução da narrativa procura colocar os espectadores na mesma condição dos personagens. Passamos os 90 minutos do filme escutando com atenção todos os sons: o toque delicado de pés descalços na terra, o farfalhar suave de roupas. Ficamos tensos ao ouvir qualquer ruído. Tão tensos que, do lado de cá da tela, instintivamente nos tornamos conscientes dos ruídos que nós próprios emitimos.

Para um espectador que vai ao cinema assistir a *Um Lugar Silencioso*, a cena mais apavorante pode não estar na tela, mas ao seu lado: alguém com um balde de pipoca. (NIKLAS, 2018).

O silêncio poderia ser definido como a ausência total de sons de qualquer tipo, o que produziria aquilo que Paul Théberge (2008, p. 51) denomina de “silêncio absoluto”: a ausência incontestada de ruídos, vozes e música na trilha de áudio do filme, produzindo um vazio sonoro que não existe na natureza. Em *Um Lugar Silencioso*, contudo, o silêncio absoluto não apenas aparece como está integrado à narrativa, surgindo quando a perspectiva auditiva do filme assume o ponto de escuta (CHION, 2008, p. 73) de Regan, a filha surda³. A equipe criativa do som também usa, em certas cenas, o ponto de escuta do monstro, fazendo o filme oscilar entre três pontos de escuta distintos.

Isso ocorre em uma das sequências mais tensas do filme. Naquele momento, Regan (Millicent Simmonds) está sozinha e atravessa o milharal à noite. O ponto de escuta é objetivo. De repente, ela vê uma lanterna acesa no chão da plantação, e se baixa para examinar o ambiente. Nesse exato momento, um dos monstros sai do milharal logo atrás dela. Se a criatura tivesse olhos, poderia vê-la, assim como Regan poderia ouvi-la, se não fosse surda.

Exatamente nesse momento, os *sound designers* alteram o ponto de escuta do filme. Após um rápido *crossfade*⁴ de transição para a escuta subjetiva de Regan, passamos a ouvir apenas um zumbido constante de baixa frequência. O deslocamento do ponto de escuta aumenta a tensão da cena, pois percebemos que Regan não ouve o monstro e, assim, corre grande perigo; se fizer o mínimo ruído, vai permitir que ele a localize

3 - É importante observar que só podemos considerar como silêncio absoluto o ponto de escuta de Regan *dentro da diegese*, pois do lado de cá da tela os sons provenientes da reprodução sonora (zumbido dos autofalantes), entre outros, não permitem a concretização material do conceito.

4 - O recurso técnico do *crossfade* permite que o volume de um evento sonoro seja progressivamente reduzido, ao mesmo tempo em que outro evento sonoro é aumentado.

e mate. Nesse momento, a perspectiva visual sai de Regan para um plano-detelhe do monstro abrindo os ouvidos, e o ponto de escuta é novamente deslocado, de forma que passamos a escutar aquilo que o ser canibal escuta: o farfalhar do milharal, em volume ensurdecedor. Nesse momento, uma interferência eletrônica invade a escuta de ambos os personagens. A interferência tem um efeito físico no monstro, cujo corpo treme por inteiro. Ele foge.

A continuidade intensificada

Os momentos de ausência absoluta de sons e o comportamento quieto da plateia ressaltam a importância do silêncio para a experiência fílmica oferecida por *Um Lugar Silencioso*, mas existe algo a respeito da banda sonora igualmente importante: a *impressão de silêncio* que percorre os 90 minutos do filme. Afinal, por que isso acontece?

A resposta passa pela ausência massiva de diálogos no filme. Como se sabe, dentre os três componentes da banda sonora de produções audiovisuais (vozes, ruídos e música), o mais destacado costuma ser a voz. Isso ocorre porque a progressão do enredo é ditada pelos diálogos – e o modelo de organização sonora estabelecido desde meados dos anos 1930, em Hollywood, enfatiza essa afirmação (CARREIRO, 2018a, p. 90). Por isso, existe forte tendência à exposição do enredo através da voz. Nos últimos 50 anos, longas-metragens têm em média 10-12 linhas de diálogo por minuto (CARREIRO, 2014, p. 197).

Um Lugar Silencioso possui 90 linhas de diálogo em 90 minutos de projeção. Isso significa uma linha de diálogo por minuto. Boa parte da comunicação entre os personagens, como já foi dito, ocorre através de linguagem de sinais.

A ausência das vozes responde pela forte impressão de silêncio assimilada pelo espectador. Essa impressão é acentuada pelas características acústicas da continuidade intensificada (BORDWELL, 2006; SMITH, 2013), conjunto de princípios estilísticos que tem como objetivo central a oferta de uma experiência fílmica mais visceral aos espectadores.

Jeff Smith (2013, p. 338) associa seis tendências do trabalho de *sound designers* à continuidade intensificada: volume mais alto, mais graves, maior amplitude da faixa dinâmica (distância entre o *room tone*⁵ e os ruídos mais barulhentos), espacialização precisa dos sons, presença de ruídos hiper-reais e uso de efeitos sonoros não-diegéticos. Todas essas características podem ser encontradas em *Um Lugar Silencioso*.

A característica que mais acentua a impressão de silêncio é a amplitude da faixa dinâmica. Nos sistemas de reprodução digitais, ela chega a 100 decibéis (dB), quatro vezes mais intensa do que em sistemas analógicos como o Dolby Stereo (KERINS, 2010, p. 55).

5 - O *room tone*, ou “tom da sala”, consiste no “silêncio” gravado em um determinado ambiente, no qual nenhum ruído é produzido. Todo ambiente possui um *room tone* único, tal qual uma impressão digital para o ser humano.

Nos momentos em que a ação dramática é tensionada, os sistemas digitais são capazes de responder com sons ensurdecidos, de grande volume, o que efetivamente acontece nas cenas de ataque dos monstros. Assim, o contraste entre silêncio quase absoluto e ruídos agressivos se alia à ausência acentuada da voz humana para produzir a sensação silenciosa a que o título do filme alude.

Outras características da continuidade intensificada também se fazem presente. Os tons graves constituem a assinatura acústica dos aparelhos auditivos usados por Regan, aparecem nos sons emitidos pelos equipamentos eletrônicos presentes no porão da família, e têm destaque na música dissonante e sombria composta por Marco Beltrami, que em certos momentos usa timbres e texturas eletrônicos que se mesclam a efeitos sonoros.

A espacialidade e a presença maciça de efeitos hiper-reais merecem um comentário especial, já que se juntam ao tratamento criativo do silêncio para ampliar o engajamento afetivo do espectador ao enredo. Essas duas características podem ser presenciadas ao longo de todo o filme.

Considerações finais

Numa época em que a agitação ruidosa do espectador médio nas salas de exibição está naturalizada – quase ninguém estranha que pessoas conversem em voz alta durante uma projeção –, *Um Lugar Silencioso* provocou discussão sobre o comportamento da plateia em reportagens de revistas especializadas e redes sociais.

De todo modo, o silêncio constrangido da plateia, que as estratégias criativas concebidas pelos *sound designers* foram capazes de alcançar, representam um dos objetivos mais importantes da continuidade intensificada: oferecer ao público uma experiência mais engajada, visceral e intensa – uma experiência que vá além do sentido da visão, que afete outros sentidos, que transforme o corpo do espectador em um corpo *cinestético*⁶, que experimenta o filme de modo sensorial, marca importante da cultura do audiovisual contemporâneo (MARKS, 2000; SOBCHACK, 2004; BARKER, 2009; SHAVIRO, 2015).

Nesse sentido, cabe destacar o papel do som nessa mobilização corporal. Levada ao primeiro plano narrativo, a banda sonora de *Um Lugar Silencioso* explora o silêncio e os deslocamentos do ponto de escuta, entre outros artifícios estilísticos, para despertar no espectador um modo diferente de experimentar uma ficção audiovisual. Em uma sociedade cada vez mais oculocêntrica, explorar o mundo através do som é uma maneira de reordenar os sentidos e impor uma reflexão sobre a própria natureza da experiência de assistir a um filme usando não apenas os olhos, mas o corpo inteiro.

6 - Criado por Vivian Sobchack, o neologismo combina a palavra *sinestesia* (sensação captada por mais de um sentido fisiológico) com *cinema*, e mais outros dois termos da biologia (*synaesthesia* e *coenaesthesia*) que designam estruturas do aparelho sensorial humano. Desde então, a noção de *cinestesia* tem sido usada na teoria do cinema como sinônimo de uma forma audiovisual que evoca sensações fisiológicas e táteis, se possível empregando vários sentidos em simultâneo.

Referências

- ALTMAN, Rick. "Sound Space". *Sound Theory, Sound Practice* (org. Rick Altman). New York: Routledge, 1992, p. 46–64.
- BARKER, Jennifer. *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley: University of California Press, 2009.
- BORDWELL, David. *The Way Hollywood Tells it: Story and Style in Modern Movies*. Los Angeles: University of California Press, 2006.
- CARREIRO, Rodrigo. *Era uma vez no spaghetti western: o estilo de Sergio Leone*. São José dos Pinhais: Editora Estronho, 2014.
- _____. "Principais teorias do som no cinema". *O som do filme: uma introdução* (org. Rodrigo Carreiro). Curitiba: Editora da UFPR/Editora da UFPE, 2018a, p. 87-120.
- CHION, Michel. *A Audiovisão*. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- JAY, Martin. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: California University Press, 1993.
- KERINS, Mark. *Beyond Dolby (Stereo): Cinema in the digital sound age*. Bloomington: Indiana University Press, 2010.
- MARKS, Laura U. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press, 1999.
- NIKLAS, Jan. "Quase sem falas, *Um lugar silencioso* também silencia o público nos cinemas". *O Globo*, 13/4/2018. Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/quase-sem-falas-um-lugar-silencioso-tambem-silencia-publico-nos-cinemas-22586488>. Acesso em 26/7/2018.
- ROSE, Gillian. *Visual methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. London: Sage Publications, 2001.
- SHAVIRO, Steven. *O corpo cinemático*. São Paulo: Paulus, 2015.
- SMITH, Jeff. "The Sound of Intensified Continuity". *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics* (orgs. John Richardson, Claudia Gorbman e Carol Vernallis). New York: Oxford University Press, 2013, p. 331-356.
- SOBCHACK, Vivian. *Carnal thoughts: embodiment and moving image culture*. Berkeley: University of California Press, 2004.
- THÉBERGE, Paul. "Almost silence: the interplay of sound and silence in contemporary cinema and television". *Lowering the boom* (orgs. Jay Beck e Tony Grajeda). Chicago: University of Illinois Press, 2008, p. 51-68.
- VIBERG, Åke. "The verbs of perception: a typological study". In: *Explanations for Language Universals* (orgs. Brian Butterworth, Bernard Comrie, Osthén Dahl). New York: De Gruyter Mouton Editorial, 1984, p. 123-162.

A Cinematografia e a Plasticidade Dramatúrgica¹

Cinematography and Dramaturgical Plasticity

Rogério Luiz Silva de Oliveira²

(Doutor – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia)

Resumo: Estabelecendo interlocução entre sequências de filmes e os estudos de Constantin Stanislavski, propõe-se um exercício conceitual que possibilite refletir sobre a contribuição da direção de fotografia para a construção da personagem no cinema. A proposição está alicerçada em três unidades estéticas da sistematização de Stanislavski, extraídas do livro *A Construção da Personagem* (1996), sobre a atuação: a perspectiva, a expressividade corporal e a plasticidade.

Palavras-chave: Direção de fotografia, Dramaturgia, Sistema Stanislavski.

Abstract: Establishing interlocution between sequences of films and the studies of Constantin Stanislavski, it is proposed a conceptual exercise that allows to reflect on the contribution of the direction of photography to the construction of the personage in the cinema. The proposition is based on three aesthetic units of the systematization of Stanislavski, extracted from the book *The Construction of the Person*, on the performance: the corporal expressivity, the plasticity and the perspective.

Keywords: Cinematography, Dramaturgy, Stanislavski System.

A Perspectiva

Em *A Construção da Personagem* (1996), Stanislavski relata, ao passo em que analisa, os procedimentos adotados por Tórtsov, naquela ocasião o proponente de diferentes exercícios e experimentações que ele toma como base para sistematizar procedimentos adequáveis à preparação de atores e atrizes. Visitando os exercícios colocados em prática pelo professor, Stanislavski recolhe uma definição que, a princípio, ajuda na construção de uma primeira ideia pertinente à aproximação que propomos. Ele apresenta uma definição de perspectiva, com as seguintes palavras: "(...) a correlação e distribuição harmoniosa e calculada das partes de uma peça ou de um papel inteiro. Isto significa, ainda, que não pode haver atuação, movimento, gesto, pensamento, fala, palavra, sentimento, etc., etc., sem a sua devida perspectiva" (STANISLAVSKI, 1996, p. 199). Ao evocar tal definição, Stanislavski acaba por abrir caminho para que pensemos nos inúmeros elementos

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: SEMINÁRIO TEMÁTICO "TEORIAS E ANÁLISES DA DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA".

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.

colocados a serviço de atores e atrizes para compôr as facetas de suas personagens.

As definições descritas por Stanislavski nos levam a sondar se, na transposição para a atuação no cinema e no audiovisual, um possível elemento de perspectiva não seria, por exemplo, protagonizado pela direção de fotografia. O próprio Tórtsov abre margem para pensarmos assim quando fala sobre a perspectiva artística: “Assim como na pintura, o colorido artístico muito contribui para possibilitar a diferenciação dos planos falados” (TÓRTSOV *apud* STANISLAVSKI, 1996, p. 201). Depreende-se, daqui, que a câmera pode perfeitamente figurar como um elemento componente da perspectiva artística, dando profundidade à construção da perspectiva do papel.

Elegendo uma sequência do filme *O Homem das Multidões* (2013), filme dirigido por Marcelo Gomes e Cao Guimarães, encontraremos elementos para melhor ilustrar as ideias suscitadas a partir da leitura supracitada. O personagem Juvenal, interpretado pelo ator Paulo André, caminha solitariamente pelas ruas de Belo Horizonte. Trata-se de um filme em que a ideia de solidão é construída por meio de imagens que contrapõem a figura humana de Juvenal com o vazio ou com o fluxo de uma grande cidade. A escolha pela janela (proporção de tela) de 1:1 é também bastante sugestiva para um quase enclausuramento do personagem em questão: um operador do metrô de Belo Horizonte – MG que, mesmo transportando uma multidão diariamente, tem uma rotina solitária. Uma sequência bastante representativa disso nos serve como objeto de análise.



1. Frame de sequência do filme *O Homem das Multidões* - Direção: Cao Guimarães e Marcelo Gomes - Direção de Fotografia: Ivo Lopes Araújo. Juvenal caminha pelas ruas



2. Juvenal para no cruzamento



3. Juvenal não está mais no quadro

O personagem Juvenal caminha pelas ruas esvaziadas na madrugada. A câmera acompanha os passos que, apesar de firmes, parecem demonstrar a dúvida quanto à direção para onde ir. Apesar dos faróis de automóveis e de outros transeuntes, a sensação de solidão é reforçada pela ação em que o personagem caminha pela rua e não na calçada. Juvenal fica em quadro até chegar num cruzamento entre duas avenidas. Ali, ele para e decide dobrar à esquerda. A operação da câmera mantém o sentido original do deslocamento, seguindo na mesma direção em que se movimentava, mantendo o enquadramento, contudo sem o personagem. Intensificada a sensação de vazio da grande cidade, enquanto espectadores vemos a direção de fotografia colaborar com a construção de certo traço denominado, na sistematização stanislavskiana, de psicotécnica. A perspectiva do ator, neste caso, é reforçada por uma operação de cinematografia. Ela segue o fluxo na continuidade do plano e, mesmo sem a presença do ator, reitera a sensação solitária. As ruas e avenidas enquadradas na sequência em questão, acabam por funcionar como elementos constitutivos de uma *mise-en-scène*, apesar da ausência da figura do ator. Esse prolongamento pela via da continuidade do deslocamento do conjunto câmera-diretor de fotografia acaba por estabelecer outro possível destaque da construção de Stanislavski: “Por sorte, a nossa psicotécnica existe justamente com o propósito de fornecer meios que sempre nos atraíam de volta ao caminho verdadeiro, assim como a picada sempre acaba por levar o pedestre de volta à grande estrada” (STANISLAVSKI, 1996, p. 198). O personagem Paulo, nessa sequência na condição de caminhante, mesmo perdendo o ponto de contato com a objetiva da câmera, ainda assim segue sendo construído por uma direção de fotografia que propõe à atuação o alcance de “novas profundidades” para a construção da personagem (*idem*, p. 198).

A movimentação da câmera, aparentemente de dentro de um carro, configura uma nuance promotora de dinamismo e mudança no ritmo da atuação. Além do mais, essa ideia de perspectiva aqui identificada, tem relação direta com a noção de linha direta de ação (STANISLAVSKI, 2011). Não obstante a aparição da figura, no desfecho da sequência, a interação câmera-cinematografia concorre para a construção da profundidade do personagem.

A expressividade corporal

É ainda nos relatos feitos por Stanislavski a respeito da experiência com o professor Tórtsov, que encontraremos (STANISLAVSKI, 1996) um capítulo inteiramente dedicado à expressão corporal dos atores e atrizes. A forma como o aparato físico é ali compreendido nos dá a condição de estabelecer uma aproximação com outro filme do cinema brasileiro. Em *Elena* (2012), a sutileza dos movimentos estará a serviço de uma construção poética de natureza póstuma. O documentário dirigido por Petra Costa revisita imagens e sons de arquivo reveladores de fragmentos da vida de Elena. A diretora Petra Costa percorre de maneira acentuadamente afetiva essas reminiscências da vida da irmã falecida. Aparece como elemento construído pelo filme algumas sequências encenadas especialmente para o documentário. Trata-se de uma elaboração metafórica, em que

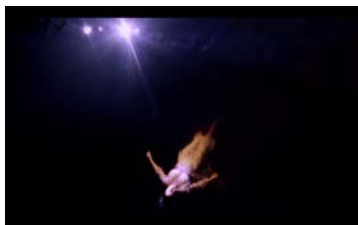
as disposições corporais servem como matéria plástica expressiva.



1. *Frame* de sequência do filme *Elena* - Direção: Petra Costa - Direção de Fotografia: Janice D'Ávila, Will Etchebehere e Miguel Vassy - Plano-geral de encenação na água



2. Conjunto de corpos em movimento



3. Um dos corpos de afasta do conjunto

Na sequência, vemos corpos femininos cobertos com vestidos que, submetidos à fluidez das águas de um rio, aparentam criar uma grande atmosfera da qual todas elas fazem parte. No final do conjunto de planos que intercalam entre detalhes e composições abertas, coincidindo com voz *off* da própria diretora e que dá ainda mais força às imagens, o plano que encerra a sequência sugere um afastamento de uma delas do grupo. Naquele instante, ao nosso ver, a água do rio parece representar o espaço móvel e sempre ressignificado da memória. É notável, ao que nos interessa observar, o modo como os corpos são controlados. São gestos e movimentos sutis, mas que considerados na composição em meio à água e, especialmente, em virtude da variação da duração e enquadramentos dos planos, ganham força expressiva destacável.

Encontramos pertinência em aproximar tal concepção artística dos relatos do dramaturgo russo ao percebermos o quanto a preparação de atores e atrizes convoca a necessidade de acrescentar “requisitos de escultura ao treinamento ginástico” (STANISLAVISKI, 1996, p. 62). Tais palavras nos colocam na rota de determinada ideia recorrente nos processos de preparação de elenco para o audiovisual em que se nota a ênfase na inferência de que “o menos é mais”. Dedução esta que tem intrínseca relação com a direção de fotografia, no que pese a presença da câmera e a constatação de que diante da lente cinematográfica todo e qualquer gesto ganha em amplitude. Ao analisarmos a sequência em questão, é possível ecoar essa ideia nas páginas

organizadas por Stanislavski, a fim de averiguar a eficiência do comedimento dos gestos dramatúrgicos: “A emoção artística não se pesa por quilos e sim por gramas” (*idem*, p. 204). Posta em diálogo com a tese aqui levantada, nos chama a atenção o quanto o esforço das atrizes para manter os corpos emersos e constituindo uma plasticidade física estendida pela direção de fotografia e, indiscutivelmente, dilatada pela montagem que concatena planos no estabelecimento de um tempo-ritmo adequado ao tom da narrativa construída. Antes de encerrar esta reflexão, cabe ainda averiguar, nas constatações stanislavskianas, outra noção:

“Assim como o escultor procura com o cinzel a linha certa, as belas proporções no equilíbrio das partes das estátuas que ele cria com a pedra, assim também o professor de ginástica deve tentar obter os mesmos resultados com corpos vivos. A estrutura humana ideal é coisa que não existe. Tem de ser feita. Com este fim temos primeiro de estudar o corpo e compreender as proporções das suas diversas partes” (STANISLAVSKI, 1996, p. 62).

É como se a cinematografia com seus recursos de enquadramentos, fotometria, movimentação de câmera, funcionasse como um entalhador-suporte. Importa enfatizar que não é a direção de fotografia que esculpe a matéria plástica corporal, mas a exemplo do professor de ginástica supracitado, esse departamento do fazer cinematográfico dá contribuições. A fluência plástica notada na tela, ao assistirmos *Elena*, em muito se deve ao duo corpo-câmera, e abre margem para estudarmos a trilogia stanislavskiana dedicada à construção da personagem também à luz da cinematografia.

A Plasticidade

Uma última ideia que a leitura aos livros de Constantin Stanislavski já citados até aqui faz nascer, está plasmada num dos planos que extraímos do filme *História da Eternidade* (2014), dirigido por Camilo Cavalcante. Na referida sequência, o personagem João “Dinho”, interpretado por Irandhir Santos, quebra a rotina do lugarejo, dançando ao som da música *Fala*, interpretada pelo grupo Secos & Molhados. Trata-se de uma primeira movimentação de câmera após quase 40 minutos de planos feitos em tomadas estáticas. É um movimento circular, estável, em que a câmera gira em torno de Dinho. Chama a nossa atenção a interação complementar entre a coreografia interpretada por Irandhir e a dinâmica da cinematografia assinada por Beto Martins. Aos nossos olhos, a *mise-en-scène* ali experienciada é feita de ator e diretor de fotografia. Eles são lançados num jogo coreográfico e favorecem, um ao outro, a possibilidade da fluidez plasticidade, por sua vez embasada na “linha interior de movimentação”, para dizer com as palavras de Stanislavski (STANISLAVSKI, 1996, p. 92).

Ao fazer um estudo sobre o funcionamento dos corpos, observando a movimentação do torso, do tórax, ombros, pescoço, cabeça e, além disso, as molas situadas na parte inferior do corpo, o diretor russo destina atenção aos atores e atrizes em torno da seguinte ideia: “A plasticidade exterior baseia-se no nosso senso interior do movimento da energia” (STANISLAVSKI, 1996, p. 93). A combinação ator-câmera parece compor, nesse sentido, uma harmonizadora combinação entre ações simples, expressivas e, ao mesmo tempo, dotada

de conteúdo interior. A direção de fotografia aqui dá contribuições para a explosão dramática de uma “corrente interior de energia” (STANISLAVSKI, 1996, p. 93), por sua vez o alicerce da plasticidade de movimento. Com isso, o autor diz sobre a importância da constituição energética interior e balizadora do movimento do corpo. Ideia tal certamente suplementada pelo relato de Stanislavski a respeito de determinado exercício coordenado pela Mame Sonova. Nesta ocasião, a professora sugeria aos alunos e alunas imaginar a existência de uma gota de mercúrio percorrendo os próprios corpos. A professora sugeria, por meio do exercício, um controle corporal sutil a fim de manter essa gota simbólica atravessando todo o corpo, junta por junta (SONOVA *apud* STANISLAVSKI, 1996, p. 85). No exercício em questão, a gota de mercúrio acaba por servir de imagem para ilustrar a necessidade de se sentir uma energia interior chamada senso de movimento, extremamente necessária à construção de um movimento exterior (STANISLAVSKI, 1996, p. 93).



1. Frame de plano-sequência do filme *História da Eternidade* - Direção: Camilo Cavalcante - Direção de Fotografia: Beto Martins - Personagem Dinho dança na frente da casa



2. Personagem Dinho dança na frente da casa



3. Personagem Dinho utiliza elemento artesanalmente construído por ele

A exemplo do ator Irandhir Santos, é como se a câmera também estivesse tomada por uma energia interior. Apesar de repetido, em sua trajetória, o movimento circular da câmera é ritmado e cresce conforme são intensificadas a música e a atuação por meio de gestos e expressões. Quando Dinho se levanta com um elemento cênico produzido artesanalmente por ele mesmo, há aceleração no giro da câmera coincidindo com uma amplificação dos gestos do ator.

Não se pode perder de vista essa contribuição concentrada na operação da câmera para a constituição

de importante camada do personagem Dinho, ele mesmo caracterizado por profunda sensibilidade em meio a uma sociedade patriarcal rígida, machista e conservadora quanto à maneira de sentir e expressar-se no mundo. A plasticidade do movimento, assim, é utilizada no sentido de revelar uma faceta do personagem. No seio dessa sequência, da qual o plano em questão é parte integrante, está uma dualidade entre o desejo de liberdade e a sujeição às normas quebrada por um movimento de câmera inédito dentro da narrativa, como já dito. Ao mesmo tempo, a emancipação da câmera constrói uma interlocução com o artista Dinho.

Referências

OLIVEIRA, Rogério Luiz Silva de Oliveira. *Memória e Criação na Direção de Fotografia*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Vitória da Conquista - BA, 2016.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Construção da Personagem*. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

_____. *A Criação de um Papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

_____. *A Preparação do Ator*. 28. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

Produção de audiovisuais (com diapositivos) brasileiros da década de 1970: notas preliminares¹

Brazilian audiovisual (with slides) production of the 1970s: preliminary notes

Rosane Andrade de Carvalho²

(Doutoranda – PPG/Arte e Cultura Visual/UFG)

Resumo: A proposta desse artigo é apresentar algumas proposições da minha pesquisa de doutorado que objetivam investigar a constituição do audiovisual com diapositivos como novo meio de produção e expressão artística na arte brasileira da década de 1970. Para tanto, apresentarei um panorama sucinto dessa produção e seu contexto de realização, além dos audiovisuais *Bichomorto* e *Hieróglifos* do artista goiano Paulo Fogaça.

Palavras-chave: audiovisual; anos 1970; novos meios; Bichomorto, Hieróglifos.

Abstract: The purpose of this article is to present some proposals of my doctoral research that aims to investigate the constitution of audiovisual with slides as a new means of production and artistic expression in the Brazilian art of the 1970s. To do so, I will present a brief overview of this production and its context of realization and also the audiovisuals *Bichomorto* and *Hieroglyph* of the goiano artist Paulo Fogaça.

Keywords: audio-visual; 1970s; new means; Bichomorto, Hieroglyphs.

Na década de 1970, muitos artistas brasileiros desenvolveram pesquisas utilizando diapositivos como filmes em 8 ou 16mm, fotografia, vídeo, audiovisuais. Tratava-se de uma produção tida como experimental, devido à utilização de meios não convencionais para o período, como também seus diferentes processos de elaboração e modos de apresentação. Segundo a historiadora Ligia Canongia (2005, p. 55), “o termo ‘experimental’ servia tanto para designar a livre experimentação com novas mídias e novos procedimentos quanto para pontuar a experiência sensível, que passa necessariamente pelo corpo”.

É importante lembrar que os anos 1970 foram marcados pelas forças impositivas e castradoras do regime militar implantado em 1964, que instalou no país um clima de turbulência social e política. Esse contexto repercutiu no meio artístico, provocando posicionamentos opostos ao sistema vigente por parte de muitos artistas. Foi nesse contexto repressivo política e socialmente, mas efervescente no plano artístico, que as

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Cinema Brasileiro 3.

2 - Mestre em Cultura Visual pela Faculdade de Artes Visuais/UFG. Atualmente é professora de Artes Visuais na Rede Municipal de Educação de Goiânia, Goiás. Autora do livro “Paulo Fogaça: o artista e seu tempo”, lançado em 2012 pela Editora da UFG.



experimentações criativas com os novos meios se desenvolveram. Destaco a produção de audiovisuais com diapositivos, objeto de minha pesquisa de doutoramento, com o objetivo compreender o processo de constituição do audiovisual como novo meio de produção e expressão artística na arte brasileira da década de 1970, e também de analisar a inserção do sistema audiovisual no contexto das discussões acerca do uso das novas tecnologias também denominadas de novos meios e multimeios. Para tanto, estabeleci previamente um *corpus* de análise que inclui os artistas Beatriz Dantas (1949), Paulo Emílio Lemos (1949), Frederico Moraes (1936), Letícia Parente (1930-1991), Paulo Fogaça (1936) e Luiz Alphonsus (1948).

Ao me referir aos audiovisuais no contexto das artes visuais da década de 1970, o faço com base no sistema de projeção de diapositivos, dispostos em carretel, sincronizados ao som - música, ruídos, diálogos, narrações e outros – gravados em fita cassete. Esse sistema, até aquele momento, era utilizado basicamente para fins didáticos em salas de aulas ou palestras, ou ainda em ambiente doméstico. Contudo, diante do processo de modernização dos meios de comunicação no Brasil, a disponibilidade de novos dispositivos de reprodução de imagens técnicas, como a fotografia, o vídeo, o audiovisual e o filme Super-8 revelou novas possibilidades de realização artística e demarcou certa disjunção entre o terreno da tradição para o da experimentação com os *media*.

A fotografia, enquanto imagem projetada e sincronizada com uma banda de som, ou seja, o audiovisual, segundo a crítica de arte Glória Ferreira, ganhou destaque, naquele momento, como forma de expressão poética. Diz a autora:

Com slides, projetores e sincronizadores de imagem e som, a fotografia ganha particular relevância com o chamado audiovisual – hoje em franca obsolescência diante dos novos sistemas de projeção. [...]. Nos audiovisuais o deslocamento das imagens fixas, passíveis de serem projetadas em diferentes formatos, distingue-se, assim, da sucessão segundo o sistema de fotogramas ao implodir a `moldura´ que delimita a tela, encadeando as imagens de acordo com a dimensão espacial. (FERREIRA, 2009, p. 115).

A produção de audiovisual com diapositivos surgiu no momento em que os artistas brasileiros, imersos numa realidade conflituosa marcada por ações coercitivas advindas do governo ditatorial implantado no país em 1964, voltaram as suas atenções para novas formas de criação, apresentação e circulação da arte. Tecerei, assim, a seguir um breve comentário sobre alguns aspectos culturais, sociais e políticos que demarcaram o contexto de surgimento desse tipo de produção.

Mirada geral sobre os anos 1970 no Brasil: arte e política

Os anos 1970 no Brasil condensaram repressão, tortura, luta armada transgressão, exílio, efervescência e vazio cultural, patrulha ideológica, “desbunde”, contracultura, indústria cultural, dentre outros aspectos decorrentes das ações do governo ditatorial implantado desde a década anterior. Mas, apesar do clima castrador

e da existência de alguns discursos que propalavam a estagnação da criação artística brasileira, a década apresentou um repertório diversificado e complexo de proposições artísticas.

O meio artístico brasileiro, em especial aquele inserido no projeto neovanguardista, após ter assistido, na década anterior (anos 1960) ao deslocamento do centro da experiência artística da obra acabada, ou seja, do objeto para o sujeito/ participante na criação, a partir de uma arte “vivencial” e “proposicional”³, seguiu com as pesquisas experimentalistas, chegando ao âmbito das novas tecnologias. Assim, o uso de uma diversidade de meios tecnológicos como a fotografia, o vídeo, o super-8, filmes de 16mm e 35mm, o audiovisual com diapositivos, o *xerox*, *off-set* e o computador, integraram e caracterizaram a produção artística daquele período. Conforme Zanini (2010), as indagações sobre a imagem e sua relação com as novas mídias ganharam amplitude, tornando característica fundamental da arte dos anos de 1970.

Diante disso, podemos afirmar que um ponto de equivalência entre as produções desse período pode ser notado no experimentalismo, sendo este visto como uma forma alternativa, senão marginal e transgressiva, de atuação do artista diante de uma realidade castradora. Desse modo, a subversão e também a transgressão foram condições básicas para existência da prática artística no interior de um sistema de arte ainda vinculado a certos aspectos da tradição e às questões mercadológicas que, em certa medida, funcionavam como dispositivo de controle da criação.

Nesse contexto de experimentações, transgressões e subversões de processos, práticas e ações, portanto, ganhou potência o interesse pelos meios tecnológicos de captação, (re)produção e exibição de imagens como, a fotografia, o audiovisual com diapositivos, os filmes super 8 e 16mm, a videoarte etc..

Audiovisuais com diapositivos: imagem projetada em sincronia com uma banda de som

O audiovisual, como já se destacou, constitui-se de um sistema de projeção de diapositivos ou *slides*, acompanhada de som (música, ruídos, diálogos, narrações e outros). O sistema de projeção tinha uma fita cassete que transmitia o som, ao mesmo tempo que um bipe assinalava a passagem ou projeção das imagens em diapositivos. Este aparato técnico pode ser considerado um dos primeiros a ser utilizado pelos artistas brasileiros que tem como base a imagem projetada.

O sistema permitia sincronizar um ou mais projetores com uma banda de som gravada em fita cassete e ainda realizar efeitos de fusões, transições e sobreposições de imagens graças aos recursos do *dissolve control*. Segundo Roberto Moreira:

O *dissolver control* gravava a trilha sonora no lado A da fita cassete e o impulso (bipe) para a mudança do slide na faixa do lado B. Isso permitia programar o tempo de dura-

3 - Frederico Moraes (apud Bausbaum, 2001) fez referência à definição de Mário Pedrosa, o qual definiu a arte que estava sendo praticada nos anos 1960. Assim, tanto a “arte vivencial” como a “proposicional” seriam justamente propostas que convidam o espectador à vivência ou experimentação.



ção da permanência do slide e o modo como as duas imagens originadas de aparelhos diferentes se combinariam [...] (CRUZ, 2010, p.70).

Outra característica peculiar do audiovisual relaciona-se às diferentes possibilidades de combinações entre os elementos materiais – diapositivos, sons, focos de luz, zoom – no momento da projeção, sendo que esta pode envolver mais de um projetor.

Destaco a importância da figura de Frederico Morais como precursor e um dos maiores realizadores de audiovisuais e incentivador dessa produção, em especial em solo carioca. Numa época em que o país passava por momentos de retração das liberdades individuais e de censura às artes decorrente da situação política, Morais vislumbrou uma arte que foi por ele denominada de “contra-arte” ou “arte de guerrilha”, isto é, uma arte crítica e contestadora da realidade circundante. Para o crítico (MORAIS, 1975, *apud* FREITAS, 2013, p.15), o artista tornou-se “uma espécie de guerrilheiro”; “a arte, uma forma de emboscada”; e o espectador converteu-se em vítima, pois sentindo-se acuado, viu-se obrigado “a aguçar e ativar seus sentidos”.

Outra questão premente nesse período era a revisão da própria crítica de arte que se encontrava diante de uma evidente crise, pois ainda estava arraigada a valores tradicionais de cunho judicativo, formalista, acadêmico, e, portanto, distanciada da diversidade das poéticas contemporâneas que já se encontravam em ação desde os anos 1950 no Brasil. Para Morais, a crítica deveria abarcar a multiplicidade da produção artística – ou das poéticas contemporâneas - bem como reafirmar a aproximação entre arte e vida e o crítico deveria atuar de dentro da produção artística ou como desdobramento dela. Nessa linha de pensamento, lançou o conceito de “Nova Crítica”. Seus primeiros trabalhos “Memória da paisagem” e “O pão e o sangue de cada um”, ambos de 1970, constituem, nesse sentido, como comentários críticos de obras de outros artistas. Esses dois audiovisuais demarcaram a inserção do audiovisual em um salão de arte⁴ como mais um novo meio de realização artística em solo brasileiro. Contudo, foi com *Cantares*, de 1971, que o crítico-criador teve “[...] a preocupação de afirmar a especificidade do audiovisual como linguagem” (1973b *apud* FERREIRA, 2006, p.392).

Bichomorto e Hieróglifos: audiovisuais de Paulo Fogaça

Bichomorto e *Hieróglifos* são dois audiovisuais realizados em 1973 pelo artista goiano Paulo Fogaça. Ambos apresentam forte diálogo com o contexto social e político da década de 1970, porém em chave metafórica, e apontam para uma investigação do sistema audiovisual como novo meio de expressão artística e poética, isto é como, como linguagem.

Bichomorto (figura 01) foi construído a partir de imagens captadas pelo artista durante suas viagens com sua família entre as cidades do Rio de Janeiro e Goiânia nos anos 1970. São 67 diapositivos que regis-

4 - Refiro-me ao II Salão Nacional de Arte organizado pelo crítico Márcio Sampaio e realizado no Museu de Arte de Belo Horizonte, Minas Gerais, entre 12.12.1970 e 08.02.1971. Ver: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento82172/salao-nacional-de-arte-contemporanea-de-belo-horizonte-2-1970-belo-horizonte-mg>.

tram animais mortos por atropelamento às margens das rodovias, carros e caminhões, marcas de freadas no asfalto na cidade ou fora dela. Os corpos dilacerados dos animais esquecidos às margens das estradas são alusões diretas aos atos violentos imputados pelo poder ditatorial no país desde os anos 1960. As sequências das imagens revelam a fragilidade da vida diante das forças impositivas e autoritárias, pois assim como o bicho morto, o homem também é lacerado, calado, ocultado num contexto de restrição de liberdades em regimes ditatoriais. As manchas gráficas de tom avermelhado que cobrem os mapas que abrem o audiovisual reforçam a ideia de violência, está disseminada pelo território nacional; o camburão que passa surge como reforço dessa mensagem.

Fogaça associa aos 67 diapositivos a sonoridade da rua, do asfalto, da rodovia; são os sons do trânsito, dos carros trafegando, das buzinas, das frenagens captadas pelo artista e postas em sincronia com as imagens.



Figura 01: *Bichomorto*. 1973. Audiovisual. Diapositivos: 03, 20 e 41 - Foto: Paulo Fogaça

Em *Hieróglifos* (figura 02) Fogaça utiliza exaustivamente a imagem do arame farpado como linguagem metafórica para falar do cerceamento das liberdades e da violência. O arame farpado, a farpa, são objetos cortantes, agressivos, utilizados para restringir passagens, sobretudo no universo rural. As imagens das farpas surgem em diferentes configurações e intercaladas às de páginas de jornais e de cadernos ilustrados de anatomia humana. Os corpos estão dispostos com suas referências anatômicas entremeados a farpas manchadas em tons avermelhados como alusões aos corpos que, naqueles tempos de cerceamento de liberdades, foram vítimas da violência e tortura do poder ditatorial. Concomitante às imagens, é apresentada a narração realizada pelo próprio artista. A palavra “não” é fala seguidamente, numa espécie de recusa absoluta de algo ou de uma situação.



Figura 02. *Hieróglifos*. 1973. Audiovisual. Diapositivos: 36, 44 e 51 - Foto: Paulo Fogaça



A partir dos procedimentos e discursos desses dois audiovisuais de Paulo Fogaça e de uma análise, ainda inicial, acerca da constituição do audiovisual com diapositivos como novo meio de produção artística no Brasil, é possível identificar aspectos nessas produções que as colocam na fronteira entre o experimentalismo de linguagem e o embate político. Trata-se de questões que também podem ser notadas nos demais audiovisuais pertencentes ao meu objeto de estudo, os quais ainda se encontram em processo de análise, como, por exemplo, *Matadouro* (1973), de Beatriz Dantas e Paulo Emílio, obra em que a violência da ditadura militar é denunciada através de uma espécie de narrativa do processo de abatimento do gado, seguida da sonoridade da viola sertaneja.

Em minhas análises iniciais dos trabalhos pertencentes ao *corpus* de análise da minha pesquisa, pude atestar que o audiovisual foi um meio propício para comunicar as inquietações dos artistas diante dos acontecimentos de sua época. Se fazia então urgente a revisão de valores e posicionamentos, nesse momento quase que uma condição de existência dentro de um sistema castrador de liberdade de expressão.

É nesse sentido que esses trabalhos superaram os limites técnicos do sistema audiovisual e agregaram caráter poético as produções, para retomar a ideia de Frederico Morais (1973, *apud* FERREIRA, 2006, p. 393) de que o audiovisual teria uma “estrutura aberta”, dada a possibilidade de combinação de seus elementos materiais, como dito anteriormente. Além do que, o audiovisual consegue captar, “nos planos objetivo e subjetivo, uma sensibilidade moderna”, sendo esta fragmentária, dispersa e descontínua, como a própria realidade.

Embora a pesquisa esteja em fase inicial, disponho, acredito, de elementos para investigar mais a fundo o *corpus* de análise citado. É preciso ainda situá-lo melhor no interior das discussões sobre as produções que fizeram uso das novas tecnologias em solo brasileiro, como o audiovisual com diapositivos e suas ressonâncias no meio artístico, seja ele nacional ou internacional.

Referências

ALVARADO, Daisy V. M. P (org.). *Arte, novos meios: multimeios*. São Paulo: FAAP, 2010.

ALMEIDA, Juliana G. M. *60/70: as fotografias, os artistas e seus discursos*. Curitiba: Funarte, 2015.

CANONGIA, Lígia. *Quase cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/80*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

FERREIRA, Glória. *Arte em questão: anos 70*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009.

_____. *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

_____; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.

PARENTE, André. *Cinemáticos: tendências do cinema de arte no Brasil*. Rio de Janeiro: +2 Editora, 2013.

_____; PARENTE, Lucas. *Passagens entre fotografia e cinema na arte brasileira*. Rio de Janeiro: +2

Editora, 2013.

SOULAGES, F. *Estética da fotografia*. Perda e permanência. São Paulo: Ed. Senac, 2000.

NEPA: Experiências visuais e poéticas com audiovisual¹

NEPA: Visuals and poetics experiences with audiovisual

Rosiane de Jesus Dourado²
(Mestre - Colégio Pedro II)

Resumo: O presente resumo visa relatar a experiência do NEPA - Núcleo de Ensino e Pesquisa em Audiovisual, projeto desenvolvido desde 2015, no Colégio Pedro II, *campus* Centro, na cidade do Rio de Janeiro. O projeto tem por objetivo o desenvolvimento do estudo e da experimentação das possibilidades artísticas, estéticas e dialéticas em audiovisual pela comunidade escolar. A metodologia experimental e investigativa foi desenvolvida em atividades colaborativas que integram alunos de diferentes anos e faixas etárias e professores em: oficinas, produção de exercícios, vinheta, curtas, visitas a exposições, palestras e um Encontro de Audiovisual, nas quais alunos e professores iniciam uma relação de partilha de conhecimentos e experiências sensíveis.

Palavras-chave: Audiovisual, Educação, Cinema, Arte.

Abstract: The present article aims to report the pedagogic experience in NEPA - Núcleo de Ensino e Pesquisa em Audiovisual (Research and Teaching Center in Audiovisual Arts), a project in progress since 2015 at Colégio Pedro II, *campus* Centro, in the city of Rio de Janeiro. The project has the goal of developing the study and experimentation of the artistic, Aesthetic and dialectical possibilities with audiovisual Arts in the school. The experimental and investigative methodology has been developed in collaborative activities, which integrate students and teachers in: workshops, vignettes, short films and other events.

Keywords: Audiovisual, Education, Cinema, Art.

Introdução

As práticas educativas com audiovisual na escola têm se tornado cada vez mais frequentes. O cinema é o principal meio pelo qual elas ocorrem. Na educação contemporânea, há algumas perspectivas de abordagens que tendem a estabelecer novos paradigmas para as práticas e o ensino do e com o cinema na educação, sendo as principais: o cinema como caminho para experiências culturais e o cinema como arte, sem distinção de valor em relação a outras artes. Nessas perspectivas, o cinema, então, passa também a ser meio de integrar a cultura audiovisual nos processos educativos. Na perspectiva de Alain Bergala, em sua "hipó-

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: CINEMA, EDUCAÇÃO E DIÁSPORA.

2 - Graduação em Educação Artística, com habilitação em História da Arte, Instituto de Artes/ UERJ, 2005. Mestrado em Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-Rio, 2006. Professora de Artes Visuais no Colégio Pedro II - Ensino Fundamental e Ensino Médio Tecnológico, desde 2013. Coordenadora do Projeto Núcleo de Ensino e Pesquisa em Audiovisual (NEPA) - Colégio Pedro II, *campus* Centro, desde 2015. rosidourado@hotmail.com

tese-cinema”, na qual celebra o fundamento estético do cinema, nos inclinamos também a pensar a relação cinema-escola:

A arte no cinema não é ornamento, nem exagero, nem academicismo exibicionista, nem intimidação cultural. Esse tipo de atitude é, inclusive, o que existe de mais prejudicial ao cinema como arte verdadeira e específica. A grande arte no cinema é o oposto do cinema que exhibe uma mais-valia artística. (BERGALA, 2008, p.47)

Essa perspectiva nos direciona a pensar que o cinema na escola não é uma ação de acomodação, mas de ressignificação da própria escola e também do cinema, evitando os lugares comuns que não produzem experiências criativas e sensíveis.

O NEPA abriga atividades e projetos educativos com audiovisual no CPII³ *campus* Centro. De oficinas de animação a projetos de Iniciação Artística e Cultural, a relevância desse projeto também é dada pelo interesse dos alunos por novas experiências com arte; dos professores, por oferecerem propostas diferentes das aulas regulares e que contribuam ainda mais para a visibilidade da área de conhecimento artístico; e pela crescente demanda por uma continuidade no estudo e nas práticas das linguagens artísticas dos alunos do segundo e terceiro anos do Ensino Médio⁴.

Objetivos

O NEPA visa promover o desenvolvimento artístico, estético e intelectual do aluno através da pesquisa e da produção audiovisual; fomentar a análise crítica das produções profissionais veiculadas nas mídias e em eventos de audiovisual; oferecer experiências com softwares de animação, tratamento de imagens, editores de vídeo e de áudio; despertar o interesse pela pesquisa das técnicas, dos materiais, dos procedimentos e das possibilidades narrativas em animação; incentivar e apresentar ferramentas técnicas e tecnológicas para a criação de curtas de animação pelo/a aluno/a-pesquisador/a.

Metodologia

A primeira fase do NEPA teve o cinema de animação como propulsor de aprendizados e práticas em audiovisual. A partir de 2016, começou o primeiro projeto de Iniciação Artística e Cultural, e a partir do desenvolvimento desse, o NEPA ampliou o escopo de estudo e de pesquisa, tornando-se o Núcleo de Ensino e Pesquisa em Audiovisual. Na segunda fase, foram iniciadas aproximações com a área de Sociologia e parcerias com a área de Música. A interdisciplinaridade foi uma necessidade e é uma possibilidade de compartilhar e integrar conhecimentos, saberes, numa experiência de partilha do sensível (Rancière, 2015).

Desenvolvemos a experimentação artística e a discussão sobre aspectos da realidade que geram argu-

3 - Colégio Pedro II.

4 - No CPII, a disciplina de Artes Visuais está presente no currículo só até o primeiro ano do Ensino Médio.

mentos ou motivos para as produções audiovisuais. Estabelecemos importantes discussões sobre o tempo, padrões e regras sociais, as mulheres na sociedade e o feminino, que servem para a organização de ideias e para representações visuais e escritas daquilo que foi pensado e comentado. As metodologias são construídas de acordo com as práticas, no caso, nas ações das oficinas de animação e no projeto de Iniciação Científica. Os alunos e alunas das oficinas de animação e da Iniciação Artística assistem a vários curtas, nacionais e internacionais. Comentários e análises técnicas, estéticas e conceituais acontecem após a exibição desses filmes. Várias outras fontes de inspiração da cultura audiovisual desses jovens somam-se à experiência com as linguagens audiovisuais. Os saberes trazidos pelos alunos são sendo revelados gradativamente e aplicados a diversas atividades, durante o processo de aprendizado.

Nas oficinas de animação, o processo de aprendizado mistura a experiência física com a abstração, aproximando-se de outro tipo de experiência analisada por Piaget (1973), a lógico-matemática, inclusive por também na animação estarem sendo operados os conceitos de ordenação e de sequência na divisão do tempo e do movimento. A linguagem da animação transita no operatório para o figurativo e no figurativo para o operatório, opera o tempo todo com os conceitos de tempo, movimento, ação e proporção.

Na Iniciação Artística e Cultural, o programa de cada ano é construído junto com os alunos. Esse projeto envolve práticas de desenvolvimento de linguagens artísticas através do conhecimento técnico do meio audiovisual em foco e das questões e relações estéticas e conceituais desses meios com a realidade e com a imaginação. As visitas a exposições e a participação em eventos como o Anima Mundi buscam ampliar as experiências sensíveis; assim como o aprendizado com artistas e professores visitantes. Buscamos sempre a divisão de tarefas de acordo com a vontade e foco de interesse dos alunos. A produção é coletiva, porém, abriga pequenas equipes, voluntariamente formadas em etapas específicas dos processos de criação.

Resultados

No processo de conhecimento dos princípios básicos de animação, aconteceram pesquisas individuais de alunos, que através da web, encontraram informações sobre princípios da animação e softwares de edição e animação, eles compartilharam suas descobertas e conhecimentos prévios com o coletivo, para os processos de criação. Uma situação de pesquisa que evidencia também o processo de emancipação, sobre o qual discorre o filósofo e professor Jacques Rancière em *O espectador emancipado* (2010). Rancière se refere a três regimes estéticos – o ético, o representativo e o estético, com reflexões também surgidas a partir de outra obra sua, *O mestre Ignorante* (2002). A ideia de emancipação intelectual aplicada à relação entre mestre e aprendiz se estabelece como fio condutor da crítica sobre a condição problemática do espectador, ou como o autor denomina de paradoxo do espectador. A relação do ver e fazer cinema retoma a questão da relação do espectador (aluno e professor) com a arte.

Na primeira fase, verificamos que os alunos com altas habilidades para a área de conhecimento em Artes colaboraram em igualdade de importância com os demais colegas nas produções coletivas. No entanto, continuamos buscando estratégias pedagógicas para criar uma rede de trocas mais horizontal, em que os saberes sejam compartilhados sem que as diferenças ou níveis culturais e cognitivos limitem o desenvolvimento artístico e social do indivíduo, o que nos levou a refletir sobre o princípio da igualdade das inteligências, teorizado e defendido por Rancière (2002). Foram produzidos vídeos com princípios da animação, um curta animado, e outro curta filmado nos pátios do *campus* Centro, com roteiro adaptado de *Sonho de Uma Noite de Verão*, de William Shakespeare.

Na segunda fase, o NEPA tornou-se um Grupo de Pesquisa, incluído no Núcleo de Artes e Cultura do *campus* Centro. As oficinas de animação foram desenvolvidas com a participação de alunos do sétimo ano, a frequência desse grupo foi mais irregular do que a do grupo anterior. Já o segundo Projeto de Iniciação Artística e Cultural, *Investigações Visuais e Poéticas*, teve pela primeira vez, um grupo de quinze alunos, matriculados no nono ano e no segundo ano do Ensino Médio. O grupo teve uma integração e um envolvimento efetivo e sensível em todo o processo. Nessa fase, foram produzidos exercícios com princípios de animação, um curta animado (*Todas em Uma*, 2017), disponível no *Youtube* e uma vinheta para o futuro canal online do NEPA. Organizamos e realizamos o I Encontro do NEPA, evento também aberto ao público externo ao CPIL. Palestras, oficina e exibição de curtas, realizados por alunos e professores do CPIL e de outras escolas, promoveram debates e o encontro de práticas e interesses pela animação e pelo cinema na escola. Começamos o ano de 2018 com uma nova parceria, na área de Português, através do projeto que será um Cine Clube. A primeira ação conjunta foi a realização de uma mostra e debate com alunos do nono ano ao terceiro ano do Ensino Médio de filmes da MFL (Mostra de Filmes Livres), com a presença de um dos curadores da Mostra.

