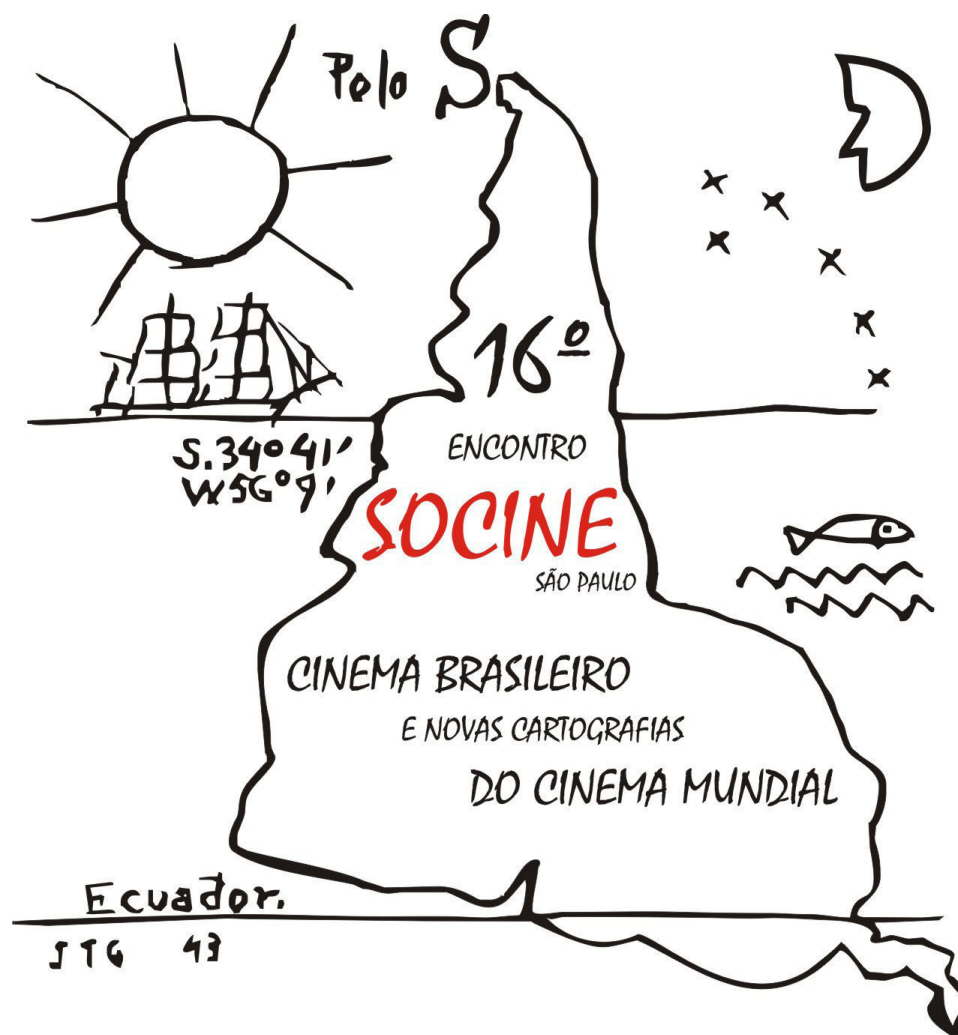


Encontro Realizado de 08 a 11 de Outubro de 2012

Centro Universitário Senac - São Paulo



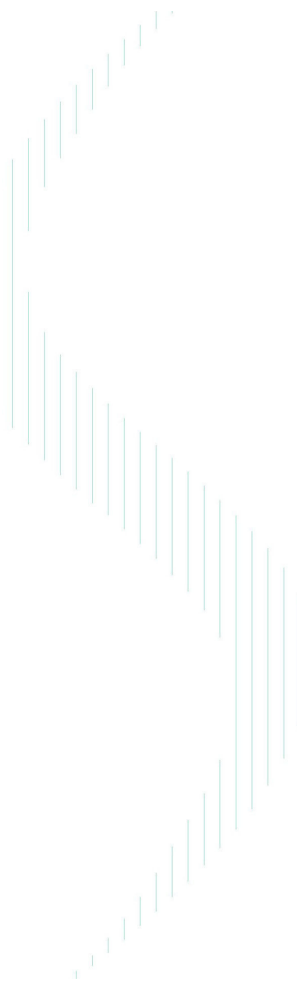
"América inventada" (1913) - Joaquín Torres García
© TORRES GARCÍA, JOAQUÍN/ Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2012

Anais de Textos Completos

ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL

SOCINE

- Anais de Textos Completos -



ISBN: 978-85-63552-12-9

SÃO PAULO

2013

XVI Estudos de Cinema e Audiovisual Socine – Anais de Textos completos

– São Paulo: Socine, 2013. Organizadores: Maria Dora Genis Mourão, Anelise Reich Corseuil, Alessandra Soares Brandão, Mauricio Reinaldo Gonçalves, Ana Maria Giannasi, Célia Regina Cavalheiro, José Gatti, Leandro M. Borges, Nanci R. Barbosa.