Considerações finais

Enquanto grupo de pesquisa, o NEPA se direciona, agora, para o desejo de ampliar a rede de saberes do *campus* Centro e fora desse, procuramos estabelecer diálogos pedagógicos e artísticos com outros projetos audiovisuais do Colégio Pedro II, e, nessa direção, buscar parcerias com projetos de audiovisual de outras Instituições de Ensino públicas. Precisamos ainda melhor estruturar a efetivação de nossas linhas de pesquisa: Cinema e Educação e Linguagens Audiovisuais e Artísticas.

Consideramos que já contamos com importantes experiências e iniciamos a criar um espaço reconhecido pela comunidade escolar como lugar legítimo de conhecimento e de criação. Mas, precisamos analisar e aparar algumas arestas, estar com atenção às variáveis do processo educativo com o audiovisual, em seus diferentes meios expressivos de arte e de mundo.



Referências

BERGALA, Alain. *A hipótese-cinema: Pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola*. Rio de Janeiro: Booklink; CINEAD-LISE -FE/UFRJ, 2008.

PIAGET, J. *Estudos Sociológicos*. Rio de Janeiro: Forense, 1973.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 3ª reimpressão, 2015.

_____. *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

_____. *O mestre ignorante: cinco lições sobre emancipação intelectual*. Tradução de Lilian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

Da invisibilidade à materialidade: videoinstalações e data centers¹

From invisibility to materiality: videoinstallations and data centers

Ruy César Campos Figueiredo²
(Doutorando – PPGCOM-UERJ)

Resumo: O presente trabalho visa apresentar e discutir aspectos de videoinstalações que convergem em um interesse por abordarem infraestrutura das mídias como data centers e data farms, chamando atenção para materialidades e detalhes pouco visados em estudos de mídia e arte no contexto pós-digital. Ao lançar o olhar para trabalhos de artistas como Emma Charles, John Gerrard e Timo Arnall, espera-se destacar a importância da interseção entre arte e cinema para uma melhor compreensão do que é a rede.

Palavras-chave: Data centers, instalação, materialidade.

Abstract: This paper aims to present and discuss aspects of videoinstallations that converge in an interest to approach media infrastructures such as data centers and data farms, calling attention to details and materialities few visualized in media and art studies in the context of post-digitality. By looking to the works of artists such as Emma Charles, John Gerrard and Timo Arnall, it is expected to highlight the importance of the intersection between art and cinema for a better understanding of what the network actually is.

Keywords: Data centers, installation, materiality.

Introdução

Durante os anos 1990 houve bastante euforia em torno do fenômeno da digitalidade: testemunhou-se a emergência expansiva de práticas comunicativas em uma rede de troca de conteúdo e, ao mesmo tempo, começaram-se a se fazer mais acessíveis uma variedade de produtos de tecnologia digital que ensejaram uma série de deslocamentos nos modos de se pensar, fazer e experienciar as mídias. Essa euforia tem sido crescentemente enquadrada como pueril diante das complexidades que a rede digital demonstrou ensejar.

Ao invés de se olhar para um apartamento entre a virtualidade e a realidade por meio dos *bits* e *pixels*, passa-se crescentemente a olhar para a sobreposição entre digitalidade e materialidades no fluxo de informação que se dá, em grande porcentagem, por meio de sinais de luz transmitidos através de cabos de fibra

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão Interseções Arte e Cinema.

2 - Artista-pesquisador, Doutorando em Tecnologias da Comunicação e Cultura na UERJ, Mestre em Artes e Processos de Criação: Poéticas Contemporâneas na UFC e bacharel em Audiovisual e Novas Mídias na UNIFOR.



óptica, que são a espinha dorsal da informação na contemporaneidade, seja essa informação nossas ligações telefônicas, nossos dados nas redes sociais ou as imagens de um filme.

O argumento que quero começar a elaborar aqui é que uma certa arte cinematográfica, mais localizada no âmbito do espaço do museu, se utiliza de técnicas e formas fílmicas para abordar essa materialidade das mídias e desempenhar um importante papel epistemológico nos processos de visibilização das materialidades midiáticas, que serão cada vez mais determinantes na compreensão das mídias. O que pretendo com o presente artigo, portanto, é começar a ensaiar um destaque para a importância do papel da interseção entre arte e cinema para uma melhor compreensão do que é a rede digital, a partir de um foco em questões de infraestrutura midiática, especificamente *data centers*.

Para isso, trago trabalhos de três artistas: *Farm*, de John Gerrard, *Internet Machine* de Timo Arnall e *White Mountain*, de Emma Charles. O que os trabalhos possuem em comum é o fato de abordarem uma infraestrutura midiática fundamental para o funcionamento da sociedade conectada em rede, os *data centers*. Nos tópicos que seguem, elementos básicos para a compreensão e dimensionamento dos *data centers* serão discutidos em relação à elementos técnicos ou conceituais dos três trabalhos selecionados.

Farm (Pryor Creek, Oklahoma) – 2015

Como técnicas de produção cinematográfica são empregadas para nos falar sobre políticas infraestruturais? Na videoinstalação *Farm*, John Gerrard nos apresenta uma composição digital de um *data center* em Oklahoma, fazendo-nos visualizar seus geradores movidos a diesel e suas poderosas torres de resfriamento, apresentando um trabalho significativo para começar a se responder tal pergunta.

Para desenvolver o trabalho, Gerrard acabou tendo que usar um helicóptero e 2,500 fotos de rastreamento do Data Center após ter seu acesso negado pela poderosa proprietária panóptica das instalações, a multinacional Google. Com as milhares de fotos tiradas a partir do espaço aéreo, Gerrard trabalhou durante oito meses para replicar o data center se utilizando dos softwares de tecnologia digital *Maya* e *Unigine*. Segundo o artista, seu interesse estava no “slippery space between the real and the representation of the real” (HOLMES, 2015). Esse espaço é tradicionalmente ocupado pelas noções de documentário, porém mais do que com representação, Gerrard na verdade trabalha aqui com a noção de replicação.

A réplica de Pryor Creek é explorada em termos de profundidade e extensão através de recursos de produção cinematográfica 3D. É uma cópia com volume que busca reproduzir o mais fidedignamente a forma do seu objeto inicial de acesso proibido. Esse espaço escorregadio que interessa a Gerrard é, para Hito Steyerl quando analisa suas próprias práticas com replicações, um espaço fraccionário, que é mais um espaço em 2.4D ou 2.7D do que de fato 3D, um espaço que fica entre a superfície e o volume.

It sits between dimensions and connects them. Fractional space is transitional space that allows people to enter and exit images, to freeze and then leave this state again and go somewhere else or go missing. This has a striking consequence. (STEYERL, 2017, p. 197)

Para Hito, o que emerge em réplicas 3D é o corpo de uma imagem que apresenta informação em uma fina superfície de diferenciação, cuja forma se dá a partir de diferentes forças políticas, tecnológicas e naturais. Essas superfícies são dobradas em si mesmas para criar volumes inteiros, mas como um espaço fraccional elas são principalmente superfícies bidimensionais dobradas para uma terceira dimensão:

surfaces that can be shaped and stretched topologically to take on any conceivable kind of shape. Depth is created by folding this surface. And obviously, in any real-life situation, the surface will bear the imprint of the political, material, social, technological and affective forces that shape it. (STEYERL, 2017, p. 199)

Hito se interessa por esse aspecto da superficialidade com um enquadramento relacionado a Kracauer, Deleuze e Derrida, lidando especificamente com a superficialidade e as dobras. Para Kracauer, tudo que é importante se saber de uma era poderia ser lido no nível das expressões superficiais, posicionando a superfície como um local primordial de informação histórica e social. Já as dobras, para Deleuze, descrevem as membranas que mediam entre o interior e o exterior, entre as intrusões e as extrusões, os enclaves da subjetividade e da objetificação, constituindo distribuições topológicas que podem mudar de forma. O que isso implica em termos de replicação, Hito aponta:

Modifying the folds of the surface means interfering with these forces and recomposing them differently. 3D scanning thus does highlight the idea of the surface by blending in matter, actions and forces. The surface is no longer a stage or backdrop on which subjects and objects are positioned. Rather, it folds in subjects, objects, and vectors of motion, affect, and action, thus removing the artificial epistemological separation between them. (STEYERL, 2017, p. 201)

Ao jogar com as superfícies e dobras no replicar de um *data center* que nega seu acesso à representação, Gerrard desenha uma linha delicada entre a visibilidade e a invisibilidade que aponta para um aspecto central das infraestruturas midiáticas: são marcadas por políticas de segurança que historicamente preservam a infraestrutura no interior de uma caixa-preta, mantendo um alto nível de segurança e permitindo poucos visitantes adentrarem e conhecerem suas localizações, procedimentos e dispositivos. Esse “caixapretamento” das infraestruturas favorece a impressão de que a Internet cai dos céus para os nossos telefones e nos impede de imaginar qualquer tipo de participação cidadã nas decisões que concernem à distribuição de nossos dados.

Internet Machine

O trabalho de Timo Arnal pode ser visto como uma forma de ambiguidade contraditória em relação ao que acabei de apontar. *Internet Machine* (2014) é um filme com três projeções audiovisuais que apresenta



um *data center* considerado como um dos maiores, mais seguros e melhor preparado para falhas do mundo, de propriedade da Telefonica em Alcalá, Espanha. O filme propõe um contato corporal com a sensorialidade e espacialidade dessa infraestrutura midiática. O artista situa seu trabalho como desmistificador da ideia de “nuvem”, ao apontar para sua logística e materialidade.

Envolvido por imagens trabalhadas em 3D de cabos, buracos em paredes, turbinas, corredores de armazéns de dados em ambientes bem iluminados, gelados e controlados remotamente, o espectador tem a possibilidade de se relacionar com imagens de um espaço geralmente bastante restritivo ao acesso de estranhos, em uma arquitetura, conceitual e física, projetada para a invisibilidade. O mais perto que o público vai conseguir chegar do interior de um prédio como esse será por meio de trabalhos de arte como o de Arnall, que exploram a tecnoestética de suas arquiteturas.

On the server hard drives locked behind the perforated doors of the white metal cabinets, data is stored and accessed by Internet users from all over the world. The whirring machinery and the giant cables and wires are the organs and intestines of the Internet. Seemingly endless air-conditioned corridors of identical server cabinets surround you as you venture through this strange data space. (TAYLOR, 2017)

Ao propor o contato com a ambiência desses sítios que desmistificam um senso de imaterialidade relacionado à digitalidade, o artista opera em uma escala amplificadora de um eco acadêmico que tem trabalhado, desde um ponto de vista teórico no campo dos estudos de mídia, para que se haja uma compreensão das mídias a partir de suas logísticas e materialidades e não apenas de seu conteúdo, significados ou simbolismos. Metáforas como a da “nuvem” são recorrentemente citadas como problemáticas em diferentes textos de autores como Rossitter (2015), Starosielski (2015) e Parks (2016).

Mas se focamos na invisibilidade desejada pelas gigantes tecnológicas em relação a essas infraestruturas, como podemos ver o interesse da Telefonica em convidar o artista para o interior de seu *data center* e depois expor isso em seu próprio centro cultural? Aparentemente a iniciativa consiste em um esforço de se criar uma imagem pública positiva do negócio dos data centers, de maneira que os usuários possam ver o local altamente seguro onde seus dados se encontram. Há uma certa coreografia da relação entre as pessoas e os sistemas de operação sendo ensejada aí, o que Langdon Winner chama de “política dos artefatos”, onde as imagens expostas de infraestruturas podem ser uma forma de se reclamar um certo território corporativo em disputas relacionadas a questões de interoperabilidade. (HOLT e VONDERAU, 2015, p. 72).

O trabalho de Arnall, penso, se situa bem no entremeio de uma ambiguidade curiosa dos *data centers* no que concerne a ideia de nuvem: por um lado é necessário por criticar o uso de tal metáfora que incita um imaginário desmaterializante da Internet; por outro lado, é notável que pensar em “nebulosidade”, conforme Taylor (2017), é apropriado para se criticar as obscuridades, opacidades e contradições da indústria de distribuição de dados digitais, apontando abertamente para as operações ofuscantes de produção de nebulosidade no

setor telecomunicacional.

A arte, o cinema e a estética compõem um elemento importante, então, para se compreender nuances do que são os *data centers* e desenvolver uma teoria crítica sobre tais. O que Taylor coloca é que a própria estética desses ambientes, utilizando-se de uma branquitude levemente lampejada por múltiplas luzes de neon emanando dos servidores, é projetada a partir de um imaginário baseado em futurismos cinematográficos relacionados a ficção científica. Ao enfatizar a estética das superfícies nos *data centers*, *Internet Machine* evidencia a crítica à materialidade da nuvem ao mesmo tempo em que se situa em uma estratégia de nebulosidade da indústria de dados.

White Mountain: epistemologia e materialidade das mídias

Por fim, *White Mountain* (2015), de Emma Charles, nos envolve no entorno e interior de um *data center* em Estocolmo, construído em um Bunker da Guerra Fria e que abrigou os servidores do *Wikileaks*, responsável pelo desvendar de segredos de Estado que atestaram a operacionalidade da vigilância e do controle da política e de nossas vidas a partir dos dados digitais. Mais que isso, no vídeo de Emma Charles, uma voz-over nos fala sobre como “a Terra sempre carregou uma história secreta, escondida abaixo da superfície, [...] uma história de vibração, som e movimento visual encravados nos estratos que nós egoistamente pensamos ter descoberto”. A voz, assim como enquadramentos que enfatizam a geologia em diálogo com a tecnologia e infraestrutura de dados, atestam para a dimensão geofísica concernente à transmissão, o armazenamento e a manutenção desse mundo de cabos, *hardwares* e corredores de servidores em operação incessante.

O texto em voz-over é de Jussi Parikka, um dos teóricos mais proeminentes relacionado à arqueologia das mídias e os estudos de cultura digital. Mas o texto poderia ser outro, ainda que do próprio Jussi Parikka. O filme completo de Charles está disponível para ser assistido no Youtube, porém como uma “*lecture performance*” de Parikka, com ele substituindo sua própria voz-over para refletir com maior densidade teórica, sem perder um certo tom poético, a partir da tangibilidade visual que o vídeo proporciona sobre o que costuma escapar dos nossos sentidos: os dados, suas transações energéticas e sua existência nos resíduos de conflitos culturais do passado, conforme o *data center* explorado por Charles foi projetado para aguentar o ataque de uma bomba de hidrogênio.

Obras de arte são capazes de fornecer conhecimento em um nível conceitual, corporificado no espaço e em imagens ou objetos, sobre os modos de se encarar as máquinas para além do que essas possam representar ou meramente significar, agregando aspectos da cultura digital que nos ajudam a entender que a materialidade das mídias não está circunscrita nas máquinas, mas que essas vetorizam uma diversidade de questões que envolvem geopolítica, ecologia, geografia. A arte toma essa vetorização para si e encontra estratégias de tornar essas forças envolvendo a cultura digital mais perceptíveis, afetando nosso imaginário



de uma forma peculiar a partir de suas técnicas que se voltam para uma forma de pensar que não exclui o corpo, a percepção, o afeto.

Conclusão

A importância de que o escopo de imaginários infraestruturais se expanda tem fundamentos que passam, primeiramente, por um esforço básico de cidadania: trazer consciência para o público no geral que seus dados circulam por meio de cabos e instalações muito bem fisicamente situados ainda que programados para a invisibilidade. Esses dados não são neutros em relação ao planeta tampouco à geopolítica global: os territórios que cruzam os afetam, a energia que consomem equivale à de países inteiros.

O ensinar de imaginários infraestruturais é um empreendimento que transita entre a academia e as artes se utilizando, recorrentemente, de procedimentos audiovisuais e técnicas cinematográficas, evidenciando a importância da interseção entre arte e cinema nos desdobramentos contemporâneos de teorias de mídias, constituindo-se como um recurso epistemológico fundamental para tais estudos.

Referências

- PARIKKA, Jussi. *A geology of media*. Electronic Mediations, vol. 46. University of Minnesota Press. 2015
- PARKS, Lisa. *Stuff You Can Kick: Toward a Theory of Media Infrastructure*. In *Between Humanities and the Digital*, edited by Patrik Svennson and David Theo Goldberg, 355-840 Cambridge, MA: MIT Press, 2015.
- PARKS, Lisa. STAROSIELSKI, Nicole. (ed). *Signal Traffic: Critical Studies of Media Infrastructures*. University of Illinois Press. 2016.
- HOLT, VONDERAU, Where the internet lives? Data centers as cloud infrastructure. In: PARKS, Lisa. STAROSIELSKI, Nicole. (ed). *Signal Traffic: Critical Studies of Media Infrastructures*. University of Illinois Press. 2016.
- ROSSITTER, Ned. *Imperial Infrastructures and Asia Beyond Asia: Data Centres, State Formation and the Territoriality of Logistical Media*. in: *The Fibreculture Journal*. Issue 29: Computing the city. 2017.
- STAROSIELSKI, Nicole. *The Undersea Network*. Duke University Press. 2015.
- TAYLOR, A.R.E. *The Technoaesthetics of data centre "white space"*. in: *Imaginations - Revue D'études Interculturelles de l'image* V. 8-2. 2017

Professores e Cineastas - a escola indígena sob o risco do cinema¹

Teachers and Filmmakers - indigenous school under the risk of cinema

Samuel Leal²

(Doutor em comunicação – Universidade Federal Fluminense)

Resumo: A partir da experiência do Ponto de Cultura Apowẽ, localizado na aldeia xavante Wederã, Terra Indígena Pimentel Barbosa (MT), propõe-se pensar as relações entre cinema e educação em um contexto de mediação de contato interétnico. Procura-se entender como a escola e o cinema, dispositivos estrangeiros em uma aldeia xavante, operam práticas de produção de comunidade, atuando ao mesmo tempo como interface coletiva de relação intercultural e potência expressiva individual.

Palavras-chave: Cinema, Educação, Etnicidade, Xavante, Ponto de Cultura.

Abstract: From the experience of the Ponto de Cultura Apowẽ, located in the xavante Wederã village, at the Indigenous Land Pimentel Barbosa (MT), it is proposed to think the relations between cinema and education in a context of interethnic contact mediation. The objective is to understand how school and cinema, foreign apparatuses in a indigenous village, operate practices of community production, acting at the same time as a collective interface of intercultural relation and as power of individual expression.

Keywords: Cinema, Education, Ethnicity, Xavante, Ponto de Cultura.

Introdução

A proposta deste artigo é abordar a relação entre cinema e educação a partir da experiência do Ponto de Cultura Apowẽ, um centro comunitário indígena localizado na aldeia xavante Wederã, Terra Indígena Pimentel Barbosa, estado do Mato Grosso. Este Ponto de Cultura está intimamente ligado a outras duas instituições presentes na aldeia, que são uma Escola de Ensino Básico e uma Associação Civil, formando um complexo jurídico-institucional por meio do qual a comunidade acessa recursos financeiros e materiais para desenvolver atividades artísticas e culturais, além de viabilizar projetos relacionados ao manejo ambiental e gestão territorial.

O importante aqui será entender que a Escola, o Ponto e a Associação são também as vias de estabele-

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no Seminário Temático Cinema e Educação.

2 - Doutor em Comunicação (UFF) e Mestre em Antropologia (UFRJ). Venceu o Prêmio Pierre Verger (2014) com o curta-metragem Ondas Curtas. Atualmente é pesquisador-bolsista do Instituto Moreira Salles (RJ).



cimento de alianças com pessoas de fora da T.I., notadamente não-indígenas que ocupam lugares e desenvolvem atividades estratégicas para os interesses da comunidade, como universidades, órgãos estatais e ONGs. A relação entre essas três instituições extrapola o aspecto jurídico e as conecta enquanto lugares de produção de comunidade num sentido amplo, entendendo comunidade como “um pertencimento e uma abertura, um fazer-se e um desfazer-se, uma centralidade e um desgarramento” (Migliorin, 2015, p.194). A partir desse contexto, é importante enfatizar uma relação fundamental e que existe entre tais instituições e algumas práticas que interessam para a análise, a saber: o Ponto de Cultura e a Escola operam a partir de duas práticas centrais, que são o cinema e a educação.

Essa forma de organizar a questão procura ressaltar tais práticas enquanto operadores “na constituição e na abertura de comunidades” (Migliorin, 2015, p.194). É uma abordagem que interessa pela dimensão ativa conferida às práticas sociais e sua potência de mobilizar relações de grupo, e permite pensar de maneira mais próxima os modos de entrada tanto da pedagogia quanto do cinema em comunidades indígenas.

É importante lembrar que cinema e escola são aparatos técnicos e teóricos inicialmente estrangeiros em uma aldeia indígena, formados sobre bases políticas, sociais e filosóficas fundamentalmente diferentes da visão de mundo local. Na forma como essas práticas aparecem em Wederã, por meio dessas duas instituições, propõe-se o argumento de que Escola e Ponto de Cultura modulam experiências de contato interétnico, agenciando pontos de vista. Isso chama a atenção para um problema fundamental: a relação entre cinema, escola e etnicidade implica processos de articulação, deslocamento e multiplicação de pontos de vista a partir da adoção de práticas estrangeiras.

Sendo assim, o artigo será desenvolvido em dois movimentos. Será abordada inicialmente a relação entre educação e etnicidade, pensando a escola indígena “como espaços de fronteiras, (...) espaços de trânsito, articulação e troca de conhecimentos, assim como espaços de incompreensões e de redefinições identitárias dos grupos envolvidos nesse processo, índios e não índios” (Tassinari, 2001, p.50). Tal abordagem tem o objetivo de ressaltar a escola como espaço interétnico de circulação e reinvenção de pessoas, objetos e saberes.

O segundo movimento será no sentido de pensar a relação entre cinema e educação como um processo de constituição de subjetividades a partir da experiência estética. No centro desse processo está um olhar para a relação entre cinema e escola enquanto práticas emancipadoras, constituintes de espaços “em que as potências de um sujeito qualquer encontrem espaço de experimentação e crescimento” (Migliorin, 2015, p.194). Investiga-se a correlação entre os papéis do professor e do realizador indígena enquanto operadores da mediação cultural pressuposta nas atividades do Ponto e da Escola.

Escola, Cinema e Etnicidade

A escola da aldeia Wederã existe desde 1998, criada somente um ano após a fundação da aldeia. Nesse

primeiro momento, ela funcionava em uma casa de madeira e palha e de maneira autônoma. Alguns anos depois a comunidade conseguiu o apoio de Prefeitura de Canarana, município ao qual a T.I. Pimentel Barbosa está vinculada administrativamente. O vínculo com a prefeitura municipalizou a instituição, forneceu infraestrutura material e viabilizou o pagamento de salários. Foi somente quase uma década mais tarde que a comunidade conseguiu recursos, vindos da Secretaria Municipal de Educação de Canarana e do Governo Federal, para construir o atual prédio de alvenaria, que abriga também o Ponto de Cultura Apowê e a Associação Aliança Povos do Roncador. Algum tempo depois a Escola foi transferida para a esfera estadual, sendo atualmente vinculada à Secretaria Estadual de Educação do Mato Grosso.

Desde o início, o corpo docente foi formado por moradores da comunidade ou de outras aldeias da T.I. Trata-se, portanto de uma escola que se confunde com a própria comunidade em que está inserida, formada pelas pessoas que vivem ali e voltada para essas mesmas pessoas. Além disso, é uma proposta que remete às propostas pedagógicas resultantes dos movimentos de indigenismo civil do final da década de 70 e que forneceram as bases para as propostas para educação indígena na Constituinte em 1988. A reivindicação de um corpo docente e administrativo formado exclusivamente por moradores da região partiu desse pressuposto, de forma que a escola fosse um meio que favorecesse uma relação positiva e produtiva com o mundo extra-aldeia e que funcionasse como via de acesso a conhecimentos e técnicas úteis e de interesse da comunidade.

Ou seja, a escola opera como uma interface da comunidade com o exterior. Sintomático é o fato de que o primeiro convite feito a mim para trabalhar em Wederã foi justamente para realizar, por meio do Ponto de Cultura, uma oficina de edição, em 2010, a partir de um registro de uma atividade da Escola. Essa atividade, realizada alguns meses antes, foi parte de um programa de intercâmbio escolar com outros povos indígenas chamado Troca de Saberes. O evento em questão era uma visita de uma semana que estudantes e professores guaranis da aldeia Jaraguá, estado de São Paulo, fizeram à escola de Wederã. Durante essa semana, os professores xavantes planejaram uma série de rituais e atividades para apresentar a cultura local para os visitantes.

Na oficina, a orientação de montagem era enfatizar o intercâmbio de conhecimentos tradicionais. Os Xavante possuem uma palavra para designar especificamente esta noção: *a'uwẽ-höimanaze*, que pode ser aproximadamente traduzida como "cultura xavante". A expressão remete àquilo que determina o pertencimento do indivíduo ao grupo, que lhe confere identidade coletiva (Graham, 2005). Sendo assim, tanto o filme a ser montado quanto as atividades escolares retratadas tinham ali como gesto central a apresentação de si.

Mas tinha ali também uma outra operação, igualmente importante, que era estabelecimento de uma linha que é inevitavelmente traçada quando um grupo reivindica um lugar simbólico para si. Nesse sentido, é interessante pensar a escola como uma fronteira cultural. E a ideia de fronteira aqui deve ser entendida menos



como limite e mais como abertura, lugar de mediação, troca e circulação, recuperando um argumento central do clássico trabalho de Frederik Barth, para quem as

distinções étnicas não dependem da ausência de interação e aceitação sociais mas, ao contrário, são frequentemente a própria base sobre a qual sistemas sociais abrangentes são construídos. A interação dentro desses sistemas não leva à sua destruição pela mudança e pela aculturação: as diferenças culturais podem persistir apesar do contato e interdependência interétnicos. (Barth, 1969, p.10, *tradução minha*)

Tal raciocínio pode ajudar na medida em que não toma a diferença cultural como um pressuposto da identidade étnica, mas o contrário: a afirmação identitária produz a diferença. Em outros termos, a percepção da diferença em relação ao outro com quem um grupo se relaciona é mais forte que a percepção de características e processos simbólicos compartilhados internamente, quando estamos falando de processos de constituição e afirmação identitários.

Pensar a escola enquanto fronteira parte do mesmo pressuposto: menos como um lugar de colonização do saber e da diferença e mais como um lugar híbrido, espaço de circulação do mundo não-indígena na aldeia, onde esses elementos estrangeiros podem estar sujeitos a regras de circulação e contato por meio das quais a diferenciação externa e as transformações internas podem ser moduladas e controladas.

Era justamente essa questão que estava colocada na oficina em Wederã mencionada anteriormente, e colocada de maneira bastante sofisticada. Isso porque não só havia uma relação entre xavantes e não-indígenas (eu) sendo mediada por meio da atividade do Ponto de Cultura. O trabalho na oficina era justamente processar uma outra mediação, esta realizada no âmbito da escola: uma relação interétnica entre dois povos indígenas, por meio de um dispositivo inicialmente estrangeiro a ambos. A “troca de saberes” que professores e estudantes xavantes e guaranis realizavam ia além da troca de conteúdo por meio da apresentação de tradições. Operava naquele encontro a transformação de um grupo pelo outro por meio do reposicionamento face à diferença. Ao mesmo tempo, havia um alinhamento de estratégias contra uma ameaça em comum, colocada pela cultura não-indígena em que ambas estão inseridas.

Práticas e praticantes

Abordar em conjunto as atividades da Escola e do Ponto de Cultura responde, mais que a uma proposta teórica, a uma necessidade prática colocada pelo funcionamento desses lugares. Isso porque a equipe do Ponto e o corpo docente e administrativo da Escola em grande medida se sobrepõem. Além disso, é muito comum que as atividades escolares sejam complementadas ou planejadas em conjunto com oficinas, registro audiovisual ou exibições de filmes, atividades que demandam a participação direta da equipe do Ponto.

Há, portanto, uma coordenação entre as atividades dos dois lugares. Levar isso a sério é importante para compreender o processo em questão. Isso parte de um pressuposto, tomado emprestado aqui da

filósofa Isabelle Stengers, para quem as práticas não podem ser pensadas isoladas dos indivíduos que se empenham nelas, assim como estes não são separáveis das práticas em que se engajam. Ao mesmo tempo, diz ela, toda prática implica relação entre indivíduos, o que torna impossível pensar um indivíduo separado de outros. Para a Stengers, as práticas e as redes de indivíduos estão mutuamente implicadas (2010, p.48). No caso dos professores e realizadores xavantes, propõe-se pensá-los aqui como agentes que especulam com as transformações, com os devires possíveis para a cultura xavante.

Qualquer pessoa que já assistiu a algum filme de cineastas xavantes como Caimi Waiassé ou Divino Tserewahú sabe que o ritual é a temática preferida desse povo. No entanto, o argumento aqui é que a mediação da máquina do cinema pelo ritual é apenas um ponto de partida. Os desdobramentos contaminam os Xavante em diferentes sentidos, e a escola é um lugar em que isso acontece dos modos mais interessantes. Isso porque sua natureza de fronteira e interface a consolida como espaço de invenção de soluções e a habilita, portanto, a receber o cinema no que este tem de mais potente. Nisso o professor e o realizador xavantes exercem papel fundamental. Eles são os indivíduos por meio dos quais acontece a mediação e troca entre campos heterogêneos. São funções que em grande parte se sobrepõem pela importância que têm na tarefa de lidar com a passagem entre sistemas culturais.

Ressalta-se, para fins analíticos, a figura do diretor de cinema, pois é, em geral, o foco privilegiado no gesto de pensar um filme. Não por acaso, Vincent Carelli propôs o termo *cineasta-indígena* para os alunos formados pelo Vídeo nas Aldeias (2009), ainda que como uma categoria provocativa. Essa imagem do indivíduo liberto das amarras sociais, dotado de um gênio livre para criar e inventar um estilo único está nas bases do surgimento do campo artístico contemporâneo e define o epicentro do fazer artístico.

Acontece que não há nada mais distante entre os povos ameríndios que um papel social independente e ligado à criação estética pensado nesses termos. Entre eles o gesto estético é sempre de ordem coletiva e indissociável de outras esferas da vida. Mesmo que especializações e papéis de liderança existam em atividades relacionadas ao fazer estético, inovação, subversão e estilos individuais não são valorizadas enquanto tal. Isso acontece pois a estética ameríndia não está dissociada da vida em sociedade, como acontece no pensamento ocidental. Mais que isso, a criação está em geral ligada a outros mecanismos de pertencimento social como o gênero, o parentesco, o nome, a função cerimonial, etc. Isso não quer dizer que um objeto estético não está sujeito a avaliação. Segundo a antropóloga Els Lagrou, o gesto estético tem uma função mediadora:

o artista [ameríndio] é antes aquele que capta e transmite ao modo de um rádio transistor do que um criador. Preza-se mais sua capacidade de diálogo, percepção e interação com seres não humanos, cuja presença se faz sentir na maior parte das obras de aspecto figurativo, do que a capacidade de (...) criação do nada. (2009, p.22)

Por essa razão, o risco que o realizador indígena corre é de uma natureza bastante diferente daquela que ronda o artista contemporâneo. Enquanto este tem que lidar com um julgamento personalizado e que toma



como referência um campo autônomo e voltado para si mesmo, aquele tem que lidar com um controle muito mais rígido, exercido não só pela comunidade mas também por ancestrais, espíritos animais, divindades, etc.

Quanto ao realizador xavante, na medida em que é duplamente agente mediador, em que é simultaneamente domesticador do equipamento estrangeiro e tradutor da técnica e das imagens, o controle e risco aos quais ele se submete passa pela expectativa que a comunidade dirige à sua atividade. Ele tem a responsabilidade de conectar a máquina cinema com “outras máquinas que atravessam processos subjetivos, políticos e de grupo”, responsabilidade de modular os afetos que a comunidade experimenta com o cinema, responsabilidade de articular a “forma de o cinema mobilizar o real que afeta o próprio real”, parafraseando Cezar Migliorin (2015, p.185).

Em outros termos, o cineasta xavante é menos um artista que um mediador de mundos e um iniciador. Não é por acaso que professores e o artistas indígenas costumam ser associadas à figura do xamã entre os ameríndios: seu papel de tradutor do mundo dos espíritos implica ao mesmo tempo relação com uma matéria potencialmente perigosa e uma ação direta com a dimensão estética do mundo. O xamã é um mediador e um tradutor porque ele elabora uma passagem, uma transição. Nessa passagem está em questão o conjunto de restrições que condicionam a entrada da máquina cinema, ou da máquina escola, na cultura local. A solução para as capturas recíprocas nunca está dada. Inventar esses caminhos é o papel do realizador e professor indígena.

Referências

CARELLI, V. “Entrevista a Ruben Caixeta”. Catálogo Forumdoc. Belo Horizonte, 2009.

GRAHAM, L. “Image and instrumentality in a Xavante politics of existential recognition: The public outreach work of Etenhiritipa Pimentel Barbosa”. *American Ethnologist*, v.32, n.4, p.622-641, 2005.

LAGROU, E. *Arte indígena no Brasil*. agência, alteridade e relação. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

MIGLIORIN, C. *Inevitavelmente Cinema*. educação, política e mafuá. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2015.

STENGERS, I. *Cosmopolitics I*. Univ. of Minnesota Press: Minneapolis e Londres, 2010.

TASSINARI, A. M. I. “Escola indígena: novos horizontes teóricos, novas fronteiras de educação”. In: SILVA, A. L.; FERREIRA, M. K. L. (orgs.). *Antropologia, História e Educação*. a questão indígena e a escola. São Paulo: Global, 2001.

Darwin nos palcos: entre cômicos, telepatas, fantoches e Pixinguinha¹

Darwin on stage: among comics, telepaths, puppets and Pixinguinha

Sancler Ebert²
(Mestre – UNICEP/UFSCar)

Resumo: Nesta comunicação iremos analisar as programações dos cineteatros nas quais Darwin, imitador do belo sexo, estava inserido. Interessa-nos entender quais eram as outras atrações de palco programadas juntas ao transformista. A partir dessa análise, poderemos compreender como o trabalho de Darwin, que fez sucesso nos cineteatros cariocas entre os anos de 1914 e 1933, poderia ser entendido naquela época.

Palavras-chave: Travestilidade, imitador do belo sexo, Darwin, atrações de palco, cineteatros cariocas.

Abstract: In this communication we will analyze the programming of the movie-theatre in which Darwin, imitator of the beautiful sex, was inserted. We are interested in understanding the other stage attractions programmed together with the cross-dresser artist. From this analysis, we will be able to understand how Darwin's art, who made success in the Rio de Janeiro movie-theatres between the years of 1914 and 1933, could be understood at that time.

Keywords: Travestility, imitator of beautiful sex, Darwin, stage attractions, cinetheatres cariocas.

Nesta comunicação iremos analisar as programações dos cineteatros nas quais Darwin, imitador do belo sexo, estava inserido, buscando mapear quais eram as outras atrações de palco programadas juntas ao transformista. Essa análise, feita a partir de uma pesquisa no periódico *Correio da Manhã*, é um primeiro movimento para buscamos compreender como o trabalho de Darwin poderia ser entendido em sua época e como se relacionavam as atrações de palco e tela nos cineteatros.

No entanto, antes de qualquer análise, é necessário esclarecer: quem era Darwin? Anunciado como imitador do belo sexo, o transformista se apresentava em cineteatros junto às sessões dos filmes em espetáculos que combinavam a interpretação de cantoras estrangeiras, a imitação dos trejeitos femininos e exibição de figurinos de luxo. Segundo duas notícias publicadas na imprensa, o artista seria espanhol, proveniente de Barcelona, informação que necessita de mais checagens (EBERT, 2018a). Entre os anos de 1914 e 1933, o

1 - Trabalho apresentado no XXII 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.



transformista foi atração do palco de mais de quinze cineteatros cariocas, localizados tanto no centro quanto em bairros como Copacabana, Tijuca e Vila Izabel.

Além de várias notas na imprensa aludindo ao sucesso do artista junto ao público, a participação de Darwin na comédia “Augusto Annibal quer casar”, de Luiz de Barros em 1923 confirmaria esse sucesso do transformista junto aos cariocas (EBERT, 2018b). Isso porque, como explica Araújo (2015), a obra de Barros vai acionar diversos artistas de outras formas de arte para o filme, como o protagonista Augusto Annibal que vinha da aclamação da revista “Aguenta Felipe!”, as mulheres do Ba-ta-clan que realizavam turnê no país e Yara Jordão, participante de um concurso de beleza.

Darwin e as atrações de palco programadas com o transformista

Embora tenha ganhado destaque ao longo dos anos, Darwin estreou no Rio de Janeiro como uma entre muitas atrações do Palace Theatre em 08 de agosto de 1914 (Correio da Manhã). O transformista é elencado ao lado das Hermanas Fernandes, bailarinas espanholas; do Celebre Carvil, francês vendido como o primeiro cômico do mundo; de Vivian Nett, cançonetista francesa; das The Sistres Kaufman, artistas americanos, que aparecem também como Souters Kauffman, bailarinas americanas; de Los Orlandi, artistas italianos; de Agase et George, notáveis acrobatas alemães; de Marcelle de Ria, cantante francesa; La Rosales, cantora hespanhola³ do gênero cuplé (também conhecida como Aurora Rosales) e La Marinerita, artista hespanhola cujo espetáculo envolvia, segundo descrição da imprensa, música, flores e grandes surpresas.

Os artistas faziam parte da companhia South American Tour, criada em 1910 em Buenos Aires por Eduardo Roldán com apoio de capital inglês, com operações na Argentina, Uruguai, Chile e Brasil. (Caras y Caretas, 22/04/1911, p. 18). Em relato para um livro de memórias que não chegou a ser finalizado, o ator Nino Nello fala da South American Tour e explica como funcionavam tais companhias.

Tivemos em São Paulo várias agências teatrais, que se encarregavam de colocar, de preferência, artistas de variedades. Naquele tempo o cinema era mudo e todas as casas, do ramo, mantinham pequenas orquestras, compostas em geral de cinco ou seis elementos. Depois do filme, exibiam números de variedades, em geral estrangeiros, que constituíam a grande atração do espetáculo, passando o filme a ser apenas a razão da consumação do tempo (...) As agências encarregavam-se de colocar os artistas, com datas preestabelecidas, nas várias casas de diversões com as quais mantinham convênios. Em geral o prazo era de uma ou duas semanas em cada teatro (...) Uma dessas agências do tempo era a South American Tour (...)” (VENEZIANO, 2006, p. 244/245).

O imitador do belo sexo voltará ao elenco da agência dez anos depois, em 22 de junho de 1924 (p. 8), no Cinema Central. Em seis sessões diárias, com cinco atrações em cada (que se repetem em duas ou três sessões), Darwin vai performar com diversos artistas, os quais se repetem em 25 de junho de 1924 (p.14)

3 - Optamos por, neste artigo, manter a grafia das palavras conforme elas aparecem nas publicações.

junto a Companhia de Divertissements Matray Ballet; Hanvarr & Lee, Malabaristas Excentricos; Yost and Clady, modeladores em argila em cores; Willy Mauss, nos seus perigosos exercícius em A roda do diabo; Sisters Mercedes, O turbilhão humano; William Brothers, acrobatas excêntricos - acrobatas de salão; Albuquerque, o rei da gargalhada; Los Caiafas, duetistas cômicos; Luzia Castaldi, mezza soprano e Francisconi, notavel tenor lyrico.

Interessante observar que, quando retorna ao Rio de Janeiro em 1922, ano com maior número de espetáculos registrados em solo carioca (só no Correio da Manhã são mais de 100 notas e publicidades), Darwin apresenta-se como única atração de palco na maior parte dos cineteatros e que esses se localizavam em bairros, como o Cine Theatro Brasil, na Tijuca. Pouco mais de dez são as noites em que Darwin divide o palco.

A primeira é em 04 de julho de 1922 (p.5), quando Darwin organiza um Festival no Cine Theatro Brasil contando com a presença de Grasdicoff, bailarina clássica; E. de Franceschi, barytono celebre e Baptista Junior, comico excêntrico. Este último vai dividir os palcos com o transformista ainda mais cinco vezes até 1924. Baptista Junior era considerado o rei dos caipiras, pois seu espetáculo proporcionava, "(...) Uma hora de contacto com a alma do sertão" (16/08/1921, p. 12).

No dia 25 de julho de 1922 (p. 4), Darwin vai participar do Festival do Duo Vale-Notti no mesmo cineteatro. O artista compõe a primeira sessão junto de Rosita Portuguesa, cantora de fados e canções. Já a segunda sessão fica a cargo de Duarte, conhecido como cômico excêntrico parodista e Stella Germana, imitadora do gaúcho argentino. Duarte vai trabalhar com Darwin diversas vezes. Segundo publicidade, a especialidade do artista era arremedar o feminismo,

(...) transformando-se em "melindrosa", "moça namorada" e "myopes", à maneira de Fregoli, tomará parte na próxima matinée do Carlos Gomes, no seguinte programma. I, "Baile inglez", parodia; II, "Tangomania"; III, "A origem das dansas" (Maldito tango); IV, imitação de uma cançonetista principiante (24/08/1922, p. 7).

Como podemos perceber, embora imite mulheres, Duarte tem um trabalho diferente de Darwin, porque enquanto o primeiro o faz de forma caricatural, paródica, o segundo o faz buscando uma naturalidade, uma imitação passível de crença.

Em um dos próximos trabalhos de Darwin, em 1º. de outubro de 1922 (p. 12), o artista se apresenta no Central com De Chocolat, o popular comico repentista. Tal alcunha provinha do fato de que Chocolat pedia ao público um tema e oito rimas, com os quais compunha uma canção de improviso, também chamada de "canção expressa" (08/10/1922, p. 6), o que resultava em "20 minutos em constante hilariedade" (05/10/1922, p.7). Ele e Darwin trabalhariam juntos outras vezes, como no mês seguinte (05/11/1922, p.4), quando dividem o palco do Central com Zoé Philarmonica, que, "(...) arremeda sem o auxílio de qualquer instrumento, todos os tons de qualquer instrumento, todos os tons musicaes, copiando pelas narinas, o som do violino, do bandolim, etc. (...)" (28/07/1922, p. 4), também (...) appellidado de "Violino humano" (29/10/1922, p. 4) e imitador de



animais.

No ano seguinte, em 1923, o transformista se enfileira ao lado de outras atrações no palco do Rialto. Em 23 e 25 de agosto (p.6) performam junto a Darwin artistas como Lauffer, anunciado como o mais original dos músicos excêntricos; Frosso, o homem-boneco; Os batutas, grupo de sertanejos; O China, nas canções e modinhas de roça e Pixinguinha, divulgado pelos “seus admiráveis solos de flauta”. (Correio da Manhã).

Lauffer era conhecido como “o rei dos musicos vagabundos” (15/09/1923, p. 6), isso porque suas músicas eram executadas com “garrafas com aguas, vassouras, paletois etc” (25/08/1923, p.6). Já Frosso era publicizado como um “mysterio vivente”.

Um mysterio a ser desvendado. Domingo à noite, quem passasse pela Avenida, veria uma enorme multidão estacionada em frente a “A Capital”, a grande casa de modas. E que via, toda aquella multidão? Admirava Frosso, que se exhibia em uma das vitrines. Mas quem é Frosso? Um homem? Um louco? Uma machina? Nada sabemos, ou melhor, sabemos que é um mysterio. E esse mysterio será desvendado a quem fôr hoje ao Rialto (...) (21/08/1923, p. 5)

Ainda entre as atrações do Rialto estava o notável Pixinguinha, nome do músico Alfredo Vianna, naquela época já famoso por ser “o rei do sopro - assombroso flautista” (07/08/1923, p. 6).

Em 02 de setembro de 1923, o imitador do belo sexo disputa a atenção da plateia do Rialto com Carlito e Lili, vendidos como reis dos patins. Na mesma data, Darwin também compõe a matiné infantil do Rialto junto de Ferraz, cômico caipira; dos fantoches do teatro de bonecos “que vive e palpita como um de seres humanos” e da bailarina Gabriela Koszilkow (02/09/1923, p.8), anunciada como “uma deliciosa bailarina hungara, que apresenta encantadores bailados de faser ficar o queixo caído” (28/08/1923). A grande atração do espetáculo era que a artista “despe-se ou, melhor, veste-se à vista do publico, o que constitue uma novidade sensacional, digna de apreciação de todo publico” (29/08/1923, p.6).

Seguindo, em 14 de setembro de 1923 (p. 14), Darwin encara a concorrência de Raca, ilusionista e adepto da hipnose, fakir cujo número da mala misteriosa é celebrado como “o melhor trabalho de illusionismo até hoje visto” (28/08/1923, p. 14); Rogínsky, o homem do estômago de avestruz e Kovaes, extraordinário cymbalista.

Roginsky, também era conhecido como “o homem vulcão”, “o cofre forte humano”, “o homem que tem assombrado a sciencia” (16/08/1923, p. 5). Uma notícia detalha suas habilidades, “(...) Roginsky - é um homem que come fogo, engole rãs, come dinheiro, come se fosse a coisa mais simples deste mundo. É tudo à vista dos espectadores, que poderão verificar que não ha truc. É o homem aquario, um assombro da natureza (...)” (09/09/1923, p. 6)

Após uma apresentação no Cine Theatro Oriente com Baptista Junior (16/12/1923, p.6), Darwin retorna

ao Rialto e divide a cena com Les Dittmer, “acrobatas, equilibristas, atiradores exímios” (25/12/1923, p.7).

No primeiro dia de 1924, Darwin volta a trabalhar com Baptista Junior, que além de suas anedotas, piadas e canções sertanejas, apresenta seus bonecos que “fallam, cantam, riem... Bonecos que vivem... que sofrem.. que amam..” (01/01/1924, p.16). Acompanhando os dois artistas, os duetistas e bailarinos do gênero moderno, Los Alcazars.

Na semana seguinte, continuam os mesmos artistas no Rialto, apenas com o acréscimo do ilusionista alemão, Henry de Loré (06/01/1924, p.7), “nos seus assombrosos trabalhos de alta magia e prestidigitação. Oito numeros de alta atracção, o misterioso aparecimento da Republica Brasileira, o guarda-chuva magico, os dados misteriosos e a Dama Voadora” (24/12/1922, p. 5)

Em julho Darwin estreia no Cinema Atlantico com os “The Marrocos Boys - Sapateadores americanos” (30/07/1924, p.12) e passa a dividir o palco do mesmo cineateatro com Yara Jordão, com quem contracenou no ano anterior na comédia de Luiz de Barros, Augusto Annibal quer casar. No Atlantico ela apresentava “deslumbrantes bailados” (04/08/1924, p. 14). Darwin e Yara trabalham juntos até 20 de agosto de 1924. O último espetáculo do ano com a presença de Darwin é o do seu retorno ao elenco South American Tour, já citado anteriormente.

Atrações de palco e tela: mais perguntas do que respostas

Como podemos perceber ao listar as atrações programadas juntas a Darwin nos cineteatros, estamos falando de um período em que,

Os filmetes concorriam com atrações de mágica, mostras de boneco de cera, panoramas, demonstrações de levitação e diversas outras atrações curiosas. Também a concepção de público cinematográfico, conforme conhecemos, ainda não parecia se configurar (FERRAZ, 2012, p. 43).

Pudemos comprovar isso ao pesquisarmos as atrações programadas com Darwin. Apenas de forma didática podemos tentar classificar tais apresentações para termos uma visão mais clara dos tipos de atrações. A partir disso, podemos notar que cerca de 24 atrações eram musicais, 8 cômicas, 12 circenses (envolvendo desafios físicos), 6 de imitação e 9 de dança (algumas atrações podem ser consideradas em mais de uma categoria). Partindo dessa observação podemos pensar alguns questionamentos sobre os espetáculos de Darwin e as relações entre atrações de palco e tela.

Analisando as programações como um todo, podemos inferir que as atrações sempre eram programadas com filmes. Charles Musser (2004) afirma que os estudos da História do Cinema normalmente colocam os filmes no centro das atenções e tratam as outras formas culturais relacionadas a ele como periféricas. Por isso, o autor propõe que é necessário pensar uma história integrada de palcos e telas.



Uma vez que as imagens foram projetadas em uma tela e os teatros se tornaram o principal local de exibição de filmes, a relação entre filmes e cultura performática foi aprofundada e as duas práticas sobrepostas se interpenetravam e se mesclavam em quase todos os níveis (MUSSER, 2004, p. 7).

A partir disso, podemos nos questionar: no caso das programações aqui analisadas, as atrações de palco contavam com o mesmo ou superior número que as películas. Em muitos casos, era apenas um filme e diversas atrações. Dessa forma, é possível afirmar qual atração, do palco ou da tela, acionava o público a ir aos cineteatros?

Em relação aos espetáculos de Darwin, percebendo-o em meio a constelação de atrações listadas acima, podemos questionar: não seria a travestilidade de Darwin entendida como mais uma habilidade como a de engolir fogo, realizar salto de 8 metros, improvisar canções ou ainda imitar instrumentos musicais com a boca ou narinas?

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.

EBERT, Sancler. Darwin, o imitador do belo sexo: dos palcos às telas. *Anais de textos completos do XXI Encontro da SOCINE*. Organização editorial Cezar Migliorin... [et al.]. São Paulo: SOCINE, 2018a. p. 651-657.

EBERT, Sancler. "Darwin noiva de Augusto Annibal": a travestilidade no filme de Luiz de Barros de 1923. *Intensidades políticas en el cine y los estudios audiovisuales latinoamericanos: identidades, dispositivos, territórios*. *Actas del VI Congreso Internacional AsAECA*. Kriger, Clara... [et al.] – 1a ed, 2018b. p. 380-391.

FERRAZ, Talitha. *A segunda Cinelândia carioca: cinemas, sociabilidade e memória na Tijuca*. Rio de Janeiro: Multifoco. 2012.

MUSSER, C. "Towards a history of theatrical culture: imagining an integrated history of stage and screen". In: FULLERTON, J. (Ed.). *Screen culture: history and textuality*. Eastleigh: John Libbey Eurotext, 2004. p. 3-19.

VENEZIANO, Neyde. *De pernas para o ar. Teatro de Revista em São Paulo*. Imprensa Oficial, São Paulo, 2006.

Periódicos:

CARAS Y CARETAS. (Buenos Aires). 22/4/1911, no. 655. (131 pages). Disponível em <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004374421&search=&lang=em>

CORREIO DA MANHÃ. Disponível em <http://hemerotecadigital.bn.br/correio-da-manh%C3%A3/089842>

O genocídio no rio Putumayo em filmes silenciosos da Amazônia brasileira e peruana¹

The genocide on the Putumayo river in silent films of the Brazilian and Peruvian Amazon

Sávio Luis Stoco²
(Doutorando-USP)

Resumo: Seis filmes realizados por Silvino Santos durante 1910 e 1920 tematizaram a região do oriente peruano no contexto das acusações de tortura e extermínio de indígenas trabalhadores na região do Rio Putumayo ou Içá. Essas produções foram demandadas pela elite comercial do Peru e do Brasil. Os filmes em questão são *Rio Putumayo* (1913), *Indios witoto do rio Putumayo* (1916), *Scenas amazônicas* (1919), *O oriente peruano* (1920), *Amazonas, maior rio do mundo* (1920) e *No paiz das Amazonas* (1922).

Palavras-chave: Cinema silencioso; Amazônia; Silvino Santos.

Abstract: Six films made by Silvino Santos during 1910 and 1920 referred to the region of eastern Peru in the context of the accusations of torture and extermination of indigenous workers in the Putumayo or Içá River region. These productions were demanded by the commercial elite of Peru and Brazil. The films in question are *Rio Putumayo* (1913), *Indios witoto do rio Putumayo* (1916), *Scenas amazônicas* (1919), *O oriente peruano* (1920), *Amazonas, maior rio do mundo* (1920) e *No paiz das Amazonas* (1922).

Keywords: Silent film; Amazonia; Silvino Santos.

A relação do cinema de Silvino Santos com o território do oriente peruano existiu desde aquele que foi o seu primeiro filme *Rio Putumayo*³, realizado em 1913. Realizado por encomenda, hoje podemos compreender que esse filme possui um claro objetivo de desacreditar as acusações de torturas e extermínio de indígenas por caucheiros proprietários de empresas sediadas na região do oriente peruano. O foco foi o registro dos centros de extração do caucho, assim como as etnias que lá habitavam e eram captadas para o trabalho: uitos, ocainas, muinanes e andoques. *Rio Putumayo* foi comissionado por Julio Cesar Arana, principal sócio da

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Audiovisual e América Latina: estudos estético-históricos comparados.

2 - Doutorando pelo programa de pós-graduação Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP, bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Amazonas - FAPEAM.

3 - Nos estudos brasileiros, o título atribuído a esta filme foi *Rio Putumayo* (COSTA, 1996, p.224). Nas publicações peruanas baseadas em estudos recente, citadas nas referências desse texto, esse filme é constantemente denominado apenas por *Putumayo*.



Peruvian Amazon Company (PAC)⁴ – firma que praticamente monopolizava a extração e se “destacó por sus abusos contra los indígenas” (CHIRIF et al, 2013, p.5). Concluído, o registro cinematográfico desapareceu no naufrágio da embarcação que o levaria até a Inglaterra, país que estava acusando a empresa em suas cortes por genocídio indígena, naufragou. Não se sabe se restaram cópias, falou-se apenas em fragmentos (CHAU-MEIL, 2012).

O objetivo desse texto é aprofundar a questão do desenvolvimento desse tema em específico - relativo ao país vizinho -, que persistiu no repertório cinematográfico de Silvino Santos. Podemos observar outros três filmes do cineasta que centralizaram aquela região do Peru; a saber: *Indios witoto do rio Putumayo* (1916), *Scenas amazônicas* (1919) e *O oriente peruano* (1920) - todos considerados perdidos atualmente.

Mesmo sem que tenhamos como visionar tais filmes no presente, consideramos que não deve ser ignorados o fato deles terem se empenhado em tecer um discurso sobre os povos indígenas peruanos e/ou sobre aquela região, em um momento subsequente ao amplo escândalo das atrocidades cometidas na explosão do caucho, que alcançou esferas internacionais. Trata-se de um episódio delicado na memória do cineasta por aproximá-lo desse episódio de grande repercussão negativa. Tanto que o documentário que monumentaliza a figura de Silvino, *O cineasta da Selva* (1997), optou por representar seu personagem principal praticamente alheio ao fato⁵.

A pertinência em se aproximar parte do repertório de Silvino com o episódio do país vizinho a existência de diversos documentos, textuais e visuais, extrínsecos aos filmes, além de estudos historiográficos atuais que avaliaram a questão peruana da época e a elaboração de imagens técnicas naquele ambiente. Nossa pesquisa se desenvolveu também por meio do entendimento e localização de descrições das narrativas fílmicas, divulgadas na imprensa amazonense nas colunas cinematográficas, publicidades e pela autobiografia do cineasta, o caderno manuscrito intitulado *Romance da minha vida* (SILVINO, 1969). Também promovemos co-tejamento com outros documentos de época relativos à circulação das imagens fotográficas, o que auxiliam na construção de parte de nosso chave de entendimento para a questão.

Essa investigação tem como objetos, alguns intrínsecos à tese de doutoramento de um dos autores⁶ - trabalho esse em estágio de finalização. O indicativo de que existiu uma série de filmes desse cineasta que tematizaram o território peruano foi levantado na tese. Mas o recorte privilegiando essa questão, ou seja, dando maior atenção acerca da relação de um grupo desses filmes de Silvino com o contexto das acusações a Arana e sua empresa não será aprofundada na tese. Esse novo flanco de pesquisa, está sendo elaborada a quatro

4 - Empresa fundada em 1889 com o nome Casa J. C. Arana y Hermanos, propriedade de Julio Cesar Arana. Em 1907, foi convertida para The Peruvian Amazon Company, tendo Arana como gerente geral e principal acionista (CHIRIF, 2012, p.4).

5 - Apesar de sabermos que atualmente o cineasta Aurélio Michiles está em pesquisa para um filme especificamente sobre o caso, no qual o lado dos acusadores, sobretudo Roger Casement, será enfocado.

6 - No caso, o tese de Sávio Luis Stoco.

mãos, dialogando com o tema do Simpósio Temático para o qual foi aceito nessa edição regional paulista do encontro da Associação Nacional de História, *História, cinema e televisão: disputas e interpretações*. Portanto, enfatizamos o caráter inicial de reflexão nesse texto para os anais do evento.

Álbum fotográfico

Um discurso pacificador correlato ao cinematográfico pode ser identificado enquanto antecessor aos filmes, tendo a fotografia como meio de elaboração e difusão. O produtor de parte dessas imagens também foi Silvino Santos, da mesma forma contratado pela PAC, em 1912, para a produção de um álbum⁷. Um empenho e investimento na produção de imagens fotográficas, e em seguida cinematográficas, que foi acionado logo em seguida ao escândalo atingir outro patamar; ou seja, após o impacto ocasionado pelo informe feito por Roger Casement ao Parlamento inglês em 1910 e, sobretudo, pela publicação desse informe em livro, o *Livro azul* (1912), que “conmovió la opinión internacional” (CHAUMEIL, 2013, p.21).

A relação do comércio do caucho com países do exterior era proporcional a sua importância no trânsito dessa matéria prima à época, pois atendida a demandas de indústrias automobilísticas oriundas dos principais centros econômicos mundiais. A PAC contava, além de seus 45 centros de produção de caucho no Peru, entre o rio Caquetá e o Putumayo, com agências instaladas em Nova Iorque, Londres e presença de capital inglês (CHIRIF, 2012, p.4; TARROBA, 2013, p.6;). Em 1912 o Parlamento britânico abriu uma investigação para determinar as responsabilidades dos crimes. Assim, os governos dos Estados Unidos e Britânico acionaram seus cônsules para uma viagem de inspeção (CHAUMEIL, 2013, p. 21). “Arana argumento en su defensa la condición salvaje de los indígenas y atribuyó los abusos cometidos al “exceso de celo” de sus capataces” (TARROBA, 2013, p. 5).

Tras controlar la cuenca del río Putumayo, Arana esclavizó a la población indígena y la obligó a trabajar en la extracción del caucho mediante cuotas cuyo incumplimiento significaba la aplicación de castigos y torturas. De igual manera, los insumisos, rebeldes o fugitivos eran perseguidos y asesinados. Se estima que en la

década de 1900, la Casa Arana fue responsable de la muerte de decenas de miles de indígenas, principalmente de la etnia huitoto, como resultado de las precarias condiciones de vida, en extenuante régimen de trabajo, las enfermedades y la violencia de la que fueron objeto (TORROBA, 2013, p. 5)

Arana, para representar sob seu ponto de vista a viagem de inspeção por suas possessões empreendida pelos cônsules, encomendou de Silvino Santos um álbum fotográfico, coordenado - “editado e manipulado”

7 - Anteriormente a Silvino Santos, entre 1902 -1906, a Casa Arana contratou como fotógrafos Manuel Rodríguez Lira e o geógrafo e explorador Eugéne Robuchon (CHAUMEIL, 2012). Repertório de imagens desses dois fotógrafos no qual constam “fotomontajes y exhibiciones de supuestos indígenas huitotos armados o principiando um festín canibal. Otras buscaban lo espectacular o incluso trataban de presentarlos como curiosidades, a la manera de los zoo humanos que se pusieron de moda a finales del siglo XIX y principios del XX em los museos y sociedades científicas de Londres o de Paris” (CHAUMEIL, 2012, p.7). Em 1906 Robuchon desapareceu no Putumayo, notícia que foi utilizada por Arana como prova do canibalismo dos índios da região (CHIRIF et al 2012, p.11).



(CHAPARRO; CHIRIF, 2013, p. 9) - pelo cônsul do Peru no Amazonas e Pará, Rey de Castro. Tomamos conhecimento dessa narrativa visual, pois um exemplar desse álbum foi recentemente localizado em Iquitos e publicado em edição fac-símile, em 2013, com o título *Álbum de fotografías: viaje de la Comisión Consular al Río Putumayo y Afluentes*⁸.

As imagens registram a viagem de inspeção aos seringais da PAC no Putumayo realizada pelos cônsules britânicos e norte-americanos em Iquitos, Stuart J. Fuller e George B. Michell, acompanhados de Rey de Castro, entre agosto e outubro de 1912. Ao todo o álbum apresenta 187 fotografias, das quais 167 foram produzidas por Silvino, e as outras 20 por fotógrafos desconhecidos, incorporadas posteriormente (CHIRIF et al, 2013, p. 25).

O volume foi analisado em seus sentidos e propósitos por pesquisadores peruanos, críticos ao discurso das imagens e do contexto histórico:

Silvino Santos, fotógrafo y camarógrafo português residente en Manaos. recibió a través del cônsul peruano en esa ciudad, Carlos Rey de Castro el encargo de Arana de documentar este viaje consular con el objetivo de ayudarlo a revertir la deteriorada imagen de la *Peruvian Amazon Company* y desmontar, a través de la fotografía, las graves denuncias en su contra. El viaje contó con la presencia de Carlos Rey de Castro y del propio Arana. en calidad de anfitrión.

Las 187 fotografías seleccionadas por Arana y Rey de Castro para formar parte de este álbum intentan manipular la terrible realidad del Putumayo, mostrando el “rol civilizador” supuestamente desempeñado por los caucheros en su misión colonizadora de la selva, en la que implantaron el orden y los valores de la cultura Occidental. Sin embargo, este intento de manipulación de la realidad a través de imágenes extraídas de esa misma realidad no impide que se traslade al espectador la tensión que se trata de ocultar detrás de la puesta en escena de cada toma fotográfica, así como la confrontación permanente de lo Occidental “civilizado” con lo indígena “salvaje”. Las imágenes del personal de servicio, a través de las cuales se intenta ensalzar el éxito y las “bondades” de la inserción sociocultural de los indígenas “conversos”, se contraponen con las imágenes de los otros indígenas que trabajan en el caucho, a quienes, utilizando el estereotipo del “buen salvaje”. se muestra como seres sin valores ni principios humanos. (TORROBA, 2013, p. 6)

Posteriormente à produção desse álbum, mais precisamente no ano seguinte, 1913, Arana enviou Silvino Santos a Paris por quatro meses, no intuito de estudar as técnicas cinematográficas de filmagem, revelação e montagem. Não apenas promoveu o envio, mas o acompanhou pessoalmente, dado que é indicado sugerido pelos informes de partidas e chegadas das embarcações.

Após o retorno à América do Sul e a efetivação das filmagens de *Rio Putumayo*, o filme se perdeu, como

8 - Disponível em: https://issuu.com/jorgeluischavez/docs/album_de_fotografias_viaje_comision. Trata-se do “único exemplar que se conserva dos que, possivelmente, Julio Cesar Arana enviou a todos os membros da Comissão Consular, acompanhantes e autoridades, como testemunho da viagem realizada às estações e explorações da Peruvian Amazon Company na bacia do rio Putumayo” (2013, p.25).

mencionado anteriormente, e Silvino Santos irá retornar a Manaus, agora casado com uma filha de criação de Arana, Anita Schermully⁹. Mesmo distanciando-se das encomendas da PAC – pois se considera que ficou contratado pelo caucheiro entre os anos de 1913-1916 (CHIRIF et al, 2012, p.12), continuou sua divulgação particular das imagens e discursos relativos ao lado do oriente peruano ao qual foi partícipe.

Em pelo menos uma ocasião, em 1917, o cineasta publicizou em Manaus seu repertório de imagens fotográficas do Putumayo - ao que tudo indica produzidas durante as filmagens de *Rio Putumayo*. O título da notícia da exposição, do conjunto de treze imagens, nos sugere a maneira como se esperava que fossem apreendidas tais informações visuais: *Exposição curiosa: cenas da opulenta zona peruan, banhada pelo rio Putumayo*. Pois, evoca para os habitantes do centro urbano manauense a curiosidade das descrições indígenas, dos seringais, dos idílios. Assim como por apontar a “opulências” da região peruana, remetendo-se certamente ao principal produto, o caucho.

As imagens foram expostas em um “quadro especial”, disposto na fachada do prédio do Jornal do Comercio, localizado na veia central de Manaus na época, a avenida Eduardo Ribeiro. Apesar de já haver impressão de imagens fotográficas nos jornais amazonenses, essa antiga forma de divulgar imagens fotográficas de assuntos da atualidade, foi reempregada nessa ocasião – possivelmente por conta da quantidade de imagens que se desejou exibir de uma vez.

Em resumo, essa exposição fotográfica, tratou-se de uma “ligeira revista dos principais centros produtores do rio Içá, mais conhecido por Putumayo”, tendo sido tomado “como um dos seus últimos apanhados photographicos na opulenta zona peruana” (EXPOSIÇÃO CURIOSA, 1917). Como uma das principais imagens apresentadas, estava uma fotografia do “operoso artista e de sua esposa”.

As demais photographias representam: alguns índios civilizados preparando o caucho pelo novo processo - Excursionistas na casa do capitão Nicome, chefe dos andokes - índias da secção Encanto, da Peruvia Amazon, atravessando uma quebrada - Um dos curraes de gado da secção Argelia - Índias offerecendo fructas, pão de mandioca e carnes defumadas aos excursionistas - Índios huitottos marchando para um baile - Índias ocainas preparadas para bailar - Silvino Santos tirando uma cinta cinematographica da grande tribu dos boras, acompanhado por madame Santos, chefe e empregados de secção dos cauchaes e pelo missionário inglês Cypriano - O capitão Citapuneima, chefe geral dos huitottos com um collar de dentes humanos no pescoço - Madame Avila Shermuly Santos [sic] numa barraca de índios ocainas, junto á margem do rio Canynari, affluente do Japurá - Como as índias carregam os filhos - A grande queda dagua do Igara-Paraná, junto á casa onde se encontra o centro indiano. (EXPOSIÇÃO CURIOSA, 1917).

Pelo que percebemos, além de pitadas de exotismo no foco de certos elementos, a pacificação das imagens encobriu qualquer possibilidade de leitura condenatória por essas imagens. É importante considerarmos a produção de imagens de Silvino em uma verdadeira e já mapeada batalha de discursos, que tematizaram o

9 - Ana Maria Schermuly Santos.



oriente peruano e as etnias, no contexto da batalha midiática em que descrições escritas veiculadas na imprensa, em livros, folhetos ilustrados, compõem o mosaico de versões a respeito do ocorrido.

Dentre os acusadores, empenhou-se, por primeiro, o jornalista de Iquitos Benjamin Saldaña Roca, com artigos veiculados nos jornais locais *La Sanción*, *La Felpa* e reproduzidos no jornal de Lima *La Prensa*; o engenheiro norteamericano Walter Hardenburg viajou ao Putumayo, testemunhou o caso *in loco* e recolheu as denúncias dos jornais *La Felpa* e *La Sanción*. A Sociedade Antiescravista de Londres e o jornal inglês *The Truth* repercutiram as denúncias em 1909. No ano de 1912 é quando se considera ter iniciado o escândalo em âmbito internacional, a partir do impacto dos livros *The Putumayo: the devil's Paradise*, de Hardenburg e do *Livro azul*, de Roger Casement. No ano seguinte, o Congresso dos Estados Unidos publicou *Slavery in Peru* (1913), no qual consta o os informes acusatórios do cônsul George B. Michell. E o juiz Carlos A. Valcárcel, que em 1910 iniciou o processo contra a Casa Arana, publicou em 1915 o livro *El Proceso del Putumayo* (CHIRIF et al, 2012, p.11-12; CHAUMEIL, 2013, p.21-23)

Do lado de Arana publicou-se a série de folhetos intitulados *Las cuestiones del Putumayo* (1913-14), sendo os dois primeiros de autoria de Pablo Zumaeta e o terceiro escrito pelo próprio caucheiro; assim como foram editados os livros de Rey de Castro: *Los escândalos del Putumayo: carta aberta dirigida a G. B. Michell* (1913) e *Los pobladores del Putumayo* (1914). E em 1915, Thomas Whiffen publicou na Inglaterra o livro *North-West Amazons: notes of some months spent among Cannibal Tribes*. (CHIRIF et al 2012, p.11-12; CHAUMEIL, 2013, p.21-23)

Amazônia Cine-film

Se *Rio Putumayo* foi o pontapé da adesão ao discurso pró-PAC no cinema de Silvino Santos, podemos considerar que o apoio continuou quando o cineasta deixou de ser contratado pela firma de Arana. O primeiro filme que ele lançou nos cinemas de Manaus, foi um que pode ter reaproveitado fragmentos de *Rio Putumayo*, cujo título foi *Índios witoto do rio Putumayo, estreado em junho de 1916* – portanto, o ano em que ainda se considera que ele está sob contrato da PAC. Nos anúncios de jornal localizados, no entanto, não há menção à empresa.

Dois outros filmes que podemos afirmar que tematizam o Peru em sua porção oriental são *Scenas amazônicas* (1919) e *O oriente peruano* (1920). As sucintas descrições presentes na imprensa da época não deixam dúvidas, além do título do segundo explicitar sua temática. Em nenhuma das descrições a menção às denúncias é perceptível. Apenas a imagem apaziguadora e edílica que consta também no repertório fotográfico feito no Putumayo.

Persistência temática

Resquícios dessa tematização, ainda encontramos referências ao leste peruano em sequências dedicadas a etnias daquele país nos dois principais filmes do cineasta: os longas-metragens *Amazonas, maior rio do mundo* (1918-1920) e *No paiz das Amazonas* (1922).

Compreendemos que esse repertório não tematizou diretamente as denúncias até porque buscou apresentar uma mensagem apaziguadora da região peruana, enfatizando a produção extrativista e os rituais indígenas, dedicando-se a exibir cenas de normalidade sem menção alguma aos relatos das atrocidades. Dessa maneira, atenderam à curiosidade visual, despertada pelas notícias, de parte da população que frequentava as salas de cinema, escamoteando o genocídio.

Referências

COSTA, Selda. *Eldorado das ilusões: cinema & sociedade: Manaus (1897-1935)*. Manaus: Edua, 1996.

CHIRIF, Alberto, CHAPARRO, Manuel Cornejo e TORROBA, Juan de la Serna. *Álbum de fotografías: viaje de la Comisión Consular al río Putumayo y afluentes - agosto a octubre de 1912*. Programa de Cooperación Hispano Peruano : Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica, 2013.

CHIRIF, Alberto; CHAUMEIL, Jean-Pierre; CHAPARRO, Manuel Cornejo. *Imaginario e imágenes de la época del caucho* [catálogo]. Centro Cultural inca Garcilaso: Lima, 2012.

EXPOSIÇÃO CURIOSA. *Jornal do Commercio*, Manaus. 9 dez. 1917.

SANTOS, Silvino. *Romance da minha vida*. Manuscrito (Museu Amazônico, Manaus), 1969.



Afogando em números: digitalização e a força de trabalho da montagem¹

Drowning in numbers: digital cinema and the post production workforce

Silvia Hayashi

(Doutora, Universidade de São Paulo – Escola de Comunicações e Artes)²

Resumo: A digitalização provocou mudanças no mundo do trabalho dos profissionais que fazem do audiovisual o seu ofício. Com desaparecimento do suporte físico do filme, parte do trabalho da montagem pode agora ser atomizado e delegado para softwares. Se protagonismo da montagem no audiovisual digital se mostra ainda central, a atuação do montador se encontra paradoxalmente num momento de precária instabilidade diante do potencial das recentes tecnologias de automação da montagem.

Palavras-chave: Montagem; Pós-produção; Tecnologia; Digital; Trabalho

Abstract: Digitization is disrupting the craft of audiovisual production. Celluloid has disappeared and some post-production tasks can now be atomized, automated and made by softwares. Montage is increasingly an imperative procedure for audiovisual post-production but, paradoxically, the post-production workforce has been facing a precarious and unpredictable future.

Keywords: Montage, Post-production; Technology; Digital; Workforce

Em 1995, ano do centenário do cinematógrafo dos irmãos Lumière, Harun Farocki produziu uma videoinstalação com título homônimo ao do filme inaugural dos Lumière. Em *Workers Leaving the Factory*, diferentes imagens de trabalhadores deixando seus locais de trabalho foram exibidas simultaneamente em monitores de vídeo. As relações entre o cinema e a produção industrial foram desde o princípio muito estreitas. Num rápido exemplo, os irmãos Lumière e também Thomas Edison eram proprietários de indústrias.

No jargão aplicado à montagem as origens industriais do cinema são numerosas. A linha de montagem industrial é denominada *assembly line*. Um *first assembly* é o termo que identifica a primeira montagem de um filme. No imaginário popular, a indústria cinematográfica muitas vezes é descrita pelo como a fábrica dos sonhos (*dream factory*). Apesar do possível glamour que rodeia o produto audiovisual, como nos lembra Doug Aitken, a fábrica dos sonhos é apenas mais uma fábrica. (AITKEN 2006, p.52)

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: ST Montagem Audiovisual: reflexões e experiências – #2: Cartografias da Montagem Cinematográfica

2 - Silvia Hayashi é montadora e doutora em Meios e Processos Audiovisuais. Foi bolsista da CAPES e pesquisadora visitante na York University (Toronto, Canadá). Foi professora temporária da ECA-USP.

O corte é o procedimento fundamental da montagem cinematográfica. Ele é a ação que separa e une as imagens de um filme. Mas, para além das noções de separação e justaposição de imagens, o corte, como aponta Hito Steyerl, também implica nas ideias de redução, de enxugamento e de otimização. Estas são ideias que se encontram no cerne do pensamento industrial (STEYERL 2012, p.177).

A completa digitalização dos processos de produção audiovisual segue esta lógica de eficiência e otimização desta origem industrial do cinema. A adoção de suportes de gravação e ferramentas digitais em substituição ao celuloide representa, a princípio, maior rapidez e menores custos para a elaboração de produtos audiovisuais. No que diz respeito à montagem, esta maior eficiência é confrontada por uma abundância até então inédita na quantidade de material registrado. Se o corte é a ação fundamental da montagem, devemos lembrar que o corte que acontece na montagem é sempre antecedido por um outro que acontece no instante da filmagem. Com o uso de câmeras digitais o ato de se cortar se torna cada vez menos frequente e a quantidade de imagens registradas cada vez mais abundante. E diante da possibilidade de compor imagens na pós-produção, uma imagem registrada na filmagem frequentemente é um fragmento de uma futura imagem a ser fundida a outras imagens. A pós-produção audiovisual digital define assim um conjunto de operações muito mais complexas do aquelas encontradas na pós-produção em celuloide.

Tom Gunning, numa recente investigação etimológica do termo digital, salienta a imediata associação entre digital e a palavra dedo, "digit" na língua inglesa (GUNNING³, 2015). Se a origem do termo digital não pode ser separado da mão humana, a tecnologia digital de produção de imagens é a cada dia mais independente das mãos e dos olhos humanos. No âmbito da produção profissional do audiovisual, com o uso de equipamentos digitais, as operações físicas de se cortar e colar pedaços de celuloide foram repostas pela manipulação de imagens e sons através de instruções operadas por softwares (MANOVICH, 2013) nos quais pode-se cortar e se modificar numerosas vezes uma imagem digital sem alterá-la fisicamente como o que ocorria com um pedaço de filme.

A montagem audiovisual teria se tornado assim um ato menos decisivo? Jacques Aumont, num texto recente, questiona se a montagem como um ato de criação se desvanece entre as infinitas possibilidades de combinação que podem ser testadas em um software de edição (AUMONT, 2014). Uma análise daquilo que compreendemos como montagem parece balizar um exame dessa questão. Se considerarmos a montagem como a ação que gera o produto audiovisual, a montagem é hoje ainda mais central e decisiva.

O uso de instruções para se montar digitalmente um produto audiovisual não se limita à edição linear das imagens e sons, ele se estende por todo o processo de pós-produção. Efeitos de composição, criação de cenários e personagens, colorização e gráficos são alguns exemplos de trabalhos de pós-produção digital cuja operação é feita através da geração de instruções. A montagem de todas as instruções elaboradas em

3 - Gunning, T. "Cinema of Digits: The Elusive Touch, The Evasive Grasp, Open Gesture". Canada: York University, 2015



cada etapa da pós-produção resulta no produto audiovisual final.

A desmaterialização dos procedimentos de montagem decorrentes do uso de ferramentas digitais alinhado com a possibilidade de se transmitir informações em redes de alta velocidade possibilitou uma desagregação extrema dos procedimentos necessários à confecção de um produto audiovisual. Neste cenário, a própria existência física de uma “fábrica” audiovisual, é colocada em cheque e substituída por um servidor de dados de acesso global. Edição, efeitos, colorização, música, animações e efeitos gráficos podem ser realizados simultaneamente sobre o mesmo material gravado (a base de dados do filme) e as instruções produzidas por cada um destes setores da cadeia de pós-produção são enviadas para a confecção do produto final. Numa visualização deste workflow, a imagem da *timeline* é substituída por *nodes*.

Aproveitando benefícios fiscais e de câmbio, o processo de pós-produção audiovisual digital pode ser dividido em tarefas isoladas, denominadas *atomized tasks*, a serem distribuídas para empresas e indivíduos espalhados ao redor do mundo. Tarefas podem ser realizadas por trabalhadores que produzem a partir das próprias residências, e uma grande cadeia de terceirizações e sub contratações é corrente nesta forma de produção audiovisual. Este tipo de operação é particularmente frequente na realização de animações. A dispersão da força de trabalho faz com que a imensa necessidade de trabalho manual necessária para a produção de animações digitais pareça efêmera e invisível (MCCULLOUGH 2007 p.256) e são frequentes os depoimentos de animadores que, sob a condição do anonimato, descrevem as condições de trabalho como críticas (MCCULLOUGH 2007, p.257). Assim como o leilão às avessas implementado pelas cidades interessadas em receber filmagens, a definição da contratação da força de trabalho para a produção de animações passa pelos critérios da variação cambial e da regulação das leis trabalhistas em diferentes territórios. Montadores de imagens e sons, em suas diversas especialidades (montadores, editores de som, animadores, criadores de efeitos visuais, etc) se deparam com um contexto de precarização apontado por Hans Bang Larsen (LARSEN, 2011) no qual o trabalho de pós-produção audiovisual tem se transformado numa commodity sujeita às regras globais de circulação de mercadorias e serviços. Como aponta Patricia Zimmerman, outsourcing, ou terceirização de serviços são práticas corriqueiras no mercado audiovisual digital (ZIMMERMANN, 2015).

Em *Software Takes Command*, Lev Manovich descreve um processo de trabalho realizado em um software de edição digital da seguinte maneira:

Workflow = Select a tool
 Choose its parameters
 Apply it
 Repeat this sequence until the job is done

(MANOVICH 2013, p.223)

A idéia que está implicada neste processo de trabalho descrito por Manovich encontra um paralelo no slogan difundido pela Kodak em 1888 para anunciar as câmeras fotográficas destinadas ao consumidor doméstico: “*You Press the Button, We Do the Rest*”. Com o advento da tecnologia digital, os botões se espalharam por todas as etapas da produção e pós-produção audiovisual. As implicações das ações dos dois sujeitos presentes no slogan da Kodak, você e nós, e o controle decorrente das atribuições de cada uma das partes impacta diretamente a força de trabalho da pós-produção audiovisual.

Habilidades profissionais que há poucos anos exigiam profissionais com anos de experiência e equipamentos complexos e de alto custo hoje podem ser substituídos por itens de menu de softwares. Alguns exemplos que podem ser citados são o uso de LUTs para colorização de imagens, de filtros de equalização de áudio e *templates* para vídeo-grafismo.

No que tange especificamente à montagem, citamos aqui um exemplo. Um aplicativo *online* e para uso em *smartphones*, o Magisto, produz pequenos filmes a partir do upload de vídeos e fotografias. O usuário pode escolher uma música, adicionar um título, escolher um estilo de edição. Os vídeos produzidos através do Magisto nos assombram por não se parecerem em nada com slide shows com música. Os resultados se parecem muito com vídeos editados por humanos e exibidos em broadcast. No Magisto, algoritmos detectam emoções em rostos, tipos de enquadramentos, estabilizam tremores de câmera e descartam trechos considerados inutilizáveis. O áudio é analisado e classificado. Estruturas narrativas são construídas e a edição dos vídeos intenciona uma potencialização das emoções contidas no material bruto.

Numa última especulação, o desenvolvimento de uma ferramenta como o Magisto para a edição profissional de produtos audiovisuais não é de todo improvável. Esta ferramenta, se bem programada, poderia realizar o trabalho daquele que Edward Dmytryk descreve como o editor mecânico e conformar imagens e sons para assim produzir um filme montado.

Peter Greenaway, autor do filme que dá título a esta apresentação há tempos se dedica a anunciar o fim do cinema como o conhecemos. Aqui tomamos emprestados as palavras de Greenaway e as aplicamos à força de trabalho da pós-produção audiovisual como a conhecemos. “*Software Takes Command*”, título do livro de Lev Manovich, parece descrever um futuro não muito distante no qual o montador audiovisual parece ter uma atuação incerta e no qual a sua sobrevivência numa enxurrada de dígitos binários permanece uma incógnita.

Referências

AITKEN, D. *Broken Screen: 26 conversations with Doug Aitken Expanding the Image Breaking the Narrative*. New York: D.A.P, 2006.

AUMONT, J. *Montage*. Montreal: Kino-Agora, 2014.

CUBITT, S. *Finite Media: Environmental Implications of Digital Technologies*. Durham and London: Duke University Press, 2017.

ELSAESSER, T. *Film History as Media Archeology: Tracking Digital Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018.

FORD, H. *My Life and Work*. New York: Doubleday, 1922.

Gunning, T. "*Cinema of Digits: The Elusive Touch, The Evasive Grasp, Open Gesture*". Canada: York University, 2015.

HUDSON, D. and ZIMMERMAN, P. *Thinking Through Digital Media: Transnational Environments and Locative Places*. New York: Palgrave MacMillan, 2015.

LARSEN, L. B. "*Zombies of Immaterial Labor: The Modern Monster and the Death of Death*". *Are You Working Too Much? Post-Fordism, Precarity and the Labor of Art*. Berlin: Sternberg Press, 2011.

MCCULLOUGH, J. "*The Dialectics of Canadian Film Labour: Technology, Globalization, Nation*". *Fluid Screens, Expanded Cinema (Digital Futures)*. Toronto: University of Toronto Press, 2007.

MANOVICH, L. *Software Takes Command*. London: Bloomsbury, 2013.

STEYERL, H. *The Wretched of the Screen*. Berlin: Sternberg Press, 2012.

Relações de gênero e representação em filmes de Ozualdo Candeias¹

Gender relations and representation in Ozualdo Candeias' films

Susana Aparecida dos Santos²
(Mestranda – UFSCar)

Resumo: A proposta deste trabalho é apresentar uma análise da obra de Ozualdo Candeias a partir de uma perspectiva de gênero. O objetivo é reler a contrapelo o filme selecionado, focando na linguagem cinematográfica para encontrar aberturas para representações de gênero dissidentes ou que demonstrem o funcionamento do sistema de gênero na representação das personagens femininas.

Palavras-chave: Gênero, representação, análise fílmica.

Abstract: The purpose of this work is to present an analysis about Ozualdo Candeias' work from a gender perspective. The objective is to reread the selected film against the grain, focusing on the cinematographic language to find openings for dissenting gender representations or to demonstrate the functioning of the gender system in the representation of female characters.

Keywords: Gender, representation, film analysis.

Desde os anos 1970, a partir especialmente do célebre texto “Prazer visual e cinema narrativo”, de Laura Mulvey, os estudos feministas e, posteriormente, os de gênero, têm se voltado a analisar, teorizar e repensar a participação dos sujeitos femininos no campo cinematográfico, dos “dois lados da câmera”.

A partir de tal premissa, esse trabalho busca apresentar uma análise do filme *Aopção ou As rosas da estrada* (Ozualdo Candeias, 1981)³, a partir de uma perspectiva de gênero. Para tanto, a principal referência teórica utilizada é a pesquisadora Teresa De Lauretis e os conceitos “sujeito do feminismo” e “tecnologia de gênero” elaborados por ela.

A concepção de “sujeito do feminismo” auxilia na compreensão das nuances da representação dessas personagens, que transitam entre espaços dentro e fora da ideologia de gênero. Ou seja, elas estão inseridas em lugares reservados para elas na sociedade, lugares esses marcados pela divisão de classe social e de

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: GÊNERO E SEXUALIDADES, CORPORALIDADES E DESEJOS: IMAGENS DA DIFERENÇA.

2 - Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da UFSCar. Graduada em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pelo Centro Universitário Barão de Mauá.

3 - Este trabalho é derivado de um dos capítulos de minha dissertação em andamento.



gênero, mas também demonstram uma certa consciência dessa posição e, a partir dessa consciência, em alguns momentos, buscam mergulhar para fora desses espaços marcados.

Nas palavras da autora, o sujeito do feminismo é “uma construção teórica (uma forma de conceitualizar, de entender de explicar certos processos e não as mulheres)” (1994, p. 217). Esse sujeito surge nos textos e debates do feminismo, a partir da consciência da opressão e da contradição de sua existência, se situando, “ao mesmo tempo dentro e fora da ideologia do gênero”. (1994, p. 217)

De Lauretis também explica que o gênero é um efeito produzido por diferentes tecnologias sociais, como o cinema, os discursos institucionalizados e as práticas cotidianas e não “uma propriedade dos corpos nem algo existente a priori nos seres humanos”. (1994, p. 208) Nesse sentido, o conceito de “tecnologia de gênero” nos ajuda a pensar o cinema como uma tecnologia que pode ou não atuar, por meio da representação, para reproduzir e perpetuar, a posição de mulheres, e também de homens, em lugares predeterminados por questões de gênero, classe social e raça.

Breve resumo do filme

“Aopção ou As rosas da estrada” conta a trajetória de trabalhadoras rurais que partem rumo à cidade de São Paulo em busca de melhores condições de vida. O filme acompanha, em especial, três dessas mulheres. Para chegarem à capital paulista, sem nenhum dinheiro, elas pedem caronas pelas estradas e acabam se tornando prostitutas (as Rosas da estrada), já que são obrigadas a usarem seus corpos como moeda de troca para conseguir transporte e comida. O filme tem pouquíssimas falas e é construído de forma bastante fragmentada, entrelaçando as histórias das personagens e construindo a ideia de que elas representam uma condição comum a muitas outras mulheres. Convencionalmente, chamamos essas personagens de Rosas, por conta do título, já que nenhuma personagem recebe nome ao longo da narrativa.

A propósito do título, o neologismo “aopção” diz muito sobre o posicionamento da obra em relação ao assunto que ela trata. O prefixo “a” confere o sentido de negação, ausência ou falta. Ou seja, a essas personagens foi negada qualquer opção/alternativa de sair do campo que não fosse por meio da prostituição.

Análise: a primeira Rosa

A história da personagem que identificamos como a primeira Rosa, interpretada por Carmen Angélica, começa a ser apresentada logo nas cenas iniciais: trata-se de uma boia-fria que trabalha no corte de cana de açúcar. Em fragmentos, acompanhamos momentos do dia a dia dessa Rosa, vemos o trabalho no canavial, a refeição feita em meio à plantação, a volta pra casa no pau de arara, o momento do pagamento diário e a dupla ou tripla jornada de trabalho à qual ela é submetida após chegar em casa.

O momento dessa outra jornada de trabalho, após chegar em casa, é composto cinematograficamente

da seguinte forma: na banda sonora, são inseridos gritos, conversas de crianças e adultos e ruídos de animais, construindo um ambiente bastante desagradável para a personagem que se desdobra lavando, cozinhando e pegando água de um poço. A montagem, por sua vez, aliada à filmagem com a câmera na mão, contribui para exacerbar a sobreposição de tarefas que ela precisa realizar e o ambiente de extrema pobreza. Dessa maneira, pouco a pouco, o filme representa as diversas opressões às quais a personagem está submetida por conta de seu gênero e classe social e suas motivações para se tornar uma Rosa da estrada.

No dia seguinte, a Rosa vai ao circo, onde se apresentam as lutadoras Lana Campos e Indiany. Na narrativa, Lana Campos e a Rosa tinham sido amigas de infância e há muito tempo não se encontravam. Assim, após ver a colega nessa profissão pouco comum, a Rosa muda suas atitudes, passando a refletir sobre seu futuro e agir com o ímpeto de tentar ir além do lugar de trabalhadora rural e dona de casa. Neste momento, no qual a Rosa toma plena consciência de que a vida dela ali não é o que ela quer, e de que é possível mudar isso - já que a amiga de infância dela saiu do mesmo lugar e conseguiu se tornar uma lutadora -, identificamos a presença do que De Lauretis denomina sujeito do feminismo. Essa tomada de consciência é representada em uma cena que expressa a subjetividade da Rosa. Trata-se de uma espécie de projeção mental da personagem, na qual ela vê seu próprio futuro, caso continue vivendo ali.

Repentinamente, uma trilha sonora grave irrompe na banda sonora, que até então tocava uma música circense. Há um jogo de perseguição da câmera com a personagem, que também encara a lente de frente. A seguir, sob o ponto de vista da Rosa, enxergamos ao longe uma pequena igreja e com um movimento de zoom in, chegamos à porta da capela onde se encontra um casal de noivos. Não há convidados, nem festa, apenas o casal com uma expressão fúnebre e movimentos autômatos. A câmera os persegue e identificamos que a noiva é a própria Rosa. Assim, percebemos que se trata de uma projeção feita pela personagem, deixando claro que ela entende quais papéis de gênero deve desempenhar: o casamento é o caminho que se espera, convencionalmente, que ela siga. Nesse sentido, entendemos que o filme, mesmo sendo uma potencial tecnologia de gênero, consegue representar também a subjetividade da personagem e sua discordância em relação às predeterminações às quais está condicionada por ser mulher e pobre.

Nesse sentido, a imagem da igreja é utilizada para representar a obrigação que pesa sobre a personagem. A simulação do casamento, apresentado como um ritual, no qual o casal triste parece estar em transe, executando movimentos autômatos, reforça a ideia de obrigação. A seguir, há ainda um trecho no qual a Rosa surge com uma criança nos braços, vestida de noiva, e cruza com o vizinho que está carregando um caixãozinho branco. Eles não se falam, mas a Rosa o segue, sumindo do quadro. Simultaneamente, a trilha instrumental grave é retirada. Essa pequena passagem acrescenta também a ideia da morte, que ronda a existência de pessoas que vivem em condições de vida tão precárias. Assim, nessa projeção dos pensamentos da personagem, o futuro como um pesadelo, composto por um casamento infeliz, filhos e morte. Além de estar



profundamente marcado pelo peso daquilo que se espera, convencionalmente, que uma mulher, pobre e do interior, faça de sua vida.

Considerações finais

Em relação à proposição de avaliar a representação de um “sujeito do feminismo” e o posicionamento do filme, como tecnologia de gênero, frente aos lugares e posições predeterminados para as mulheres, podemos afirmar que a obra representa esse sujeito em alguns momentos, em especial quando, por meio de recursos cinematográficos, consegue traduzir a subjetividade das personagens. Nesses momentos, as Rosas são colocadas em situações que as fazem questionar as regras morais, tradicionais e religiosas, que incidem sobre as mulheres, impondo-lhes comportamentos aprisionantes.

Referências

- AUMONT, J. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 2005.
- DE LAURETIS, T. Através do espelho. Mulher, cinema e linguagem. *Estudos Feministas*, p. 96–122, 1993.
- DE LAURETIS, T. Tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org). *Tendências e impasses. O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.
- DE LAURETIS, T. Issues, terms and contexts. In: DE LAURETIS, T (ed). *Feminist Studies/Critical Studies*. Londres: Macmillan Press, 1988. p. 1-19.
- INCÃO, Maria Conceição de. *O “boia-fria”: acumulação e miséria*. Petrópolis: Vozes, 8ª ed., 1981.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983. p.437-453.
- PUPPO, E. ALBUQUERQUE, H. C. *Ozualdo R. Candeias. 80 anos*. São Paulo: CCB, 2002.

Imagens do desvario: narrativa visual de estados alterados¹

Images of delirium: visual storytelling of altered states of perception

Taís de Andrade e Silva Nardi²

(Doutoranda – USP)

Resumo: Este artigo discute como a direção de fotografia pode contribuir para a representação de estados alterados de percepção, por meio da análise de três filmes brasileiros – *Estorvo* (2000), de Ruy Guerra, *Filme de Amor* (2003), de Júlio Bressane e *A Conceção* (2005), de José Eduardo Belmonte. Partindo da identificação do ponto de vista do narrador e de seus modos de expressão através da imagem busca-se reconhecer o imaginário sobre o desvario presente nos filmes escolhidos.

Palavras-chave: Cinema, narrativa visual, fotografia cinematográfica, ponto de vista.

Abstract: The present article investigates how the visual elements available to the filmmakers can contribute to the representation of altered states of perception in the cinema. Through the analysis and interpretation of three Brazilian films – *Turbulence* (2000), by Ruy Guerra, *A love film* (2003), by Júlio Bressane and *Conception* (2005), by José Eduardo Belmonte –, the research discusses how the characteristics of image can contribute to the creation of points of view, moods and senses.

Keywords: Cinema, visual storytelling, cinematography, point of view.

Este artigo discute como a direção de fotografia pode contribuir para a representação de estados alterados de percepção, ou seja, como é possível expressar através da imagem que os personagens de um filme estão loucos, drogados ou em transe. Esses momentos foram escolhidos por serem condições de subjetividade exagerada dentro das narrativas e, portanto, momentos privilegiados de liberdade estética, nos quais os narradores podem se deixar levar pelo ponto de vista dos personagens, mesmo dentro de filmes de linguagem clássica. Não há portanto uma tentativa de definir esses “estados alterados de percepção” e eles são usados de forma ampla como contraposição a um ideal de normalidade.

Para fundamentar esta discussão nos debruçamos sobre três filmes brasileiros produzidos no início dos anos 2000: *Estorvo* (2000) de Ruy Guerra, *Filme de Amor* (2003) de Júlio Bressane e *A Conceção* (2005)

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão 4, do ST Teoria e análises da direção de fotografia.

2 - Formada em Audiovisual (USP), dirige a Cigano Filmes desde 2011. Coordena os cursos de fotografia da Bucareste Ateliê de Cinema. Diretora de fotografia de 15 curta-metragens e 3 documentários.



de José Eduardo Belmonte. Essas obras mantêm o debate dentro de um contexto regional e temporal comum da Retomada da produção nacional, de modo que o panorama formado pelas ferramentas visuais das obras possa revelar como estratégias diferentes de representação podem apontar (ou não) para um mesmo imaginário em relação aos “estados alterados” e a “normalidade”.

São três as questões colocadas aos filmes: Qual a relação do narrador com a história? Como esse narrador se expressa através das imagens? O que isso permite intuir sobre seu modo de ver os estados alterados?

A resposta à primeira pergunta, referente a relação do narrador com a história, é permeada por três conceitos:

Em primeiro lugar, o conceito de “focalização”, trabalhado por Gérard Genette (1972), que visa determinar a relação de saber entre narrador e personagem. Segundo ele, temos uma “focalização zero” quando há um narrador onisciente; uma “focalização interna” quando o narrador diz apenas o que sabe o personagem; ou uma “focalização externa” quando o narrador diz menos do que sabem os personagens, mantendo segredos típicos de narrativas de intriga.

Estabelecer esse lugar de fala é importante para revelar o juízo do narrador sobre o personagem. Ao se colocar exteriormente a ele, o narrador pode transmitir avaliações tanto negativas quanto positivas sobre suas ações, dependendo do seu modo de narrar cada evento. Por outro lado, ao conectar seu lugar de fala ao personagem, como na focalização interna, o narrador conseqüentemente partilha seus pensamentos e atitudes, o que acaba por legitimá-los para o público e aumentar a identificação com seus sentimentos.

Isto posto, como podemos estabelecer a focalização dos filmes por meio das imagens, nosso foco neste artigo? Para tanto, nos voltamos para o conceito de “ocularização”, o ponto de vista visual da câmera, uma adaptação do conceito de focalização feita por André Gaudreault e François Jost (2009), que caracteriza a relação entre o que a câmera mostra e o que o personagem vê. Eles nos apresentam a possibilidade de falar em “ocularização zero”, quando o evento é mostrado de uma posição não associada ao ponto de vista de nenhum personagem ou de “ocularização interna” quando a câmera se associa ao ponto de vista de um personagem, seja por uma câmera subjetiva - em que a câmera ocupa explicitamente a posição do personagem -, ou pela criação desta relação visual por outras alternativas, como movimentos de câmera que marcam a presença de um olhar (por exemplo, movimentos tremidos) ou o corte do plano de um rosto olhando para o plano do objeto olhado.

Será que são então apenas os momentos de ocularização interna as oportunidades da imagem mostrar a conexão do narrador com o ponto de vista dos personagens?

Por meio da análise dos filmes selecionados, vamos defender que não, que há outra maneira eficiente

de se colocar perto do personagem: a criação de uma narrativa visual para obra, através da elaboração de conflitos e afinidades na plástica da imagem, ou seja, defenderemos que a produção de sentidos pode ser gerada pela relação entre elementos visuais semelhantes ou díspares que se sucedem ao longo do filme.

Com a ajuda desses três conceitos começamos então as análises dos filmes:

Estorvo (2000), de Ruy Guerra, com direção de fotografia de Marcelo Durst, é uma adaptação do livro homônimo de Chico Buarque, que apresenta um protagonista agoniado vagando entre as ruas do Rio de Janeiro e o sítio abandonado da família no interior.

No filme, a confusão do personagem “Eu” é apresentada desde o primeiro plano: a imagem de um olho que borra enquanto a voz *over* diz: “estou zozzo”. A cena continua, a campainha toca, “Eu” se levanta para atender a porta. Continua a deformação líquida da imagem que apareceu no plano do olho, agora acompanhada também de distorções causadas pelo uso de grande angulares.

A imagem em *Estorvo* é angustiada/angustiante: a câmera faz movimentos rápidos, usa ângulos inusitados e é marcada por deformações. O filme é praticamente todo filmado com uma câmera na mão que segue o personagem e, ao mesmo tempo, mostra suas reações, criando uma forte conexão entre câmera, narrador e personagem.

A focalização do filme é interna, já que o narrador é o próprio personagem. A ocularização é zero pois a câmera não se constrói como subjetiva de “Eu”, mantendo-o em quadro por quase todo o filme. No entanto, as imagens sofrem as deformações que caracterizariam a visão confusa do personagem e a câmera se movimenta bruscamente como ele faria, construindo uma relação visual de identificação do narrador com o ponto de vista do personagem.

Filme de Amor (2003), de Júlio Bressane, com direção de fotografia de Walter Carvalho, mostra o encontro de três personagens em um apartamento, onde se reúnem para viver um dia dionísíaco de arrebatamento por meio de sexo, álcool e drogas. A maior parte do filme transcorre neste estado embriagado dos personagens, com cenas que não se ligam por uma temporalidade contínua: uma situação segue a outra, um ritual segue o outro, um prazer segue o outro. Revelam-se mais as sensações vividas pelos personagens do que o desenrolar de uma história sequencial ao longo do dia. O filme mistura planos em preto-e-branco e planos em cores, cenas com luz mais naturalista e momentos com luzes mais “cênicas”. É um filme de um narrador onisciente, que explicita sua presença desde o primeiro plano, em que mostra os bastidores do set de filmagem em que o filme transcorrerá. Temos portanto uma focalização zero, unida a uma ocularização zero - uma câmera separada do olhar dos personagens -, mas com imagens marcadas pelo delírio e pela artificialidade, que procuram se conectar às fantasias dos personagens, mostrando uma identificação afetiva com eles.



A *Concepção* (2005), de José Eduardo Belmonte, com direção de fotografia de André Luís da Cunha, tematiza a revolução intentada por jovens de Brasília insatisfeitos com as regras e a moral da sociedade brasileira. O filme é quase uma enciclopédia de maneiras de representar alterações de percepção: luzes coloridas, mistura de texturas, câmeras lentas, congelamento de imagens, zooms, câmera na mão seguindo os personagens e até o uso de animação. As representações variam assim como os personagens procuram variar de identidade seguindo a meta “concepcionista” de cada dia ser uma pessoa diferente. Seu lema é “morte ao ego!”, morte à continuidade.

A criação e destruição da “república concepcionista” são contadas pela voz *over* de vários personagens envolvidos no “movimento”. Vozes que o narrador soma, embaralha, misturando os pontos de vistas e também diferentes fotografias para cada parte, gerando uma conexão da narração com a percepção dos personagens. Temos portanto uma focalização zero, em que o narrador onisciente tem acesso ao consciente de diversos personagens, acompanhada de uma ocularização zero, mas um filme marcado por uma mistura de vozes e texturas de imagem que propõem uma ligação motivacional e epistêmica do narrador com os personagens: ele acredita no que eles acreditam.

Podemos perceber então que em todos os filmes os narradores se conectam ao ponto de vista dos personagens, mesmo que a focalização e/ou a ocularização sejam definidas como “zero”. Isto porque a narrativa visual, criada pela direção de arte e de fotografia e pela montagem, aproxima a narração dos personagens.

O que nos leva a segunda pergunta feita aos filmes: como o narrador se expressa através das imagens?

Para discutir o que é uma imagem expressiva nos voltamos ao “Expressionismo” como vanguarda nas artes. Logo nos deparamos com a exaltação da subjetividade, do sonho e da loucura como ferramentas de expressão de fuga e crítica à sociedade; e com a valorização da expressão não baseada na compreensão intelectual, mas sim sensorial; temas que vemos retratados nos filmes aqui analisados.

Destacamos então três noções ligadas a estética expressionista dos anos 1930 que podem ajudar a esclarecer como os filmes se afastam do modelo clássico de transparência do meio cinematográfico em busca de expressividade. São elas: deformação, performance e efeito. Por meio delas perceberemos como o autor explicita sua presença de forma enérgica na obra, procurando induzir assim certo estado emocional em seus espectadores.

Em *Estorvo* podemos ressaltar a deformação. Não apenas a deformação plástica, o visual líquido que marca algumas cenas, mas também a deformação em relação ao modo de representar do cinema clássico, com ângulos inusitados, movimentos bruscos e a montagem entre cenas do presente, passado e imaginação sem demarcações claras de passagem de tempo. A deformação como uma “distância tolerável em relação a uma forma, e, no mais das vezes, em relação a uma norma, explícita ou não, da forma” (AUMONT, 2004: 213).