819 p.

ISBN: 978-85-63552-12-9

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

CDD: 302.2

Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine

- Anais de Textos Completos-

Capa

A partir de arte gráfica de Joaquín Torres García

Projeto Gráfico e Diagramação

Paula Paschoalick

1ª edição digital: março de 2013

Encontro realizado no Centro Universitário Senac

Diretoria da Socine

Maria Dora Mourão (USP) – Presidente
Anelise Corseuil (UFSC) – Vice-Presidente
Mauricio R. Gonçalves (Universidade de Sorocaba) – Tesoureiro
Alessandra Brandão (UNISUL) – Secretária

Conselho Deliberativo

Adalberto Müller (UFF)
André Brasil (UFMG)
André Keiji Kunigami (UFRJ) – representante discente
Andréa França (PUC-RJ)
Consuelo Lins (UFRJ)
Ilana Feldman (USP) – representante discente
Gabriela M. Ramos de Almeida (UFRGS) – representante discente
João Guilherme Barone (PUC-RS)
Josette Monzani (UFSCar)
Laura Cânepa (UAM)
Lisandro Nogueira (UFG)
Luiz Antonio Mousinho (UFPB)
Mariana Baltar (UFF)
Ramayana Lira (UNISUL)
Reinaldo Cardenuto Filho (USP) – representante discente
Rodrigo Carreiro (UFPE)
Rosana de Lima Soares (USP)
Rubens Machado Júnior (USP)
Sheila Schvarzman (UAM)

Comitê Científico

Angela Prysthon (UFPE)
Bernadette Lyra (UAM)
César Guimarães (UFMG)
José Gatti (UTP/UFSC/SENAC)
João Luiz Vieira (UFF)
Miguel Pereira (PUC-RJ)

Organização Editorial

Maria Dora Genis Mourão, Anelise Reich Corseuil, Alessandra Soares Brandão, Mauricio Reinaldo Gonçalves,
Ana Maria Giannasi, Célia Regina Cavalheiro, José Gatti,
Leandro M. Borges, Nanci R. Barbosa

Organização do evento

SOCINE

Organização

DIRETORIA

Maria Dora Genis Mourão - USP

Anelise Reich Corseuil - UFSC

Alessandra Soares Brandão - Unisul

Mauricio Reinaldo Gonçalves - Senac

Pareceristas

CONSELHO DELIBERATIVO

Adalberto Müller - UFF

André Guimarães Brasil - UFMG

Andréa França - PUCRJ

Consuelo da Luz Lins - UFRJ

João Guilherme Barone - PUCRS

Josette M. A. de Souza Monzani - UFSCar

Laura Loguercio Cánepa - UAM

Lisandro Nogueira - UFG

Luiz Antonio Mousinho Magalhães - UFPB

Mariana Baltar Freire - UFF

Ramayana Lira de Sousa - UNISUL

Rodrigo O. D'Azevedo Carreiro - UFPE

Rosana de Lima Soares - USP

Rubens Luis R. Machado Júnior - USP

Sheila Schvarzman - UAM

DISCENTES

Reinaldo Cardenuto Filho - USP

Gabriela M. Ramos de Almeida - UFRGS

CONSELHO FISCAL

Afrânio Mendes Catani (USP)

Antonio Carlos (Tunico) Amancio da Silva

Paulo Menezes (USP)

COMITÊ CIENTÍFICO

Ângela Prysthon - UFPE

Bernardette Lyra - Anhembi-Morumbi

César Guimarães - UFMG

José Gatti - UTP/UFSC/SENAC

João Luiz Vieira - UFF

Miguel Pereira - PUC RJ

Produção

Coordenadora

Maria Dora Genis Mourão

Produtora

Marina Aleixo

Assistentes

Rafaela Alencar

Karen Gyurkovits

Secretária e webmaster

Paula Paschoalick

SENAC

Organização

Ana Maria Giannasi

Célia Regina Cavalheiro

José Gatti

Leandro M. Borges

Nanci R. Barbosa

Encontros anuais da Socine

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

Apresentação

Na sua XVI edição, o Encontro da SOCINE tem como local de realização a cidade de São Paulo e será sediado pelo Centro Universitário Senac.