Em *Filme de Amor*, poderemos ver a marca profunda da performance, definida por Roger Cardinal (1988) como forma de expressão intencional cujo objetivo é fazer uma emoção ser notada por outras pessoas. Uma orientação pronunciada no Expressionismo, ela é a tradução dos sentimentos não por um reflexo, mas por um ato consciente do artista.

O filme de Bressane trabalha com a performance em diversos aspectos, a começar pelo prólogo, em que vemos o diretor e a equipe trabalhando. Estamos diante de um filme, uma obra manipulada, uma construção poética. E sua *mise-en-scène* e fotografia trabalham nesta mesma atitude, com a artificialidade dos movimentos e das falas dos atores, a explicitação da composição para o enquadramento, a luz sem justificativa diegética.

Em *A Concepção* podemos ressaltar o trabalho com o efeito através da novidade. Temos, por exemplo, uma sequência de um pouco mais de um minuto dos personagens consumindo drogas, formada por trinta planos, cada um com um tipo de visual: animação, deformações óticas, luzes que dançam no ar. A cada plano um novo choque, trazendo ao filme a instabilidade que percebemos na vivência dos personagens.

Eis como Jacques Aumont apresenta o conceito de *efeito* ao falar sobre a imagem expressiva, que se encaixa bem nessa obra:

Um estilo terá tanto mais oportunidades de passar por expressivo quanto mais novo for. A obra expressiva é a que surpreende, porque não se parece com nada de conhecido, porque inova, inventa visivelmente [...] O que convém sublinhar é o vínculo quase sempre estabelecido entre novidade e *deformação*. [...] Há sempre, na origem do que é sentido como deformação, uma espécie de hipertrofia do local deste ou daquele aspecto da imagem, um *efeito*, que torna a imagem expressiva. (AUMONT, 2000: 288).

Verificamos então nos filmes três marcas diferentes do Expressionismo, mas que correspondem a um mesmo ideal de opacidade do meio, de explicitação da autoria na própria imagem como meio de expressão. Assim sendo, passamos a considerar suas imagens como expressivas dos pontos de vista dos narradores e chaves para entender quais são seus juízos em relação ao estados alterados de percepção.

Chegando aos desfechos dos filmes podemos perceber que, em todos eles, os narradores criticam a sociedade ao se colocarem ao lado dos personagens alterados. A identificação com os personagens marca uma negação ao que lhes é externo, diferente. Há uma inversão dos valores “normais” e é a sociedade que parece fora de esquadro. Mesmo que os filmes acabem de maneira pessimista, sem solução para o embate com a sociedade, a tentativa de diferenciação dos personagens é elogiada pelos narradores através da narrativa visual que constroem.

É interessante notar que os filmes expressam imaginários em comum sobre seus personagens alterados, tão diferentes uns dos outros, fazendo uso de tipos de construção visual muito distintas:



Em *Estorvo*, a rapidez e a instabilidade da câmera rejeitam a normalidade da linguagem. A câmera mostra o que o personagem vê e depois se vira para seu rosto com chicotes, quebrando o código de câmera subjetiva. Seus movimentos parecem perdidos, buscando um ponto seguro.

Em *A Conceção* são a montagem e a variação de texturas que se contrapõem à linguagem clássica, na qual a unidade visual da imagem é considerada fundamental para a transparência do material. Aqui, os materiais se explicitam como representações e são misturados de forma ágil e desregrada.

Já em *Filme de Amor* o que chama a atenção é o excesso de rigor, a rigidez. Os enquadramentos são fixos, os gestos são calculados, as falas são empostadas. Uma estratégia bem diferente dos outros dois filmes, mas utilizada para transmitir o mesmo sentido de “inadequação positiva” dos personagens.

Essa variação de modos de representação de um mesmo ideal confirma a hipótese de que a narrativa visual e seus significados podem ser construídos dentro de cada filme e que, portanto, não precisamos acreditar que os elementos da imagem têm valores absolutos. Isso nos liberta para procurarmos nossas próprias imagens e nossos próprios meios de expressão.

Podemos também concluir que expressar um ponto de vista, se deixar guiar por ele, não significa encontrar soluções, apontar certezas, mas sim, levantar questões a partir da expressão de sensações pessoais. Significa se colocar no filme, gerando expressividade e ligação com o espectador e não dar respostas a ele.

Referências

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução Estela dos Santos Abreu e Cláudio Santoro. Campinas: Papyrus, 2000.

CARDINAL, Roger. *O Expressionismo*. Tradução Cristina Barczinski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

GAUDREAU, André.; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Tradução Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcones, Rita Jover Faleiros. Brasília: Editora UNB, 2009.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Éditions du seuil, 1972.

A CONCEPÇÃO. Direção: José Eduardo Belmonte. Roteiro: Luís Carlos Pacca e Breno Alex. Direção de fotografia: André Luis da Cunha. Brasil: Olhos de Cão, 2005.

ESTORVO. Direção: Ruy Guerra. Roteiro: Ruy Guerra. Direção de fotografia: Marcelo Durst. Brasil: D D Audiovisuais, Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC), Sky Light Cinema, 2003.

FILME DE AMOR. Direção: Júlio Bressane. Roteiro: Julio Bressane e Rosa Dias. Direção de fotografia: Walter Carvalho. Brasil: Grupo Novo de Cinema e TV, Tarcisio Vidigal, TB Produções, 2003.

Especulações teóricas: o pensamento cinematográfico de Alberto Cavalcanti¹

Theoretical especulations: the cinematic thinking of Alberto Cavalcanti

Tania Arrais de Campos²
(Mestranda – UNICAMP)

Resumo: O trabalho propõe uma investigação a respeito do pensamento cinematográfico do cineasta Alberto Cavalcanti. Por mais que sua obra escrita seja limitada a dois livros e alguns textos esparsos, encontramos na escrita de Cavalcanti uma dimensão ampla sobre o cinema, sobre o qual ele ressalta algumas de suas características essenciais. A partir delas baseamos algumas especulações teóricas que parecem guiar toda a concepção de Cavalcanti sobre o meio cinematográfico.

Palavras-chave: Alberto Cavalcanti, Filme e Realidade, teoria dos cineastas, cinema brasileiro.

Abstract: This work intends to carry out an investigation about the cinematic thinking of the filmmaker Alberto Cavalcanti. As much as his written work is limited to two books and some sparse texts, we find in Cavalcanti's writings a broad dimension of cinema, on which he emphasizes some of its essential characteristics. From these, we have based some theoretical especulations that seem to guide the whole conception of Cavalcanti on cinematography.

Keywords: Alberto Cavalcanti, Film and Reality, theory of filmmakers, Brazilian cinema.

Ao investigar Alberto Cavalcanti e seu pensamento cinematográfico nos questionamos a respeito da possibilidade de compor uma teoria do cinema própria do cineasta. Contudo, em seus escritos sobre o meio, ele não faz menção à teorias, nem mesmo formaliza modelos de realização cinematográfica sob os quais os filmes se tornariam verdadeiras expressões da sétima arte. Diante disso, o trabalho propõe apresentar especulações teóricas baseadas em questões recorrentes nos textos de Cavalcanti, após verificarmos a existência de ideias que atravessam o material em questão e que possibilitariam tal empreendimento.

Consideramos, então, como fontes de consulta, as únicas obras completas escritas pelo cineasta: o

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: ST Teoria dos Cineastas – Sessão 6 – Ideias filmicas: consagração e novos olhares.

2 - Tania Arrais de Campos é formada em Comunicação Social – Cinema pela FAAP e atualmente desenvolve uma pesquisa de mestrado no Departamento de Mídias no Instituto de Artes da UNICAMP.



livro *Filme e Realidade*, lançado no Brasil em 1953, e o livro de memórias *One man and the cinema*, nunca publicado, porém disponível para consulta na Cinemateca Brasileira, graças à doação de Benedito Junqueira Duarte. Ambos alcançam a dimensão ampla da trajetória do brasileiro no cinema, dada a sua longevidade e a diversidade de trabalhos. Nos textos, ele escreve pouco sobre os seus próprios filmes, referindo-se ao seu trabalho de forma ampla: o trabalho no cinema. No entanto, cita diversas obras e cineastas como exemplos para expressar suas ideias. Com isso, aproveitamos para esclarecer que escolhemos aqui nos restringir ao material escrito por Cavalcanti, evitando olhar para os seus filmes a procura de alguma verificação ou conflito em relação ao seu discurso.

One man and the cinema é um livro de memórias, e como o título indica, ele conta as vivências de Cavalcanti no meio cinematográfico. O cineasta se atém não tanto aos filmes, mas compartilha as diferentes circunstâncias de produção em que esteve envolvido, e, notavelmente, não foram diferentes simplesmente por tratar-se de um filme ou de outro, mas por sua trajetória curiosa e impaciente que o levou a participar de movimentos cinematográficos com características singulares ao longo de sua vida. As suas experiências, porém, indicam sobretudo preocupações de ordem prática sobre a produção cinematográfica, bastante instigantes ao pensarmos sobre a carreira de produtor de Cavalcanti, mas pouco instrutivas para refletirmos sobre uma teoria cinematográfica.

Já o livro *Filme e Realidade* nos apresentou a viabilidade de nossa proposição, partindo das palavras de um cineasta sobre o cinema, como um conhecedor do meio e um formulador de ideias. Apesar de Cavalcanti retornar consideráveis vezes à sua trajetória para discutir um ou outro tema e de anunciar na Introdução do livro que não se trata de um compêndio sobre o cinema, mas de uma série de considerações pautadas em suas experiências pessoais (CAVALCANTI, 1953, p.20), o livro apresenta um panorama sobre o cinema: sua evolução, linguagem e modo de produção.

No prefácio de *Filme e Realidade*, B. J. Duarte apresenta a obra e a define por seu caráter técnico acerca de diversos aspectos do fazer cinematográfico, escrita, contudo, com a linguagem de um contador de histórias (CAVALCANTI, 1953, p.15). Essas duas características a respeito dos escritos, o fato de Cavalcanti se apoiar frequentemente sobre a sua história de vida, ou seja, sobre as suas vivências, e por utilizar tal linguagem de um “contador de histórias”, apontada por B. J. Duarte, poderia nos indicar um caminho na identificação da própria expressão do cineasta em relação ao fazer cinematográfico.

A impressão de estar contando histórias parece estar relacionada com o modo como Cavalcanti apresenta, por exemplo, os aspectos técnicos do cinema, inserindo determinado tema em sua existência concreta, na efetividade daquilo na vida real. O cineasta narra circunstâncias, por vezes com um tom anedótico, de forma que o leitor compreenda o sentido por trás de suas palavras e possa imaginá-los na prática. A abstração que seria requerida em uma teoria cinematográfica ou em um manual de cinema aparece em *Filme e Reali-*

dade apenas de forma secundária, como meras instruções que Cavalcanti poderia dar porque, precisamente, vivenciou o cinema e não por uma intenção declarada de particularizar o seu pensamento sobre este meio específico.

Sua concepção a respeito do fazer cinematográfico poderia partir dessa mesma especulação. Ao longo de todo o livro, Cavalcanti se refere à “realidade”. Se ao escrever sobre o cinema ele teria contado com a experiência do real mas usado uma linguagem, digamos, narrativa, ao imaginar o cinema, ele contaria com as narrativas sem descolar-se, porém, de tal realidade. Poderíamos dizer, então, que trata-se de uma visão mais ampla, uma forma de ver o mundo e suas formas de expressão. Logo, devemos incorporar à ideia de “realidade” outra questão recorrente e característica dos escritos do cineasta: a “função social” do cinema. A partir destes pontos começamos a compreender o pensamento cinematográfico de Cavalcanti.

De certa forma, o cineasta retrata no livro a história do cinema. Na verdade, a própria trajetória do cineasta teria se desenrolado paralelamente ao amadurecimento do cinema, tanto de um ponto de vista técnico, como enquanto linguagem. Logo, por um lado, a carreira do cineasta aparenta conduzir a obra, e por outro lado, a história do cinema se sobressai como fio condutor, na qual ele aponta constantemente a “realidade” no meio.

Desde os filmes silenciosos ele comenta o distanciamento e as reaproximações das obras de ficção e de documentário com a realidade (CAVALCANTI, 1953, p. 25 - 29). Ele criticaria, por exemplo, o fato da diversão ter distanciado o cinema da realidade, mas lembra do trabalho de Robert Flaherty e dos cineastas suecos, os quais teriam provocado o seu retorno. Em seguida, na ocasião da passagem para o cinema sonoro, Cavalcanti apresenta a escola britânica de documentários e seus filmes de caráter social e educativo, lembrando também de sua participação no movimento, cuja criação se deve sobretudo ao trabalho de John Grierson. O brasileiro considerava que as produções eram capazes de dramatizar o real e forçar o público a encarar as questões essenciais de seu país. Mais tarde, ao falar sobre o surgimento de um cinema comercial organizado no Brasil, Cavalcanti ressalta a potencialidade do documentário: “poderá apresentar ao povo brasileiro, com a maior simplicidade, ideias gerais indispensáveis; iniciar a sua educação cívica; interessa-lo pelas questões econômicas e pelos problemas do país.” (CAVALCANTI, 1953, p. 75), demonstrando compactuar com o pensamento dominante com que convivera na Inglaterra e seu desejo em dar continuidade àquele projeto teórico calcado principalmente pelas ideias de Grierson, apesar das diferenças entre os dois.

Podemos ver, então, de forma mais evidente, a importância da função social do cinema para Cavalcanti: sendo empregado conscientemente, ele deveria ser o reflexo fiel de um povo e do meio a que pertence. (CAVALCANTI, 1953, p. 32) A forma mais clara de concretização de tal função parece ser, então, através do conteúdo dos filmes.



Apesar do documentário aparecer como instrumento mais óbvio da representação da realidade e de fazer críticas ao filme de enredo, Cavalcanti também acredita no potencial da ficção dentro dos parâmetros que defende: o valor social e o valor poético seriam dois elementos necessários no roteiro de qualquer filme (CAVALCANTI, 1953, p. 104). Esse seria um ponto crucial na diferenciação entre o pensamento de Cavalcanti e aquele de Grierson. Este não considerava o cinema como um fim em si, de modo que o documentário seria a única forma de representação que escaparia de um caminho enganoso e de um papel ilusório próprios das obras ficcionais (AITKEN, 2006, p. 144), subordinando a realização dos filmes a fins sociais específicos. Diferentemente, Cavalcanti, ressaltaria, por exemplo, o potencial da comédia em “tratar da realidade mais amarga, dos fatos mais crueis e dos problemas mais vitais, capaz de ir contra injustiças sociais e, ao mesmo tempo, ‘fugir à censura’” (CAVALCANTI, 1953, p. 213). Ou ainda, ao discutir o cinema brasileiro, proporia a possibilidade de se explorar as lendas indígenas e afro-brasileiras como “temas feéricos”, os quais serviriam como fontes no domínio do cinema fantástico (CAVALCANTI, 1953, p. 221), opondo-se à representação descomprometida de um cosmopolitismo convencional.

Outra perspectiva importante é relativa aos avanços técnicos do cinema. Cavalcanti constata que tanto o advento do som quanto o uso da cor teriam provocado uma espécie de fuga da realidade, por mais que tratassem de uma “imitação da Natureza” (CAVALCANTI, 1953, p. 191). No entanto, as novas tecnologias logo se tornariam em elementos potencializadores do compromisso com a realidade, por aproximar, ainda mais, o cinema e aquilo que ele representa. Por isso Cavalcanti demonstra total receptividade em relação à evolução do cinema, especialmente no que se refere a sua forma, a partir de certas técnicas empregadas. Torna-se aparente, então, que a ideia de “realidade” a qual Cavalcanti se refere constantemente está relacionada ao modo de expressão empregado pelo cinema, à forma através da qual o filme é realizado.

Haveriam então, na verdade, diversas alternativas através das quais o cinema e suas tecnologias poderiam manter o vínculo com a realidade e cumprir com sua função social: fosse através do documentário ou da ficção, criticando ou exaltando determinado tema, educando de forma direta ou através de certo entretenimento comercial, de qualquer forma, o filme deveria ter, a priori, uma relação direta com o seu contexto. Abordar assuntos que brotam de uma sociedade teria, entre os extremos do caráter de denúncia e de celebração, o aspecto de uma constatação. Não seria o caso de o cineasta se isentar a respeito do tema abordado, mas de expor, efetivamente, a complexidade da realidade.

Assim é possível compreender a defesa de Cavalcanti sobre os avanços tecnológicos que interferiam na realização fílmica: eles aproximavam cada vez mais o cinema da realidade, através de uma forma cada vez mais fiel à experiência da vida real. Tal compreensão remete de forma bastante direta à explicação de André Bazin a respeito da evolução da linguagem cinematográfica, principalmente quando o teórico fala sobre uma divisão de tendências, durante o período de 1920 a 1940, entre os diretores que acreditam na imagem e os

que acreditam na realidade. De um lado, trata-se, resumidamente, “Por ‘imagem’, [...] tudo aquilo que a *representação* na tela pode acrescentar à coisa representada.” (BAZIN, 2014, p. 96) e de outro lado “de uma arte cinematográfica precisamente contrária à que é identificada com o cinema por excelência; de uma linguagem cuja unidade semântica e sintática não é de modo algum o plano; na qual a imagem vale, a princípio, não pelo que *acrescenta*, mas pelo que *revela* da realidade.” (BAZIN, 2014, p. 99)

Aqueles diretores que acreditavam na realidade se opunham à concepção da arte cinematográfica baseada “em tudo o que a plástica e a montagem podem acrescentar a uma realidade dada” (BAZIN, 2014, p. 98), tais como Kulechov, Eisenstein e Abel Gance. Cavalcanti faz uma crítica que parte de tal concepção, mas usando como referência o expressionismo de Robert Wiene e seu *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), de modo que o cinema alemão ganharia real importância quando Fritz Lang “se libertasse do formalismo de então”, que Georg Wilhelm Pabst realizasse *Rua das Lágrimas* (1925), e Walter Ruttmann, *Melodia do Mundo* (1929) (CAVALCANTI, 1953, p. 27).

Quanto à realidade, Cavalcanti e Bazin vão de encontro a Robert Flaherty e seu *Nanook of the North* (1922). “O que conta para Flaherty, diante de *Nanook* caçando a foca, é a relação entre *Nanook* e o animal, a duração real da espera. A montagem poderia sugerir tempo; Flaherty se limita a nos *mostrar* a espera, a duração da caça e a própria substância da imagem, seu verdadeiro objeto.” (BAZIN, 2014, p. 98 - 99). A nosso ver, Bazin explica, do ponto de vista cinematográfico, o que Cavalcanti sintetiza a partir de uma comparação entre a reação do público em 1896 diante dos primeiros filmes dos irmãos Lumière e a daqueles, entre os quais o cineasta estava, ao assistirem à *Nanook of the North* em 1923: era “*la vie elle-même*” (CAVALCANTI, 1953, p. 58). Com o filme, Flaherty se afirmava no domínio da realidade.

Nesse momento, podemos perceber de forma mais clara a efetividade da tentativa de compor uma concepção teórica a partir de *Filme e Realidade* e o que seria preciso para apurá-la. Ao identificarmos a predominância das ideias de “realidade” e da “função social” do cinema ao longo do livro, demonstramos o modo como elas são apresentadas pelo cineasta e a tentativa de sua interpretação. Nesse sentido, aproximações teóricas com outros autores se tornaram evidentes e contribuíram no esclarecimento das ideias de Cavalcanti. Por um lado, a força teórica de John Grierson relativa a utilidade social do cinema estaria associada à preocupação de Cavalcanti com a função social daquele meio, conferindo a sua atenção ao conteúdo – temas e assuntos – dos filmes. Por outro lado, o valor atribuído à “realidade” por Cavalcanti se afigura à percepção de André Bazin a respeito dos cineastas que, justamente, acreditam na realidade, o que estaria relacionado à construção da forma fílmica.

Apesar de aproximarmos tais teorias ao pensamento de Cavalcanti a partir de polos distintos – a forma e o conteúdo – elas já teriam, na verdade, um histórico de afinidades que não as distingue por estes termos, apesar de suas diferenças. Trata-se, aqui, do que Ian Aitken considera como “intuitionist realist tradition” na



teoria fílmica (AITKEN, 2006, p. 137), na qual situa os trabalhos de Grierson, Kracauer e Bazin.

Cavalcanti, por sua vez, é pouco lembrado como um cineasta teórico, cujo pensamento seria claro e aparente, ou orientado por apenas uma determinada escola. Isso poderia ser motivado pela limitação das fontes escritas produzidas por Cavalcanti. Ou ainda, pelo expressivo número de filmes que dirigiu ou produziu, sob influências de épocas e lugares distintos, que evidenciariam, talvez, o estilhaçamento de um desejo de síntese do conjunto de sua obra. Após essa breve investigação que apresentamos aqui, limitada à única obra escrita e lançada no Brasil pelo cineasta, acreditamos que o caminho a seguir seja o de uma busca pelas tradições em que ele esteve inserido, conforme sua formação e maturidade intelectual e profissional, e que poderiam contribuir na compreensão a respeito de seu pensamento, sem pretensões de alcançar a dimensão plena de seu trabalho, mas propondo um olhar mais amplo sobre Alberto Cavalcanti e sua forma de ver o cinema.

Referências

AITKEN, Ian. *Alberto Cavalcanti: realism, surrealism and national cinemas*. Trowbridge : Flicks Books, 2000.

AITKEN, Ian. *Realism film theory and cinema: the nineteenth-century Lukácsian and intuitionist realist traditions*. Manchester : Manchester University Press, 2006.

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas, SP : Papyrus, 2004.

BAZIN, André. *O que é o cinema?* São Paulo : Cosaf Naify, 2014.

CAVALCANTI, Alberto. *Filme e Realidade*. São Paulo : Livraria Martins Editora S.A., 1953.

CAVALCANTI, Alberto. *One Man and The Cinema*. Depositada na Cinemateca Brasileira.

O cinema de Evaldo Mocarzel sob a ótica da teoria dos cineastas¹

The Evaldo Mocarzel cinema from the perspective of the filmmaker's theory

Tatiana Vieira Lucinda²

(Mestranda – Universidade Federal de Juiz de Fora)

Resumo: Este artigo analisa as reflexões teóricas do documentarista brasileiro Evaldo Mocarzel, observando, a partir da trilogia da margem, obras produzidas entre 2003 e 2008, seu processo criativo e poética fílmica. Como alicerce de análise, utiliza-se a Teoria dos Cineastas, a qual propõe metodologias específicas de avaliação do pensamento do realizador. Conclui-se que Mocarzel tem uma concepção especial do documentário, creditando-lhe a potência de ruptura de estigmas e como espaço de resistência.

Palavras-chave: Teoria dos cineastas, cinema, documentário, documentarista.

Abstract: This article analyzes the theoretical reflections of Brazilian documentarist Evaldo Mocarzel, observing, from the margin trilogy, works produced between 2003 and 2008, his creative and poetic filmic process. As a basis of analysis, the Filmmaker's Theory is used, which proposes specific methodologies to evaluate the director's thinking. It is concluded that Mocarzel has a special conception of the documentary, crediting to it the power of rupture of stigmas and as space of resistance.

Keywords: Filmmaker's theory, cinema, documentar, documentarist.

Diversos teóricos do cinema defendem que o produto cinematográfico carrega uma impressão autoral. Aumont (2004, p. 7) afirma que o "cineasta é um homem que não pode evitar a consciência de sua arte, a reflexão sobre o seu ofício e suas finalidades e, em suma, o pensamento". Em outras palavras, pode-se dizer que por trás de uma câmera, existe um ser que pensa sobre o seu ato criativo e que sabe o que quer extrair com aquela máquina, ainda que seja o acaso. Cada profissional escreve o seu próprio cinema, a partir da forma como ele concebe a arte cinematográfica, sua relação com o mundo e com as técnicas disponíveis.

De fato, muitos cineastas não apenas produziram filmes, como também escreveram sobre o cinema. Isso talvez dê ainda mais pistas sobre a viabilidade da ideia de que o processo criativo também é a elaboração de uma teoria sobre o cinema. As opiniões sobre o que seja a arte cinematográfica e sua função no mundo

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: POÉTICAS DA IMAGEM: TEORIA, DISCURSO E ESTÉTICA.

2 - Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGCOM/UFJF). Integrante do grupo de pesquisa Comunicação, Arte e Literacia Midiática.



não convergem, assim como cada filme possui sua especificidade estética e narrativa. É no fazer que se observa o pensar, o refletir sobre o que é o cinema.

Na visão de Andrew (2002), a Teoria dos Cineastas é uma forma de clarificar o que os cineastas entendem intuitivamente sobre o cinema e imprimem em suas obras. Por isso, ele propõe que se avalie aspectos como: a matéria-prima tomada pelo cineasta, os métodos e técnicas que ele utiliza, as formas e modelos aplicados, e, ainda, o objetivo e o valor do cinema para o cineasta. Já segundo Stam (2003), essa teoria do cinema pode ser utilizada como uma forma de explicar a arte cinematográfica em várias dimensões, como a estética, social ou psicológica. Trata-se de uma reflexão geral dessa modalidade de arte, ou seja, a preocupação é com o macro e não com a observação de uma obra em específico, exercício comum às análises fílmicas. Ressalta-se, ainda, a complexidade da interpretação da teoria de um cineasta, já que a mesma se constrói através de uma análise multiangular sobre vários materiais e expressões.

A teoria dos cineastas parte, portanto, do trabalho conceitual dos cineastas, ou seja, o que é elaborado ainda na emissão. Graça, Baggio e Penafria (2015) salientam que essa teoria trabalha em proximidade com o processo criativo, ancorando-se, principalmente, nos conceitos de originalidade e autoria. Os autores enumeram algumas fontes diretas a serem consultadas para o entendimento da teoria de um cineasta: filmes, materiais escritos pelos cineastas, entrevistas concedidas pelos cineastas, filmografia e obras que foram idealizadas, porém não executadas. E, para se pensar a teoria dos cineastas, Aumont (2004) destaca os critérios da coerência, da novidade, da aplicabilidade e da pertinência. Não basta apenas olhar para as fontes e retirar delas as informações. É fundamental observar esses critérios que diferenciam o pensamento do cineasta, que o tornam efetivamente um teórico do cinema.

Autoria em documentários

O cineasta brasileiro João Moreira Salles, ao tratar do que chama de “dificuldade do documentário”, ou seja, a complexa tentativa de explicar esse tipo de cinema, sustenta que o que diferencia o documentário de uma mera reprodução da realidade é a “imaginação autoral”, presente desde a filmagem até a montagem. Para ele, o que interessa ao documentarista não é a realidade em si, mas a realidade que se constrói a partir de um olhar sobre ela.

A partir dessa primeira ideia, percebe-se que fazer documentário não é apenas ligar a câmera e deixar que ela registre a realidade ali descortinada. Trata-se de um cinema que requer imaginação, criatividade, invenção e método. Mais do que registrar aspectos do mundo, o documentário, conforme defende Nichols (2012), acrescenta uma nova visão do mesmo, de acordo com o trabalho de seleção e organização realizado pelo cineasta.

Avellar (2010 p. 133) acrescenta uma nova concepção sobre o trabalho do documentarista: “num docu-

mentário o realizador se encontra ora em seu lugar, ora no lugar do entrevistado, ora no do espectador”. Para isso, ele precisa ter uma percepção particular do que seja o cinema e de quais funções essa arte guarda em si, além de conhecer modos de trabalhar com a matéria-prima e transformá-la em algo relevante, interagir diretamente com os personagens para obter deles o melhor que podem oferecer. Todas essas formas de concretizar o processo criativo exprimem, segundo Comolli (2008), formas de pensamento. Complementando essas ideias, Salles (2005, p. 64) aponta que “o sentido do documentário não está no registro avulso, mas na cena construída”. Desse modo, há que se lançar um olhar macro sobre o ato artístico do documentarista, entendendo o documentário, como o “tratamento criativo da realidade” (GRIERSON, 1998 *apud* SALLES, 2005, p. 64).

O cinema de Evaldo Mocarzel

Conhecido por documentários que tratam de grupos populares brasileiros, o jornalista, cineasta e dramaturgo Evaldo Mocarzel atua há quase vinte anos no cinema documentário. Sua primeira produção foi realizada nos Estados Unidos, durante um curso de cinema na *New York Academy*, em 1999. O curta-metragem, denominado *Retratos no Parque* tratava da questão do roubo da imagem de um sujeito em situação de rua por um turista japonês. A situação tematizada tornou-se tão incômoda para o cineasta que, ao retornar ao Brasil, ele decidiu fazer o documentário *À margem da imagem* (2003), cujos personagens centrais são sujeitos em situação de rua na cidade de São Paulo.

O documentário, que teve duas versões, um curta de 15 minutos e um longa de 73 minutos, colocava diante da câmera pessoas marginalizadas, com a mesma aparência com que as encontramos nas ruas, e usava essas imagens para questionar os motivos que levam as pessoas a transformar a miséria em produto artístico ou midiático a ser consumido. *À margem da imagem* (2003) já se inicia colocando esse questionamento ao espectador. Uma das mulheres que presta assistência aos sujeitos entrevistados relata uma situação ocorrida em passado recente, quando o consagrado fotógrafo Sebastião Salgado tinha ido até o local onde ficavam esses indivíduos para fazer um registro dos mesmos. Porém, a senhora conta que barrou o trabalho do profissional, alegando que ele só poderia fotografar aqueles sujeitos se tomasse o sopão com eles. Um dos entrevistados que presenciou a cena relembra o momento e desabafa: “*Daqui a pouco aquelas fotos dele... Ele vai ganhar muito dinheiro e a gente? Vai ficar sempre ali embaixo, vai estar sempre ali necessitando...*”.

Dali em diante, Mocarzel organiza uma sequência de cenas em que aparece negociando com os entrevistados sua participação no filme, com o pagamento de uma quantia de dinheiro, e momentos em que os sujeitos estão diante da câmera tecendo suas opiniões sobre temas variados. O que se vê são posicionamentos fortes, embasados e que desmontam estigmas. Ao final do filme, aparecem cenas em que os sujeitos assistem ao documentário em uma sala de cinema e tecem opiniões sobre o que acharam do mesmo. Um deles alega que a “madame” que irá assisti-lo na tela não se lembrará dele quando bater à sua porta, ou seja, Mocarzel coloca diante do espectador uma problemática do documentário: ainda que tenha uma relação



intrínseca com a realidade social, o filme em si não é capaz de transformar o mundo ou a realidade daqueles que “dá a voz”.

Os dois documentários produzidos na sequência de *À margem da imagem* (2003) surgiram, conforme o próprio documentarista assume em entrevista, de uma demanda gerada pelos próprios entrevistados para o primeiro filme, que incluíam catadores de lixo e sem teto, os quais alegaram que não deveriam ser classificados como população de rua.

Foi então, que Mocarzel produziu *À margem do concreto* (2006), documentário tem como personagens indivíduos sem-teto e integrantes dos movimentos de moradia na cidade de São Paulo. Na obra, o cineasta mostra a organização dos movimentos e a consciência política dos manifestantes, adotando abertamente o discurso e o ponto de vista dos entrevistados. Em um dos momentos mais marcantes do documentário, há a cobertura de uma ocupação noturna, com confrontos dos indivíduos com a polícia. Nessas tomadas, observa-se que Mocarzel corre o risco do documentário (COMOLLI, 2008), deixando que o real perfurasse o filme. Importante ressaltar também que, tanto em *À margem da imagem* (2003) quanto em *À margem do concreto* (2006), há momentos em que os bastidores da filmagem aparecem. Mocarzel usa duas câmeras para conseguir esse efeito de transparência e metalinguagem. Além disso, em uma das cenas de *À margem do concreto* (2006), Mocarzel apresenta aos sujeitos entrevistados a cobertura que um telejornal fez de uma ocupação. Em seguida, colhe suas opiniões e, mais uma vez, há uma crítica à espetacularização midiática.

À margem do lixo (2008), o último longa da trilogia, tematiza a rotina e a vida dos catadores de papel e materiais recicláveis na cidade de São Paulo, integrantes do Movimento Nacional de Catadores de Materiais Recicláveis (MNCR). Ao longo do documentário, Mocarzel acompanha o dia a dia desses sujeitos, revelando como trabalho de reciclagem transformou a vida deles. Assim como em *À margem da imagem* (2003), os personagens revelam posicionamentos consistentes e politizados. E do mesmo modo com que se opera em *À margem do concreto* (2006), há uma tentativa de mostrar uma visão diferenciada da que a mídia tradicional apresenta.

A teoria cinematográfica de Mocarzel

Tomando as referências teóricas que embasam a Teoria dos Cineastas, utilizando a trilogia da margem de Mocarzel, bem como algumas entrevistas por ele concedidas, observa-se que o cineasta Mocarzel vê a própria vida, o homem e as relações humanas como a matéria-prima dos documentários. Ele acredita que este tipo de cinema não tem, necessariamente, uma missão social, mas que ele pode formar opiniões. Por isso, trata de questões latentes e polêmicas na sociedade, buscando apresentar um “novo olhar”, problematizando a representação do real. Para o cineasta, o documentário é um contra movimento em relação às construções espetaculares midiáticas.

Ao reconhecer, em seus próprios filmes, que o documentário não tem a obrigatoriedade de apresentar todos os lados / versões de uma questão, Mocarzel revela que o tratamento dado pelo cineasta, em que há uma intervenção direta, busca apresentar uma nova versão dos fatos, formando opiniões e tentando conduzir o espectador para a ação efetiva. É importante ressaltar também que Mocarzel costuma filmar vários filmes ao mesmo tempo, considerando o documentário como a “arquitetura do inesperado”³ e dedicando-se mais, conforme afirma em entrevistas, ao processo de montagem.

O cinema de Mocarzel pode ser concebido como transgressor do formato midiático tradicional na medida em que apresenta o relato prolongado dos personagens e a exposição de mensagens e desabafos que não são vistos nas coberturas da mídia. Além disso, revela uma autocrítica e a transparência das ações do documentarista, o que nem sempre é comum no cinema documentário em geral. Ao questionar como Mocarzel concebe o cinema, a resposta poderia caminhar no sentido de uma problematização da representação da realidade, possibilidade de semear novos olhares e de sensibilizar as pessoas, despertando para a atuação. Em relação ao documentário, Mocarzel vê como algo de natureza íntima, que nasce da própria inquietação do cineasta e de sua vontade de conhecer o mundo.

Interessante notar a forte presença das relações humanas nos filmes de Mocarzel. O cineasta concebe o documentário como um cinema formado a partir do encontro, tanto que não omite os acordos que faz com os personagens, assim como assume que, após revelar os filmes para os sujeitos filmados, fez mudanças solicitadas pelos mesmos. Ele não vê o documentário como um produto unicamente dele, mas um resultado da relação entre cineasta, equipe e personagens filmados.

O documentarista também tenta politizar seus filmes apresentando, por vezes, um “outro rosto” (GUILMARÃES, 2008) de seus personagens a partir de depoimentos que surpreendem pela alta capacidade crítica e analítica dos sujeitos. O formato que Mocarzel escolhe percorre, por vezes, linhas transgressoras da tendência do cinema documentário em geral, contudo, são nesses desafios que estão a força de seus filmes e de sua marca autoral.

Considerações finais

Ao estudar o documentarista brasileiro Evaldo Mocarzel tomando como base a Teoria dos Cineastas, constatou-se que ele usa o cinema documentário como forma de apresentar um novo olhar em relação a determinado grupo ou situação. Para ele, o cinema é um instrumento para problematizar questões latentes da sociedade, incluindo a própria espetacularização midiática e os estigmas criados social e culturalmente. O documentário tem, na visão do cineasta, a potência de apresentar um discurso contra hegemônico.

3 - Entrevista para o portal Cinema Escrito, em 2010. Disponível em: <<https://www.cinemaescrito.com/2010/04/entrevista-evaldo-mocarzel/>>. Acesso em: 7 dez. 2017.



Já na relação com a teoria, pode-se aferir que Mocarzel concorda com o Comolli (2008) que o documentário é capaz de produzir fraturas na roteirização midiática. Ele enxerga essa potência do documentário como espaço de resistência e busca explorá-la em seus filmes. E mais do que isso: o cineasta também assume que o documentário é um ponto de vista (NICHOLS, 2012), na medida em que reconhece sua relação direta com os temas que abordou nos seus filmes.

Mocarzel demonstra uma relação de escuta com seus personagens, atendendo às suas demandas. Quanto à relação com os espectadores, ele os vê como agentes de mudanças, por isso, opta pela apresentação de um novo olhar. Para o cineasta, não é o filme que transforma a sociedade – ele apenas pode ser um gatilho para transformar as pessoas e essas sim são capazes de operar mudanças. O cinema, portanto, para Mocarzel é um instrumento de fomentar opiniões novas e questionamentos sobre a própria realidade e as relações nela estabelecidas.

Referências

- ANDREW, J. D. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989. p.16-18.
- AUMONT, J. *As teorias dos cineastas*. 2.ed. Campinas, SP: Papyrus, 2004.
- AVELLAR, J.C. A câmera lúcida. In: MIGLIORIN, C. (org.). *Ensaíos no real*. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2010. p. 122-147.
- COMOLLI, J.L. *Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão e documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- GRAÇA, A.R.; BAGGIO, E.T.; PENAFRIA, M. Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema. *Revista científica FAP*, Curitiba, v. 12, p.19-32, jan./jun. 2015. Disponível em: <http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Cientifica12_ArtigoAndreEduardoManuela_IndependenteCompleto.pdf>. Acesso em: 04 jan. 2018.
- GUIMARÃES, C. Comum, ordinário, popular: figuras da alteridade no documentário brasileiro contemporâneo. In: MIGLIORIN, C. (org.). *Ensaíos no real*. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2010. p. 181-198.
- NICHOLS, B. *Introdução do documentário*. 5.ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012.
- SALLES, J.M. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, J. Souza; ECKERT, C.; NOVAES, S. C. (orgs.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru, SP: EDUSC, 2005, p. 57-71.
- STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

O Festival do Rio e o Cinema Odeon: memória, glamour e cinefilia¹

Rio de Janeiro International Film Festival and the Odeon Cinema: memory, glamor, and cinephilia

Tetê Mattos²
(Doutora – UFF)

Resumo: O artigo investiga a experiência de exibição cinematográfica nos festivais de cinema tomando como objeto de análise o Festival do Rio e o papel do Cine Odeon. A escolha do antigo palácio cinematográfico, como sede do Festival remete a inúmeros significados, e o modus operandi está centrado na cultura da memória como cristalização de alguns dos discursos sobre a cidade do Rio de Janeiro, que identificamos como “cidade do passado-presente”, “cidade glamour” e “cidade cinéfila”.

Palavras-chave: Cinema Odeon, Festival do Rio, cinefilia, memória, glamour.

Abstract: The article investigates the experience of cinematographic exhibition in the film festivals taking as object of analysis the Rio de Janeiro International Film Festival and their rapport with the Odeon Cinema. The choice of movie palace as the venue for the Festival refers to innumerable meanings, and the modus operandi is centered on the culture of memory as the crystallization of some of the discourses about the city of Rio de Janeiro, such as a *past-present city*, *Glamor city* and *cinéfila city*.

Keywords: Odeon Cinema, Film Festival, cinephilia, memory, glamor.

O Cine Odeon, projetado pelo arquiteto de origem alemã Ricardo Wriedt foi inaugurado em 1926, como propriedade do espanhol Francisco Serrador. Localizado na Praça Floriano, região Central do Rio de Janeiro, que logo ficou conhecida como Cinelândia por abrigar grandes salas de cinema, floresceu nas primeiras décadas do século XX como um símbolo da modernidade, uma Broadway carioca. Em meados do século XX, a Cinelândia ganharia outros contornos, que levaram ao fechamento de vários cinemas de rua. Partindo da premissa de que os festivais de cinema promovem discursos e narrativas e assim criam imaginários e representações buscaremos analisar o papel do cinema Odeon no Festival do Rio destacando a sua contribuição na configuração de um imaginário da cidade do Rio de Janeiro.

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão 6 do Seminário Temático Exibição cinematográfica. espectadorialidades e artes da projeção no Brasil.

2 - Doutora pelo PPGCom da UERJ e professora do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense, desde 1997. Diretora de curtas-metragens premiados e curadora em diversos festivais de cinema.



O Cinema Odeon e a *cidade do passado-presente*

No fim do século XX e início do século XXI, quando surge o Festival do Rio, vivemos um momento de emergência da memória como uma das preocupações centrais das sociedades ocidentais contemporâneas (HUYSSEN, 2000). O aumento explosivo de memória, resultado de uma cultura saturada de mídia, nos ajuda a compreender a importância que essas práticas de preservação, junto com os seus discursos, passariam a ter para a imagem das cidades.

Em 16 de setembro de 1999, o Cine Odeon é reaberto para sediar a primeira edição do Festival do Rio. Fruto de parceria entre o grupo Luiz Severiano Ribeiro, proprietário do cinema, o grupo Estação Botafogo a sala, que se encontrava fechada desde abril daquele ano, é reinaugurada após uma reforma que procurou modernizar, sem interferência nas suas características peculiares e com o objetivo de “preservar o glamour”, como afirma Marcelo Mendes, em entrevista publicada no jornal *Tribuna*, em agosto de 1999³.

A escolha do Cinema Odeon, antigo *palácio cinematográfico*, como sede do Festival remete a inúmeros significados, e o *modus operandi* está centrado na política e na cultura da memória como cristalização de alguns dos discursos sobre a cidade do Rio de Janeiro, que identificamos com as categorias “*cidade do passado-presente*”, “*cidade glamour*” e “*cidade cinéfila*”.

Nos discursos presentes no Catálogo de 1999, fica evidente o destaque conferido ao Cinema Odeon como patrimônio no sentido de “conquista da memória”. No texto do então prefeito Luiz Paulo Conde, o Odeon é citado como “cinema-símbolo da cidade e importante patrimônio arquitetônico”⁴; José Álvaro Moisés, então secretário do Audiovisual do Ministério da Cultura, celebra “a reforma do cinema Odeon e sua devolução ao carioca”⁵.

Antes faremos considerações sobre a cultura da memória, desenvolvidas por Andreas Huyssen em *Culturas do passado-presente*. Para o autor, a guinada transnacional dos estudos de memória iniciada na década de 1980 trouxe “mudanças contínuas nas estruturas da temporalidade vivida e novas percepções do tempo e do espaço nas sociedades midiáticas contemporâneas” (2014, p.16) Huyssen propõe que analisemos os usos do passado não mais em seu espaço nacional, mas em suas interlocuções transnacionais e transculturais. Assim, as obsessões pelo passado tornam possível que qualquer passado seja “transformado em mercadoria, distorcido, comercializado, reelaborado, deslocado, indiciado, processado, julgado e, é claro, esquecido” (Op. Cit., p.177). Para Huyssen, “a memória é sempre o passado presente, o passado comemorado e produzido no presente” (p.181).

Com o título de “Lições do passado”, o crítico e pesquisador João Luiz Vieira assina o texto que ocupou

3 - Wajnberg, Daniel Schenker. “Odeon volta em grande estilo”. Caderno Tribuna Bis, p.6. Jornal Tribuna, 7 e 8 de agosto de 1999.

4 - Catálogo do Festival do Rio 1999, p.11.

5 - Catálogo do Festival do Rio 1999, p.15.

as páginas 20 e 21 do Catálogo do Festival de 1999 sobre a reabertura do Cinema Odeon. A publicação do texto, de perfil atípico para os catálogos de festivais⁶, e o local de destaque no Catálogo (após os textos dos patrocinadores) evidenciam a importância dada ao Odeon e à cultura da memória.



Figura 1: Texto de autoria de João Luiz Vieira sobre o Cinema Odeon - Fonte: Acervo pessoal

Vieira, especialista em arquitetura das salas de cinema, alterna a escrita entre diversos tons. Com o tom de *história/memória*, ele traça uma breve história do Cinema Odeon, relacionando-o com a trajetória da exibição cinematográfica. O tom de *celebração* trata o “salvamento” e a “reabertura” do Odeon como “a melhor notícia do ano para todos os que gostam de assistir a filmes num cinema de verdade, com arquitetura e personalidade distintas, espaçoso, confortável e com uma tela de dimensões decentes”. Nota-se aqui uma rememoração da espectadorialidade, da atitude cinéfila e da importância dos “palácios cinematográficos”. Num tom *reivindicatório* por políticas culturais de preservação do patrimônio, indaga como reverter “a ascensão dos complexos exibidores das multissalas” que provocam o fechamento dos cinemas de rua. O texto conclui com as palavras “torçamos, todos, efusivamente” para que o projeto de “revitalização do Odeon deslanche de vez o resgate dessa área que já foi o maior centro político e cultural do país”. Apesar da dimensão local nas práticas de memória descritas acima, observamos que as estratégias estão mais ligadas ao discurso transnacional e global dos festivais de cinema, cuja recuperação dos antigos “palácios cinematográficos” e suas outras implicações – glamour, cinefilia etc. – são fenômenos transnacionais e de grande visibilidade midiática.

A recuperação do Cinema Odeon, financiada pela BR Distribuidora, parte de uma estratégia de resgate da memória na qual a preservação do patrimônio figura como uma das linhas de ação da empresa. O uso do passado aparece nas ações promocionais da empresa que no ano de 2002, nas sessões para convidados da *Première Brasil*, distribuiu dedoches – fantoches utilizados nos dedos – de *lanterninhas* de cinema, remetendo a uma memória da exibição cinematográfica (Figura 2). O *lanterninha* é o profissional que recebe os especta-

6 - Os catálogos dos festivais são compostos normalmente por textos de apresentação de patrocinadores e organizadores do evento, textos de curadoria explicitando critérios estéticos da escolha dos filmes, dados dos filmes exibidos (sinopse, ficha técnica, fotografias), currículo de comissões de seleção e de júri, textos e fotografias sobre os possíveis homenageados, ficha técnica do evento e agradecimentos. Alguns catálogos incluem também a programação com locais e horários das sessões. É a peça de memória do Festival.



dores da sala de cinema e os conduz até as suas poltronas.



Figura 2: Dedoches distribuídos pela BR - Fonte: Acervo pessoal

Vimos que todas essas práticas que envolvem a reinauguração do cinema operam no plano de uma “conquista da memória”, em que o passado é comemorado e produzido no presente. O termo de Huyssen, “passado-presente”, nos parece mais adequado, pois não se trata necessariamente de um passado vivido ou experienciado, pelos frequentadores do Festival. É provável que muitos dos espectadores não tenham convivido com a figura do lanterninha nas salas de cinema. Mas, sem dúvida, esta é uma figura icônica/simbólica, que permanece no imaginário coletivo do ritual de exibição cinematográfica. O Odeon, patrimônio icônico da cidade do Rio de Janeiro e único “palácio” cinematográfico em atividade até os dias de hoje, traria junto com a cultura da memória outros significados que operam no imaginário também da *cidade glamour*.

A cidade glamour

Quando falamos de festivais de cinema internacionais e de grande porte, uma das primeiras imagens que nos veem à cabeça é a do tapete vermelho, assim como os *paparazzi*, as exibições ao ar livre, uma multidão agitada que lota as salas de exibição e os espaços do festival (VALCK, 2016, p.1). Para Marijke de Valck,

Esse imaginário icônico dos festivais de cinema processa uma sensação [ou sentimento] de glamour, celebração, acontecimento e comunidade. Ele transmite uma mensagem em várias camadas dos festivais de cinema como locais de poder capazes de conceder prestígio sobre os filmes e os cineastas que foram selecionados para o evento; como locais de lazer, onde o público e profissionais do audiovisual são cortejados para se satisfazer; e também como eventos que são relevantes para a sociedade, que importam para a vida das pessoas que o visitam, oferecendo um ambiente social onde cada um pode sentir-se parte de uma comunidade” (VALCK, 2016, p.1).

Essa imagem glamourosa dos festivais citada por De Valck refere-se em grande parte ao fenômeno do *star-system*. Desde os primórdios os festivais de cinema contam com a presença de celebridades desfilando em seus tapetes vermelhos. Vestidas em geral em trajes de gala, as estrelas cumprimentam os fãs, são entrevistadas pela imprensa, posam para fotografias dos *paparazzi* e do público em geral. Cria-se uma imagem de vida paradisíaca e glamourosa, feita de “imagens maravilhosas, refinadas em sua espontaneidade, tão bem

elaboradas e rituais quanto nos filmes” (MORIN, 1989, p.42). Essa imagem ultrapassa o local onde ocorre o festival e repercute globalmente em forma de fotografia ou imagens em movimento por meio da televisão, revistas, sites, nas proporções da dimensão e do alcance do evento em questão.

Assim, observamos que os festivais são importantes instituições para o culto das estrelas. Ao mesmo tempo, estas, por sua vez, contribuem para a imagem dos eventos, que dependem de suas presenças e do glamour do espetáculo como fontes de prestígio e valor. A presença de um grande número de celebridades está relacionada diretamente à visibilidade dos festivais. A celebridade associada ao evento gera uma marca que se pretende global e cultural.

No caso do Festival do Rio, a presença das estrelas/celebridades faz parte de seus rituais cujas sessões de gala de abertura, as sessões da *Première Brasil* e as do encerramento contam com a presença de inúmeros famosos: artistas de cinema e televisão, diretores de filmes, profissionais de cinema, representantes de empresas patrocinadores, autoridades públicas, entre outros. Há todo um aparato construído para que o ritual do tapete vermelho se realize com pompa e glamour. O Cinema Odeon estende na Praça da Cinelândia um longo tapete vermelho para o desfile das estrelas/celebridades.

A cidade cinéfila

O Festival do Rio que havia herdado a identidade cinéfila da antiga Mostra Rio (até 1998 era dirigida pela Grupo Estação), também evidencia no Cinema Odeon a prática cinéfila.

A ideia de cinefilia remete ao amor pelo cinema, uma “maneira de assistir aos filmes, falar deles e em seguida difundir esse discurso”, como afirma o crítico e pesquisador Antoine de Baecque (BAECQUE, 2010, p.33). Toda prática de cinefilia visa dar profundidade à visão do filme, pois “ir ao cinema, assistir aos filmes, isso não se compreende sem esse desejo de prolongar sua experiência pela fala, pela conversa, pela escrita. Cada uma dessas lembranças confere valor ao filme” (BAECQUE, 2010, p.33).

A cinefilia encontra-se para alguns autores (Baecque, 2010; Sontag, 1996) muito associada à experiência do filme na sala de cinema. Em 1996, a crítica norte-americana Susan Sontag, por ocasião do fechamento de inúmeras salas de cinema, publica um provocador ensaio no *The New York Times Magazine* intitulado “A decadência do cinema” (“The decay of cinema”). Em seu texto, Sontag trata a morte do cinema como uma morte da cinefilia. Para ela, a experiência “de ir ao cinema”, não só pelo tamanho da tela, mas também pela escuridão da sala de projeção, cria um estado de atenção na contemplação do filme que não é mais possível em outras telas como a da televisão. A cinefilia implica, na visão de Sontag, que “films are unique, unrepeatable, magic experiences” (SONTAG, 1996). E a escuridão da sala de cinema tem lugar privilegiado na cinefilia.

Nesse contexto do fechamento das grandes salas, os festivais emergem como último refúgio da cinefi-



lia. Para Malte Hagener e Marikje de Valck:

Isso se torna particularmente claro quando nós examinamos com atenção as características temporais e espaciais da exibição fílmica nos festivais. Ao contrário das novas possíveis práticas tecnológicas, festivais de cinema giram em torno da clássica imersão da exibição cinematográfica. Frequentadores de festivais têm que viajar para locais específicos no caso de desejarem ver os filmes. Além disso, eles têm que se ajustar à agenda do festival e atravessar algumas (às vezes grandes) dificuldades para ver os filmes de suas escolhas. A exclusividade da exibição do festival de cinema e o esforço exigido para estar num lugar específico e num tempo específico a fim de ver a exibição de sua escolha é remanescente da cinefilia clássica” (HAGENER; DE VALCK, 2008, p.25).

Porém, contemporaneamente, no que se refere aos festivais de cinema, os autores apontam que há um valor agregado à cinefilia: os cinéfilos que frequentam os festivais são atraídos pelo filme, mas também pela atmosfera do evento. Ao mesmo tempo, a cidade que sedia o evento torna-se parte da experiência cinéfila. Desta forma, ganha relevância ver o filme no contexto de um ambiente espetacular, “experienciar o texto, bem como o seu contexto” (op. cit, p.26). A nosso ver, as sessões do Festival do Rio que ocorrem no Cinema Odeon, o único palácio cinematográfico em atividade na cidade, captam essa atmosfera da cinefilia.

A identificação da cidade do Rio de Janeiro com a marca de *cidade cinéfila* traz imediata associação com valores como prestígio, distinção, sofisticação, erudição e, de certa forma, elitização. Esse reforço da imagem da cidade com vocação para o cinema reforça aspectos positivos da localidade e põe “à venda” a imagem de uma cidade com público cinematograficamente letrado. Assim, não só a *cidade cinéfila*, mas também a *cidade do passado-presente* e a *cidade glamour* atraem a atenção do circuito dos festivais internacionais, conferindo ao Rio de Janeiro mais um atrativo.

Referências

BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia: Invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DE VALCK, Marijke. “Fostering art, adding value, cultivating taste: film festivals as sites of cultural legitimization”. In: DE VALCK, Marijke, KREDELL, Brendan & LOIST, Skadi. *Film Festival – History, theory, method, practice*. London and New York: Routledge, 2016.

HAGENER, Malte e DE VALCK, Marijke. “Cinephilia in transition”. In: KOOIJMAN, Jaap; PISTERS, Patricia; STRAUVEN, Wanda (orgs.) *Mind the Screen: Media concepts according to Thomas Elsaesser*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008.

HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2014.

_____. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

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

SONTAG, Susan. "The decay of cinema". *New York Times Magazine*, 25 fev, 1996, p. 60-61.

SOUZA, Márcia Cristina da Silva (Márcia Bessa). *Entre Achados e Perdidos – colecionando memórias dos palácios cinematográficos da cidade do Rio de Janeiro*. Tese. (Tese em Memória Social). UNIRIO, Rio de Janeiro, 2013.

Sinfonia de uma metrópole – as cidades filmadas¹

Symphony of a metropolis – the filmed cities

Thaís Itaboraí Vasconcelos²
(Mestranda no PPG – ACL – UFJF)

Resumo: A formação das grandes cidades e o olhar do cidadão em relação ao urbano permeiam a história do cinema. Propõe-se pensar sobre essa relação da cidade e cinema focando as “sinfonias da cidade” e o momento histórico no qual surgem as primeiras produções associadas a essa tradição e as características que são vistas como marcas dessa corrente. Busca-se ao final pesquisar possíveis reverberações urbano sinfônicas na contemporaneidade.

Palavras-chave: sinfônias urbanas, cidade.

Abstract: The development of big cities and the citizen’s perspective in relation to the urban spread in the history of cinema. It is proposed to think about this relation of city and cinema bringing into focus the City Symphonies and the historical moment in which appear the first productions associated with this tradition and the characteristics seen as marks of this genre. It is intended, at the end, to search possible urban symphonic reverberations in contemporary times.

Keywords: city symphony, city.

O surgimento das grandes cidades, espaço moderno por excelência, está intrinsecamente ligado com a história do cinema. As metrópoles do início do século XX eram cenários e personagens de inúmeros filmes documentais, sejam eles clássicos ou vanguardistas.

Barbara Mennel nos aponta que a relação do cinema e a cidade já estava presente desde os primórdios do cinema, uma arte que surge na cidade e para a cidade e ressalta como a experiência da metrópole moderna alterou a percepção visual e produziu novas formas narrativas e possibilidades de representação estética. O cinema era parte da nova cultura de massa emergente, mudando em conjunto com a modernidade urbana, na década de 1920 o cinema funcionava em um duplo papel: “produto da modernidade urbana” e “produtor de cultura urbana”.

Ainda dentro do contexto do primeiro cinema temos os *travelogues*, conferências de viagens ilustradas,

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no painel: Cidade, espaço e presença: o elemento da estância.

2 - Mestranda 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.

categoria que tem origem já nas apresentações das lanternas mágicas e com o invento do cinema passou-se a adicionar imagens em movimento a essas apresentações, onde o pitoresco e o exótico eram populares. Durante as décadas de 1910 e 1920 foi produzida uma grande quantidade de filmes nesse formato, sobressaindo-se na história do cinema os *travelogues* com encenações e reconstituições narrativas - como *In the land of the headhunters* (1914), de Edward S. Curtis e, principalmente, *Nanook of the North* (1922), de Robert Flaherty.

Nos anos 1920, período de produção de *Nanook of the North* (1922), surgem as chamadas “sinfonias da cidade”. De acordo com Fernando Moraes:

Como sinfonias da cidade entende-se um grupo de filmes, feitos em contextos de produção distintos, mas próximos quanto à época de suas filmagens e lançamentos, do qual são exemplos: *Berlim, sinfonia de uma metrópole*, (1927), *Um homem com uma câmera* (1929), *São Paulo, a sinfonia da metrópole* (1929), *Rien que les heures* (1926). (COSTA, 2012, p, 2)

Da-rin no livro *Espelho Partido* ao falar do filme *Berlim, Sinfonia de uma Metrópole*, longa-metragem que dá nome ao gênero, explicita a importância dessa corrente de filmes, dentro do contexto da história do documentário:

Eram produções realizadas à margem da grande indústria francesa e alemã, inspiradas pela *avant-garde* que minimizavam o enredo e privilegiavam as potencialidades plásticas da imagem e da montagem. Seus autores abandonaram os estúdios e, nas ruas das grandes metrópoles filmavam personagens e paisagens urbanas. Estes filmes representavam um rompimento com a procura da inspiração em terras distantes e figuras exóticas, características dos *travelogues* e dos filmes de Flaherty ... (DA-RIN, 2004, p. 79).

Condensadas no espaço-tempo dos anos 20 as sinfonias urbanas nos permitem recortes variados. Em retrospecto, podemos destacar sua relação com os *travelogues*, que tratavam exclusivamente de países longínquos e viagens, e destacar a inovação em se ater a filmar o local ao redor do cineasta, a sua realidade, bem como a relação de exaltação do movimento característico das cidades da época, expressas num cinema de vanguarda com montagem rítmica e inovadora “a cinematografia se ampara na cinemática urbana, a exalta, intensifica e exacerba” (COMOLLI, 2008, p.183).

Do ponto de vista da contemporaneidade é possível refletir sobre uma certa ingenuidade na exaltação do urbano. Comolli diz que são “cantos de amor a cidade filmada”, cantos esses que só podem ser possíveis em um retrospecto.

Cabe então pensar o contexto histórico do momento em que as sinfonias urbanas foram produzidas. Elsaesser e Hagener classificam o período “como uma das épocas mais contraditórias do cinema europeu em geral” (2016, p. 73) tanto no contexto de produção quanto de recepção dos filmes. Na linguagem cinematográfica surgiam possibilidades e opiniões diversas sobre as mudanças trazidas pelo início do filme sonoro.

O primeiro filme a ser considerado uma sinfonia da cidade é *Mannahatta*, ou *Nova Iorque, a Magnífica*, de Paul Strand e Charles Sheeler (1921). Segundo Avellar (2009), “Mannahatta antecipa o que o cinema iria buscar nos anos seguintes entre o experimental e o documentário: uma imagem que não se concebe como ilustração de uma cena literária ou teatral, que busca uma construção dramática puramente visual”.

Além dos filmes já citados, se destacam também como expoentes “sinfonias da cidade” os seguintes filmes do período: o americano *a Magnífica*, de Paul Strand e Charles Sheeler (1921), os franceses *Paris que Dorme* de René Clair (1924), *A ilha de vinte e quatro dólares* de Robert Flaherty (1925) e *A propósito de Nice* de Jean Vigo (1929); os holandeses *A ponte* (1928) e *Chuva* (1929), ambos de Joris Ivens; o português *Douro, Faina Fluvial*, primeiro filme do diretor Manoel de Oliveira (1931). No Brasil temos ainda *Symphonia de Cataguases* (1928), de Humberto Mauro.

Fernando Moraes Costa (2012) no artigo “Sons urbanos e suas escutas através do cinema” aborda ainda alguns filmes do início do período sonoro que podem ser estudados a partir da sua relação com as “sinfonias urbanas”, são eles *Entuziasm*, o filme de Vertov posterior ao *Um homem com uma câmera*, *Melodia do mundo*, filme de Walter Ruttmann da mesma forma posterior à sinfonia de Berlim e a produção inglesa *The City*, 1939.

Cabe também ressaltar a relação com movimentos de vanguarda, denominados AvantGard, que influenciaram e dialogaram com as sinfonias urbanas. A década de 1920, com as vanguardas, foi palco de inúmeras produções ligadas a artistas de movimentos como dadaísmo, futurismo, entre outros.

No campo das teorias do som, os filmes sinfonia são de extrema relevância, por estarem situados no período de transição do cinema mudo para o sonoro, ao falar especificamente da sinfonia alemã, Fernando Morais, nos contextualiza sobre esse momento:

Berlim, sinfonia de uma metrópole é um filme ainda pertencente ao período entendido como mudo, já em seu final naquele ano de 1927, com a peculiaridade, comum à época, de já ter música composta especificamente para as suas imagens, para ser sincronizada na exibição. Ou seja, trata-se um filme já de passagem do mudo para o sonoro, com relações seguras e pré-estabelecidas entre sons, na forma de música, e imagens. (2012, p. 2)

Havia nesse período uma maior abertura para experimentações, bem como surgiam linguagens que se consolidaram enquanto narrativas, como a estrutura de temas (leitmotiv) por personagens, possível de se observar na sinfonia de Berlim, no artigo “O pensamento sonoro-visual de Walter Ruttmann”, Carrasco e Chaves (2012) analisam a trilha do filme e a dividem em temas específicos: tema de Berlim, tema dos trabalhadores, tema da máquina, etc.

Os filmes denominados “sinfonias urbanas” têm por marca principal o passar do tempo, marcado por

um dia, do despertar ao anoitecer. Outro ponto em comum é o privilégio da montagem como espaço de criação, em narrativas que expõem a modernidade como fragmentada e abstrata. São filmes onde o protagonista é a cidade com seu cotidiano e onde não há preocupação com as já iniciadas estruturas narrativas clássicas. Algumas imagens se repetem como ícones dos espaços urbanos da época: os novos meios de locomoção (os trilhos e o trem, o carro, o bonde) e a indústria com as suas engrenagens, chaminés e massa de operários.

Reverberações sinfônicas

Como visto as sinfonias foram extremamente representativas de uma época e apesar das particularidades de cada filme é visível as suas marcas características, sendo assim é possível associar filmes contemporâneos como reverberações dessa corrente. Nichols, por exemplo, ao falar do filme *N.Y. e N.Y.* utiliza o termo “a tradição da sinfonia da metrópole” :

Os documentários poéticos³, no entanto, retiram do mundo histórico sua matéria-prima, mas transformam-na de maneiras diferentes. *N.Y., N.Y.* (1957), de Francis Thompson, por exemplo, usa planos da cidade de Nova York que mostram como ela era em meados da década de 1950, mas dá prioridade à maneira pela qual esses planos podem ser selecionados e arranjados para produzir uma impressão poética da cidade como uma massa com volume, cor e movimento. O filme de Thompson continua a tradição da sinfonia da metrópole e reafirma o potencial poético do documentário para ver o mundo histórico de novas formas. (2009, p. 140, grifos nossos)

Costa no artigo “A cidade como cinema existencial”, reflete as atualizações da imagem da cidade ao longo da história da cinema, e nos faz pensar no que seria a imagem pós-moderna da cidade.

Em 2002 o cineasta Thomas Schadt, lançou a refilmagem do filme *Berlim, Sinfonia da Metrópole*, com título homônimo. Assim como a *Berlim* de Ruttmann o filme apresenta imagens gráficas e montagem ritmada, porém já não há uma ode à cidade, muito pelo contrário. Mattos define o filme como “um *remake* melancólico, onde o entusiasmo foi substituído por uma estranha sensação de solidão e incomunicabilidade, apesar de todo progresso material” (MATTOS, 2012).

Dentro dos filmes contemporâneos brasileiros que dialogam com essa tradição, nos provocando novos olhares para o urbano, temos o longa *Sinfonia de um homem só*, de Cristiano Burlan (2012). Inspirado na composição “Sinfonia para um homem só” de Pierre Henry, o filme de Burlan narra a história de um homem que trabalha na construção civil. Podemos pensar a primeira sequência do filme como uma sinfonia urbana revisitada. Na tela vemos uma sucessão de fotografias em preto e branco de uma São Paulo noturna e inabitada e o filme através de imagens fotográficas nos conduz até o amanhecer, assim de maneira reinventada segue

3 - Dentre as categorias de Bill Nichols em *Introdução ao Documentário* (2009), o modo poético é assim caracterizado: “evidencia a subjetividade e se preocupa com a estética. Há uma valorização dos planos e das impressões do documentarista a respeito do universo abordado. Em relação à construção do texto, podem-se usar poemas e trechos de obras literárias”

a tradição do passar do tempo⁴ presente nos filmes de sinfonias urbanas.

Além da composição de Pierre Henry temos ruídos que nos induzem a um fora de campo em movimento. Ouvimos o barulho do trem, o badalar dos sinos e as imagens estáticas nos levam ao movimento da cidade pelo campo sonoro.

A trilogia metropolitana *Urbe, Pólis* e *Taba*, do diretor Marcos Pimentel, busca também revisitar possíveis olhares para a cidade “em busca de padrões de movimento, fluxos, aceleração e repouso, acumulação, serialização, mecanização” (MATTOS), a edição de som e trilha original composta pelo grupo *O grivo* forma ritmos e silêncios.

No filme *Pólis*, a montagem coloca em um mesmo plano imagens de diversas cidades, o que nos lembra a primeira cartela do *Nada como o Passar das Horas*: “Todas as cidades se pareceriam, não fossem os monumentos que as distinguem”.

No primeiro plano do filme temos uma visão aérea de uma cidade (Belo Horizonte), em seguida prédios e ruas que podem ser de outros locais (Tóquio, Juiz de Fora, Rio de Janeiro, etc). Essa primeira imagem panorâmica, seguida de planos mais fechados da cidade, nos remete à estrutura ilusionista do *studio system*, em que a partir de uma primeira imagem externa, o espectador tende a localizar as demais imagens internas dentro do local primeiramente apresentado. A montagem brinca com essa ideia e a partir de imagens documentais de cidades diversas constrói a sua pólis. Nos créditos finais, temos novamente imagens aéreas e nos agradecimentos especiais está homenageado Dziga Vertov, evidenciado uma consideração as suas teorias e obras.



Figura 1 e 2: Frames de *Pólis*

A cidade do espetáculo, explicitada por Comolli (1995), é filmada e as imagens publicitárias são ressignificadas, como observamos na sucessão dos dois planos, apresentados nas figuras acima, em que a menina da publicidade aparece posteriormente à fumaça dos carros e o seu gesto, então, parece um repúdio a essa fumaça.

4 - A progressão temporal mais característica é da alvorada ao crepúsculo, o filme, contudo, percorre o sentido contrário.

O filme segue, mesmo que de maneira pouco rígida, a estrutura de passar do dia e termina em um segundo amanhecer, nele temos uma festa *rave* e um prédio em construção, numa cidade que não para. O filme nos anuncia em sua sinopse “Um dia qualquer, uma cidade comum. O horror e o sublime do urbano em constante transformação, numa era onde não há nada acabado, definitivo. Construção e destruição, sístole e diástole expressas na poética da pólis contemporânea.”

Considerações finais

Os filmes sinfonia foram extremamente marcantes de um momento de exaltação da cidade como espaço da modernidade e tem como marca o passar de tempo de um dia, possuindo dentro da história do cinema relações com o cinema documentário e o cinema de vanguarda. O cotidiano de uma cidade é tema presente na história do cinema, nas reverberações sinfonias refletimos sobre possíveis olhares do cinema para o urbano, numa busca do que seria a representação da cidade pós-moderna como Maria Helena Costa(2008) nos questiona.

Referências

- AVELLAR, José Carlos. A idade da luz. Crítica extraída da revista mensal de cinema do *Instituto Moreira Salles*. Rio de Janeiro, maio 2009. Disponível em: <http://www.escrevercinema.com/Paul_Strand.htm#alto>. Acesso em: 3 ago. 2018.
- CARRASCO, Claudiney Rodrigues; CHAVES, Renan Paiva. O pensamento sonoro-visual de Walter Ruttmann e a música de *Berlim: sinfonia de uma metrópole* (1927). *Doc On-line*, n. 12, p. 22-58, ago. 2012.
- CLARKE, David (Ed.). *The cinematic city*. New York: Routledge, 2005.
- COSTA, Fernando Morais da. Sons urbanos e suas escutas através do cinema. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós*, Brasília, v. 15, n. 2, maio/ago. 2012.
- COSTA, Maria Helena. A cidade como cinema existencial. *Revista de Urbanismo e Arquitetura*, v. 7, n. 2, 2008.
- COMOLLI, Jean L. A cidade filmada. *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, v. 3, 1995.
- COMOLLI, Jean-L. *Ver e poder - A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- ELSAESSER, Thomas; HGENER, Malte. A onda ótica: Walter Ruttmann em 1929. Tradução de Marcus Bastos. *Teccogs: Revista Digital de Tecnologias Cognitivas*, São Paulo, n. 14, p. 63-97, jul.-dez. 2016.
- MATTOS, Carlos Alberto. *O olho que ouve*. 20 set. 2015. Disponível em: <<https://carmattos.com/2015/09/20/o-olho-que-ouve/>>. Acesso em: 25 ago. 2018.
- MATTOS, Carlos Alberto. *Sinfonia de Berlim*. 7 out 2012. Disponível em: <<http://criticos.com.br/?p=134&>>

cat=8>. Acesso em: 22 ago. 2018.

MENNEL, Barbara. *Cities and cinema*. New York: Routledge, 2008.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2009.

Intermedialidade e Imagem-síntese em *As Mil e Uma Noites* Volume 2 - O Desolado¹

Intermediality and synthesis-image in *Arabian Nights: Volume 2 - The Desolate One*

Thalita Cruz Bastos²

(Doutora – Instituto Infnet/ Unisuam)

Resumo: A intermedialidade esteve sempre muito próxima da atividade cinematográfica. Nossa proposta é que, nos estudos de cinema contemporâneos, a intermedialidade atua como catalisadora de imagens-síntese no interior das narrativas. Para tal, será analisado o segundo filme da trilogia *As Mil e Uma Noites*, de Miguel Gomes, o *Volume 2 – O Desolado*. As reflexões de Ágnes Pethö, Jacques Rancière, Alain Badiou e Thalita Bastos servirão de base para a análise a ser desenvolvida.

Palavras-chave: intermedialidade; imagem-síntese, evento, cinema português.

Abstract: The intermediality has always been very close to the cinematographic activity. Our proposal is that, in contemporary film studies, intermediality acts as a catalyst for synthesis-images within the narratives. The second film in the trilogy *A Thousand and One Nights*, by Miguel Gomes, *Volume 2 – Desolado* will be analyzed throughout the reflections of Ágnes Pethö, Jacques Rancière, Alain Badiou and Thalita Bastos.

Keywords: Intermediality; synthesis-image; event; Portuguese cinema.

Miguel Gomes faz parte da nova geração de cineastas portugueses que despontou no início dos anos 2000, seguindo o caminho aberto por nomes como Manoel de Oliveira e Pedro Costa. Desde seu primeiro longa metragem, *A Cara que Mereces* (2004), juntamente com os curtas que realizou anteriormente, o cineasta vem apresentando traços de uma combinação entre humor inteligente, realismo e nonsense, que unidos funcionam como uma forma de questionar a produção cinematográfica contemporânea, ao mesmo tempo que propõe reflexões sobre questões reais e relevantes da sociedade portuguesa atual.

Os filmes de Miguel Gomes colocam o espectador num lugar ativo, no qual é necessário responder o filme de alguma forma, estar aberto para as impressões e sensações produzidas e despertadas pela imagem. O diretor defende o papel da memória do espectador na experiência fílmica. A trilogia *d'As Mil e Uma Noites*

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Intermedialidade.

2 - Doutora em Comunicação pela UFF, com doutorado sanduíche na University of Reading. Desenvolve pesquisa voltada para a produção de afeto nas narrativas realistas no audiovisual contemporâneo.



(2015) se caracteriza por um conjunto de filmes que embaralham claramente as fronteiras entre documental e ficcional, realismo e fantasia. Miguel Gomes inspira-se no livro *As mil e uma noites* para contar histórias de Portugal contemporâneo, criando um espaço fílmico complexo, no qual personagens ficcionais e habitantes de diversas regiões dos países se encontram para tentar responder as demandas desse momento conturbado na história de Portugal.

Nosso objeto para esse artigo é o *Volume 2: O Desolado*, em que ouvimos e vemos três novas histórias de Sherazade. “A crônica da fuga de Simão ‘Sem Tripas’”, “As lágrimas da juíza” e “Os donos de Dixie”. A fuga de Simão insere a atmosfera de desolação e solidão dos portugueses, principalmente moradores do interior, próximos a divisa com a Espanha. Paisagens vazias, Simão quase sempre sozinho, caminhando sempre. O julgamento que ilustra grande parte da história d’*As Lágrimas da Juíza* é caracterizado por uma excelente compilação dos diversos fatos jornalísticos apurados para a realização do filme, através de um estratagema. Uma juíza preside um tribunal a céu aberto no meio de uma floresta. É um tribunal alegórico que vai julgar os crimes diários cometidos pelo povo português, todos eles, dos mais absurdos aos mais simples realmente aconteceram em Portugal no período das gravações, e foram registrados pelos jornalistas.

É como se formasse um círculo interminável de culpas e misérias das pessoas que assistem o julgamento. Tanta incoerência e excesso de reclamação leva a juíza às lágrimas, exausta e se sentindo incapaz de julgar todos aqueles crimes. Os vários donos de Dixie, um cãozinho simpático que é a conexão na vida de vários moradores de um subúrbio-dormitório de Lisboa, habitados por pessoas de classe média baixa, e muito pobres. Suas angústias, sofrimentos e as consequências do regime de austeridade do governo de centro-direita que governou Portugal de 2011 a 2015, com o primeiro ministro Pedro Passos Coelho, do Partido Social Democrata.

A pesquisa jornalística realizada a fim de inspirar a elaboração do roteiro do filme também funcionou como uma fonte de informação sobre Portugal. O blog que existe até hoje contém as notícias apuradas pelos jornalistas e que formaram a base factual que inspirou o roteiro do filme. O processo de filmagem utilizou a abordagem documental enquanto método, além de elementos do realismo mágico e da fábula. A estrutura do livro *As Mil e Uma Noites* serviu de conector, que mantém a coesão de todas as histórias. Uma trilogia baseada em uma cobertura jornalística realizada em Portugal durante um ano, coloca em debate elementos do jornalismo, da narrativa fantástica, da fábula, da literatura clássica, do documentário, e ainda da experiência da realidade vivenciada pelos portugueses membros da equipe. Nosso objetivo é refletir sobre o uso da intermedialidade no cinema como produtora de imagens-síntese no interior das narrativas.

Em 2011 Ágnes Pethö organizou a discussão em torno da intermedialidade no cinema em cinco categorias, e apesar de podermos utilizar mais de uma dessas categorias para discutir a trilogia de Miguel Gomes, gostaríamos de enfatizar o aspecto performativo da intermedialidade.

As acusações ideológicas que acompanham as ideias de intermedialidade e que vemos repetidas vezes também atestam esse aspecto ativo da intermedialidade. Intermedialidade é vista, mais frequentemente do que não, como algo que ativamente “faz”, “executa” algo, e não meramente “é”. (PETHÖ, 2011, p51).

Ao combinarmos essa noção de intermedialidade com o conceito de evento afetivo expressivo de Elena Del Rio, e a ideia de afeto como intensidade que irrompe a estrutura narrativa, e o conceito proposto por Alain Badiou no qual evento seria algo que nos obriga a repensar o nosso curso de ações, é possível realizar algumas reflexões. Primeiro, que a produção de afeto instala um evento no interior da narrativa, que ressignifica a experiência fílmica, e por conseguinte, produzido um evento afetivo-expressivo. Num segundo momento, a performance é uma das formas de se manifestar afeto e intensidade. Se a intermedialidade é ativa, ou seja, sempre está fazendo alguma coisa, é possível dizer que ela possui um aspecto performático. Se existe performance nas relações intermedia entre imagens, também há o afeto. A intermedialidade produz intensidades, afetos e ressignifica as narrativas nas quais se faz presente.

Num cenário contemporâneo mundial de complexidades políticas e ideológicas nada mais comum do que o exercício cinematográfico de traduzir em imagens e sons as experiências da realidade. Entretanto, o caráter muitas vezes absurdo, ou inesperado dos desdobramentos reais dos acontecimentos convida os realizadores a buscar outras combinações de mídias e gêneros para alcançar seus objetivos narrativos.

Tanto num contexto europeu pós-crise com a presença recente de refugiados de guerra e o reforço de um comportamento preconceituoso em relação ao outro, quanto na América Latina e a crise dos governos de esquerda que culminaram em mudanças administrativas bruscas em países como Argentina e o caso recente que vivemos no Brasil. Todas essa instabilidade política estimula questionamentos e insatisfações que encontram campo fértil nas artes, e o cinema não deixa de produzir narrativas sobre essas crises contemporâneas.

Dessa forma, a partir do conceito de eventos afetivos-expressivos, proposto por Elena Del Río (2008), no qual o afeto se configura como aquilo que irrompe a tessitura fílmica, instaurando um desvio, e consequentemente ressignificando tanto a narrativa quanto a experiência fílmica. As intensidades e as relações entre afeto, corpos e emoção que se fazem presentes no filme de Miguel Gomes, se desenrolam na chave da relação de Intermedialidade entre os gêneros cinematográficos, entre as formas de produzir narrativas e afetos.

Na primeira década dos anos 2000 o país entra em crise, por consequência da crise mundial e crise do euro nos anos 2008. Conforme afirma Miguel Gomes em sua frase inicial dos filmes, a maioria dos portugueses empobreceram, independente da sua descendência. A diferença é que o diretor opta por uma abordagem que mistura realismo e fantasia para tratar desses problemas, em específico que estavam acometendo Portugal nesse intervalo de um ano (de agosto de 2013 a agosto de 2014). Nesse sentido, a forma escolhida pelo diretor em tratar esses problemas, que passa pelo artifício e também pelo engajamento dos corpos dos ato-



res, dos não-atores envolvidos nas filmagens, como também da própria equipe. Todos estão tentando narrar as experiências pelas quais já passaram, mas principalmente fazer sentir essa realidade, que ganha uma outra intensidade quando narrada pelas vias da ficção fantasiosa, quase de forma alegórica.

Uma trilogia baseada na cobertura jornalística realizada em Portugal ao longo de um ano, coloca em diálogo elementos do Jornalismo, do Cinema Ficcional Fantástico, da Fábula, da Literatura Clássica, do Documentário e da experiência de realidade que os portugueses que fazem parte da equipe têm da situação pela qual passava o país durante a realização do filme. Tais níveis de diálogo entre mídias promove um engajamento sensório-afetivo no potencial de expressão do real contido nas diversas narrativas que atravessam o corpo fílmico. A sua aproximação com a experiência do mundo vivido, a abordagem documental enquanto método de realização, abrem margem para a imersão de intensidades dentro e fora do filme. Na sua relação com os espectadores, e no convite explícito para seguir com o filme após os créditos finais, através do site com as notícias, através da busca por informações, na busca por respostas que saciem os afetos despertados pela estrutura narrativa fílmica.

Imagem síntese

A fábula cinematográfica deve realizar sua essência de arte contrariando esses enredos da vontade atuante. Mas essa contradição não pode resultar somente das opções de fragmentação visual e de passividade do modelo. Essas desenham, de fato, uma linha de indiscernibilidade entre a perseguição do caçador que espera sua presa e aquela do cineasta que quer surpreender a verdade do 'modelo'. (RANCIÈRE, 2013, p.18).

A noção de fábula cinematográfica de Rancière como algo que está em uma tensão constante com modelos narrativos e de representação previamente definidos, nos ajuda a compreender o papel da imagem síntese dentro de uma obra cinematográfica.

Uma *imagem síntese* seria algo que contém em si a conjugação dos conflitos e questões que permeiam a narrativa, ela dá a ver as tensões presentes nas relações entre os indivíduos. São sequências ou mesmo planos que se caracterizam por composições minuciosamente construídas, que seduzem e surpreendem a um só tempo. As *imagens síntese* condensam em si as intensidades que afloram da estrutura narrativa. Elas apresentam, declaram e tencionam os elementos agenciados no decorrer do filme. No caso de "O Desolado", a realidade sócio-política de Portugal durante esse ano de 2013 e 2014, as angústias e experiências dos portugueses, os fatos reais apurados pelos artigos jornalísticos e transformados em histórias fabulares pelo filme. Tal fábula vai agenciar elementos do realismo mágico, associados a narrativa em off de Sherazade, a aparição de personagens fantásticos como gênios e vacas falantes, e acontecimentos absurdos que não são questionados dentro da tessitura narrativa.

A *imagem síntese* realiza, num só movimento um resumo, uma manifestação dos acontecimentos e a

produção de um novo sentido. Ela é consequência de um evento, no sentido empregado por Alain Badiou em seu texto *The Ethics of Truths* (2012), no qual o autor define evento como algo que nos compele a escolher uma “nova forma de ser”, ele é uma quebra na ordem específica dos acontecimentos, que reinventa uma nova forma de ser e agir perante uma situação, ele se dá no encontro. Tal evento é desencadeado através do caráter performativo da intermedialidade. A intermedialidade é o processo criativo e agenciador de novos sentidos e de novas formas e metodologias de tradução de temas, conceitos e questões. O encontro dessas mídias no cinema não se dá por combinação, como afirma Rancière (2013, p.29), mas a decomposição e recomposição dos elementos miméticos que atravessam os formatos narrativos que permeiam as diferentes mídias.

A imagem síntese desvela as potencialidades de afeto, conexão e produção de sentido dentro do contexto narrativo e na relação desse contexto com o mundo. O uso de trilha sonora composta por elementos da música internacional, por exemplo, uma estratégia comum da narrativa clássica cinematográfica, associadas à temas desdobrados da realidade cotidiana dos portugueses que sofreram com as políticas de austeridade do governo, transpõe a barreira do mimético e alcance as esferas dos afetos sensoriais. Não é necessariamente o caráter mimético da imagem que importa, mas quais afetos esta imagem mobiliza.

Pensar uma produção cinematográfica contemporânea que flerta com o Realismo Mágico, Documentário, Teatro e Jornalismo é fundamental para repensar as formas de endereçamento possíveis no audiovisual, quais imagem podemos sintetizar, criar, construir e, dessa forma, conseguir traduzir através de sensações, afetos, que não se limitam a uma identidade nacional. Esses afetos dizem dos males que nos afligem enquanto sociedade, brasileira, ocidental, inserida num mundo em que emoções e meias verdades valem mais do que fatos reais apurados com esmero. Como uma produção audiovisual pode comunicar as angústias desse momento histórico, rompendo a barreira da ignorância, brincando com elementos da narrativa midiática massiva, ressignificando esses elementos, extraindo dores e forças através do estímulo dos afetos que circulam em nossos corpos.

Referências

- BADIOU, Alain. *Ethics: An essay on the understanding of evil*. London and New York: Verso, 2012.
- BASTOS, Thalita. *Eventos de afeto: A expressão pós-colonial no cinema europeu contemporâneo*. Tese de Doutorado. 2016.
- DEL RÍO, Elena. *Deleuze and the cinemas of performance*. Powers of affection. Edinburg: Edinburg University Press, 2008.
- PETHÖ, Agnes. *Cinema and Intermediality: The passion for the in-between*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2013.



Horror e questões de gênero em *A mulher que inventou o amor* (1980)¹

Horror and gender/genre issues in *A mulher que inventou o amor* (1980)

Tiago José Lemos Monteiro²

(Doutor em Comunicação – Instituto Federal do Rio de Janeiro)

Resumo: *A mulher que inventou o amor* é um longa-metragem brasileiro dirigido por Jean Garrett, escrito por João Silvério Trevisan e fotografado por Carlos Reichenbach. O filme se apropria abertamente de alguns códigos estilísticos e narrativos vinculados a um imaginário de gênero (no caso, o horror e o melodrama), ao mesmo tempo em que se mostra disposto a tensionar estes mesmos elementos, ao reenquadrá-los sob uma perspectiva singular em relação às questões de gênero, sexualidade e representação.

Palavras-chave: Boca do Lixo, Jean Garrett, *A mulher que inventou o amor*, horror, exploitation.

Abstract: *A mulher que inventou o amor* is a Brazilian feature film produced in the area also known as Boca do Lixo (SP), directed by Jean Garrett, written by João Silvério Trevisan and with Carlos Reichenbach as cinematographer. It is a movie which rewrites some stylistics and narrative codes related to genres such as melodrama and horror and, at the same time, discusses gender issues from a singular and transgressive point of view.

Keywords: Boca do Lixo, Jean Garrett, *A mulher que inventou o amor*, horror, exploitation.

Considerações iniciais

A mulher que inventou o amor é um longa-metragem brasileiro de 1980, dirigido por Jean Garrett, escrito por João Silvério Trevisan e fotografado por Carlos Reichenbach. O filme narra a saga erótica e existencial de Doralice (Aldine Müller), moça ingênua e humilde que, logo na sequência inicial da trama, é violentada por um açougueiro, recebendo em troca alguns pedaços de carne. Incentivada por uma amiga, adentra o mundo da prostituição, onde aprende a controlar os homens mediante a simulação do próprio prazer, consagrando-se no *bas fond* como “a Rainha do Gemido”. Ao mesmo tempo, alimenta o sonho de casar de véu e grinalda com o galã de telenovelas Cesar Augusto (Zecarlos de Andrade). Ao longo de sua jornada, os caminhos de Doralice se cruzam com os de diversos homens, em sua maioria, representados como fracos, patéticos, egoístas ou aproveitadores. Um deles, o Doutor Perdigão (Rodolfo Arena), decide transformá-la em uma dama da alta so-

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na Mesa Temática: PERSPECTIVAS CONTEMPORÂNEAS SOBRE HORROR E AUDIOVISUAL.

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.

cidade, matriculando-a em um curso de boas maneiras a partir do qual ela gradativamente assume uma nova identidade – a vampírica, performática e não-normativa Tallullah, que termina por assassinar o objeto máximo de sua afeição em uma espécie de ritual de amor e morte.

Tradicionalmente associado ao ciclo de produção cinematográfica de endereçamento popular-massivo da Boca do Lixo paulistana, *A mulher...* se revela representativo das tensões e ambiguidades que caracterizam parte substancial deste universo, sobretudo em sua tentativa de alcançar uma espécie de “terceira via” entre a estética da exploração que pautava a maioria dos títulos provenientes da Boca, e as propostas artísticas tidas como mais sofisticadas que diversos cineastas logravam empreender (ORMOND, 2016). Por um lado, *A mulher que inventou o amor* se apropria abertamente de alguns códigos estilísticos e narrativos vinculados a um imaginário horrífico e melodramático; por outro, se mostra disposto a tensionar estes mesmos elementos, ao reenquadrá-los sob uma perspectiva consideravelmente distinta daquela que pautava as incursões mais convencionais da Boca em relação às questões de gênero, sexualidade e representação.

A estética da exploração no cinema brasileiro e os filmes de *rape & revenge*

As possíveis conexões entre a produção audiovisual oriunda da Boca do Lixo paulistana entre as décadas de 1960 e 1980, e a estética da exploração (ou *exploitation*) em voga no âmbito de um certo cinema popular-massivo internacional do mesmo período já foram aventadas e debatidas por diversos autores em momentos anteriores da nossa (ainda incipiente) reflexão acadêmica sobre o tema (ABREU, 2002; PIEDADE, 2002; MONTEIRO, 2018). Partindo do pressuposto de que ambas as esferas compartilham um sem-número de pontos em comum – quais sejam, o caráter apelativo e sensacionalista de títulos, materiais publicitários e estratégias de divulgação; a ênfase no erotismo e em uma certa perspectiva objetificada sobre o corpo feminino desnudo; o endereçamento às audiências masculinas e proletárias dos grandes centros urbanos; e, por fim, o manejo consciente dos códigos de gêneros narrativos cinematográficos, a partir da noção de “similar nacional” – restaria verificar em quais aspectos o Cinema da Boca e o *exploitation* divergem de forma substancial (DENNISON, 2009).

Uma primeira característica a se destacar diz respeito ao circuito exibidor que, pelo menos no caso do cinema de exploração internacional, tradicionalmente se articulou em torno de salas e regiões específicas – os *grindhouses* – e que, no contexto brasileiro, parece ter ocupado os principais espaços de exibição das metrópoles urbanas e também se espreado para as salas dos subúrbios, periferias e cidades do interior, menores e mais precárias e termos de infraestrutura. Uma segunda característica estaria relacionada ao contexto político e social atravessado pelo Brasil na “fase áurea” do cinema da Boca do Lixo e das relações entre o cinema brasileiro e seu público (entre 1975 e 1982, aproximadamente), no que diz respeito à coexistência entre tais produções e uma Ditadura Civil-Militar em curso, mediando as relações (ora tensas, ora harmônicas), entre os produtores vinculados à Boca do Lixo e as instâncias oficiais de fomento à produção e distribuição cinema-



tográficas (como a Embrafilme).

Na medida em que os filmes da Boca materializavam certos esforços de “tradução” de subvertentes do cinema de *exploitation* internacional para a realidade brasileira de então, a partir de preocupações ou pautas específicas do nosso cenário sociocultural, *A mulher que inventou o amor* também pode ser enquadrado como um “sintoma” desse processo. O ponto de partida da trama é, até certo ponto, alinhado à subvertente dos *rape & revenge movies*, tendência então em voga no âmbito do horror de exploração internacional após a repercussão e controvérsia despertada por títulos como *The last house on the left* (Wes Craven, 1972) e *I spit on your grave* (Meir Zarchi, 1978) – muito embora, no filme de Garrett, o estupro sirva de catalisador para uma vingança direcionada não exatamente contra o perpetrador de tal ato, mas para todos os homens que atravessam seu caminho. A estrutura básica destes filmes é dividida em três momentos: um primeiro, no qual a protagonista feminina sofre abusos físicos e sexuais por parte de um ou mais homens; um eventual “ato intermediário”, caracterizado por uma mudança de perspectiva vivenciada pela personagem principal, de *feminina* para *feminista*; e um terceiro, em que a vítima (ou personagens próximos a ela) busca algum tipo de reparação ou vingança contra seus esturpadores (HELLER-NICHOLAS, 2012; MARINHO; MONTEIRO, 2018).

A profusão de títulos lançados durante a segunda metade dos anos 1970 e estruturados em torno deste *leitmotif* pôs em evidência as múltiplas ambiguidades que atravessam o discurso de tais filmes, sobretudo pelo fato de condicionarem a agência e o empoderamento das personagens femininas à ocorrência de episódios traumáticos, no mais das vezes filmados de modo a satisfazer o olhar e o desejo do espectador masculino, e nos quais mesmo as “vinganças” são quase sempre encenadas a partir de uma exploração do corpo da mulher em sua condição de arma de sedução.

Gêneros narrativos e marcas estilísticas no cinema de Jean Garrett

A compreensão destas dinâmicas é fundamental no sentido de situarmos a filmografia de Jean Garrett neste contexto e, particularmente, *A mulher que inventou o amor* em relação aos demais títulos que compõem a trajetória do diretor nascido no Arquipélago dos Açores e radicado em São Paulo desde meados da década de 1960. Ao longo de um percurso que compreende cerca de 18 títulos realizados entre 1975 e 1986, a obra de Garrett costuma ser associada a uma vertente da produção da Boca situada nem tanto ao mar das elocubrações filosóficas e existenciais de Valter Hugo Khoury ou Carlos Reichenbach, nem tanto à terra do *exploitation* instintivo, autodidata e assumidamente popular-massivo de Tony Vieira ou Francisco Cavalcanti. O estilo de Jean Garrett tende a ser definido a partir de características como o apuro técnico, o gosto pela *mise-en-scène* elaborada, um esforço na composição de enquadramentos arrojados, a versatilidade no trânsito entre os códigos de diversos gêneros narrativos e, algo bastante frequente no âmbito da produção da Boca, uma perspectiva ambivalente acerca das questões políticas, sociais e culturais direta ou indiretamente tematizadas pelos filmes (CÁNEPA; MONTEIRO, 2018).

No contexto destes trânsitos, e mesmo ante a onipresença do apelo erótico demandado pelo circuito exibidor, alguns títulos dirigidos por Jean Garrett conseguiram lograr apropriações muito particulares de elementos horríficos, terríficos e/ou fantásticos – seguindo, aliás, uma tendência bastante comum na história do cinema brasileiro, e que consiste no “mascaramento” de marcas de gênero específicas, pela via da hibridação ou superposição com códigos narrativos de outros gêneros (CÁNEPA, 2006). O longa *Excitação*, de 1976, é um bom exemplo dessa prática: embora o título sugira uma ênfase nos aspectos sexuais e eróticos da trama (que, decerto, também se fazem presentes), no cerne do roteiro escrito por Garrett e Ody Fraga habita uma história de contornos góticos sobre um suposto fantasma que interfere nos equipamentos eletrodomésticos de uma mansão isolada à beira-mar, levando sua moradora à (quase) loucura (MONTEIRO, 2018b).

A noiva estava de vermelho: sangue, suor e performatividade de gênero

Embora estabelecendo conexões mais sutis com este imaginário, *A mulher que inventou o amor* não deixa de fomentar, à sua maneira, possibilidades de leitura e análise a partir de uma perspectiva horrífica. Sequências como a do estupro no açougue e o sacrifício ritual do astro de telenovelas na cena final do filme denotam o conhecimento de um repertório estilístico que vai do *giallo* italiano de Mario Bava e Dario Argento, ao terror erótico e sobrenatural franco-espanhol de Jean Rollin, Jesús Franco e José Larraz (passível de ser atribuído à contribuição criativa de Carlos Reichenbach, reconhecido entusiasta destes estilos e outras manifestações paracinemáticas afins, na direção de fotografia).

Na primeira, a onipresença de uma luz neon piscante e o fato de os personagens estarem rodeados por carcaças de animais mortos reforça o aspecto, ao mesmo tempo, estilizado e abjeto da cena; na segunda, a dupla Garrett/Reichenbach consegue equalizar a simetria nos enquadramentos expressionistas e o recurso ao *gore* explícito, no qual o sangue de Cesar Augusto, vertendo em profusão após sucessivos golpes de punhal, tingiu de um vermelho (propositadamente?) artificial o vestido branco de Doralice/Tallullah – pulsões de Vida e de Morte ensejando uma dança estranha e macabra.

Também no que concerne às representações de gênero, o filme de Garrett articula propostas, no mínimo, incomuns, sobretudo se comparado ao *output* padrão da Boca em finais dos anos 1970, quando o processo de abertura política então em curso flexibiliza o aparato censor federal e, gradativamente, tensiona os limites do que pode ser mostrado em termos de nudez e sexo. Se, por um lado, esta liberalização favoreceu o reforço de perspectivas objetificadoras sobre o corpo feminino, em obras que tangenciavam a fronteira do pornográfico, por outro lado *A mulher...* parece se aproveitar desta atmosfera para subverter dicotomias e expectativas. Aqui, o crédito deve ser atribuído ao roteiro de João Silvério Trevisan, escritor e jornalista cuja trajetória profissional e artística é caracterizada por um forte ativismo junto aos movimentos LGBT+ brasileiros dos anos 1970, além de algumas contribuições ao cânone do Cinema Marginal do mesmo período, mormente com a realização de *Orgia, ou o homem que deu cria*, de 1971 (também fotografado por Carlos Reichenbach).



A sequência da visita ao *night club* é representativa dessa perspectiva não-normativa sobre as questões de gênero e sexualidade, quando assistimos à performance de um artista que se apresenta vestido de noiva e ostentando uma volumosa barba. Após a metamorfose de Doralice em Tallullah, tornam-se frequentes os episódios nos quais a protagonista ora recorre a trajes masculinos como estratégia de sedução, ora propõe ao(s) parceiro(s) que vista(m) roupas ou execute(m) trejeitos associados a uma ideia de feminino. A postura da personagem em relação às figuras com as quais se relaciona sexualmente também muda, adquirindo ares de dominância e subjugação durante o ato. Por fim, a revelação da bissexualidade do ídolo Cesar Augusto parece autorizar sua imolação por meio das sucessivas perfurações/penetrações que a lâmina do punhal de Tallullah lhe desfere.

Tantas ambivalências podem estar na origem da recepção nada consensual que o longa obteve por ocasião de seu lançamento comercial, saudado por alguns críticos como um filme “carregado nas tintas” (Rogério Biatrelli, *Jornal do Brasil*, Caderno B, 21 out. 1980, p.5), “uma lição de ‘deserotismo’”, “irritante, chocante, bonito, desagradável (...), mas nunca menos do que inusitado” (Edmar Pereira, *Jornal da Tarde*, 17 nov. 1980, p.23), “irreverente e criativo” (Leila Mícolis, *Lampião da esquina*, n.31, dez.1980, p.16) ou mesmo como uma “tremenda chacota a título de puxar pelo intelecto” (Salviano C. De Paiva, *O Globo*, 21 out. 1980, p.33).

Poderíamos, assim, apreender *A mulher que inventou o amor* como o resultado de uma articulação complexa entre a sensibilidade *queer* do roteiro de Trevisan; o tom grotesco, absurdo e excessivo característico das rupturas de linguagem valorizadas pelo *udigrudi* dos anos 1960 e 1970; e, por fim, o desejo de comunicação com o grande público pela via do entretenimento e do imaginário de gênero presente na filmografia de Jean Garrett. Um olhar sobre *A mulher que inventou o amor* nos forneceria, por fim, subsídios para uma reflexão crítica acerca das eventuais heranças que a obra teria legado ao cinema de horror feito no Brasil hoje, bem como sobre a questão do feminino no âmbito deste gênero.

Referências

- ABREU, N. C. P. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. Tese (Doutorado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.
- CÁNEPA, L. L. *Medo de quê? - uma história do horror nos filmes brasileiros*. Tese (Doutorado em Multimeios) - Instituto de Artes, UNICAMP. Campinas, 2008.
- CÁNEPA, L. L.; MONTEIRO, T. J. L. “*Você jamais esquecerá esse filme porque você é um dos personagens*”: Noite em Chamas, os anos 1970 sob as lentes de Jean Garrett. Trabalho apresentado ao GT de Cultura das Mídias no XXVII Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, Belo Horizonte, PUC Minas, junho de 2018.
- DENNISON, S. Sex and the Generals: reading Brazilian *Pornochanchada* as sexploitation. In: RUÉTALO, V.; TIERNEY, D. (org.). *Latsploitation, Exploitation Cinemas, and Latin America*. New York, London: Routledge, 2009. p. 230-244.

HELLER-NICHOLAS, A. *Rape-revenge films: a critical study*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2011.

MARINHO, L. S.; MONTEIRO, T. J. L. M. *Percalços de Jennifer(s): uma análise comparativa entre I spit on your grave e Revenge*. Trabalho apresentado no IJ04 – Cinema, da Intercom Júnior – XIV Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, no 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Joinville, UNIVILLE, 2018.

MONTEIRO, T. J. L. Snuff à brasileira: marketing de exploração no cinema da Boca. In: MIGLIORIN, C. et al (org.). *Anais de textos completos do XXI Encontro da SOCINE*. São Paulo: SOCINE, 2018. p. 680-686.

_____. Ghosts in the machine: supernatural dread vs. technology in the Brazilian erotic horror thriller *Excitação* (1976). In: GADOMSKA, K.; LOSKA, A.; SWOBODA, A (org.). *The supernatural in literature and cinema*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Slaskiego, 2018. p. 225-237.

ORMOND, A. A mulher que inventou o amor (1979). In: _____. *Ensaaios de cinema brasileiro: dos filmes mudos à pornochanchada*. São José dos Pinhais, PR: Editora Estronho, 2016. p. 253-254.

PIEIDADE, L. F. R. *A cultura do lixo: horror, sexo e exploração no cinema*. 2002. Dissertação (Mestrado em Múltiplos) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas 2002.



Trânsitos narrativos e produtivos entre pornochanchada e telenovela¹

Narrative and productive transits between pornochanchada and telenovela

Vanessa Kalindra Labre de Oliveira² | Guilherme Fumeo Almeida³
(Doutoranda – UFRGS) | (Doutorando – UFRGS)

Resumo: Este trabalho tem por objetivo analisar os trânsitos narrativos, de modos de produção e de profissionais entre a pornochanchada e a telenovela durante a década de 1970. Considerando-os enquanto gêneros comerciais brasileiros cinematográfico e de produção teledramatúrgica, respectivamente, leva-se em conta tanto suas especificidades quanto o contexto social, político e cultural que criou as bases para a existência deste diálogo.

Palavras-chave: Trânsitos narrativos, trânsitos produtivos, pornochanchada, telenovela, anos 1970.

Abstract: The objective of this work is to analyze the narrative, productive and professional transits between pornochanchada and telenovela during the 1970s. Considering them as commercial cinematographic and teledramaturgical Brazilian commercial genres, respectively, it takes into account both the specificities of these genres as the social, political and cultural context that created the basis for the existence of this dialogue.

Keywords: Narrative transits, productive transits, pornochanchada, telenovela, 1970s.

Introdução

Os anos de 1970 foram decisivos para o design produtivo do audiovisual brasileiro. Enquanto as pornochanchadas se estabeleciam como o grande exemplo cinematográfico de cultura popular de massa nacional da época, conforme destaca Flávia Seligman (2000), as novelas passavam por um importante processo de modernização, gerando um novo entendimento sobre teledramaturgia e estética aplicada à TV (FILHO, 2003). Ainda que as telenovelas e as pornochanchadas sejam muito distintas, é possível apontar uma proximidade em termos de modelo de produção, o que justifica, em partes, o trânsito narrativo e de profissionais entre estes gêneros cinematográfico e televisivo.

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual, na sessão Estendendo a ideia de gênero no cinema brasileiro.

2 - Doutoranda PPGCOM-UFRGS. Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pelo PósCom-UFBA e Licenciada em Teatro pela UFRN. É graduanda em Comunicação Social – Audiovisual na UFRN, e integra o Grupo de Pesquisa em Processos Audiovisuais – PROAv-UFRGS. vanessaklabre@gmail.com.

3 - Doutorando PPGCOM-UFRGS. Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo e mestre em Comunicação e Informação pela mesma instituição. Integra o Grupo de Pesquisa em Processos Audiovisuais – PROAv-UFRGS. Bolsista CAPES. almeidaguif@gmail.com.