Uma das metrópoles de grande importância para os estudos de cinema e audiovisual no Brasil, São Paulo também é palco de importantes transformações no cenário brasileiro, tanto na produção audiovisual quanto no campo da cultura contemporânea. Espaço urbano de intenso intercâmbio cultural, a cidade reflete questões amplas e transversais, locais, nacionais e globais, que contribuem para um diálogo sobre as **Novas Cartografias do Cinema Mundial**, tema que a SOCINE propõe discutir, considerando as questões políticas e estéticas que emergem desse cenário, e que será abordado na palestra de abertura.

Mantendo o tema central do Encontro, e dando continuidade à proposta iniciada no ano passado de criar um espaço de diálogo com pesquisadores sediados fora do Brasil, a Pré-SOCINE 2012 volta seu foco para discutir o **Cinema Brasileiro e as Novas Cartografias do Cinema Mundial**.

Dessa maneira, a SOCINE busca consolidar um diálogo entre as pesquisas desenvolvidas dentro e fora do Brasil, buscando a inserção de nossa entidade no panorama internacional.

Mesas Temáticas

Arqueologia da produção de imagens no cinema de animação.....22

Archaeology of images' production in film animation

Carla Schneider (doutoranda – UFRGS/UFPeI) e Alexandre Rocha da Silva (doutor – UFRGS)

Olhares indisciplinados sobre a história: *Histórias de Xangai* (2010) e *Diário de uma Busca* (2010).....31

Indisciplinary outlooks on History: *I Wish I Knew* (Jia Zhang-ke, 2010) and *Letres et Revolución* (Flávia Castro, 2010)

Carolin Overhoff Ferreira (Professora auxiliar – Unifesp)

Autoria, descoberta do “eu” e a música pop nos filmes de Jia Zhang-ke.....42

Pop music and the emergence of new individualities in the films of Jia Zhang-ke

Cecília Antakly de Mello (Doutora – Unifesp)

A animação direta como alternativa no Brasil dos anos 1950 e 1960.....51

The drawn on film animation as an alternative on Brazil of the 1950s and 1960s

Fernando Aparecido Ferreira (Doutor em Ciências da Comunicação – UNIFRAN)

O ensino de ciência com cinema.....60

The teaching of science in film

João Luiz Leocádio da Nova (Doutor – UFF)

Coproduções Brasil-Portugal: reflexões preliminares.....68

Coproductions Brazil-Portugal: preliminary reflection

Jorge Luiz Cruz (Doutor – UERJ)

Mercado cinematográfico lusófono: análise provisória.....77

Lusophone film market: provisional analysis

Paulo M. F. Cunha (Mestre – Universidade de Coimbra, Portugal)

O sexo e a palavra: Pereio, um ator-autor.....86

The sex and the speaking: Pereio, a actor-auteur

Pedro Maciel Guimarães (pós-doutorando – ECA-USP)

Cruzamentos entre animação e efeitos visuais.....94

Contacts between animation and visual effects

Roberto Tietzmann (Doutor – PUCRS/FAMECOS)

Seminários Temáticos

A Nouvelle Vague sob o ponto de vista do jornal O Metropolitano.....104

The Nouvelle Vague from the point of view of O Metropolitano newspaper

Alessandra Souza Melett Brum (Doutora – UFJF)

Cinema nos anos 1910: conexões entre exibição, distribuição e produção.....113

Cinema in the 1910s: connections between exhibition, distribution and production

Alice Dubina Trusz (Doutora em História – UFRGS)

Anotações sobre exibição dos filmes da Comissão Rondon.....121

Notes on Comissão Rondon's films exhibition

Ana Lobato (Doutora – Universidade Federal do Pará)

Ideias em circulação: cinema, ciência e identidade nacional.....129

Ideas in movement: cinema, science and national identity

Ana Paula Spini (doutora – Universidade Federal de Uberlândia)

Atravessamentos das imagens: entre a fotografia e o cinema.....138

Crossings of images: between photography and cinema

Antonio Fatorelli (Doutor – ECO-UFRJ)