Dessa forma, mesmo que sob perspectivas comerciais e estéticas distintas, a telenovela e a pornochanchada compartilhavam características importantes entre si. Dentre elas: a) certas estruturas narrativas, através do enfoque nos dramas pessoais e do uso de elementos do cotidiano urbano; b) modos de produção, a partir de uma realização ágil e uma estética realista; e c) trânsito de profissionais, como o autor e roteirista Silvio de Abreu, a atriz Sonia Braga e o ator Nuno Leal Maia, todos com intensa experiência em ambos os gêneros.

Assim, partindo da análise dos modos narrativos e de produção adotados pela pornochanchada e pela telenovela em sua construção enquanto gêneros audiovisuais comerciais ao longo da década de 1970, o presente trabalho, braço comum de duas pesquisas de doutorado em andamento, buscará iniciar uma problematização das marcas deste deslocamento e o contexto social, político e cultural que criou as bases para a existência deste diálogo. Para tanto, o texto está dividido em duas partes, além desta introdução. Na primeira, serão destacadas as grandes transformações enfrentadas pela teledramaturgia brasileira na época, relacionando-as com o contexto sociopolítico do período. Nesta parte, também serão analisadas as especificidades narrativas e de modos de produção da pornochanchada no período, com a sua consolidação como gênero cinematográfico de grande sucesso de público em tempos de autoritarismo político e um processo de liberação sexual limitado pelo conservadorismo social. Na segunda parte, por sua vez, serão expostas as características e os contextos dos trânsitos entre os dois gêneros, com destaque para o tripé estruturas narrativas, modos de produção e deslocamento de profissionais.

A modernização das telenovelas e a pornochanchada no Brasil

A televisão foi introduzida ao Brasil na década de 1950, através da iniciativa do empresário e jornalista Assis Chateaubriand. Para alimentar a nova tecnologia, seus profissionais fizeram uso das experiências empreendidas em outras linguagens midiáticas e artísticas, como foi o caso da logística de grade do rádio; do entretenimento típico do teatro de revista, que já tinha por definição a criação de produtos voltados para as massas; bem como da expressão do próprio circo, com sua estrutura fragmentada.

As telenovelas estiveram presentes desde o início desse processo, e foram influenciadas fundamentalmente pelas radionovelas, que já eram responsáveis por grandes sucessos de público nas diversas emissoras de rádio espalhadas pelo país, e pela tradição dos folhetins, iniciada ainda no século XIX. Essas características justificam seu forte teor verborrágico, até mesmo pela pouca qualidade da imagem na época, além de suas câmeras estáticas e histórias de cunho melodramático.

No Brasil, a Rede Globo de Televisão se destacou quanto à realização das telenovelas, produtos que contribuíram decisivamente para que ela se tornasse referência absoluta em termos de audiovisual no país. Até meados da década de 1960, a responsável pela dramaturgia da emissora era a cubana Glória Magadan,



conhecida por seus melodramas de 'capa e espada' que se passavam em realidades distintas da brasileira (OLIVEIRA SOBRINHO, 2011). Em 1967, contudo, Daniel Filho entrou na Rede Globo de Televisão a pedido de José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, para produzir e dirigir a telenovela: *A Rainha Louca*. Insatisfeito com o poder exclusivo que detinha Glória Magadan sobre a teledramaturgia da Globo, bem como com seu modelo de representação, Boni viu em Daniel Filho a possibilidade de reconfigurar as novelas da emissora, aproximando-as de questões brasileiras e dando mais verossimilhança e qualidade técnico-narrativa às tramas.

A necessidade de modernização era um discurso vigente durante a época nas mais diferentes áreas, não apenas nas artes. O governo militar investia na cultura tendo em vista seu fator ideológico (ORTIZ, 1994), apoiado por um discurso que defendia a cultura brasileira e uma suposta identidade nacional. No mesmo período evidencia-se também a importância do Cinema Novo e sua procura por uma linguagem fílmica nova e rudimentar que comportasse o caráter subdesenvolvido do Brasil (ROCHA, 2004), mostrando as particularidades da nação, do povo brasileiro e a cultura nacional, isto é, que falasse *do* povo e *para* o povo.

Assim, no final dos anos 1960, início da década de 1970, mudanças importantes permitiram que a teledramaturgia brasileira desenvolvesse uma linguagem nacional, passando a abordar questões próprias. Somou-se a isso a exploração de diferentes formatos, a maior qualificação dos profissionais, o fortalecimento do setor das telecomunicações no Brasil, a exploração de ambientes mais verossímeis, a criação do *video-tape*, que permitia regravar, repetir e armazenar as filmagens, dentre outros fatores (BORELLI, 2001). Com a participação ativa de Daniel Filho, que substituiu Glória Magadan, promoveu-se, com isso, a modernização da teledramaturgia da Rede Globo de Televisão, e novos modelos de produção, temáticas e estilos foram sendo articulados em uma programação televisiva organizada em diferentes horários (19h, 20h e 22h). O melodrama, nesse sentido, passou a dividir espaço com outros tipos de narrativas e a emissora se consolidou de vez como a maior do país, definindo o que se convencionou chamar de Padrão Globo de Qualidade, referência até hoje para os produtos audiovisuais comerciais.

Atentos a essa diversificação na grade, o fluxo de profissionais de diferentes meios se fez presente, em especial quanto ao cinema, que na época se destacava em termos de bilheteria e apelo popular com as pornochanchadas. Surgida entre fins dos anos 1960 e início dos 1970, a pornochanchada foi associada a uma ideia de gênero cinematográfico que dava destaque a um humor marcado pela ambiguidade, pelo duplo sentido, pelo erotismo e pela crítica de costumes comportamentais.

Ressignificando 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 consolidou como gênero, Inimá Simões (2007) destaca, adquirindo unidade própria e uma produção regular de filmes, contribuindo para a época de maior ocupação de mercado interno do cinema nacional. De 1972 a 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 brasileiros (SIMÕES, 2007).

Em termos estéticos e narrativos, a mescla de humor e erotismo marcou a consolidação da pornochanchada; humor e erotismo construídos por artifícios como a predominância do olhar masculino, que privilegiava a figura da mulher objeto, e as expressões de duplo sentido. Estas expressões são parte fundamental da percepção da construção narrativa da pornochanchada, aponta o autor (2007, p. 187), uma vez que “o jogo de palavras inverte sentidos, dá interpretação diversa aos fatos visíveis e confere o molho necessário a situações aparentemente banais, obtendo imediata reação da plateia que compartilha o mesmo código”.

Simões liga o papel do erotismo na pornochanchada à representação dos costumes da época, especialmente os ligados ao movimento conhecido como liberação sexual brasileira, com seus limites e especificidades, através da ênfase de situações envolvendo conquistas amorosas, adultério e virgindade. Esta chamada liberação sexual nacional, contudo, obedecia aos limites de uma época e de uma sociedade ainda marcadas por pontos como a virgindade feminina antes do casamento e a indissolubilidade deste último, que mesmo que discutidos, ainda tinham status social dogmático.

Nuno Cesar Abreu (2002) também relaciona o erotismo da pornochanchada a um determinado contexto social e considera-o uma comercialização de versões sobre questões sociais e sexuais dos anos 1970 e início dos 1980. Por meio desta lógica de comercialização, a construção narrativa dos filmes do gênero continha a apresentação e a resolução de algum conflito sexual, com o seu desfecho resultando em elementos eróticos como sedução e voyeurismo, não raro acompanhados de formas de violência.

A partir do final dos anos 1970, dentro de um contexto político de ditadura, com autoritarismo político e crise econômica, tal lógica levou o gênero a adotar um enfoque mais dramático, que era refletido em filmes que substituíam a leveza da comédia erótica pelo drama sexual, passando a unir o desencanto social e o sexo de formas muitas vezes trágicas. Antes sinônimo de prazer, aventura e situações tragicômicas, o sexo na pornochanchada passa a ser relacionado ao fracasso, à maldade e à morte.

Os trânsitos

Embora as telenovelas se mostrassem mais conservadoras, algumas semelhanças podem ser estabelecidas entre elas e as pornochanchadas, como anteriormente pontuado: um modelo de produção calcado em uma realização ágil e estética realista, estruturas narrativas centradas em dramas pessoais e elementos do cotidiano urbano. Ambos os meios investiram, ainda, na consolidação de uma indústria fundamentada em gêneros, instituindo no público expectativas muito específicas em relação às produções.

Dentro deste contexto, muitos artistas vivenciaram ambas as experiências. O ator Nuno Leal Maia tal-



vez seja um dos principais representantes: ele atuou em filmes como *A virgem* (Dionísio Azevedo, 1973) e *O bem dotado – O homem de Itu* (José Miziara, 1978), e na TV, participou da série *Estúpido Cupido*, dirigido por Régis Cardoso entre 1976 e 1977 e do telefilme *A ordem natural das coisas* (Domingos de Oliveira, Zbigniew Ziembinski, 1977). Além dele, outros atores também realizaram esse trânsito, como Lima Duarte e Antônio Fagundes, que seguem atuando em filmes e telenovelas de grande sucesso até hoje.

As mulheres, por sua vez, tiveram ainda mais projeção no período, muito em função da exploração da sensualidade feminina típica das pornochanchadas. São exemplos atrizes como Sônia Braga, (*A doma do lotação*, Neville de Almeida, 1978), Vera Fisher (*A super fêmea*, Anibal Massaini Neto, 1973), Selma Egrei (*Nos embalos de Ipanema*, Antonio Calmon, 1978), que participou de dezenas de pornochanchadas e várias séries de televisão, Lucélia Santos, (*Já não se faz mais amor como antigamente*, Anselmo Duarte, John Herbert e Adriano Stuart, 1976), Marília Pêra e Regina Casé, além de muitas outras, que carregaram para a televisão o capital simbólico associado à sensualidade desenvolvido no cinema.

Além desses artistas, se destaca ainda Silvío de Abreu, que nos cinemas escreveu e dirigiu *Gente que transa*, em 1974, o segmento *Uma grande Vocação*, no filme *Cada um dá o que tem* (1975), *Elas são do Baralho* (1977) entre outros. Na Globo, começou com ator, na novela *A próxima atração*, dirigida por Régis Cardoso entre o final de 1970 e meados de 1971, e depois iniciou seus trabalhos como autor em *O pecado rasgado*, também dirigida por Régis Cardoso, em 1978. Atualmente, Abreu é um dos principais nomes na teledramaturgia da Rede Globo de Televisão, sendo atualmente Diretor de Dramaturgia Diária da emissora. Por fim, ressalta-se o exemplo de Antônio Calmon, um dos roteiristas de *A carne* (J. Marreco, 1975), roteirista e diretor de *Gente fina é outra coisa* (1977) e *O bom marido* (1978) – e que na TV escreveu sucessos de audiência na década de 1990, como as séries *Top Model* (1989-1990), *Vamp* (1990-1991) e *A justiceira* (1997).

Referências

- ABREU, Nuno Cesar. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2002.
- AMANCIO, Tunico. "Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme". Revista ALCEU - v.8, n.15, jul./dez. 2007.
- BORELLI, Silvia Helena Simões. "Telenovelas Brasileiras: Balanços e Perspectivas". São Paulo: Perspectiva vol.15 no.3 São Paulo July/Sept. 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-88392001000300005&script=sci_arttext, visitado em 25 de maio de 2001.
- FILHO, Daniel. *O Circo Eletrônico: fazendo TV no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- OLIVEIRA SOBRINHO, José Bonifácio de. *O livro do Boni*. Rio de Janeiro: casa da palavra, 2011.

RAMOS, Jose Mario Ortiz. *Cinema, Estado e Lutas Culturais: Anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

_____. *Televisão, Publicidade e Cultura de Massa*. Petrópolis: Vozes, 1995.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SIMÕES, Inimá. "Sexo à brasileira". Revista ALCEU - v.8, n.15, jul./dez. 2007.

SELIGMAN, Flávia. "*O Brasil é feito pornô*": o ciclo da pornochanchada no país dos governos militares. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Pós-Graduação, São Paulo, 2000.

As muitas camadas de uma imagem de arquivo¹

The many layers of an archive image

Vanessa Maria Rodrigues²
(Mestranda – UFJF)

Resumo: Os arquivos contêm vestígios e fissuras que ajudam a pensar e multiplicar experiências sobre passado e presente e a refletir sobre questões sociais, comportamentais e políticas de uma sociedade e época. Eles não são o acontecimento em si, mas um recorte sobre uma situação específica. Por isso, devem ser cruzados, montados com outros materiais a fim de gerar outros olhares sobre o mundo. Com base nisso, analisaremos trechos do curta *Cemitério da Memória* (Marcos Pimentel, 2003).

Palavras-chave: Arquivo, camadas, imagem, Cemitério da Memória.

Abstract: Archives contain traces and fissures that help to think and increase experiences about the past and present and to reflect on social, behavioral, and political issues of a society and time. They are not the event itself, but a part of a specific situation. Therefore, they should be confronted, assembled with other materials in order to generate others viewpoints on the world. Based on this, we will analyze portions of the short film *Cemitério da Memória* (Marcos Pimentel, 2003).

Keywords: Archive, layers, image, Cemitério da Memória.

Partindo da noção de vestígio, tomada de empréstimo dos estudos da historiadora francesa Sylvie Lindeperg sobre o “filme palimpsesto” (LINS; BLANK, 2002), juntamente com a concepção do historiador e crítico de arte francês Georges Didi-Huberman de que todo arquivo é lacunar e, por isso, necessita de uma constante investigação, cruzamento de informação e montagem com outros materiais para adquirir legibilidade (DIDI-HUBERMAN, 2012), apresentamos uma pequena discussão sobre uma imagem de arquivo presente no curta *Cemitério da Memória* (Marcos Pimentel, 2003): uma mulher negra que é cortada de cena e alimenta um bebê. A partir disso, pensamos em como esse enquadramento aponta para certos padrões de comportamento na relação entre patrões e babás.

Além de um recorte

Uma mulher negra dá papinha a um bebê. No entanto, o enquadramento é na criança. Pernas e cabeça

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Cinema, história, arquivos – uma estética do passado.

2 - Mestranda do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens, do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: vanessavilasb@gmail.com.

da mulher, que aqui deduzimos ser a babá, são cortadas. Dela, só a parte do tronco e a ação da mão levando a colher à boca do pequeno são mostradas.



Figura 01: Frame do filme *Cemitério da Memória*

Essa imagem está presente na abertura de *Cemitério da Memória*. No curta, em nenhum momento ela é questionada, nem submetida a qualquer processo reflexivo durante a montagem. Aparece com duração em torno de 1 segundo, misturada a outras antigas imagens de família, as quais vemos outras situações protagonizadas por crianças e adultos. O registro está inserido ali com um caráter ilustrativo, para acompanhar a música “Dona Doninha”, de Sueli Costa, que fala sobre relações e memórias afetivas de parentesco.

No entanto, quando vimos esse pequeno *take*, achamos que ele poderia revelar bem mais do que esses simples costumes familiares do passado: poderia ganhar “força quando comparados, confrontados, relacionados com outros documentos” (BLANK, 2015, p 09). Fomos então, atrás de um movimento, uma pesquisa em busca de outras informações que pudessem refletir sobre seu contexto. E diante desses questionamentos, estabelecemos um paralelo com a discussão proposta pela professora, pesquisadora e diretora Consuelo Lins, em *Babás* (2010). Nesse curta, ela analisa a presença, na maioria das vezes em segundo plano, dada a essas profissionais importantes para a criação dos filhos dos patrões, mas que ganha pouco (ou quase nenhum) espaço nos arquivos familiares.

A diretora começa o documentário com uma fotografia tirada em Recife, na década de 1860, em que aparece um menino branco se refugiando próximo ao colo de uma mulher negra, provavelmente, sua ama de leite. E reflete sobre o gesto de afeto das babás enquanto presença cotidiana na formação nos primeiros anos da infância.

Mais à frente, a diretora apresenta cinco mulheres que a ajudaram na criação dos filhos, sobrinhos e nos afazeres domésticos durante vários momentos da vida. E faz uma autorreflexão sobre o quão pouco elas estão presentes nas muitas imagens que fez sobre sua família, atentando para o fato de que quando são mostradas é de forma coadjuvante. Recorrendo a outros filminhos do início dos anos de 1920 estabelece situação similar e fala que “é raro encontrar imagens de babás e empregadas domésticas nos arquivos públicos ou familiares no Brasil. Quando aparecem é quase sempre por acaso, em meio a cenas com crianças em filmes

de família” (BABÁS, 2010).

Numa espécie de segunda parte do filme, Consuelo também entrevista babás de amigos, conhecidos e algumas que trabalharam com ela no passado. Nos depoimentos é perceptível que, embora a relação de carinho fosse verdadeira, muitas vezes havia situações de abuso de poder e violência psicológica entre patrão e empregada.

Essa relação paradoxal da empregada doméstica fazer parte e ao mesmo tempo ser oprimida, ignorada e tratada como uma intrusa à família dos patrões é analisada pela socióloga norte-americana Patricia Hill Collins como uma interligação da divisão de gêneros, raça, classe social e dos papéis desempenhados entre os que detêm o poder e os que são subordinados a ele (COLLINS, 2016, p. 99-100). A pesquisadora brasileira Djamila Ribeiro, no livro *O que é lugar de fala?*, segue raciocínio similar ao refletir sobre questões que vão ao encontro do ser mulher, negra e empregada doméstica e o quanto isso corrobora para uma espécie de exclusão e falta de visibilidade dessa trabalhadora enquanto parte subalterna ao núcleo familiar dos ricos:

As mulheres negras ao mesmo tempo em que fazem parte de algumas instituições, não são consideradas como iguais, dando o exemplo das trabalhadoras domésticas que trabalham em casa de família. Há a tentativa das pessoas brancas em dizer o quanto elas são importantes e “quase da família”, ao mesmo tempo em que elas ainda seguem ocupando um lugar de marginalidade. (RIBEIRO, 2017, p. 45-46).

Fazendo coro a essas questões, outros documentaristas brasileiros também analisaram a atitude secundária dada às babás e outros profissionais responsáveis pelo cuidado do lar, respaldados na análise de filmes e fotografias de família. Entre eles, João Moreira Salles, em *No Intenso Agora* (2017). No início do longa, o diretor indaga uma sequência em que, inicialmente, aparece uma senhora branca, bem vestida, que caminha dando as mãos a duas meninas. Uma delas também dá a mão a uma moça negra, com trajés mais simples, e que carrega um bebê no colo. Possivelmente, a moça é a babá das crianças.



Figura 2: Frame do filme *No Intenso Agora*

No *take* seguinte, o bebê que a babá segurava está no chão. Ela o ajeita para que os seus primeiros passos sejam filmados. Logo em seguida, enquanto a menininha anda, a babá sai de quadro. Só a senhora branca (provavelmente a mãe) e a criança menor continuam em primeiro plano. João Moreira Salles reflete que esse

ato da babá sair do espaço principal da cena é mais do que proporcionar destaque a essa nova descoberta infantil, mesmo que sem querer, a câmera mostra as relações de classe no país: a trabalhadora não faz parte da família e, por isso, ocupa o fundo da imagem, se confundindo os passantes da rua.



Figura 3: Frames do filme *No Intenso Agora*

Seguindo esse mesmo viés, Safira Moreira também se dedica a buscar uma memória sobre as famílias negras e a promover uma discussão sobre a ausência e estigmatização dessa iconografia no país. Ela comenta que começou a garimpar fotos de famílias negras em feiras de antiguidades do Rio de Janeiro. E todas as imagens que encontrava, colocavam as mulheres negras em posição de subalternidade, o que se transformou no estalo para fazer uma denúncia sobre o apagamento histórico dessa população no Brasil³.

Travessia começa com o poema “Vozes Mulheres”, da escritora brasileira Conceição Evaristo, e uma única fotografia. O conteúdo da imagem vai se mostrando aos poucos, dividida em partes, à medida que o poema é recitado em voz *off*: vemos dois pés negros calçados com chinelos simples, seguido de um pedaço de vestido, perninhas de um bebê branco segurado por mãos negras, mais vestido e pernas da mulher, até que conseguimos identificar o rosto da criança e de quem a tem no colo, abrindo para o registro na íntegra. Depois, atrás da foto, lemos a mensagem: “Tarcisinho e sua babá. Dias D’Ávila, 15-11-63”.

3 - Informações repassadas por Safira em debate que participou durante a “9ª Semana Festival de Cinema”, em novembro de 2017, no Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-BysMmyZMXy>>. Acesso em: 10 de out. 2018.



Figura 4: Frames do filme *Travessia*

Após o poema, ouvimos um depoimento, também em *off*, que fala sobre as poucas fotografias existentes das mulheres de quem Safira descende. A voz diz, entre outras coisas, que era muito caro ter uma fotografia no passado e, por isso, não fazia parte do cotidiano das famílias negras. Esse relato é coberto por imagens em movimento de uma mulher negra que vai mostrando diversas fotos antigas de família, quase todas elas só com imagens de pessoas brancas.

Apesar da imagem da mulher cortada no documentário de Pimentel ir ao encontro do que já foi discutido até aqui, achamos interessante incorporar à nossa análise o método de trabalho das pesquisadoras Thais Blank e Patrícia Machado em suas pesquisas sobre a tomada e retomada das imagens de arquivo. Elas se inspiraram na metodologia proposta pela historiadora francesa Sylvie Lindeperg, a qual pensa o cinema como fonte documental e, a partir disso, explora a importância de se investigar o contexto de produção da imagem – quem a fez, com quais propósitos, o que sugere certo enquadramento, atitudes e indeterminações – e de cruzar diversos tipos de documentos.

Não obstante as semelhanças com o método francês, desde 2011, as pesquisadoras brasileiras vêm desenvolvendo particularidades próprias à investigação dessas imagens preexistentes, impulsionadas pela situação arquivística nacional, que é falha em termos de preservação da memória audiovisual. Entre os desafios enfrentados no Brasil e que não são tidos nos objetos de pesquisa da francesa, estão a precariedade ou mesmo inexistência de informações sobre as imagens arquivadas e, por isso, elas incorporaram à metodologia de Lindeperg a prática da entrevista com pessoas que participaram da produção e da conservação dos registros, além de outras fontes que estão relacionadas às imagens, mesmo que indiretamente (BLANK; MACHADO, 2018). Diante disso, tentamos utilizar procedimentos semelhantes no nosso estudo.

Blank e Machado dizem que o primeiro critério utilizado por Lindeperg na análise das imagens é o reconhecimento de quem filma para entender as escolhas sobre o que é mostrado. A partir dessa prerrogativa, lembramos-nos que durante a entrevista que fizemos com Marcos Pimentel, em outubro de 2017, ele nos dis-

se que o registro da possível babá tinha sido feito por Nahim Miana e que teve acesso ao arquivo por meio da Divisão de Memória da Funalfa – instituição responsável pela política cultural de Juiz de Fora e hoje detentora do material de Nahim. Recorremos então a esse departamento.

O acervo de Nahim Miana foi doado à instituição pública por ele próprio e a esposa, Wanda Miana, em junho de 2000. São cerca de 3h50min de mais de 80 pequenos filminhos, realizados entre 1947 a 1959, que mostram a vivência do casal, dos cinco filhos (Virgínia, Miguel, Eliana, Dyonée e Nilton) e outros parentes e amigos em batizados, casamentos, aniversários, almoços, brincadeiras típicas da época, eventos religiosos e viagens⁴.

Descendente de sírio-libaneses, Nahim Miana não tinha nenhuma relação direta com o cinema. Foi industrial e professor de inglês em Juiz de Fora e fazia os registros de forma amadora, como lembrança, souvenir de família, para ser exibido dentro próprio lar (MIANA NETTO, 2018).

A partir da visita ao acervo, podemos acompanhar bem mais do que o cerca de 1 segundo utilizado por Pimentel. O filminho que registra essa cena com a babá tem aproximadamente 2min e 20 segundos e se chama “Um dia com Nilton Miana - Agosto 59”. Nilton, o garoto alimentado pela babá, é o quinto filho de Nahim.

Pontuamos que obtivemos alguns dados extras a respeito do acervo, ainda que sucintamente e algumas vezes de forma imprecisa. Isso, porque Wanda e Nahim, após doarem as películas, foram à Funalfa e ajudaram a montar uma espécie de relatório descrevendo quem eram as pessoas em cada cena, os eventos, locais e outras circunstâncias da tomada. Além disso, conseguimos entrar em contato com Miguel, o segundo filho do casal, e que aparece em muitas das imagens feitas por Nahim. Hoje, ele está com 70 anos.

Nesse filme de Miana, é possível vermos o rosto da mulher que alimenta Nilton. O cinegrafista mostra brevemente sua face, que esboça um sorriso, mas ele em seguida volta a câmera para o assunto principal do registro, o filho. A sequência inteira da papinha dura em torno de 10 segundos e o rosto babá fica evidente em menos de dois.



Figura 6: Imagem da babá, que não aparece no filme de Pimentel - Frame retirado do acervo de Nahim Miana

4 - Informações obtidas durante visita à Divisão de Memória da Funalfa, nos dias 08, 09, 15, 17 e 19 de outubro de 2018. Na ocasião, assistimos a todos os filmes de Nahim que fazem parte do acervo desse departamento.

Apesar da existência desse breve registro que dá rosto à provável babá, não temos contato (nem em outras imagens, nem no relatório descritivo das cenas) com nada sobre sua história — quem era ela, seu nome, idade, origens, em que circunstância vivia e trabalhava. É um personagem ainda anônimo, que só sobrevive e nos é acessível devido ao resguardo das latas de filme pela família Miana ao longo das décadas, à migração do espaço privado para o público, a nossa volta às imagens brutas do passado e o congelamento de um *frame*, situações que se cruzam para ajudar a pensar a história e memória das babás. Ao longo de todo o acervo digitalizado de Nahim, também encontramos poucas imagens que pudessem ser relacionadas às babás ou empregadas domésticas. Embora o filho, Miguel Miana Netto, tenha nos dito que, como eram 07 irmãos (além dos já citados que aparecem nas imagens, posteriormente nasceram Haydee e Leonardo), houve momentos em que até duas dessas profissionais ajudavam no cuidado das crianças. Ele também não se lembrou do nome da babá de Nilton⁵ (MIANA NETTO, 2018).



Figura 7: Nesses frames, que fazem parte de um mesmo filminho (Cidade Maravilhosa, dezembro de 1950), vemos dona Wanda com as três crianças e uma babá em uma praça no Rio de Janeiro. É o único momento em todo o relatório descritivo das cenas que lemos o termo “babá”

Conclusão

Com base em tudo que foi discutido, inferimos que o espaço dedicado aos registros de babás e empregadas domésticas dentro dos filmes de família e amator costumava ser pequeno, rápido, à margem, fora, no cantinho do quadro ou mesmo inexistente, tais como os exemplos apresentados até aqui. E é nesse contexto que a retomada a esses arquivos possibilita novas significações e que sejam vistos não apenas “como filmes ingênuos de famílias sorridentes, mas como imagens capazes de experimentar os conflitos e as tensões de seu tempo histórico” (BLANK, 2015, p. 191).

Referências

BLANK, T. *Da tomada à retomada: origem e migração do cinema doméstico brasileiro*. 2015. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

BLANK, T.; MACHADO, P. “Em busca de um método: entre a estética e a história de imagens domésticas do

⁵ - A entrevista foi feita por telefone. Por isso, não foi possível que ele visse a imagem e, talvez, aflorassem outras lembranças. E Nilton já é falecido.

período da ditadura militar brasileira”. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2018, Belo Horizonte. Anais eletrônicos: XXVII COMPÓS. Belo Horizonte, 2018. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/arquivos_2018/trabalhos_arquivo_35JFJ8T8VBGA2JLA170Z_27_6843_26_02_2018_11_03_32.pdf. Acesso em: 29 nov. 2018.

COLLINS, P. H. “Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro”. *Sociedade e Estado: Brasil*, v. 31, n. 1, 2016.

DIDI-HUBERMAN, G. *Imagens apesar de tudo*. Portugal: KKYM, 2012.

LINS, C.; BLANK, T. “Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo”. *Significação: São Paulo*, v. 39, n. 37, jan.-jun. 2002.

MIANA NETTO, Miguel. Miguel Miana Netto: depoimento [28 nov. 2018]. Entrevistadora: Vanessa Maria Rodrigues. Juiz de Fora, 2018.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

Blockbuster Multicultural: O Caso de *Pantera Negra*¹

Multicultural Blockbuster: The Case of *Black Panther*

Vilson André Moreira Gonçalves²
(Doutorando – UTP)

Resumo: O filme de super-herói se estabeleceu como uma das vertentes mais exploradas do cinema hollywoodiano. Dada a proficuidade do gênero, cabe questionar se este encontra-se desgastado ou se é capaz de ser relevante, tratando de temas de ressonância cultural e política, além de sequências de ação e efeitos visuais. Diante desse panorama, proponho-me discutir o filme *Pantera Negra* (Ryan Coogler, 2017), a fim de investigar seus principais desdobramentos temáticos.

Palavras-chave: Pantera Negra, *blockbuster*, multicultural, adaptação de quadrinhos, super-herói.

Abstract: The superhero film has established itself as one of the most exploited strains of mainstream Hollywood cinema. Given the abundance produced by the genre, it is in order to question if it finds itself exhausted or it's capable of being relevant, exploring politically and culturally resonant themes. In view of this scenario, I propose to discuss the *Black Panther* (Ryan Coogler, 2017) film, intending to investigate its main thematic developments.

Keywords: Black Panther, blockbuster, multicultural, comic book adaptation, superhero.

Ao longo dos anos 2000, o filme de super-herói atingiu um posto de proeminência no panorama das produções cinematográficas hollywoodianas. Essa vasta produção constituiu solo fértil para o estabelecimento de convenções visuais, temáticas e narrativas, as quais permitem identificar a formação de um gênero fílmico. Ironicamente, a mesma proficuidade que produziu convenções produziu também uma diversidade de ângulos e tratamentos, para além de modelos narrativos mais tradicionais, frequentemente limitados por divisões nítidas maniqueístas entre heróis e vilões perfeitamente tipificados. *Pantera Negra* (Ryan Coogler, 2017) é uma das produções resultantes dessa variabilidade que veio a caracterizar o filme de super-herói em suas manifestações mais recentes. Assim, visando abordar o potencial de tais produções para apresentar relevantes discussões de teor social e político, o propósito do presente artigo é oferecer uma análise de aspectos estéticos e temáticos centrais em *Pantera Negra*.

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão 5 – ST Pop, queer e multicultural.

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.

O filme de super-herói no século XXI: um gênero em formação

A emergência dos super-heróis se deu paralelamente ao auge dos seriados cinematográficos, que tiveram sua própria “era de ouro” entre 1939 e 1942, “filmes em série” que convidavam o público a retornar semanalmente para um novo capítulo repleto de ação e aventura (CLINE, 1997, p. 1-2). Estes seriados eram vistos como produções “B”, de pouco apelo para o público adulto, relegados a um segundo plano em relação aos longas. Essa situação se devia, em parte, às limitações materiais das produções, visto que mesmo aquelas que eram consideradas “de alto orçamento” reutilizavam cenários e reciclavam filmagens (HIGGINS, 2016, p. 127). Mesmo os primeiros longas-metragens de super-heróis, *Superman and The Mole-Men* (Lee Sholem, 1951) e *Batman, o Homem-Morcego* (Leslie H. Martinson, 1966) foram filmes com valores de produção relativamente baixos e pouca preocupação com a verossimilhança do que era apresentado na tela.

A mudança se deu na década de 1970, à medida que produziu a categoria do *blockbuster*, representada por filmes como *Tubarão* (Steven Spielberg, 1975) e *Guerra nas Estrelas* (George Lucas, 1977), ressignificando a produção *mainstream* hollywoodiana (MASCARELLO, 2006, p. 336). Neste contexto deu-se o lançamento de *Superman* (Richard Donner). Adaptações de histórias em quadrinhos, até então amplamente relegadas ao segundo plano, tornaram-se um componente central do cinema *mainstream* com a ascensão do *blockbuster* (BORDWELL, 2006, p. 54). O cinema “A” passou então a evocar o escapismo e a noção de espetáculo alimentada pelos seriados cinematográficos em décadas anteriores.

Contribuíram também para isso os avanços técnicos no campo dos efeitos visuais, um eixo fundamental do espetacular materializado nas telas. Booker (2007, p. 182-183) aponta essa guinada como uma tendência própria da subjetividade pós-moderna, que assume o desengajamento da realidade como uma característica fundamental. Assim, convergiram o interesse por entretenimento espetacular e o desenvolvimento tecnológico necessário para a criação do mesmo. Se os seriados haviam introduzido fantasia e aventura, as produções deste período revestiram essa fantasia com visualidades cada vez mais espetaculares.

Assim, o lançamento de *X-Men* (Bryan Singer, 2000) inaugurou um movimento de proliferação dos filmes de super-herói, os quais se tornaram cada vez mais centrais para a indústria cinematográfica estadunidense. Em 2008, os estúdios Marvel, lançaram *Homem de Ferro* (Jon Favreau, 2008), dando início ao chamado MCU (*Marvel Cinematic Universe*), uma vasta franquia no qual personagens adaptados das páginas de revistas do selo Marvel Comics interagem em diferentes filmes, tornando-os obras interligadas. Este modelo, inclusive imitado por outras franquias cinematográficas, se mostrou bem-sucedido do ponto de vista comercial, gerando novas produções a cada ano.

Neste contexto, emergiu *Pantera Negra*, o 18º filme do universo cinematográfico Marvel. O filme adapta para a linguagem audiovisual o personagem criado por Jack Kirby e Stan Lee em 1966, um herói que também é o monarca de uma nação africana fictícia chamada Wakanda. *Pantera Negra* atraiu atenção por sua compo-

sição visual amplamente influenciada por culturas africanas e por tratar de questões complexas como o racismo estrutural nos EUA e o legado colonialista europeu no continente africano. Nos tópicos a seguir, busco analisar as questões estéticas e temáticas mais evidentes no filme.

Uma estética pan-africana

A cena inicial de *Pantera Negra* é uma animação com narração em voz *over*. A narração se refere às origens remotas da nação de Wakanda, um reino formado pela união de comunidades anteriormente inimigas em um território rico no mineral conhecido como vibrânio, uma substância oriunda de um meteorito, um metal de propriedades incomuns que se tornaria a fonte da tecnologia e da riqueza do reino africano de Wakanda.

As figuras da animação são modeladas em “areia de vibrânio” e mudam constantemente de forma, falando sobre a consolidação de Wakanda à revelia das tragédias que flagelaram o mundo ao seu redor. Enquanto outros povos africanos sofriam com conflitos internos, escravização e dominação colonial, os wakan-danos prosperavam. Desenvolvida pelo laboratório de design Perception, a tecnologia de animação teria sido pensada para criar a impressão de uma mídia única pertencente a um povo isolado, que atingiu elevado nível de desenvolvimento técnico sofrendo pouquíssima exposição às tecnologias do mundo exterior:

Vibranium Sand as a technological medium was the result of considering how primitive civilizations might communicate ideas quickly to each other, even before spoken language, by drawing in the dirt. It has a very tactile, raw and temporary feel, but by extrapolating this idea and powering it through Vibranium, it takes on a very refined, unique aesthetic that remains holistic and earth-bound in its thinking and approach, using nature and our surroundings to the fullest potential.³ (PERCEPTION, 2018)

O reino de Wakanda em si é uma sociedade afrofuturista⁴ de alta tecnologia. O país se resguarda do resto do mundo por meio de tecnologias de camuflagem: sob a fachada de uma nação de pastores e fazendeiros, subestimada pelo mundo exterior, prospera um país de desenvolvimento tecnológico singular, que não sofreu os efeitos da colonização europeia. Os arranha-céus da capital wakandana possuem formatos peculiares, por vezes influenciados pelas cabanas circulares de telhado cônico comuns no sul do continente, outras pela arquitetura sudano-saheliana, caracterizada pelas fachadas escalonadas e repletas de protuberâncias pontiagudas, as quais podem ser encontradas em edifícios como a Grande Mesquita de Djenné, no Mali (FIGURA 1).

3 - A areia de vibrânio como meio tecnológico foi o resultado de considerações sobre como civilizações primitivas poderiam comunicar ideias rapidamente umas às outras, mesmo antes da língua falada, desenhando na areia. Tem uma sensação muito tátil, crua e efêmera, mas ao extrapolar essa ideia e potencializá-la com o vibrânio, assume uma estética muito refinada e única que permanece holística e telúrica, usando a natureza e seus arredores ao máximo possível. [tradução minha].

4 - Trabalho aqui com o conceito de afrofuturismo conforme delineado por Ytasha Womack, enquanto uma manifestação estética e teoria crítica que “combina elementos de ficção científica, ficção histórica, ficção especulativa, fantasia, afrocentricidade e realismo mágico com credos não-ocidentais” (WOMACK, 2013, p. 9, tradução minha).

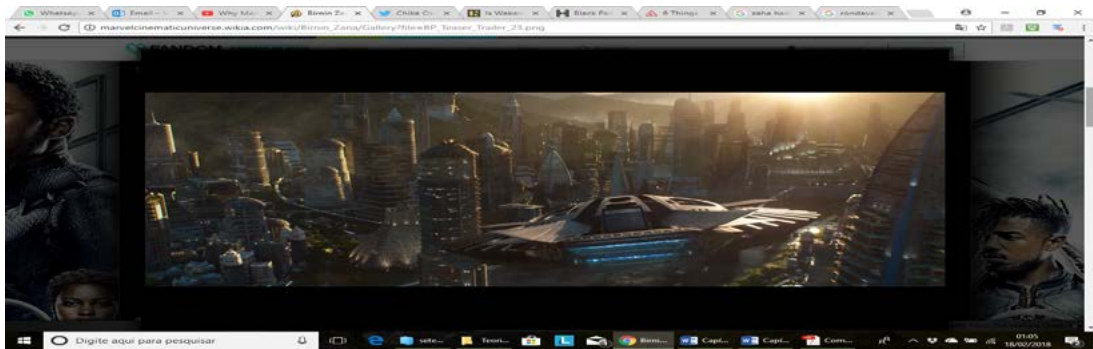


Figura 1: A capital de Wakanda - Fonte: *Pantera Negra*

Um microcosmo dessa construção é a sala do trono do rei de Wakanda, T'Challa, que combina superfícies reflexivas e traços arquitetônicos futuristas com um piso de chão batido (FIGURA 2). Os membros do conselho do rei evidenciam fortes influências de culturas africanas reais na caracterização dos nativos de Wakanda, conforme pensada pela figurinista Ruth Carter e a designer de produção Hannah Beachler (CHUTEL; KAZEEM, 2018).



Figura 2: A sala do trono - Fonte: *Pantera Negra*

Exemplos de influência são os mantos utilizados pela Tribo da Fronteira, inspirados pelo vestuário do povo Basotho, as joias das guerreiras Dora Milaje, que evocam os adornos da cultura Ndebele, da África do Sul, e os penteados da Tribo Mineradora, baseados nas tranças modeladas com pasta *otjize*, utilizadas pelo povo Himba, da Namíbia.

Ademais, uma tecnologia empregada diversas vezes no filme para o controle de aparatos diversos, as contas kimoyo, alude a adornos tradicionais de contas, presentes em diversas culturas, na forma de pulseiras e colares. Os caracteres que frequentemente aparecem em aparelhos e na sala do trono de T'Challa, por sua vez, fazem referência ao sistema de símbolos *Nsibidi*, oriundo da Nigéria. Assim, o princípio que rege os designs do filme como um todo, da areia de vibrânio aos figurinos, é o exercício criativo de combinar componentes mais comuns à estética da ficção científica a convenções visuais tradicionais africanas, reforçando a

identidade única de Wakanda. Nessa identidade visual, é importante salientar, reside uma das teses centrais do filme: Wakanda é próspera porque não sofreu os flagelos impostos por colonizadores europeus ao restante do continente africano.

Temas centrais

Como propus, o legado colonial é algo subjacente à narrativa, sendo trazido à tona de forma mais nítida quando Shuri, a irmã do protagonista, refere-se jocosamente a Everett Ross, agente da CIA e um dos dois personagens brancos do elenco principal, como “colonizador”. O desejo dos nativos de Wakanda de se resguardar de ameaças externas leva ainda a outro tema importante: o conflito entre os personagens que acreditam que o reino deveria se abrir para o mundo, principalmente por meio de ações solidárias, e aqueles que buscam preservar suas fronteiras, mantendo a nação isolada. Quando o antagonista e primo do herói, Killmonger afirma que não é justo que Wakanda tenha paz e riqueza em um mundo no qual populações negras se encontram sujeitas a diversas formas de opressão, essa disputa ganha proeminência.

Ademais, o vibrânio, fonte do desenvolvimento wakandano, é importantíssimo para a narrativa de *Pantera Negra*, pois parece funcionar como uma alegoria de recursos naturais reais, fontes de inúmeros conflitos que assolaram a África ao longo de uma dolorosa história de colonialismo: ouro, diamantes, petróleo. Para os monarcas de Wakanda, a posse do recurso parece ter sido sempre algo crucial, e o fechamento das fronteiras do país uma garantia indiscutível de proteção contra a cobiça estrangeira. Para Killmonger – e seu pai – este isolamento apenas permitiu que outros povos africanos sofressem indiscriminadamente os horrores da guerra, da escravidão e do racismo institucionalizado nos EUA.

(In)conclusão

O clímax do filme é a consumação do conflito entre as visões de mundo representadas por T’Challa e Killmonger. A chegada do antagonista ao reino, sendo este um homem de sangue real e com intenções de disputar com o monarca vigente a posse do trono, desencadeia uma guerra civil que mobiliza todas as tribos de Wakanda em um trágico enfrentamento. Killmonger e seus aliados são derrotados, mas não sem mudar definitivamente o caráter do reino.

Embora uma mirada passageira identifique um maniqueísmo nítido na construção do Pantera Negra e de seu rival, o olhar mais demorado percebe que o corte que separa o bem do mal não é tão limpo. A postura isolacionista dos reis de Wakanda, cuja intenção é a de defender seu povo, tem um custo em vidas; as mortes e o golpe de estado promovidos por Killmonger, em contrapartida, são motivadas pelo desejo de socorrer povos oprimidos. Mesmo em um universo de maravilhas tecnológicas incríveis, a opressão lança sua sombra e, independente de toda fantasia utópica que reveste a história, pesa uma realidade na qual não há soluções fáceis, nem mesmo para um super-herói com impressionantes poderes.

Referências

- BORDWELL, D. 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.
- BOOKER, M. Keith. *Postmodern Hollywood: What's New in Film and why it Makes Us Feel So Strange*. Westport: Praeger, 2007.
- 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.
- COOGAN, P. *Superhero: The Secret Origin of a Genre*. Austin: MonkeyBrain Books, 2006.
- CHUTEL, Lindsay; KAZEEM, Yomi. Marvel's 'Black Panther' is a broad mix of African cultures—here are some of them. *Quartz Africa*, 19 fev 2018. Disponível em: <<https://qz.com/africa/1210704/black-panthers-african-cultures-and-influences/>>. Acesso em: 03 dez 2018.
- CLINE, William. *In the nick of time: motion picture sound serials*. Jefferson: McFarland, 1997.
- HIGGINS, Scott. *Matinee Melodrama: Playing with Formula in the Sound Serial*. New Jersey: Rutgers University Press, 2016.
- MASCARELLO, F. *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papirus, 2006.
- SHOHAT E.; STAM, R. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- WOMACK, Y. L. *Afrofuturism: The World of Black Sci-Fi and Fantasy Culture*. Chicago: Lawrence Hill Books, 2013.



Os efeitos visuais de transição nos vencedores do Oscar de Melhor Montagem¹

The transition effects on the Oscars Best Film Editing winners

Vinicius Augusto Carvalho²
(Mestre – ESPM-Rio)

Resumo: A pesquisa apresenta o mapeamento dos efeitos de transição (*fade*, *fusão*, *wipe*) realizado nos 84 filmes vencedores do Oscar de Melhor Montagem (1935-2018). O objetivo foi investigar as pontuações visíveis nas narrativas fílmicas e analisar possíveis relações com inovações tecnológicas. O levantamento permitiu identificar a evolução histórica no emprego das transições nos períodos pré e pós edição não linear digital, revelando a tendência de queda no uso de pontuações no conjunto pesquisado.

Palavras-chave: Montagem, efeitos, audiovisual, transições, Oscar.

Abstract: The research presents the mapping of transition effects (*fade*, *dissolve*, *wipe*) performed in the 84 Oscar's winning for Best Film Editing (1935-2018). The objective was to investigate the film punctuation in the narratives and to analyze possible relations with technological innovations. The survey allowed to identify the historical evolution in the employment of the transitions before and after digital non-linear editing, revealing the tendency of drop in the use of them in the studied set.

Keywords: Filming, editing, effect, transition, Oscar.

Os efeitos visuais de transição, ou pontuações, são recursos de composição que permitem conferir estilo e que podem atuar como elementos narrativos capazes de indicar, por exemplo, passagem de tempo e espaço, mudança de assunto, alteração de ritmo, entre outras motivações, dentro de uma narrativa cinematográfica. Para constituir as articulações de um enredo, o cinema pode recorrer a ligações ou transições, tanto visuais quanto sonoras, que podem ser comparadas à pontuação na linguagem escrita. Ao estabelecer uma analogia com a escrita, a linguagem audiovisual pode ser descrita como uma articulação de sequências, cenas, planos, tomadas e a lógica de compreensibilidade pode ser transposta. Alguns autores estabelecem

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: ST Montagem Audiovisual: reflexões e experiências – #2: Cartografias da Montagem Cinematográfica.

2 - Jornalista e professor da Escola Superior de Propaganda e Marketing do Rio de Janeiro. Mestre em gestão da economia criativa e especialista em TV digital, radiodifusão e novas mídias de comunicação eletrônica. Hoje, coordena o Portal de Jornalismo da ESPM-Rio e trabalha com montagem audiovisual como freelancer.

correlações concretas. Para Monaco (2000, p. 225) “se há uma vírgula no filme em meio aos efeitos de transição, é a fusão”, e esta pontuação serve para vários propósitos.

Com o advento da edição não linear digital, uma gama de componentes técnicos e artísticos surgiu, e o editor passou a ter mais facilidade no processo de montagem, como por exemplo na inserção de efeitos visuais de transição (pontuações imagéticas): o profissional pode testar infinitamente as opções que deseja, sem que se altere fisicamente a integridade do material bruto, ao contrário do que acontecia com a película de um filme. Os *softwares* de montagem trazem agilidade, facilidade e uma oferta maior de elementos de transição que podem ser inseridos em uma obra. Além de simplificarem a operação, as novas tecnologias podem influenciar a concepção de novas linguagens e, conseqüentemente, a transmissão de novas mensagens, posto que a utilização de pontuações nas narrativas está a um clique de distância.

Nesse sentido, o objetivo deste estudo foi investigar o impacto que a revolução tecnológica dos anos 1990, com a entrada dos computadores no processo de pós-produção – especificamente na parte da montagem –, pode ter exercido no uso das pontuações. A hipótese que orientou esta investigação recaiu sobre um possível aumento no uso de efeitos visuais de transição em longas-metragens como consequência da introdução da edição não linear digital na indústria cinematográfica. A facilidade da inserção de pontuações em uma narrativa orientou o questionamento central: a introdução da edição não linear digital no processo de construção de uma obra cinematográfica acarretaria um maior (ou menor) uso de efeitos visuais de transição? Ou seja, passou-se a pontuar mais (ou menos) a obra audiovisual em virtude da simplificação do processo de emprego desses elementos?

O escopo do estudo concentrou três efeitos visuais de transição: *fade*, fusão e *wipe* – herança da edição analógica (SALT, 2009), que perduram com a eclosão da era digital e que figuram, antecipando resultados, como as três pontuações mais atuantes na amostra desta investigação. Os elementos imagéticos (os sons, também relevantes para a construção da narrativa, não foram objetos deste artigo) que podem contribuir com a estética fílmica são definidos como visíveis e invisíveis. O corte é um recurso de transição “instantâneo entre planos” (DANCYGER, 2007, p. 502) e, na maioria das vezes, quase imperceptível para o espectador médio – por isso também chamado invisível. “Ele não ocupa o tempo de tela” (ZETTL, 2011, p. 392). Murch (2004) explica que qualquer outro tipo de efeito visual de transição é visualmente detectável e temporalmente contabilizado. É possível dizer que uma fusão, *fade* ou *wipe* durou 10, 20 *frames* ou ainda 1 ou 2 segundos na tela.

Entre os efeitos visíveis, Zettl (2011) explica que o *fade* adquiriu a função básica de definir o início e o fim de um evento na tela. Assim como no teatro, a cortina pode se fechar no decorrer da peça, na tela o *fade* também é usado para demarcar situações no meio de uma narrativa, o que configura o *crossfade* (*fade* cruzado). Esta transição diferencia-se da fusão porque separa os dois planos. A fusão ou dissolvência é, tradicionalmente, um elemento da narrativa audiovisual na qual uma tomada desaparece enquanto outra aparece. A



primeira imagem é substituída pela segunda de forma que, por um breve período de tempo, as duas imagens podem ser vistas sobrepostas. O *wipe* é um efeito que provoca a mudança gradual de uma imagem por outra. A substituição de uma primeira imagem para uma segunda pode ser por meio do deslocamento de uma margem simples, uma linha horizontal, vertical, diagonal ou ainda por formas e figuras, como um círculo, um coração, uma estrela ou ainda semelhante a uma virada de página (LOBRUTTO, 2012; EDGAR-HUNT, 2013).

Carey (1974) analisou o uso de transições em 45 filmes de Hollywood da década de 1920 até a década de 1960. O estudo realizado por Carey revelou o crescimento dos cortes tomando o lugar dos efeitos visuais de transição entre cenas em detrimento de *fades* e *wipes* naquele período. Em estudo publicado em 2011, Cutting, Brunick e Delong (2011) destacaram que entre 1935 e 1955 os filmes tinham em média 670 planos, enquanto que entre 1970 e 2005 a média subiu para 1.400. Na investigação realizada com 150 filmes, eles identificaram que quase 97% das transições dos filmes da amostra eram cortes, contabilizaram 170.000 pontuações invisíveis e apenas 5.400 eram o que eles chamaram de “não cortes”. Ou seja, segundo Cutting, Brunick e Delong (2011), com o passar dos anos a aplicação de efeitos imagéticos de transição diminuiu enquanto a quantidade de planos aumentou, de modo que o uso do corte ganhou ainda mais espaço nas narrativas fílmicas ao longo dos anos. Para esta pesquisa, o *corpus* foi formado pelos 84 longas-metragens vencedores do Oscar de Melhor Montagem desde a instituição desta categoria na premiação, em 1935. O primeiro Oscar (Academy Awards) aconteceu em 1929 e em 90 cerimônias (até 2018), a estatueta de melhor montagem foi entregue 84 vezes.

A análise de um longa-metragem implica referências concretas ao objeto – por exemplo, a transcrição exata dos instantes nos quais as pontuações são percebidas. Para os casos de dúvida quanto a natureza do efeito ou em transições muito rápidas, utilizou-se o *software* de edição Adobe Premiere, pois ele facilita a inspeção quadro a quadro, de maneira que, neste modelo de apontamento, fosse possível inspecionar o tipo de efeito e o momento em que ele surge (hora:minuto:segundo) no longa-metragem.

Nos 84 vencedores investigados, foram detectadas 2.608 pontuações visíveis entre *fades*, fusões, *wipes*. O gráfico gerado consistiu em uma série temporal que apresenta pontos diferentes no tempo, comumente em intervalos iguais (TRIOLA, 2008), e mostra a evolução histórica no uso das pontuações nos vencedores do Oscar de Melhor Montagem ao longo dos 84 anos estudados. O gráfico 1 é descrito por um ponto que se move com o decorrer do tempo e, por meio dele, é possível perceber que houve, de forma geral, uma diminuição no uso dos efeitos visuais de transição com o passar dos anos – e esse decréscimo é ainda mais evidente a partir das décadas de 1960 e 1970.

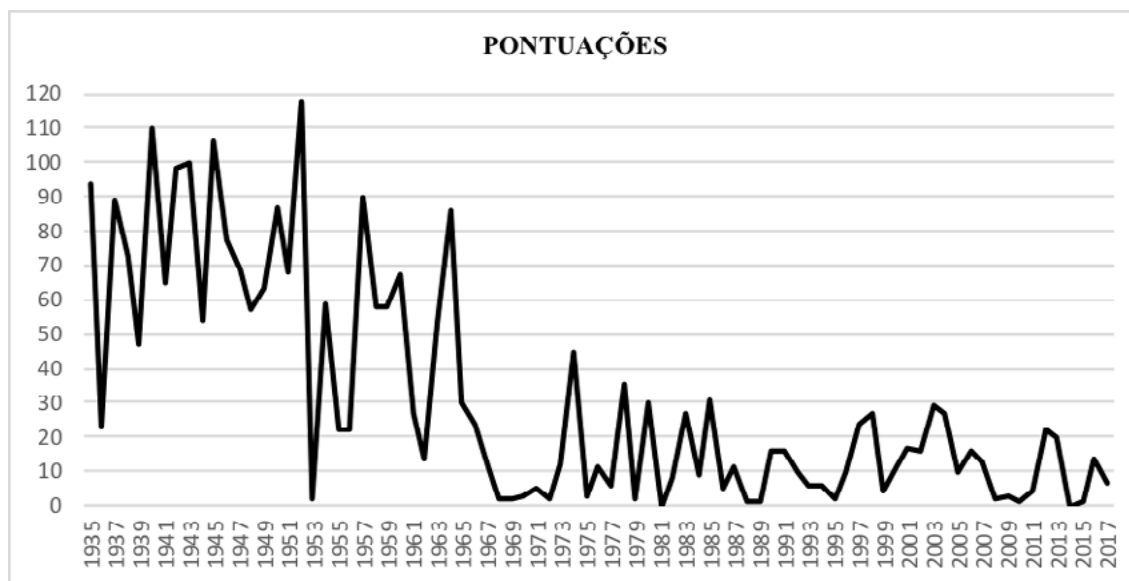


Gráfico 1: Evolução das pontuações - Fonte: elaborado pelo autor (2018)

Para entender os movimentos de uma variável ao longo do tempo, é necessário decompor tais movimentos em seus componentes cíclico, de tendência, sazonal e aleatório – um processo referido como “decomposição clássica das séries temporais” (SILVER, 2000 p. 204). A decomposição clássica é útil tanto para regressão quanto para previsão e contempla a análise estatística chamada de Análise de Série Temporal, “que consiste em uma descrição (geralmente matemática) dos movimentos componentes que se apresentam” (SPIEGEL, 1993, p. 427). Um dos conceitos estatísticos que se propôs neste estudo foi a verificação da tendência. Uma tendência é o sentido dominante em que algo está operando: ascendente, constante ou descendente. Gráficos com Linhas de Tendência (LT’s) são instrumentos estatísticos capazes de fazer uma estimativa da relação entre variáveis para que determinado valor possa ser previsto a partir de dados anteriores. Tem como característica definir o tipo de movimento que os dados descrevem, não representa algo arbitrário, mas se por acaso apresentar uma “quebra” na linha de tendência, pode representar o rompimento de um padrão de comportamento.

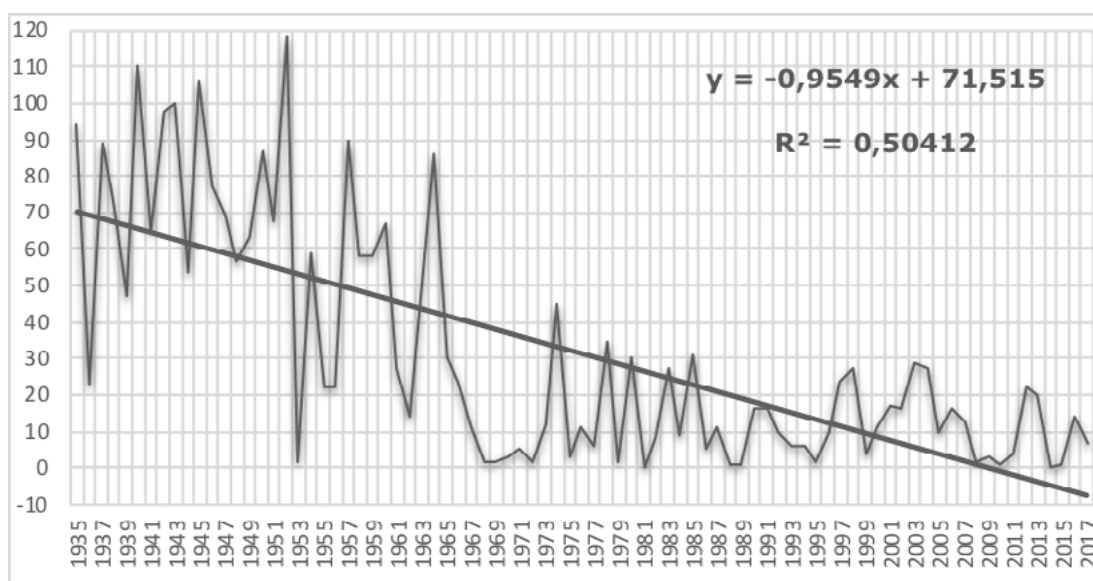


Gráfico 2: LT na evolução das pontuações - Fonte: elaborado pelo autor (2018)

A confiabilidade da linha de tendência é medida por meio do valor de R2 (R-quadrado) ou coeficiente de determinação, que é uma medida de ajustamento de um modelo estatístico linear generalizado em relação aos valores observados. O R2 varia entre 0 e 1, indicando, em porcentagem, o quanto o modelo consegue explicar os valores observados. Quanto maior o valor de R2, mais explicativo é o modelo, e melhor ele se ajusta à amostra. Por exemplo, se o R2 de um modelo é 0,50412 (Gráfico 2), isto significa que 50,41% da variável dependente consegue ser explicada pelos dados presentes no modelo. Quando este está acima de 0,3, é considerado relevante, e quanto mais próximo de 1 estiver, mais precisa é a linha de tendência. Nos gráficos apresentados, o eixo Y, que indica número de pontuações, possui números negativos como o -10. Os valores negativos, apesar de irrealistas, oferecem amplitude ao gráfico e facilitam a visualização. A linha de tendência aplicada na série histórica das pontuações do gráfico 2 aponta para baixo e gera um coeficiente de determinação R2 de 0,5. Na tentativa de elevar o valor de R2, um recurso que pode ser usado é a suavização das diferenças que existem entre os valores que estão sendo utilizados.

As médias móveis são resultado da aplicação de médias aritméticas na amostra e uma alternativa de suavização de uma série temporal. Consistem em uma abordagem estatística que tem por princípio minimizar flutuações em dados com a finalidade de mostrar um padrão ou uma tendência com mais clareza.

As médias móveis têm a propriedade de tenderem a reduzir o total de variação que se apresenta em um conjunto de dados. No caso das séries temporais, essa propriedade é frequentemente usada para eliminar flutuações indesejáveis e o processo é denominado *alisamento das séries temporais* (SPIEGEL, 1993 p. 428).

Uma média móvel usa um número específico de pontos definido pelo período. Se o período escolhido for dois, por exemplo, a média dos primeiros dois pontos será usada como o primeiro ponto na linha de tendência. A média do segundo e terceiro pontos serão usadas como o segundo ponto da linha de tendência e

assim por diante. Quanto maior o número de períodos da série agrupados pela média móvel, mais “alisada” fica a linha de tendência. É possível utilizar mais de um período no cálculo com o intuito de obter uma linha mais confiável, mas é preciso centralizar a média móvel nestes casos. Centralizar significa calcular uma nova média móvel a partir das calculadas anteriormente.

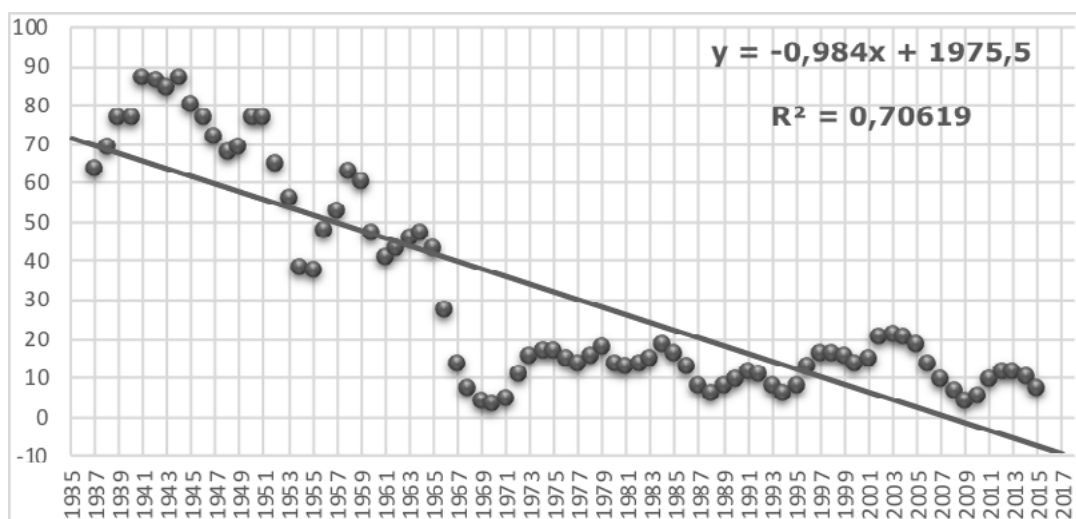


Gráfico 3: LT na Média Móvel Centralizada de 3 e 4 períodos - Fonte: elaborado pelo autor (2018)

No caso, utilizou-se a média móvel centralizada de médias calculadas com 3 e 4 períodos (Gráfico 3). A linha de tendência apresentou um R2 que superou os 70% e fez com que, estatisticamente, fosse possível afirmar que a tendência é decrescente quando o assunto é a utilização de pontuações visíveis nos filmes vencedores do Oscar de Melhor Montagem. Uma outra forma empregada para a verificação da tendência foi a Linha de Tendência Logarítmica aplicada sobre a média de pontuações a cada dez anos. A LT Logarítmica é uma linha curva de ajuste útil quando a taxa de alteração dos dados aumenta ou diminui rapidamente e depois se nivela.

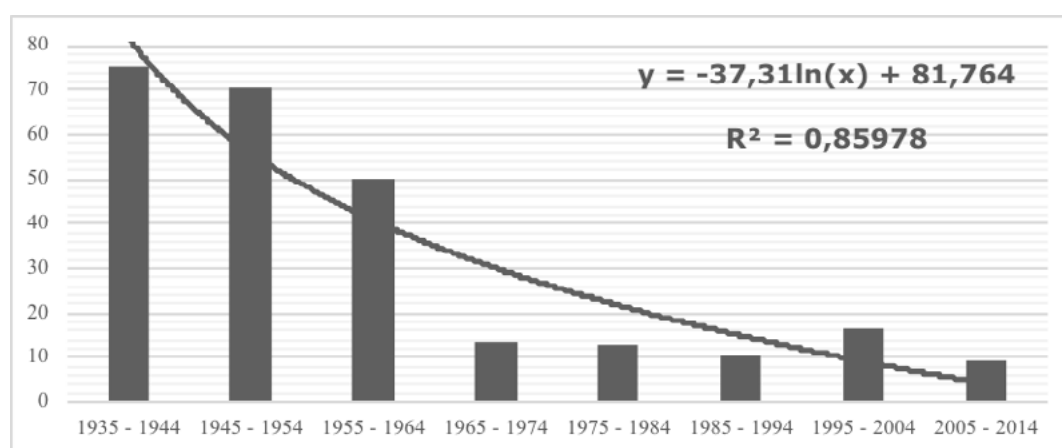


Gráfico 4: LT Logarítmica na média de pontuações a cada 10 anos - Fonte: elaborado pelo autor (2018)

Para a realização deste modelo, alguns anos (2015 a 2018) tiveram de ser desconsiderados, para que não houvesse uma coluna comportando apenas três anos, o que poderia deturpar a curva. Neste modelo, o R2



chega a quase 86% de precisão e torna ainda mais perceptível a orientação que a linha de tendência adquire ao longo das décadas. Vale lembrar que a hipótese deste estudo se refere a um possível aumento no uso de efeitos visuais de transição em filmes a partir da introdução da edição não linear digital na década de 1990. De forma que se optou por medir, num primeiro momento, a média aritmética de pontuações nos períodos chamados de “antes” e “depois” da edição digital. A média aritmética resulta da divisão entre a soma das pontuações de um determinado intervalo pela quantidade de filmes deste mesmo intervalo.

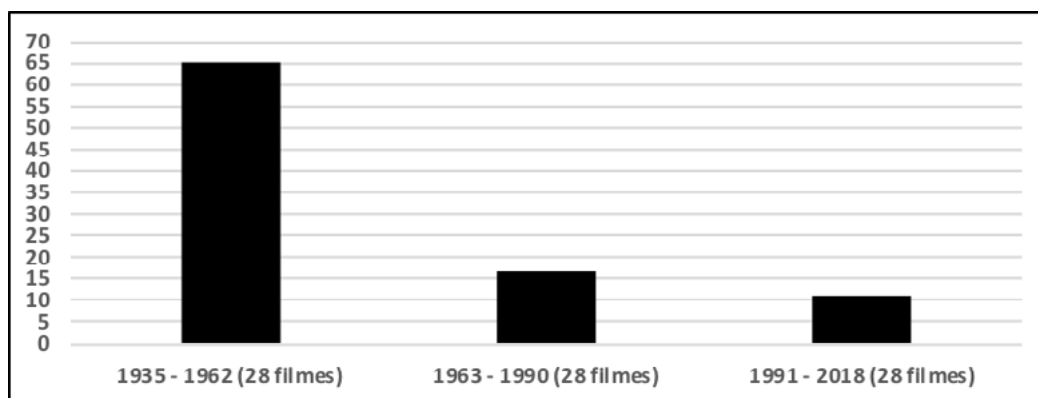


Gráfico 5: Média de pontuações em três períodos de tempo - Fonte: elaborado pelo autor (2018)

O gráfico 5 mostra que o período que compreende a edição digital (1991 – 2018) é o ciclo com o menor número de pontuações em média. Nesta investigação, pode-se averiguar que a introdução de uma nova tecnologia de edição nos anos 1990, a edição não linear digital, não conferiu impacto significativo no uso de dos efeitos visuais de transição na amostra analisada. A tendência de queda na utilização destes elementos de montagem cinematográfica que vem figurando desde as décadas de 1950 e 1960 se manteve, com pequenas oscilações, até os dias de hoje. Ou seja, a introdução de *softwares* de edição digital fílmica facilitou o emprego das pontuações em produções audiovisuais, mas isso não refletiu, até agora, um aumento na utilização de efeitos de transição. Assim sendo, conclui-se que a edição não linear digital não representou um fator de aumento no uso das pontuações e que os dados e os cálculos estatísticos reforçam esta tendência de queda na utilização das transições visíveis nos longas-metragens analisados.

Referências

CAREY, J. “Temporal and spatial transitions in American fiction films”. *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, 1, 45-50. 1974. Disponível em: <repository.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1007&context=svc>. Acesso em: 14 ago. 2018.

CUTTING, J. E.; BRUNICK, K. L.; DELONG, J. E. “The changing poetics of the dissolve in Hollywood film”. *Empirical Studies of the Arts*, Cornell University, Nova Iorque, EUA. 2011. Vol. 29(2) 149-169. Disponível em: <people.psych.cornell.edu/~jec7/pubs/dissolvesESA.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2018.

DANCYGER, K. *Técnicas de edição para cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

EDGAR-HUNT, R. *A linguagem do cinema*. Porto Alegre: Bookman, 2013.

LOBRUTTO, V. *The art of motion picture editing*. Nova Iorque, EUA: Allworth Press, 2012.

MONACO, J. *How to read a film*. Nova Iorque, EUA: Oxford University Press, 1981.

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

SALT, B. *Film Style & Technology, History & Analysis*. Londres, Inglaterra: Starword, 2009.

SILVER, M. *Estatística para administração*. São Paulo: Atlas, 2000.

SPIEGEL, M. R. *Estatística*. São Paulo: Makron Books, 1993.

TRIOLA, M. F. *Introdução à estatística*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

ZETTL, H. – *Manual de produção de televisão*. São Paulo: Cengage Learning, 2011.



Fissuras na representação da sexualidade feminina: desejo e repressão¹

Female representation fissures: desire and constraint

Virgínia Jangrossi²

(Mestranda – PPGIS / UFSCar)

Resumo: Através do estudo de duas personagens femininas do seriado *Grey's Anatomy* (Shonda Rhimes, 2005 -) visa-se analisar o modo como a série representa a objetificação do olhar masculino e a expressão dos desejos e impulsos sexuais das mulheres. Ao observar se essas mulheres sofrem algum tipo de punição ou culpa, objetiva-se avaliar se, historicamente, a série traz avanços na representação ativa do desejo feminino ou se mantém uma perspectiva conservadora.

Palavras-chave: Melodrama, feminismo, representação das mulheres, sexualidade, repressão.

Abstract: Through the analysis of two female characters from *Grey's Anatomy* (Shonda Rhimes, 2005 -) this article has two main goals: to analyze how the series portrays female objectification throughout the male gaze, and also how female desire and sexuality is shown. While observing if these women are somehow punished or repressed, this article intends to reveal if the series represents the female desire in a progressive or in a conservative way.

Keywords: Melodrama, feminism, female representation, sexuality, constraint.

No cinema hollywoodiano clássico, majoritariamente, enquanto os personagens masculinos eram responsáveis pelo desenvolvimento da trama, a figura da mulher era relegada ao prazer fetichista e/ou escopofílico. No entanto, na contemporaneidade, inclusive na cultura de massa, é possível identificar um número cada vez maior de narrativas que apresentam personagens femininas ativas. Com base nesta dicotomia de representações, como podemos analisar uma trama que possui duas mulheres bastante feminilizadas, que embora não deixem de gerar prazer visual – tanto para os personagens masculinos, quanto para os espectadores – também expressam os próprios desejos e agem em direção aos próprios impulsos sexuais? É possível pensar em uma sexualidade sem culpa para elas?

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Gênero e sexualidades, corporalidades e desejos: imagens da diferença.

2 - Mestranda pelo programa de pós-graduação em Imagem e Som na UFSCar (bolsista Capes). Graduada pela mesma instituição, realizou intercâmbio pelo Ciência sem Fronteiras na California College of the Arts.

Para responder estes questionamentos, será feita uma análise de Meredith Grey, protagonista do seriado *Grey's Anatomy* (Shonda Rhimes, 2005 -) em relação a outros dois personagens: Addison Montgomery e Derek Shepherd. A escolha em relacioná-los se dá pelo fato de que a sexualidade e o desejo os colocaram em um triângulo amoroso que culminou em questões morais ambíguas, visto que, embora Derek fosse casado com Addison, os espectadores idealizavam o romance entre ele e Meredith. Porém, quais mecanismos narrativos possibilitaram aos espectadores a idealização deste romance? E, se considerarmos que ambas as personagens femininas possuem o mesmo objeto de desejo e que agem em direção a ele, será que podemos pensar em uma sexualidade sem culpa para elas?

Para responder estes questionamentos e compreender os mecanismos que proporcionaram essa idealização, toma-se como ponto de partida o estudo da representação dessas mulheres à luz das teorias feministas de cinema de Mulvey (1983) e de Hansen (1991). Além disso, será analisada como a construção do relacionamento com resquícios de traços sadomasoquistas entre eles cria mecanismos que, ao julgar a liberdade sexual feminina como algo moralmente incorreto, eximem o personagem masculino da culpa quanto às próprias atitudes (ou ausência delas).

Arquétipos femininos contemporâneos

Grey's Anatomy apresenta como figura central Meredith Grey, que conduz os espectadores na trama através de sua perspectiva tanto imagética, quanto narrativamente por meio do uso da *voz over* da personagem.

Meredith, recém-formada em medicina, é apresentada como uma jovem sexualmente livre, que acabara de ter relações sexuais com um homem que conheceu em um bar, sem sequer saber o nome dele. Apesar da liberdade sexual, a cena inicial é construída de modo a preservar certa inocência na protagonista, criando, portanto, uma relação controversa quanto a representação. Logo que acorda após o sexo casual, a personagem prontamente se cobre com um pano, como se estivesse vestindo um roupão, de modo que não é possível ver o corpo dela. Além disso, ao dizer que a situação é “humilhante em muitos níveis”, a expressão corporal e facial – ao cobrir o rosto para se despedir – reforçam um comportamento tímido, como se demonstrassem que a situação não era habitual para ela. O constrangimento em relação ao ocorrido será ainda mais intensificado quando Grey descobrir que o homem que expulsara de casa pela manhã, Derek Shepherd, é o chefe dela no hospital.



Imagem 1: Sequência de apresentação entre Meredith e Derek | Direitos reservados à emissora ABC

Outro ponto a ser destacado nesta cena é a contraposição entre objetificação do corpo feminino e objetificação do corpo masculino. Ao invés da exibição do corpo de Meredith, o espectador vê Derek sem camisa, abotoando a calça. Neste ponto, o episódio piloto difere das convenções “baseadas nos mecanismos psíquicos de *voyeurismo*, fetichismo e narcisismo”, que dependiam e reproduziam “a polaridade convencional do masculino como o agente do ‘olhar’ e a imagem da mulher como objeto do espetáculo e da narrativa” (HANSEN, 1991, p.263). Aqui o corpo masculino é exibido ao espectador para que seja olhado e objetificado.

Mesmo que, de modo distinto, haja uma objetificação de ambos os personagens – seja através do corpo parcialmente despido de Derek, ou dos *close-ups* de Meredith – a relação construída entre eles possui uma erotização menos exacerbada quando comparada à apresentação de Addison, esposa de Derek.

À primeira vista, seja pela postura corporal ereta, bem como pela sobancelha arqueada, características que expressam a autoconfiança da personagem, Addison representa uma figura feminina que, além de extremamente bela, por conta de sua forma de caminhar, da roupa preta – que contrasta com os tons de vermelho do cabelo e do batom – corroboram para a criação de uma mulher com *sex appeal* semelhante ao arquétipo de uma das variações da *femme fatale*, o da *vamp*. Como o termo *vamp* surgiu no começo do século XX, ao utilizá-lo aqui faz-se adequação ao momento contemporâneo. Segundo Sommerville, nas versões mais severas, as *vamps* eram “mulheres diabólicas cujo cinismo e natureza fria reduzem os homens ao nível de animais” (2014, p.88). Embora a sexualidade de Addison, bem como a das *vamps*, esteja associada ao poder de destruir os homens, há uma construção dialética da personagem, visto que ao longo da narrativa também são apresentadas características positivas sobre ela, humanizando-a.



Imagem 2: Apresentação de Addison | Direitos reservados à ABC

Ainda sobre a apresentação de Addison, é preciso levar em conta dois fatores: o primeiro deles é que a personagem só aparece nos minutos finais do último episódio da primeira temporada. Até este momento, tanto Meredith, quanto os espectadores, estavam alheios em relação ao fato de Derek ser casado. O segundo elemento a ser ponderado é que a cena que introduz Addison na série não a apresenta de modo sutil. Ao perguntar se Grey é a mulher tendo relações sexuais com o marido dela, a postura assertiva de Addison inferioriza a protagonista de inúmeras formas: pela carga moral da frase, pela descoberta de estar sendo enganada por Derek e também por se deparar com uma *femme fatale*.

No entanto, após o choque inicial, percebe-se que Addison é construída de modo dialético. Mesmo Meredith, que teria motivos para odiá-la, chega a dizer algumas vezes que ela é “irritantemente doce e dolorosamente inteligente”.

Um dos momentos que marcam a dicotomia na construção de Addison é quando a personagem defende Grey de uma acusação errônea feita por uma paciente. Ao ouvir sobre o *affair* entre Meredith e Derek, uma paciente acusa a protagonista de ser imoral por ter saído com um homem casado. Quando Addison percebe o ocorrido, ela interfere:

Addison: Senhora Philips, eu não tenho nem a classe, nem a paciência da Dra. Grey. Então, vamos deixar as coisas bem claras. Meu marido não me traiu, fui eu quem o traí. Portanto, a mulher enganada aqui é a Dra. Grey. Então, eu acredito que você deva a ela um enorme pedido de desculpas.³

Percebe-se, portanto, que apesar de disputarem o mesmo objeto de desejo, ao se responsabilizar pelas próprias atitudes, a postura de Addison demarca a existência da sororidade entre as personagens femininas. Assim, certifica-se que há um respeito entre ambas e que o ambiente feminino é bastante acolhedor.

No entanto, a apresentação contrastante destas mulheres funciona como um preâmbulo da dualidade na representação da liberdade sexual feminina e do quanto isto influenciará o relacionamento delas em relação ao protagonista masculino.

3 - Episódio 1. 'Raindrops Keep Falling On My Head'. *Grey's Anatomy*, Temporada 2 [programa de televisão, online], ABC, EUA. Dir. Peter Horton, 25/09/2005, ABC. 43 min. <https://goo.gl/yJufaL> (Acesso em: 24/04/2018)



Mulheres agentes ou objetos do olhar?

Ao sujeitar Meredith a um “olhar fixo, curioso e controlador” (MULVEY, 1983) nota-se uma perseguição física, e também escopofílica, de Derek ao torná-la seu objeto de posse. No entanto, o personagem também exerce um comportamento semelhante em relação à Addison, o que demarca a dificuldade dele em optar por uma destas mulheres.

Essa reação de passividade do personagem masculino impulsiona a agência de Meredith em lutar por seu objeto de desejo, fazendo uma declaração amorosa em que ela pede Derek que a escolha. Entretanto, após o pedido, ele opta por tentar salvar o casamento. Embora sejam vistos em terapia, não são exibidas cenas de reconciliação entre o Addison e o marido. Mesmo permanecendo com a esposa, ele utiliza a traição para humilhá-la inúmeras vezes, tanto na intimidade, quanto publicamente, chamando-a de *satan* e *adulterous bitch*. Além disso, raros são os momentos em que Derek expressa desejo por ela. Esta ausência do desejo do personagem masculino é enfatizada quando Addison expressa a vontade de ter relações sexuais com o marido. Como o impulso sexual parte de uma personagem feminina, a reciprocidade não ocorre. Percebe-se, portanto, que quando o desejo parte das mulheres, Derek se sente ameaçado, e não corresponde às investidas. Ao ser objetificado por essas mulheres o personagem tem a origem do próprio olhar desestabilizada, o que o torna vulnerável a tentações que ameaçam a sua soberania de sujeito masculino (HANSEN, 1991).

No entanto, existem três momentos em que Derek sente desejo pela esposa, sendo eles: quando Addison aparece fragilizada após ser humilhada por ele; quando, ao ver a esposa gargalhando ao conversar com outro homem, ele sente medo de ser traído novamente; e, por fim, quando percebe que Meredith pode se envolver emocionalmente com outro homem.

Apesar de ter escolhido ficar com a esposa, Shepherd observa e condena a postura de Meredith ao descobrir que ela apresenta um comportamento sexualmente livre, chamando-a indiretamente de vadia. Nota-se, portanto, que Derek sempre aparece pronto para julgar ambas as mulheres que acredita pertencerem a ele, exercendo um papel sádico que faz com que as duas sofram.

Traição feminina versus traição masculina

Quando a mulher, extremamente bela, que gera prazer visual, não assume o papel da passividade feminina e não controla os impulsos sexuais, o homem pode utilizar duas formas para manter a dominação sobre ela: ou a submete ao perdão – transformando-a em objeto do olhar – ou à punição (MULVEY, 1983). Como Addison não conseguira conter a sexualidade e, constantemente, evocava um desprazer e a ameaça da castração, Derek optou pela segunda.

Logo após descobrir que foi traído, Shepherd joga as roupas da esposa para fora de casa, em seguida, a

pega pelo braço e a coloca para fora, na chuva. Do lado externo, Addison chora e suplica ao marido para que possa entrar novamente em casa. Ao ouvir a esposa em prantos, Shepherd permite que ela retorne.

Apesar de tentar salvar o casamento, a omissão desta cena em que Addison aparece destruída permite que a punição da esposa que trai se propague até o momento em que ela descobre ter sido traída pelo marido. Assim, o personagem que até então acusara a esposa de traição, termina por traí-la.

Quando Addison descobre o ocorrido, o figurino dela contrasta sobremaneira com o que fora analisado até o momento. Ao constatar o fim do casamento, Addison aparece sem maquiagem, com roupas sujas e enormes para si própria. Destruindo, assim, a imagem de *femme fatale* a qual havia construído.



Imagem 3: Destruição da *femme fatale*: a mulher que trai (acima) e a mulher traída (abaixo) | Direitos reservados à ABC

Destaca-se, então, que tanto quando trai, como quando é traída, destrói-se a feminilidade de Addison. Todavia, a reação dela difere da do marido. Ao invés de ter uma reação explosiva, ela vai ao bar para expressar a própria tristeza.

Considerações finais

Durante as três primeiras temporadas, a narrativa de *Grey's Anatomy* oscila entre a indecisão de Derek em optar pela esposa ou por Meredith. A falta de agência do personagem masculino instiga ação por parte de ambas. Enquanto Meredith o faz através de uma declaração de amor, Addison o faz por meio de um pedido sexual. No entanto, a atitude delas não instiga o desejo de Derek, que só o expressa ou quando as personagens aparecem fragilizadas de alguma forma, ou quando se tornam objetos de desejo de outros personagens masculinos.

Embora o sentimento de posse seja direcionado a ambas, o modo como ele as trata é bastante diferente. Ao mesmo tempo que Derek desvaloriza e pune Addison que, ao não controlar os impulsos sexuais ameaça



çou a masculinidade dele, ele supervaloriza e fetichiza Meredith, como se fosse a mulher ideal.

Como Derek coloca um fim ao casamento para ficar com a protagonista, pode-se atrelar esta resolução a um viés moralista. Shepherd opta pela mulher cuja moral, ainda intacta, se enquadraria nos padrões de feminilidade passiva esperados pela sociedade patriarcal.

Nota-se, então, que o polo masculino exerce a função de preservar os “bons-costumes”, neste caso, a repressão das pulsões sexuais femininas. No entanto, a trama gera um contraponto à sociedade patriarcal. No polo feminino, percebe-se o ímpeto de empoderamento das mulheres através dos diálogos e da sororidade entre as personagens femininas, criando um ambiente acolhedor e menos crítico em relação ao comportamento das delas.

Embora haja uma tentativa de equilibrar essas fissuras, o desfecho narrativo termina por pender ao lado mais tradicional. Quando Derek decide assumir a culpa pelo fracasso do casamento, ele procura a esposa para se desculpar, e percebe que ela acabara de ter relações sexuais com outro homem. Desse modo, ao reiterar a sexualidade desenfreada de Addison, a trama exime o personagem masculino de toda a carga de culpa, tornando possível a constituição do mito do “amor romântico” entre Meredith e Derek.

Referências

HANSEN, Miriam. Pleasure, ambivalence and identification: Valentino and the female spectatorship. In: GLEDHILL, Christine (Org.). *Stardom*. New York: Stein and Day, 1991, p.262-286.

MORIN, Edgar. Gênese e metamorfose das estrelas (1910-1960). In: MORIN, Edgar. *As estrelas, mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, p. 6-20.

MULVEY, Laura. Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946). In: *Visual and Other Pleasures*. Londres. Language, Discourse, Society. Palgrave Macmillan, London, 1989. p. 29-38.

_____. Cinema e sexualidade. In: XAVIER, Ismail (org). *O cinema no século*. Rio de Janeiro. Imago Ed., 1996. P.123-139.

_____. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro. Edições Graal/Embrafilmes, 1983, p.437-453.

SOMERVILLE, Kristine. “Enemy of Men: The Vamps, Ice Princesses and Flappers of the Silent Screens”. *The Missouri Review*: v. 37, n. 2. 2014, p. 77–94.

A recepção da “trilogia de frutas tropicais” do cinema brasileiro¹

Critical reception of the Tropical Fruits Trilogy of Brazilian cinema

Vitor Ferreira Pedrassi²

(Mestrando – Universidade Federal de São Carlos)

Resumo: Um dos principais subgêneros do cinema brasileiro dos anos 1930 e 1940, o filme-revista era constituído por um fio de enredo e uma sucessão de cenas cômicas e musicais, inspirado no teatro-de- revista da época. Esse artigo pretende analisar de que maneira esses filmes eram recebidos pela crítica cinematográfica, escolhendo como exemplo a “trilogia de frutas tropicais”, da produtora Sonofilms.

Palavras-chave: Recepção, filme-revista, Sonofilms, rádio, teatro.

Abstract: One of the main subgenres of Brazilian cinema of the 1930s and 1940s, the film revue consisted of a thin narrative thread followed by a succession of comic scenes and musical numbers, inspired by the theatrical revue of the same time. This article intends to analyze how film reviewers received such films, based on the example of the Tropical Fruits Trilogy, produced by Sonofilms.

Keywords: Reception, film revue, Sonofilms, radio, theater.

Inspirado no teatro-de- revista da época, o chamado filme-revista foi um dos principais subgêneros do cinema brasileiro dos anos 1930 e 1940. Com um fio de enredo, esses filmes se desenvolviam através de uma sucessão de cenas cômicas e musicais, com o intuito de apresentar ao público os artistas teatrais e radiofônicos. A maioria deles era lançada pouco antes do carnaval, servindo para divulgar os sambas e marchinhas que seriam amplamente executados no período momesco.

Autores como Sérgio Augusto (1989) e Rafael de Luna (2011) apontam que essas obras faziam muito sucesso de público, porém eram recebidas de forma muito negativa pelos cronistas da época – com raras exceções como *Alô, Alô, Brasil!* (1935), de Wallace Downey, João de Barro e Alberto Ribeiro, e *Alô, Alô, Carnaval* (1936), de Adhemar Gonzaga, como mostram Hernani Heffner e Lécio Augusto Ramos (1988). Tomando como exemplo a “trilogia de frutas tropicais” (VIEIRA, 1987), formada por *Banana da terra* (1939), de Ruy Costa, *Laranja da China* (1940), do mesmo diretor, e *Abacaxi azul*³ (1944), de Costa e Downey, este artigo tem como

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no painel Estudos de recepção em obras audiovisuais.

2 - Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da UFSCar, estuda as relações entre cinema, rádio e indústria fonográfica no Brasil dos anos 1930 e 1940.

3 - Referência ao hábito dos críticos da época chamarem os filmes considerados ruins de “abacaxis”.



objetivo aprofundar essa questão, buscando compreender quais as principais críticas levantadas pela imprensa naquela época.

A trilogia escolhida para estudo foi produzida pela Sonofilms, uma das empresas que apostou nos filmes-revista para conquistar o público. Comandada por Alberto Byington Jr. e Wallace Downey – que também trabalhavam em outros ramos da “indústria cultural” de então -, a produtora tinha intenção de ter uma produção continuada, industrial. Com a construção de seus estúdios em 1938, cria-se certa esperança de que esse projeto poderia criar avanços para o cinema brasileiro. Entretanto, já em 1940 ocorre um incêndio nas suas instalações, o que mina essas expectativas. A partir desse momento, a empresa lança no mercado apenas mais duas obras que não conseguem sucesso de público: *Céu azul* (1941), de Ruy Costa, e o próprio *Abacaxi azul*, este último já uma tentativa fracassada de Downey voltar ao meio cinematográfico que havia abandonado anos antes.

A partir da análise de vários comentários sobre os filmes, podemos perceber que uma das principais críticas ao subgênero decorria de sua intermedialidade. Sua intrínseca relação com o carnaval, mas principalmente com o teatro e o rádio, era via de regra vista de forma muito negativa. Essas críticas denunciavam desde a má atuação dos artistas dessas outras mídias na frente da câmera de cinema até a própria configuração do meio cinematográfico de então, que seria mais ligado a essas outras mídias do que efetivamente ao cinema. Nas palavras de Paulo Roberto e L., respectivamente, sobre *Banana da terra* e *Laranja da China*:

O fato é que tanto o nosso amigo [Carlos] Galhardo, como o querido cancionista Castro Barbosa, devem ter dado às suas ‘fans’ uma impressão bastante injusta. Ambos estão diante da ‘câmera’ como os meninos que recitam poesias nas reuniões familiares. Encabulados, sem geito, completamente ‘gauches’. Só falta vê-los torcer os dedinhos e choramingar, interrompendo a cena:

- Esqueci o “velso”... (*Jornal das Moças*, 30.03.1939, p. 62.)

[...] ainda não fizemos cinema no verdadeiro sentido da palavra. O que temos até agora realizado é teatro declamado, licencioso, anedótico, sambeado, etc. Por que? Porque os nossos filmes são feitos por ensaiadores de teatro, por artistas de teatro, por teatrologos. Porque, enfim, não há scenaristas, - gente treinada a escrever directamente para o cinema. (*Diário de Pernambuco*, 20.01.1940, p. 5.)

Ao mesmo tempo, entretanto, muitos cronistas parecem apontar que essa intermedialidade seria, inclusive, o que causaria seu sucesso de público, como é o caso do escritor anônimo de *Jornal do Brasil*:

Não se poderá dizer que, com BANANA DA TERRA, só porque o filme tem sido recebido com aplausos pelo público, haja o cinema nacional enveredado pelo caminho do sucesso. O êxito da produção da Sonofilmes repousa sobre dois fatores, quase estranhos ao cinema: o rádio e o carnaval. O que o torna superior às produções do mesmo gênero lançadas na mesma época nos anos anteriores é a perfeição da fotografia e do som. Há, em relação, a esses dois elementos técnicos, real avanço e já se pode afirmar que não será por causa do laboratório que se não instituirá o cinema entre nós. [...]

BANANA DA TERRA é, apenas, uma sequencia das canções do carnaval que aí está. Apresentadas por astros do rádio, em ambientes amáveis, apoiados por choros e orquestras que as emissoras já popularisaram, seu sucesso é integral. Não será cinema, como dissemos, mas é um estudo valioso naquele sentido. (16.02.1939, p. 16.)

Em que pese o sucesso de público, a crítica à intermedialidade era tão forte que não são incomuns comentários sobre quem deveria escrever sobre esses filmes: analistas de cinema, rádio, teatro ou até mesmo de cassino. Nesse sentido, dois comentários, o primeiro de Lavrador sobre *Banana da terra* e o segundo de Pedro Lima sobre *Abacaxi azul*, parecem se completar:

Na verdade, não caberia aqui a crítica a um chronica de cinema, mas ao de theatro e ao de radio, que a theatro e a radio se limita o film. De começo, logo, se tem uma scena pura de revista, com todos os matadores, não faltando a partida do 'compére' e da 'commére' para... o Brasil. E todas as scenas, com rarissimas excepções, são jogadas em "cantos" de ribalta. Cabe, portanto, á gente de theatro dizer a respeito. E dahi por diante é o radio que impera, com o microfone á altura da boca dos artistas. Coube ao director apenas escolher uns bons números de marchas e sambas de Carnaval, executados pelos melhores elementos e apresental-os todos em studios de radio, com o 'speaker' detalhando os numeros que vão sendo apresentados. E aqui fica a tarefa para o crítico de radio.

Ao chronista cinematographico não deixaram senão a parte technica material, para que digamos que a photographia é boa, o som tambem [...] (*O Imparcial*, 14.02.1939, p. 14.)

O novo filme nacional, merecia uma cronica. Mas quem poderia fazê-la? Procurei o Julio Pires, que é do teatro, para ver se ele conseguia dizer qualquer coisa sobre o 'Abacaxi Azul'. Não era possível, aquilo não tinha nada de teatro senão alguns artistas de palco. O Freddy tambem se recusou, pois de cassino, o filme só tinha umas 'girls', que na sua opinião, tinham se evadido de algum hospital de invalidos. Mas que cabeça a minha! Com certeza, o cronista de rádio é quem poderia fazer um brilhante comentario sob a maneira pela qual os elementos do microfone deveriam pensar duas vezes antes de enfrentar a camera. Mas também arranjou uma desculpa:

- Quer me fazer um favorzinho? Não diga a ninguem que aquela gente é de radio. Quem viu o filme faz um pessimo juizo dos nossos artistas de 'broadcast', e fazendo máu juízo deles, o que não dirão de mim que finjo que acredito nos seus valores.

O geito é eu mesmo falar do filme, uma vez que foi apresentado num cinema... (*Diário da Noite*, 02.02.1944, p. 5.)

Como percebemos, até o próprio *status* de cinema desses filmes está em discussão. Isso decorre da eleição do longa-metragem estrangeiro de ficção – com narrativa amarrada e técnica bem realizada – como o cinema padrão a ser seguido por nossos realizadores. Qualquer outra forma de cinema, como o filme documental e o curta-metragem, por exemplo, era menosprezada. No caso dos filmes-revista, enquanto para L. esses filmes seriam "inabordáveis como cinema" (*Diário de Pernambuco*, 08.02.1939, p. 6.), para o colunista desconhecido do *Jornal do Brasil*, eles "não seriam cinema" (16.02.1939, p. 16.). O crítico anônimo de *A Cena Muda* parece ir no mesmo sentido ao comentar sobre *Abacaxi azul*:



Depois de um comêço de ano do cinema brasileiro tão promissor com ‘É proibido sonhar’, este novo celuloide de Wallace Downey faz a nossa cinematografia recuar a 1935, quando o conhecido produtor nos deu o seu então famoso, ‘Alô, Alô, Brasil’. Se fosse possível comparar aquele com êste, provavelmente, ‘Alô, Alô, Brasil’, seria melhor. Wallace Downey tem sido em esforçado animador do cinema nacional, mas possui o defeito de confiar demasiado nos artistas de rádio que escolhe para o elenco dos seus filmes carnavalescos. Para ele, parece que o argumento e o diretor não fazem falta, pois ‘Abacaxi azul’ de cinema, evidentemente, só possui o celuloide em que foi impresso e copiado. É uma pena que isso aconteça, porque Downey podia apresentar bons filmes, se arranjasse melhores argumentos e entregasse a filmagem a alguém que conhecesse um pouco de cinema. [...] o filme (?) no genero é um dos piores que o nosso cinema já apresentou. Que nos perdoem a franqueza, mas já passou o tempo em que podíamos desculpar abacaxis como êste. (*A Cena Muda*, 15.02.1944, p. 6.)

Essa crítica nos mostra também um certo esgotamento do subgênero na época de lançamento do último filme da trilogia. Nas páginas de *A Noite* percebemos a reclamação pela obra não “apresentar algo aproveitável ou uma novidade qualquer” (04.02.1944, p. 5), enquanto no *Jornal do Commercio* (AM) podemos ler que *Abacaxi Azul* seria “o filme brasileiro que faz a indústria cinematográfica nacional recuar ao tempo de 1935” (02.12.1945, p. 3), ano do grande sucesso *Alô, Alô, Brasil!*.

Na crítica retirada de *A Cena Muda* percebemos também a existência de uma ideia de que os filmes-revista não seriam cinema graças à incompetência de seus diretores. Seria deles boa parcela da culpa das más atuações e da ausência de uma *mise-en-scène* mais elaborada. Segundo Lavrador:

É a camera tomando o lugar dos directores, com o trabalho apenas de focalizar nomes já conhecidos, apresentando artistas que nada mais fazem que se retratarem pela photographia de movimento. Registram ali o que sempre têm sido: - o actor, como se estivesse no palco; o artista de cinema, com a bocca no microphone.

Para isso não é preciso ‘direcção’. Bastam o contra-regra e o speaker. (*Pránove*, 03.1939, p. 39.)

Outro ponto muito colocado por vários autores diz respeito à licenciosidade desses filmes. Em um meio crítico muito conservador, a apologia ao samba, o carnaval e à boemia, somados às letras de músicas e aos diálogos maliciosos, tão comuns no teatro-de-revista, eram vistos como pornográficos. Assim, o que seria um ataque por parte desses filmes à moral e aos bons costumes e à imagem do Brasil não passa despercebido:

O enredo [de *Laranja da China*] é nocivo e forte para as massas. As apologias ao malandro, ao ladrão, à farra, embora provoquem estrondosas gargalhadas, são avessas aos mais rudimentares princípios da moral. O cinema, que tem grande influência sobre o povo, deve ser utilizado como arma educativa e não destruidora de conceitos morais. (*Cine-Rádio Jornal*, 16.01.1940, p. 15 *apud* BARRO, 2006.)

Ainda que a maioria dos autores não afirme que o “cinema brasileiro [...] deveria ser proibido por lei”, como defendido por L. (*Diário de Notícias*, 26.08.1945, p. 11.), os pedidos de censura a esses filmes são co-

mun⁴. Nas palavras de Alvarus de Oliveira:

Deveríamos ter uma censura cinematográfica talvez mais exigente.

Produção de péssima condição seria relegada ao não aparecimento nos cinemas do país. [...]

O nosso cinema ai está. Mas é preciso acabar com os 'abacaxis' antes que estes acabem com aquele... Ou o cinema brasileiro acaba com os 'abacaxis', ou os abacaxis acabam com o cinema brasileiro... (*O Imparcial*, 23.03.1944, p. 4.)

A aliança dessa licenciosidade com a ausência de requisitos cinematográficos nesses filmes-revista, traria como consequência, na visão de alguns autores, uma espécie de "involução" do cinema brasileiro. Segundo Ricardo Pinto, em artigo do *Diário de Notícias* republicada por *O Imparcial*:

Com o cinema dito nacional acontece um fenomeno singular: cada tentativa realizada é peor que as anteriores. Involue, ao envez de evoluir; progride unicamente em cretinismo. Nisso, aliás, progride alarmantemente. (16.04.1939, p. 5.)

Entretanto, em meio a todas essas recorrentes críticas, há uma clara valorização por parte de alguns autores dos avanços técnicos que as obras da Sonofilms, em especial *Banana da terra* e *Laranja da China*, produzidos antes do incêndio, trariam ao mercado nacional. Enquanto o primeiro seria "uma revista – nada mais – mas, que trouxe muita melhoria para o cinema brasileiro" (*O Estado de São Paulo*, 15.02.1939, p. 6.), no segundo "há progresso, sem dúvida alguma, na técnica no nosso material" (*Il Moscone*, 27.01.1940, p. 13.). R. escreve:

[...] temos de reconhecer que essa empresa [Sonofilms] é que está no bom caminho, acelerando a sua produção e considerando o fator tempo. Quando as demais se convencerem disso, teremos, então, uma produção regular, sem a descontinuidade, sem os hiatos que, de quando em quando, nos dão a impressão de que todos os produtores combinaram uma renuncia coletiva às atividades cinematográficas. (*A Noite*, 05.10.1940, p. 5.)

É importante destacar nesse sentido, contudo, que era o filme de narrativa convencional e com grande atenção às questões técnicas que traria o real avanço do cinema brasileiro. O filme-revista, através do seu sucesso financeiro, deveria servir apenas como um ponto de partida para a produção da Sonofilms. Lemos nas páginas do *Jornal do Commercio* (RJ):

Se a 'Sonofilms', com os lucros de 'Banana da terra', lançar outros films de enredo e de technica apurada, ahi sim, estará fazendo cinema nacional. A empresa tem elementos para realizar essa tarefa e não faltarão aplausos sinceros às suas atividades. (17.02.1939, p. 7)

4 - Em um dos vários pedidos de censura (*O Radical*, 20.01.1940, p. 1.), encontra-se um comentário de que o nome *Laranja da China* seria uma referência a uma paródia do hino nacional comum nos anos de 1890, em que durante a sua introdução eram cantados os versos: "Laranja da China/ Laranja da China/ Laranja da China/ Abacate, limão doce, tangerina". Entretanto, não foi possível encontrar essa correlação em nenhum outro escrito da época ou bibliografia posterior, sendo inviável a comprovação.



Através de nossas pesquisas, podemos apontar que, ainda que existam os tais elogios à produção da empresa, os filmes-revista em geral eram desprezados pela crítica, que os via como um subgênero menor e mal feito. Em nossa visão, isso ocorria principalmente por dois motivos: a sua relação com o rádio e o teatro, que retirava seu *status* de verdadeiro cinema - sendo uma simples sucessão de performances teatrais e radiofônicas registradas por câmeras cinematográficas no lugar da narrativa amarrada e apuro técnico como o padrão estrangeiro - e a sua licenciosidade, seu aspecto popularesco, que atentava contra a imagem do país e deveria ser evitado.

Referências

AUGUSTO, S. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BARRO, M. *Moacyr Fenelon e a criação de Atlântida*. São Paulo: SESC São Paulo, 2006.

FREIRE, R. L. *Carnaval, mistério e gângsters: o filme policial no Brasil (1915-1951)*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

_____. “Da geração de eletricidade aos divertimentos elétricos: a trajetória empresarial de Alberto Byington Jr. antes da produção de filmes”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 26, jun. 2013.

HEFFNER, H.; RAMOS, L. A. *Edgar Brasil: Um ensaio biográfico*. Rio de Janeiro: mimeo, 1988.

MIRANDA, L. F.; RAMOS, F. P. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. 3. ed. São Paulo: Edições SESC SP, 2012.

VIEIRA, J. L. “A chanchada e o cinema carioca (1930-1955)”. In: RAMOS, F. (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987. p. 129-188.

Uso e abuso da referência a *Casa-grande & Senzala* pelo campo do cinema brasileiro¹

Use and abuse of the reference to *The Masters and the Slaves* by the Brazilian film studies

Vitor Zan²

(Doutorando - Universidade Paris III)

Resumo: Críticos, cineastas e acadêmicos fazem incontáveis referências ao livro *Casa-grande & Senzala* ao comentarem filmes como *O som ao redor*, *Doméstica*, *Que horas ela volta?* e *Aquarius*. A maioria dessas alusões não condiz, entretanto, com a perspectiva de Gilberto Freyre, e tampouco leva em conta aquilo que distancia os filmes do pensamento do sociólogo. Restringindo-se à esfera do conteúdo, tais aproximações deixam ainda inexploradas uma vasta gama de correspondências possíveis.

Palavras-chave: Cinema, Brasil, Gilberto Freyre, Casa-Grande & Senzala.

Abstract: Critics, filmmakers and academics make countless references to the book *The Masters and the Slaves* when commenting on films like *O som ao redor*, *Doméstica*, *Que horas ela volta?* and *Aquarius*. However, most of these allusions do not fit Gilberto Freyre's perspective, nor do they take into account what distances the films from the sociologist's thought. Moreover, such approaches are restricted to the content of the works, leaving a wide range of possible comparisons unexplored.

Keywords: Cinema, Brazil, Gilberto Freyre, The Masters and the Slaves.

Com o lançamento recente de filmes que de algum modo remetem ao pensamento de Gilberto Freyre, como *O som ao redor* e *Doméstica*, em 2012, *Casa grande*, em 2014, *Que horas ela volta?*, em 2015 e *Aquarius*, em 2016, é notório o recrudescimento exponencial das referências ao livro seminal *Casa-grande & Senzala* (Gilberto Freyre, 1933) por parte de críticos, cineastas e estudiosos do cinema brasileiro. Se o título provocador desta comunicação sugere haver eventuais imposturas nessas menções à obra freyriana, nosso escopo não é inquisitório. Não é o caso de designar e condenar ocorrências específicas, mas de atentar para um fenômeno difuso que excede o campo cinematográfico e consiste em reduzir o legado de Gilberto Freyre a um chavão cujo sentido se distancia da tônica do autor. "Casa-Grande & Senzala" deixa de ser, em muitos casos, o título

1 - Trabalho apresentado no XXII encontro da Socine, no GT de Cinema Comparado.

2 - Graduado em cinema pela Universidade Federal de Santa Catarina, concluiu o mestrado em estudos cinematográficos e audiovisuais na Universidade Paris 3, onde cursa atualmente o doutorado. Atua temporariamente como professor na Universidade Paris 8 e Paris 3.



de um livro complexo, nuançado, e até mesmo contraditório, para cristalizar-se em um emblema categórico das injustiças da história colonial brasileira.

Esse fenômeno não somente dificulta a assimilação da revisão crítica do trabalho de Freyre, como obstrui o embate real entre os filmes citados e o pensamento do sociólogo pernambucano. Assim, são frequentemente ignoradas, por exemplo, as seguintes objeções já bastante antigas e conhecidas à empreitada de Gilberto Freyre: seu olhar frequentemente edulcorado e nostálgico sobre o mundo colonial ; sua insistência no equilíbrio de contrários, minimizando o racismo e os conflitos entre senhores e escravos ; ou ainda a ancoragem do seu ponto de vista na casa-grande, o que se nota na complacência ante a figura dos senhores de engenho. Textos que salientem as divergências entre os longas-metragens mencionados e *Casa-Grande & Senzala* são tão raros quanto aqueles que os comparam efetivamente, para além da esfera do conteúdo. Nosso esforço vai, portanto, no sentido de explorar novos caminhos para esse cotejo, sem promover qualquer tipo de rejeição massiva à análise de Freyre, mas tampouco deixando de ponderar o que nela se tornou obsoleto ao longo das décadas.

Começemos pelo tipo de sociologia feito por Freyre e pelo tipo de cinema manifesto em filmes como *O som ao redor*, *Que horas ela volta?* e *Casa grande* (aliás, nos concentraremos principalmente nessas obras). Gilberto Freyre desenvolve uma abordagem híbrida, que mescla sociologia, história e antropologia, e se destaca das demais de seu tempo por observar a sociedade e a história brasileiras a partir da vida íntima, do âmbito familiar, captando nela as relações de poder e territorializando seu pensamento através de dois tipos de habitação: a casa-grande e a senzala. Os filmes, cada um à sua maneira, podem ser vinculados à tradição do realismo social, e também propõem uma síntese de diferentes setores da sociedade a partir de um ou de alguns núcleos familiares, dando a ver relações sociais na esfera da morada. Interessam-se pelo movimento histórico e também marcam antinomias através dos modos de habitação, com oposições entre o quarto de empregada e o resto da casa, entre a casa e a rua, entre bairros ditos nobres e favelas. Nesses filmes e nos livros de Freyre, o indivíduo é preferido à coletividade, a morada às instituições, as relações de poder interpessoais, pautadas pelo mandonismo, à autoridade do Estado.

Embora não se possa falar em adaptação, Kleber Mendonça Filho, Anna Muylaert e Fellipe Barbosa assumem a influência mais ou menos direta de *Casa-grande & Senzala*, cujos apontamentos são em partes transpostos nos filmes, que não se dedicam a um passado rural, mas a um presente urbano. Kleber Mendonça Filho chega a afirmar que o ponto de partida de *O som ao redor* foi pensar nas estruturas do antigo engenho a partir de uma rua moderna do Recife. O fato do livro mais comumente associado aos filmes não ser um romance, mas um ensaio sociológico, indica, por um lado, a implicação dos filmes na conjuntura nacional, e sugere, por outro lado, a distância entre a sintaxe de Freyre e a forma canônica da redação acadêmica. Ao invés da escrita sóbria e da lógica dedutiva, ou quantitativa, mais dificilmente incorporadas ao cinema, a prosa fluida

com que o autor conta inúmeros causos envolve seu leitor em verdadeiras cenas, buscando sua adesão. Isso fez com que Fernando Henrique Cardoso afirmasse que *Casa-Grande & Senzala* “se torna quase uma novela” (CARDOSO, 2003, p. 21), a que se pode acrescentar que ele também tem algo de cinematográfico.

Se a natureza das obras é diversa, o que impõe a este exercício comparativo riscos consideráveis, certos efeitos suscitados nos leitores e espectadores são similares. É o caso do efeito de real e da proximidade que se estabelece entre o leitor-espectador e o texto literário ou fílmico, promovidos em partes pela própria linguagem das obras: a aposta pela transparência por parte dos realizadores e a forma ensaística e despojada como escreve Freyre. Esse efeito de real e de adesão é ressaltado pelo interesse do escritor e dos cineastas pelos ínfimas minúcias do cotidiano, que embora pareçam banais estão prenhas de sentidos. Enquanto Freyre analisa pormenores do passado pouco usuais em sua época, como livros de receita, diários e anúncios, os realizadores atuais, mais do que aqueles do Cinema Novo, assentam sua chave alegórica em trejeitos, objetos, ou situações aparentemente anódinos: um gesto de desprezo, um carro arranhado, um sentimento de desconfiança, uma forma de cantar “feliz aniversário”, etc.

Cabe notar também que o intelectual e os realizadores pertencem ou pertenceram às classes dominantes e valorizam a observação de fontes primárias, o que fazem em partes analisando seu próprio contexto de residência. Seu trabalho traz então algo de auto-biográfico, no qual o *morar* se torna tanto um tema quanto parte de um método de criação ou de análise. A obra de todos eles se opõe, contudo, a ideias dominantes em seu meio social, ainda que possa manifestar, em diferentes medidas, algum elitismo. Por mais que Freyre trabalhe sobre um passado que não pôde conhecer diretamente, nasceu apenas doze anos depois da abolição da escravatura, cresceu em casa semi-patriarcal pernambucana e é descendente de senhores de engenho. O autor assume, tanto quanto os realizadores (que por vezes filmam suas próprias residências), que suas vivências pessoais foram capitais para seu trabalho, que conta fortemente com um princípio intuitivo.

Complementando os documentários que dão a ver a exclusão imposta a sujeitos periféricos (*A vizinhança do tigre, Branco sai, preto fica*) ou a reclusão voluntária dos territórios da elite (como *Um lugar ao sol, Câmara escura*), essas ficções adotam uma abordagem relacional, se debruçando sobre a interação entre díspares, notadamente entre patrões e empregados³. Essa convivência entre extremos confere aos filmes poder de síntese, que é também uma característica de *Casa-Grande & Senzala*.

Tanto nos filmes quanto em *Casa-Grande & Senzala*, as cisões, preconceitos, e o exercício de poder, coexistem paradoxalmente com a convivência, a imbricação, e a intimidade. A clivagem ontológica entre brancos e negros não impediu homens brancos de terem relações sexuais com escravas, ou bebês brancos de serem amamentados por amas de leite negras. Tal interação é sublinhada desde o título de *Casa-Grande & Senzala*, pelo uso de um “e” comercial (&). À noite, temendo eventuais insurgências da senzala, as casas-grandes se

3 - O documentário, *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012) é uma exceção exemplar.



trancafiavam, ao passo que de dia eram povoadas por uma série de escravos domésticos. Nos filmes, a distância socio-econômica entre pólos opostos da sociedade convive com a proximidade das relações que se estabelecem entre eles, sobretudo por conta do trabalho doméstico. As fronteiras erguidas entre a morada e a rua são numerosas, mas são incessantemente transpostas, seja virtualmente, pelo medo, pelos pesadelos, seja concretamente, por sons da vizinhança, funcionários, visitantes. Aliás, Kleber Mendonça Filho incorpora essa dicotomia em sua estética: ao mesmo tempo que reitera barreiras e cesuras, emprega formas fílmicas que podemos chamar de “penetrantes”, como o *travelling* e o *zoom*, dedicadas a transpô-las. Tanto os filmes quanto o livro de Freyre se enriquecem ao restituírem a complexidade dessas relações ambivalentes.

Entretanto, é importante notar, a despeito de tamanhas coincidências, que os filmes tendem a inverter a ênfase de Freyre. Em vez de salientarem a complementaridade entre antagonismos, ressaltam (em diferentes graus) relações de dominação, aporias, clivagens, mal-estar. Em *Que horas ela volta?* a convivência entre Jéssica, filha da empregada doméstica, e Bárbara, a patroa de sua mãe, é nitidamente inviável, bem como aquela entre Luiza e Hugo em *Casa grande*. No *Som ao redor*, a aparente tranquilidade de uma bairro de classe média alta não resiste à observação minuciosa, que revela uma distopia velada, uma realidade à beira da catástrofe.

Essa incongruência pode ser associada ao que parece ser a finalidade das obras. Freyre está preocupado em criar um alicerce positivo para a identidade do brasileiro. Enaltece a miscigenação supostamente originária desse povo, e por isso mesmo dá maior peso ao equilíbrio entre opostos do que à subjugação de um pelo outro, o que o leva a sustentar, por exemplo, que “o sistema casa-grande-senzala [...] chegara a ser - em alguns pontos pelo menos - uma quase maravilha de acomodação : do escravo ao senhor, do preto ao branco, do filho ao pai, da mulher ao marido” (FREYRE, 2013, p. 19). Em sua abordagem da história, o intelectual promove uma reconciliação reconfortante do povo brasileiro com seu passado, expondo raízes de que pode se orgulhar. Isso acaba por entreter o *status quo*, conveniente apenas às instâncias dominantes. Assim, quando Maurício Lissovsky detecta, em brilhante ensaio, o sumiço da figura da senzala da capa de uma das últimas edições de *Casa-Grande & Senzala* (2013), podemos inferir que o próprio conteúdo do livro em certa medida corrobora com esse desaparecimento.

Já os filmes, ao sublinharem o desarranjo social, se distanciam do viés elogioso para elaborar, pelo contrário, uma crítica, dando ensejo a um vetor de transformação. Daí a diferença no tom geral das obras, mais descontraído em Freyre e mais tenso nos filmes. Os cineastas se mostram mais severos com as classes dominantes, as interrogam, as cobram, ainda que isso seja discutível com relação ao filme *Casa grande*. Todos eles põem em cena membros da elite execráveis: em *Que horas ela volta?*, Bárbara compara a filha da empregada a um rato; em *Casa grande*, Hugo demite um de seus funcionários mais antigos sem pagar seus direitos trabalhistas; e em *O som ao redor*, o patriarca Francisco encomendou o assassinato de dois camponeses para aumentar seu latifúndio. As histórias pessoais e coletivas, quando mobilizadas por essas obras audiovisuais,

sobretudo por *O som ao redor*, não vêm acalantar, mas gerar desconforto, cobrar dívidas, expor a estrutura crônica das injustiças.

Contrariamente ao que querem alguns comentadores, *Casa-Grande & Senzala* não é tão esquemático quanto seu título sugere. A forma ensaística adotada por Freyre é propícia para acolher contradições e matices. Nesse sentido, os filmes, que não se enquadram no gênero ensaio, expõem estruturas mais claramente delimitadas, muito embora a forma polinuclear de *O som ao redor* remeta ao mosaico composto pela argumentação de Freyre. Isso parece decorrer da tentativa dos cineastas de tornar mais explícitas relações de força e iniquidades, e também do desejo de tomar posição perante o contexto exposto, se alinhando em alguma medida com interesses populares. Com efeito, através de embates mais ou menos evidentes entre detentores do poder e sujeitos historicamente marginalizados, os filmes parecem introduzir no universo freyriano algo da dialética marxista, como se respondessem às incontáveis críticas sofridas por Freyre por parte de intelectuais alinhados a ideologias de esquerda.

Ainda que mais nutridos pelo materialismo histórico, os filmes associam os processos históricos à uma dinâmica que se cria entre diferentes formas de moradia, gesto que está enraizado na perspectiva de Freyre. *Que horas ela volta?* e *Casa grande* começam em mansões e terminam em favelas. *Que horas ela volta?* figura a emancipação de Jéssica e de Val, ou a ascensão de toda uma classe social, através da mudança de casa e da recomposição familiar das personagens, que fundam um novo lar, distante daquele dos antigos patrões de Val. Em *Casa grande*, a decadência da elite é selada pela venda da mansão, e o eventual surgimento de uma classe privilegiada progressista é indicado pela incursão de Jean à favela em busca de seu antigo motorista. O livro publicado por Gilberto Freyre três anos depois de *Casa-grande & Senzala, Sobrados e Mucambos*, também traz em seu título duas formas de habitação. A passagem do universo rural ao urbano é vislumbrada pelo autor a partir desse prisma, e já explicita uma série de relações estabelecidas pelos filmes entre as habitações de luxo das cidades, inimigas da rua, e as antigas casas-grandes, ou mesmo entre as senzalas de outrora e as favelas ou os quartos de empregada atuais. O processo histórico descrito em *Sobrados e Mucambos* contempla, ainda, conflitos geracionais que remetem àquele do filme *Casa grande*, travado entre Jean e Hugo.

Se Jéssica em *Que horas ela volta?* e Julia em *Casa grande* encarnam uma consciência de classe mais bem definida, a vingança de Clodoaldo em *O som ao redor* é movida por razões pessoais, o que faria do personagem uma figura do ressentimento (XAVIER). Mas essa vingança também pode ser lida como uma forma de dar sentido histórico à violência, responsabilizando as classes dominantes que tendem a se entender como vítimas, ou mesmo prefigurando, em chave alegórica, uma insurgência popular.

Essa ambigüidade de *O som ao redor*, que desautoriza uma perspectiva realmente otimista sobre o movimento histórico, é a que se manteve mais atual durante os anos passados desde seu lançamento. *Que horas ela volta?* é mais claramente esperançoso, e dá à dita “ascensão da classe C” que marcou os anos dos gover-



nos Lula uma expressão mais bem acabada do que na realidade. Já em *Casa grande*, o cineasta Fellipe Barbosa parece agir de forma auto-indulgente ao enxergar em Jean (espécie de alter ego do cineasta) o surgimento de um setor das classes mais abastadas que não compactua com valores elitistas e promove novas formas de relação entre a elite e as classes populares. Essa tentativa de dar a ver uma cisão entre duas vertentes da elite, uma mais conservadora, outra mais progressista, é mais bem resolvida em *Aquarius*. A perspectiva positiva, e provavelmente ingênua em alguma medida, de Barbosa ecoa no otimismo de fundo da obra de Freyre, o que pode ter a ver com a posição socio-espacial privilegiada de ambos.

Enfim, para que a herança deixada por Freyre continue a servir ao presente e contribua para o entendimento de novas obras, é preciso ir além do repúdio e da adoração, para encará-la em sua complexidade, cotejando-a com atributos mais variados dos filmes.

Referências

CARDOSO, F. H. "Um livro perene", in FREYRE, G. *Casa-grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2013.

FREYRE, G. *Casa-grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2003.

_____. *Sobrados e Mucambos*. São Paulo: Global, 2013.

LISSOVSKY, M. "O sumiço da senzala: tropos na raça na fotografia brasileira". *Devires*, Belo Horizonte, v. 13, n. 1, jul.-dez. 2016.

XAVIER, I. "Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 1990". *Aniki*, v. 5, n. 2, 2018.

Diversidade sexual no videoclipe *Flutua*¹

Sexual Diversity in the videoclip *Flutua*

Wilton Garcia²
(Doutor – Fatec / Uniso)

Resumo: Este texto apresenta uma leitura sobre a diversidade sexual no videoclipe *Flutua* (2017, 7 minutos), de Ricardo Spencer, com música de Johnny Hooker e participação de Liniker. Da teoria à política (e vice-versa), essa narrativa audiovisual ressalta o uso estratégico do discurso cinematográfico. Os resultados apontam para a produção de conhecimento permeada pela produção de subjetividade, no debate a respeito de uma (re) dimensão *queer* entre alteridade, desigualdade e diferença.

Palavras-chave: Videoclipe Brasileiro, Diversidade Sexual, Queer.

Abstract: This text presents a reading about sexual diversity in Ricardo Spencer's videoclip *Flutua* (2017, 7 minutes), with music by Johnny Hooker and Liniker's participation. From theory to politics (and vice versa), this audiovisual narrative highlights the strategic use of cinematic discourse. The results point to the production of knowledge permeated by the production of subjectivity, in the debate about a queer (re)dimension between alterity, inequality and difference.

Keywords: Brazilian Videoclip, Sexual Diversity, Queer.

Nunca se deve temer,
em caso algum, a instrumentalização
por parte do poder e da cultura.
É preciso comportar-se
como se esta eventualidade perigosa
não existisse.
O que conta é, acima de tudo,
a sinceridade e a necessidade
daquilo que se deve dizer
(PASOLINI, 1975, p. 19).

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na Sessão Individual: *Queerness e diversidade sexual*.

2 - Dr. em Comunicação pela USP e Pós-Dr. em Mídias pela Unicamp. Professor da Fatec Itaquaquecetuba e do Mestrado em Comunicação e Cultura da Uniso. Líder do GP MIDCON_ E-mail: 88garcia@gmail.com

O escritor e cineasta italiano Pier Paolo Pasolini (1975), na epígrafe, convoca a condição humana traçada por cultura e poder. Mais que isso, este autor clama pela à luta de uma posição política, identitária, estética, intelectual etc. entre a sinceridade e a necessidade como reflexo da experiência de cada um. Com isso, há um convite para se estudar a diversidade. Em particular, é pensar acerca da diversidade sexual na agenda da produção cultural brasileira – como o cinema, a televisão etc.

No contemporâneo, há uma conturbação oscilatória de representações fragmentadas, em qualquer circunstância – do provisório ao deslizante. Entre cinema e audiovisual, engendram-se a produção e a crítica de filme, televisão, vídeo etc. Ou seja, fazer e/ou pensar uma produção audiovisual, atualmente, requer verificar a silhueta recorrente de combinatórias do que se destaca.

Hoje, discutir a produção cultural implica (re)considerar as condições adaptativas de atualização/inovação das chamadas categorizações da diversidade sexual com seus variados suportes e conceitos híbridos. Entre ética, técnica e estética, imagine argumentar desse tipo de diversidade no campo do cinema e do audiovisual, em especial o videoclipe no Brasil. Ou seja, instauram-se uma extensa esfera de imprevisibilidades diante de contextos díspares que circundam qualquer produção contemporânea, no anseio de gerar instabilidades reflexivas e críticas.

Da realidade à ficção (e vice-versa), a diversidade (re)equaciona as identidades de gênero e orientação sexual, para além do senso comum. E, cada vez mais, aspectos econômicos, identitários, socioculturais e/ou políticos (EAGLETON, 2016; GIANNETTI, 2016) negociam estratégias a examinar a expressão do sujeito atual (GUMBRECHT, 2015; HALL, 2016), ao distinguir imediatos deslocamentos e flexibilidades, sobretudo no âmbito do audiovisual.

Disso surgem questões: como (re)dimensionar a produção audiovisual atual com a agenda de debates a respeito da diversidade sexual no país? Ou como assegurar os direitos básicos da diversidade na produção audiovisual brasileira?

Este texto³ apresenta uma leitura sobre a diversidade sexual no videoclipe *Flutua* (2017, 7 minutos), de Ricardo Spencer, com música de Johnny Hooker e a participação de Liniker (Foto 1). O percurso metodológico ancora-se em uma dinâmica de três níveis distintos, porém complementares de: observar, descrever e discutir. Assim, este trabalho – em formato ensaio (CANCLINI, 2016) – agencia um posicionamento crítico-reflexivo acerca de parâmetros complexos.

Flutua o videoclipe

Para essa leitura fílmica, vale discutir certo fragmento baseado pelo propósito teórico-político dos estu-

3 - Faz parte da pesquisa *Imagem, cultura e diversidade: estudos contemporâneos* (2016-2018)

dos contemporâneos do cinema (NAGIB, 2012; STAM, 2003). Tais níveis arquitetam o *modus operandi* desses estudos, a pontuar a diversidade sexual junto às populações Lésbicas, Gays, Transgêneros, Queers, Intersexs, Assexuados e afins – LGBTQIA+.

Na exemplificação deste tratado crítico, *Flutua* – divulgado na internet no canal youtube (www.youtube.com) – utiliza a estratégia cinematográfica de narrativa circular, pois o videoclipe inicia e termina no vazio sonoro do ar. A narrativa vai, volta e retoma com a ênfase da reiteração. Eis uma suspensão polêmica ao espaço-tempo como dentro-fora (e vice-versa).



Foto 1: still do videoclipe - Fonte: HOOKER, Johnny. *Flutua*. Disponível em: <goo.gl/Mtm7nn>

Composta por Johnny Hooker, a letra da música legitima uma mensagem (militante) radical saudável: *Ninguém vai poder querer nos dizer como amar*. Essa frase é repetida na canção à exaustão. Em estilo de balada romântica, a mensagem conclama a pulsão de um amor flutuante que altera e retroalimenta as possibilidades do viver. Quem sabe, a liberdade dos personagens solicita uma abertura necessária à condição humana de flutuar, de maneira desprendida, por um formato dissidente. Na sequência, surge um (re)corte abrupto. Como paradoxo, um dos protagonistas é surdo e isso se torna relevante a manifestação dessa sonoridade.

O desenrolar da trama exhibi uma dada realidade em uma história cinematográfica de amor com beijo homoerótico (Foto 2). Mas, o inevitável acontece. Revolução. O audiovisual elege um momento pontual (2'27-3'34), no ápice de pouco mais de um minuto, para ilustrar este trabalho. A música para. Interrompe. E começa uma cena curta e intrigante.

Cenário: o acontecido deslancha-se debaixo do viaduto da Avenida Amaral Gurgel, no centro urbano de São Paulo. É um local inóspito e decadente, porém (re)conhecido como reduto de gays, travestis, pessoas transgêneros, garotos de programas, prostitutas e afins (TREVISAN, 2018). Hoje, constitui um lugar legítimo de eventos que evocam a marginalidade da chamada boca do lixo.

Talvez, fica mais difícil caminhar por qualquer cidade no mundo, pois já não é seguro usufruir da vida

noturna na metrópole, sem se arriscar pelo perigo de ser agredido/a, por delinquentes. Agora, a *urbis* oferece desafios inimagináveis.

Personagens: os protagonistas desse amor homoerótico – interpretados por Jesuíta Barbosa e Marcelo Destri – estão enamorados, um com o outro. Parece que acabaram de voltar de uma balada com os/as amigos/as e se despedem, tranquilamente, com manifestações de afeição. Há um gosto homoerótico desejante e quase sem limite (FOSTER, 2003; WAUGH, 2000).

Com os corpos, aproximam-se por toques, beijos, abraços, amassos e/ou aconchegos especiais. Se entrelham, se tocam, se acariciam, se querem, se desejam. Fazem carinhos. O gesto se repete por entrecortes do videoclipe. Dividem afagos e intimidades longe de qualquer constrangimento, repreensão de si ou disfarce, porque parece que não têm dúvida desse gostar. A cena emociona, uma vez que demonstra o afeto sensível da diversidade, na ordem do dia.

E, devagar, essa atmosfera romântica se desfaz, pois cada um caminha em direção oposta: um dirige-se ao fundo, no canteiro central da avenida; enquanto o outro segue o contrário. Isso gera um ângulo visual de profundidade cinematográfica, em uma alargamento espacial. Sem presa, o casal se distancia: um anda de costa para a câmera e o outro não observa o amado seguir.

O outro faz um movimento oposto, de forma simultânea, uma vez que se aproxima do/a espectador/a – pautado por usuário/a-interator/a e/ou consumidor/a (VILLAÇA, 2018) – caminhando, em primeiro plano (PP), na direção exata da câmera. Nesse contexto, apenas quem assiste ao videoclipe consegue acompanhar a cena de violência. E isso perfaz predicacões no campo do cinema e do audiovisual, de maneira audaciosa, para ponderar a violência homofóbica.

Mas, não é possível avisar ao rapaz sobre o perigo, pois é uma ficção. Essa ruptura impossibilita que um saiba o que acontece com seu par: o outro. Nessa poética, há uma (dis)junção *queer* entre a surpresa e o estranhamento (SANTOS, 2014). Em poucos segundos, surge uma cena de guerra no videoclipe. Mudança grotesca. Ou seja, algo terrível ocorre em cena, no enquadramento cinematográfico com profundidade, como produção de efeito (GUMBRECHT, 2015). É algo insuportável que cria um enorme desatino, por mais se que fale de amor.

A homofobia ressalta-se na cena com o ataque físico, de modo antagônico. De repente, dois rapazes fortes entram na cena, no fundo, com algo na mão (que parece ser lâmpada fosforescente ou um porrete de madeira, ferro etc.). Seria uma citação paródica – portanto, performativa – aos fatos violentos recentes ocorridos na cidade de São Paulo. Desse feito insano, os dois dão chutes, pontapés e socos para completar um ataque injustificável. Espancam a vítima com covardia.

Trata-se de uma cena impactante que caracteriza o momento de violência contra o rapaz gay surdo. E a vulnerabilidade dessa surdez não permite perceber o que pode acontecer de perigo. Diante a incapacidade de reagir às adversidades do inesperado, desenha-se o corpo e a vida humana.

Por um lado, a narrativa audiovisual demonstra uma realidade pautada por discriminação e preconceito. Por outro, isso se traduz em uma fonte rica de discussão mediante a fragilidade de Ser/Estar do sujeito (EAGLETON, 2016), ao tentar prevalecer os Direitos Humanos. O viver atual nos cega. E passa, então, pela insuficiência de conseguir testemunhar o episódio.

Discussão

A obra *Flutua* expõe a necessidade de se perceber, de modo mais amplo, as características distintas da sociedade atual, pois sua escritura potente convida ao debate; no chamamento à reflexão a respeito da diversidade. O que tem a ver com a produção de conhecimento correlacionada à produção de subjetividade, em que possam gerar a produção de informação e a produção de informação, em especial na área da comunicação. Logo, isso influencia na produção tecnológica de conteúdo na internet, como se observa a perspectiva cinematográfica deste videoclipe.

Do ponto de vista da forma, as artimanhas contraditórias aproximam técnicas do discurso cinematográfico (de narrativa com profundidade visual, por exemplo) e da linguagem videoclipe (fragmentada, não-linear), como contrapontos emblemáticos aos enunciados (STAM, 2003). Contudo, vale ter cuidado, porque o empoderamento das mídias alternativas visa a estratificar a noção de diversidade como variante enunciativa. A grande mídia tenta abafar a voz das mídias alternativas. E *Flutua* seria uma alternativa de intercâmbios que captam elementos da diversidade.

Do ponto de vista do conteúdo, essa narrativa ressalta o uso estratégico do discurso cinematográfico da diferença (NAGIB, 2012), como implemento dinâmico que tange parte da realidade violenta contra as pessoas LGBTQIA+. Constata-se uma perplexidade no tratamento desumano dessa realidade cotidiana, em que a mídia registra e divulga (GARCIA, 2004). Ultrapassar o sistema hegemônico faz parte das mediações entre sujeitos que podem ser geradas, sobretudo com a linguagem videoclipe (CANCLINI, 2016).

Em *Flutua*, as possibilidades criativas podem ser notadas longe da ignorância de conservadores/as, que teimam em uma tradição ultrapassada. Na precariedade da sobrevivência humana, a diversidade de vozes dissidentes expressa desejo e vontade. De fato, não se pretende valer do conservadorismo, pelo contrário, verifica-se uma expectativa de criar uma abertura reflexiva.



Foto 2: *still* do videoclipe - Fonte: HOOKER, Johnny. *Flutua*. Disponível em: <goo.gl/Mtm7nn>

A idiossincrasia da diversidade (étnico-racial, religiosa, sexual, de gênero etc.) requer uma “nova/outra” lógica, capaz de ressaltar o dissenso. De maneira estratégica, a noção de diversidade na produção audiovisual equivale-se a uma lógica outra capaz de pressupor outras formas de reflexão sobre a sociedade (TEIXEIRA; LOPES, 2006). Trata-se, sim, de provocar a gestação de dinâmicas estratégicas da produção de imagem e informação (PEIXOTO, 2007; GIANNETTI, 2016).

Em consonância com a atualidade, a diversidade aborda variantes enunciativas, cuja discussão acerca da diversidade sexual no videoclipe *Flutua* torna-se uma oportunidade de (re)considerar a exemplificação de ataques homofóbicos que causam indignação. Mesmo que sejam expostos aqui apenas como ilustração, isso (re)configura situações recorrentes no contemporâneo.

É um se assumir que atravessa essa complexa situação, visto que se torna fundamental perceber-se em um posicionamento contra hegemônico. Assim, “chamar atenção para sexualidades desviantes na arte é, antes de tudo, aproximar a produção artística da vida cotidiana e problematizar seu olhar a partir delas” (TREVISAN, 2018, p. 554). Um desvio na arte que dialoga com a sociedade atual pode implicar mudança de rota de percepção e produção de efeito.

Considerações finais

Com suas coordenadas recursivas (de ética, técnica e estética), o videoclipe promove uma discussão a respeito da violência de gêneros (no plural), quando jovens são agredidos/as por homofobia, lesbofobia, transfobia etc. Todavia, esse videoclipe mostra as derivações de uma passagem homofóbica e serve de alerta – longe de ser uma alegoria – para se perceber com profundidade acerca de conflitos e/ou enfrentados das comunidades LGBTQIA+, no Brasil e no mundo.

O *queer* e sua ousadia combatem a injúria, a injustiça, a discriminação e o preconceito. Empoderar re-

quer fortalecer e superar as dificuldades para avançar, sem desfavorecer o humano. A noção de *queer* – como desnaturalização da ordem – provoca inquietudes, ao eleger o efêmero como produção de efeito. Também, grita pela emergência da diversidade, em busca de uma inconformidade no sistema hegemônico. Longe de uma texto-denúncia e/ou reivindicatório, torna-se fundamental respeitar a diversidade sexual, ao relacionar atitudes de cooperação e solidariedade.

De forma flexível, isso tange o campo do cinema e do audiovisual a detalhar sobre a homofobia no Brasil e no mundo. Sendo assim, a pesquisa sobre cinema e audiovisual no país precisa investigar melhor acerca dessa diversidade, ao conclamar minúcias contemporâneas, quando instiga discussões teórica e/ou política. E isso é bastante delicado e, ao mesmo tempo, conflitante, pois requer debate e reflexão. Afinal, o fluxo de (im) possibilidades eleger uma experimentação poética de determinado desafio proposto pela leitura fílmica que aqui se desenrola.

Os resultados, assim, apontam para a produção de conhecimento permeada pela produção de subjetividade, no debate a respeito de uma (re)dimensão *queer*, entre alteridade, desigualdade e diferença. Essa (re) dimensão *queer* convoca o olhar flexível, que oscila entre a extravagância e o lugar comum. Mais que isso, a exuberância de uma ideia fecunda que se desloca de modo devastador para gerar o inusitado. O que (re)ajusta à diferença, na diversidade.

Ao certo, ninguém vai poder querer nos dizer como amar!

Referências

- CANCLINI, N. G. *O mundo inteiro como lugar estranho*. São Paulo: EdUSP, 2016.
- EAGLETON, T. *A morte de Deus na cultura*. Rio de Janeiro: Record, 2016.
- FOSTER, D. W. *Queer issues in contemporary latin american cinema*. Austin: University of Texas Press, 2003.
- GARCIA, W. *Homoerotismo & imagem no Brasil*. São Paulo: Nojosa/Fapesp, 2004.
- GIANNETTI, E. *Trópicos utópicos*. São Paulo: Cia das Letras, 2016.
- GUMBRECHT, H. U. *Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea*. São Paulo: Unesp editora, 2015.
- HALL, S. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: PUC-Rio : Apicuri, 2016.
- NAGIB, L. Além da diferença: a mulher no cinema da retomada. *Devires*, UFMG, 9, 1, p. 14-29, jan./jun, 2012.
- PASOLINI, P. P. *Últimos escritos*, 1975.
- PEIXOTO, N. B. Ver o invisível: a ética das imagens. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Ética: vários autores*. São Paulo: Cia das Letras, 2007. p. 425-453

SANTOS, R. *Poética da diferença: um olhar queer*. São Paulo: Hagarado, 2014.

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

TEIXEIRA, I. A. de C., LOPES; J. de S. M. (Orgs.). *A diversidade cultural vai ao cinema*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

TREVISAN, J. S. *Devassos no paraíso: homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. 3ª ed São Paulo: Objetiva, 2018.

VILLAÇA, N. *O consumo da cultura: comunicação e performance*. São Paulo: Cores e Letras, 2018.

WAUGH, T. *The fruit machine: twenty years of writings on queer cinema*. New York / London: Duke University, 2000.

A Ufa no Brasil: cinemas, empresários, e audiências¹

The Ufa in Brazil: cinemas, entrepreneurs, and audiences

Wolfgang Fuhrmann

(Investigador Independente, Bogotá, Colombia)²

Resumo: Muito pouco se sabe sobre a rede internacional de uma das mais famosas companhias cinematográficas alemãs, a Ufa (Universum Film AG). O Brasil era um importante mercado de exportação para a companhia. O artigo discute a perspectiva alemã da estratégia de marketing da Ufa no Brasil na década de 1920 até a década de 1930. Ele introduz os parceiros de distribuição da Ufa no Brasil, grandes locais como o Ufa-Palácio de São Paulo e o plano de expansão da Ufa para o Brasil no final da década de 1930.

Palavras-chave: Histórias de cinemas, cinema brasileiro, cinema alemão, Ufa-Palácio, transnacional.

Abstract: Very little is known about the international network of one of the most famous German film companies, the Ufa (Universum Film AG). Brazil was an important export market for the film company. The paper discusses from a German perspective Ufa's marketing strategy in Brazil in the 1920s until the 1930s. It introduces Ufa's distribution partners in Brazil, major venues as the Ufa-Palace in São Paulo and Ufa's expansion plan for Brazil in the late 1930s.

Keywords: Cinema history, Brazilian cinema, German cinema, Ufa palace, transnational.

No dia 13 de novembro de 1936, sexta-feira, finalmente chegou a hora para a maior companhia cinematográfica da Alemanha, a Universum Film AG, a Ufa (KREIMEIER, 1996). Na Avenida São João no centro de São Paulo inaugurou o Ufa-Palácio (O Estado de São Paulo, 13/11/1936, Capa).

Entre os convidados estiveram representantes de grandes empresas de cinema do Rio de Janeiro e de São Paulo, autoridades da cidade de São Paulo e do Estado, e representantes da Ufa da Alemanha. Wilhelm Meydam, chefe de distribuição da Ufa e Berthold Theobald, chefe de departamento de negócios exteriores da Ufa viajaram ao Brasil com o Zepelim Hindenburg que fez uma volta de honra sobre o Palácio no dia da inauguração.

Em termos de tecnologia e de arquitetura o Ufa-Palácio se apresentou como o cinema mais moderno da sua época na América Latina. Com 4000 cadeiras (respectivamente 3.139 cadeiras), o palácio foi construído

1 - Trabalho apresentado no XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: CINEMA BRASILEIRO 2.

2 - Wolfgang Fuhrmann - Doutor em Cinema pela Universidade de Utrecht, Holanda. Seu projeto de pesquisa investiga as relações cinematográficas entre o Brasil e a Alemanha.



por um dos mais proeminentes arquitetos do modernismo brasileiro, Rino Levi. Somente em seis meses, de maio até outubro, Levi construiu um cinema com uma nova acústica e com uma iluminação indireta com mais de vinte mil lâmpadas (Deutsche Zeitung, 13/11/1936, p.6).

A sala de projeção era climatizada e mediu 60m de profundidade e 18m de altura (Revista Politécnica, 1937, p. 225). Com dois projetores de Zeiss-Ikon e o sistema de som do *Klangfilm* da Siemens o cinema ofereceu uma nova experiência audiovisual (O Estado de São Paulo, 13/11/1936, p. 17). Tapeçarias e ornamentos alemães formaram o interior do cinema germano-brasileiro, que foi reconhecido pela imprensa como um monumento à amizade e ao intercâmbio cultural germano-brasileiro. Um cinema tão moderno, o continente sul-americano ainda não tinha visto ou ouvido, e para a imprensa paulistana, o cinema surgiu diretamente de um livro de H.G. Wells.

A noite de estreia foi um triunfo para a Ufa e seu parceiro brasileiro. No início da noite, a orquestra do Centro Musical de São Paulo tocou a abertura da ópera “Salvator Rosa”, do compositor brasileiro Antônio Carlos Gomes. Como uma forma de antegosto para a atracção da noite, a adaptação cinematográfica da opereta “Boccaccio”, a orquestra tocou em seguida a sinfonia da opereta. Seguiram-se dois curtas-metragens sonoras que deveria demonstrar a nova qualidade acústica de sala, “Grupo Escolar de Butantã”, e o famoso instituto de pesquisa da cidade e um filme cultural “Cartas voam sobre o oceano” sobre o transporte de cartas entre a Alemanha e o Brasil/Argentina (Deutsche Zeitung, 13/11/1936, p.6).

O filme “Boccaccio”, de Herbert Maisch, com atores de Ufa, como Willy Fritsch, Heli Finkenzeller e Paul Kemp, entusiasmou o público. As resenhas na imprensa paulistana nos dias seguintes sobre a abertura foram exuberantes. Concordou-se que se experimentou um evento da mais alta classe, em um cinema tecnicamente perfeito, do mais alto conforto, aberto e luxuoso. A resenha mais favorável sobre a Ufa- Palácio publicou em *O Estado de São Paulo*: “... o mais moderno cinema da cidade. ‘Moderno’, aqui, neste caso, tem um sentido total: quer dizer grande com São Paulo, bom como São Paulo, útil como São Paulo, discreta como São Paulo, acolhedor como São Paulo, lindo como São Paulo. É o cinema ‘para’ São Paulo” (12/11/1936, p. 6).

A abertura do Ufa-Palácio representa diferentes aspectos da história da Ufa no Brasil que parecem significante. Primeiro, podemos entender a inauguração do Ufa-Palácio como um ápice, a coroação na história da Ufa no Brasil. Em segundo lugar, podemos entender a inauguração do Ufa-Palácio como o início de uma nova etapa na história da Ufa no Brasil. E, finalmente, podemos entender a inauguração do Ufa-Palácio como o início do fim da história da Ufa no Brasil. Este artigo apresenta os vários aspectos da Ufa no Brasil: Ele vai dar uma olhada nas condições econômicas que a Ufa encontrou no Brasil, depois vai discutir o conteúdo dos filmes que fizeram o sucesso dos filmes da Ufa com o público e termina com os projetos da Ufa para o Brasil depois da inauguração do Ufa-Palácio.

A história da Ufa no Brasil é quase tão antiga quanto a própria Ufa. Ao contrário dos relatórios anuais da Ufa, que se queixavam dos negócios lentos e decepcionantes no exterior, a recepção pública das produções da Ufa no Brasil era consistentemente positiva, muitas vezes francamente entusiasta. A Ufa gozava de boa reputação no Brasil, e Ugo Sorrentino, proprietário do Ufa-Palácio na década de 1930, resumiu apropriadamente a popularidade da Ufa: Qualquer filme alemão, para o público brasileiro todos os filmes alemães eram filme da Ufa – Um filme alemão.³

A Ufa deve sua boa reputação a uma rede de distribuidores que consistiu, sobretudo em quatro nomes. Na capital do Rio de Janeiro eram Tibor Rombauer e Luiz Grentener.. Em São Paulo os contatos da Ufa eram: Gustavo Zieglitz, Luiz Grentener e Ugo Sorrentino, proprietário de Art Films e da Ufa-Palácio. Entre os quartos nomes, Rombauer, Grentener, Zieglitz und Sorrentino, era Tibor Rombauer que foi o primeiro empresário que colaborou com a Ufa e introduziu as primeiras produções alemãs ao público brasileiro. Nos documentos da Ufa podemos encontrar a venda de filmes para os anos 1920/21⁴ e em maio de 1920, o jornal *Correio da Manhã*, do Rio, informou sobre a compra de filmes alemães por Rombauer (*Correio da Manhã*, 16/5/1920, p.16). Com agências em São Paulo, Bahia e Nordeste, a Rombauer respectivamente a Ufa teve sua primeira rede de vendas no país.

Os filmes da Ufa ganharam rapidamente fama no Rio de Janeiro. Em 1922 Rombauer foi oficialmente confirmado pela polícia do Rio que seus filmes depois que os filmes americanos ficaram em segundo lugar no Brasil (*Correio da Manhã*, 4/01/1922, p.12). A fim de fornecer produções da Ufa na capital com um cinema fixo, Rombauer adquiriu o tradicional Cine Palais na Avenida Rio Branco em 1921, que nos anos anteriores vinha apresentando principalmente comédias norte-americanas e contribuiu para a imensa popularidade de Charlie Chaplin na cidade. Nos anos seguintes Rombauer adquiriu mais dois outros cines, o Cine America e o Cine Americano (*Lichtbild-Bühne*, 11/03/1922, p. 61).

O Cine Palais foi leiloadado em 1926 e marcou o fim da colaboração entre Tibor Rombauer e a Ufa. Rombauer logo mudou para a Paramount e se tornou como representante do Paramount no Brasil. O Cine Palais permaneceu em memória dos cariocas como um lugar da obra-prima que trouxe o cinema alemão para o Rio (*Correio da Manhã*, 3/12/1926, p.6). Rombauer, bem como, posteriormente, Luiz Grentener ou Ugo Sorrentino mantiveram e aprofundaram seu contato com a Ufa em viagens pessoais a Berlim para comprar filmes. Durante sua viagem à Alemanha em 1929, Luiz Gerenter escreveu um longo relatório sobre sua estada e os estúdios da Ufa para a revista *Frou-Frou* (ago. 1929). Já um ano antes apareceu na revista *A Scena Muda* uma reportagem sobre uma visita da revista aos estúdios da Ufa relatado (12/07/1928, Capa).

Com Tibor Rombauer, a Ufa perdeu um importante parceiro na capital, onde um sucessor já parece ter

3 - Bundesarchiv Berlin (Arquivo Nacional da Alemanha): Barch, R 109 I/5379, p. 536.

4 - Barch, R 109/I 644.



sido encontrado. Em novembro de 1922 no *Berliner Börsenzeitung* se encontra uma pequena nota notável sobre a mudança na administração da empresa Rombauer. Luiz Grentener tornou-se brevemente, um só mês, diretor administrativo da filial de Rombauer (4/11/1922, p.4). Já em dezembro ele era substituído por Tibor Rombauer (23/12/1922, p.12). O papel de Grentener no ramo cinematográfico até 1926 ainda não está claro. Pode ser provado que ele trabalhou como um representante da empresa vienense Pax no Rio de Janeiro em 1920 sob seu nome austríaco Louis Grentner (*Correio de Manhã*, 29/12/1920, p.5). Um contato com Rombauer nessa época parece muito provável. Luiz Grentener segue os passos de Rombauer e se torna com sua companhia Urânia de 1926, representante Geral da Ufa no Brasil. Para seus anúncios, Luiz Grentener usou nos anos seguintes o slogan: Ufa “Os filmes que surpreenderam o mundo”.

Enquanto Luiz Grentener expandiu sua influência e renome no Rio de Janeiro, Gustavo Zieglitz tornou-se em São Paulo um ponto focal para as produções da Ufa. Tanto Grentener quanto Zieglitz usaram o símbolo da Ufa em seus anúncios e estabeleceram a Ufa como selo de qualidade a partir dos vinte e poucos anos. Isso também é comprovado pelos exemplos do “Cine Select” e “Cine Império” em São Paulo, que mostraram produções da Ufa no dia das suas inaugurações (*O Estado de São Paulo*, 30/1/1927, p.2, *O Estado de São Paulo*, 11/6/1927, p.17). Em dezembro de 1929, Luiz Grentener adquiriu o Pedro II em São Paulo (*O Paiz*, 9/11/1929, p.10), 1931 Gustavo Zieglitz adquire o Colyseu Paulista (*O Estado de São Paulo*, 17/12/1927, p.22.).

Os relatórios anuais da Ufa para os anos 1924-1926 enfatizam a situação financeira crítica da empresa, mas descrevem os negócios estrangeiros como prósperos para este tempo (*Geschäftsbericht der Universum-Film Aktiengesellschaft für die Geschäftsjahre 1918/19-1936/37*). A Ufa havia criado um nome no mercado brasileiro por volta de 1926 e a partir de então, a marca Ufa representava uma experiência cinematográfica especial que durou até a segunda metade da década de 1930.

Se seguirmos as resenhas de longas-metragens alemãs no Brasil, então os filmes alemães foram vistos inicialmente como uma mudança e desafio bem-vindos ao cinema de Hollywood dominante e apenas em uma data tardia associada à propaganda fascista. O historiador brasileiro Flávio Bugati Isolan nota que as produções da Ufa deviam seu sucesso ao alto padrão técnico, que se expressava, sobretudo na mise-en-scène, da luz, da música e do trabalho de câmera (BUGATI ISOLAN, 2006, p. 89). Isolan analisou a recepção dos filmes alemães no sul do Brasil, onde a porcentagem da população de origem alemã era mais alta, mas sua análise é confirmada por declarações de Luiz Grentener que elogiava os detalhes e as sutilezas técnicas das produções alemãs. Para garantir o sucesso dos filmes alemães no Brasil, Tibor Rombauer tinha sua própria ideia. Rombauer queria realizar na Alemanha filmes de assuntos “puramente brasileiros”. A revista *O Paiz* comentou a intenção dele com ironia e comentou: “Vamos ter, pois, dentro de algum tempo, diversos filmes brasileiros executados na Alemanha e com o maior cuidado” (*O Paiz*, 18/11/1921, p.5).

Nos anos 30, a situação dos negócios mudou para Ufa uma nova. Grentener e Zieglitz foram substituí-

dos por Ugo Sorrentino, que, com sua empresa Art-Films, fundada em dezembro de 1931, se tornou o agente comercial mais importante para a Ufa. No Brasil, a empresa de Ugo Sorrentino esteve representada em 420 cidades, que totalizaram 771 salas de cinemas.⁵

A inauguração do Ufa-Palácio em colaboração com Sorrentino no final de 1936 foi um passo quase lógico para melhorar a visibilidade da Ufa no país, que também marcou um novo capítulo da história da Ufa no Brasil. O Ufa-Palácio não foi financiado por recursos próprios da Ufa. A empresa não tinha provado um centavo, porque o palácio foi construído e operado pelo Sorrentino. Um ano antes, em dezembro de 1935 Sorrentino solicitou a Ufa com o pedido para usar o logotipo da Ufa para o novo palácio.⁶ Logo depois de inauguração Sorrentino entregou a gestão do cinema a Serrador S.A., um dos maiores proprietários de cinema do Brasil e a partir de março de 1937 o Ufa-Palácio mostrou também filmes norte-americanos e alguns filmes franceses.

O pedido de Sorrentino para a nomeação do novo palácio refere ao aspecto que o conselho da Ufa frequentemente discutia em suas reuniões - a participação ou a liderança de seus próprios cinemas no exterior. Já em junho de 1928, o Conselho da Ufa foi convidado a participar da reforma e reformulação do Teatro Lyrico, no Rio de Janeiro, a fim de obter uma posição de mercado melhor na América Latina. A Ufa concordou com o pedido, mas retirou-o algumas semanas depois.⁷

Em 1935, pouco antes de Sorrentino contatou a Ufa, a diretoria da Ufa discutiu a pergunta se era apropriado operar um cinema no exterior em grandes capitais como Londres, Viena ou Nova Iorque. A Ufa simpatizou com a ideia, mas contestou que produtos alemães adequados para o mercado externo não estavam suficientemente disponíveis. Portanto, uma decisão sobre este ponto não foi tomada.⁸

Mas, a inauguração do Ufa-Palácio em São Paulo seria o prelúdio de uma série de outras inaugurações de cinemas da Ufa no Brasil. No entanto, a Ufa não queria nenhum cinema na forma que era o caso em São Paulo, dependendo de um contrato com outro dono.

Devido a divergências financeiras com Sorrentino e para controlar os negócios no futuro a Ufa planejou em colaboração com Sorrentino a criação da Ufa-Art-Film Limitada no Rio de Janeiro com um capital social da Ufa de 51%, e a criação do Ufa-Palácios do Brasil Limitada no Rio de Janeiro com capital social de 66% da empresa.⁹ Para isso, o chefe da Ufa, Berthold von Theobald, viajou para o Rio de Janeiro em abril de 1938 para iniciar a fundação das empresas. Os primeiros Palácios seriam construídos no Rio de Janeiro, em Campinas, no estado de São Paulo, e em Recife.¹⁰ Para Recife os planos de Rino Levi já existiam (SEGAWA, 2010, p. 55).

5 - BArch, R 109 I /525, p.8.

6 - BArch, R 109 I/1031a, Conselho diretivo, 17. dec. 1935.

7 - BArch, R 109 I/1028b, Conselho diretivo, 12 jun.1928.

8 - BArch, R 109 I/1030a, Conselho diretivo, 12 mar. 1935.

9 - BArch, R 109 I/2909a, Anlage.

10 - BArch, R 109 I/2909a.



Os eventos políticos dos anos seguintes anulam os planos da Ufa no Brasil, e assim a abertura do Palácio Ufa, de certa forma, iniciou o fim da Ufa no Brasil. Poucos meses após a eclosão da guerra, o Ufa-Palácio foi renomeado em Art Ufa-Palácio e, finalmente, em 1940, a Art-Palácio. A imprensa italiana em São Paulo lamentou a renomeação e desejou apenas algumas semanas depois que o cinema voltasse em breve a sua antiga denominação. Até o final de 1941 há artigos na imprensa paulistana, na qual o Ufa-Palácio continua sendo apontado como um marco geográfico da referência na cidade (O Radical, 9 nov. 1941, p. 6). Como muitos cinemas nos centros das cidades no Brasil, o destino da Ufa / Art-Palácio caiu dos anos 1980 em diante como um cinema pornô. O cinema fechou em 2012 e hoje sua entrada serve como vendedor ambulante e abrigo para moradores de rua. Reflexões da cidade, o maior cinema antes e mais moderno para eventos culturais, não foram realizadas até hoje.

Referências

BUGATTI ISOLAN F. *Das páginas à tela*. Cinema alemão e imprensa na década de 1930. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2006.

CINE Ufa-Palácio. Revista Politécnica, n. 123, jan./abr. 1937.

FUHRMANN, W. Transnational Film History? Um Cinema Teuto-Brasileiro. In: FINGER, A.; KATHÖFER G; LARKOSH, C. (eds), *KulturConfusão: On German-Brazilian Interculturalities*. New York, Berlin: de Gruyter, 2015.

Geschäftsbericht der Universum-Film Aktiengesellschaft für die Geschäftsjahre 1918/19-1936/37. Hrsg. Universum-Film AG, Berlin O.O.: o.V. 1920-1937. Disponível em: <http://www.digitalis.uni-koeln.de/Ufa/ufa_index.html>. Acesso em: 25 nov. 2018.

KREIMEIER, K. *The UFA Story*. A history of Germany's greatest film company, 1918-1945. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1996.

SEGAWA, H.. *Architecture of Brazil: 1900–1990*. New York: Springer-Verlag, 2013.

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

2018

**Uma publicação da SOCINE – Sociedade Brasileira
de Estudos de Cinema e Audiovisual**