Análise dos indícios feministas presentes no filme *Luzia-Homem* (1987).....147

Analysis of feminist evidence present in film *Luzia-Homem* (1987)

Carla Conceição da Silva Paiva (Doutoranda em Multimeios – Unicamp/Uneb)

Rosto-Paisagem em Jean Gentil.....155

Face-Landscape in Jean Gentil

Diego Hoefel (mestrando – UFC)

***Que Rei Sou Eu?*: a exposição das fraturas no projeto de modernidade brasileiro.....164**

***Que Rei Sou Eu?*: the exposure of fractures in the Brazilian project of modernity**

Dilma Beatriz Rocha Juliano (Doutora – Universidade do Sul de Santa Catarina/UNISUL)

Um filme 100% brasileiro: o Brasil visto pelos olhos do poeta.....173

Um filme 100% brasileiro: Brazil viewed by the eyes of a poet

Elizabeth Real (doutoranda – Universidade Federal Fluminense)

Afeto como Economia Produtiva e Estética na Produção Pornográfica.....182

Affections as productive economy and aesthetic in pornographic production

Emerson da Cunha de Sousa (Mestrando – UFC)

Montagem horizontal em *Dimanche à Peking* e *Lettre de Sibérie* de Marker.....190

Horizontal montage in Marker's *Sunday in Peking* and *Letter from Siberia*

Emi Koide (Doutora – IPUSP)

Memórias das coisas, corpos e cacos: Afeto e cronotopias da intimidade.....199

Memories of things, bodies and fragments: Affect and chronotopes of intimacy

Erly Vieira Jr (Doutor – UFRJ/Ufes)

Almodóvar: intertextualidade, retroserialidade e autoria208

Almodóvar: intertextuality, retroseriality and authorship

Fabiana Crispino Santos (doutora – PUC-Rio)

A estética do amadorismo no cinema e no telejornal217

Amateur aesthetics in movies and TV newscast

Felipe da Silva Polydoro (doutorando na ECA/USP) e Bruno Simões Costa (doutor pela PUCRS, professor da PUCMinas)

Mapeamento e interatividade: entre dispositivo e performance.....226

Mapping and interactivity: between device and performance

Fernando Alvares Salis (Doutor em Comunicação – UFRJ)

Trajatórias masculinas no cinema brasileiro dos anos 1950.....235

Male trajectories in Brazilian Cinema of the 1950s

Flávia Cesarino Costa (doutora – UFSCar)

Naomi, Nascimento, Maternidade, Kawase.....243

Naomi, Birth, Maternity, Kawase

Geisa Rodrigues (Doutora- UFF)

Imagens recuperadas e a propaganda virada ao avesso em Yellow Caesar.....251

Found Footage and the counter propaganda in Yellow Caesar

Guilherme Bento de Faria Lima (Mestre – PUC-Rio) e Andréa França Martins (Doutora – UFRJ)

As formas da memória. “Restos”, de Albertina Carri.....259

The forms of memory. On “Restos” by Albertina Carri

Mg. Hernán Ulm (Doutorando – UFF)

“Um filme de”: dinâmicas de inclusão no documentário brasileiro.....268

“A film by”: dynamics of inclusion on Brazilian documentary

Ilana Feldman (doutora – ECA/USP)

Valsa com *Bashir* e *A Onda Verde*: História, memória e animação.....276

***Waltz With Bashir* and *The Green Wave*:** History, memory and animation

Jennifer Serra (Doutoranda – Unicamp)

Documentário e estética autoetnográfica.....284

Documentary and autoethnographic aesthetics

Juliano José de Araújo (Doutorando – Unicamp/Unir)

Pontos de escuta e arranjos audiovisuais na ficção e no documentário292

Points of audition and audiovisual arrangement in documentary and fictional film

Leonardo Alvares Vidigal (Doutor em Comunicação Social – UFMG)

Sexo sobrenatural: reflexões sobre o gênero de horror erótico.....301

Supernatural sex: reflections on erotic horror

Leopoldo Tauffenbach (Doutorando – Unesp)

A produção regional brasileira: relações com experiências latino-americanas.....309

Brazilian regional production: relations with Latin American experiences

Luciana Corrêa de Araújo (Doutora – UFSCar)

Tempo e tédio nas imagens de *The Algiers’ Sections of a Happy Moment*.....318

Time and boredom in the images of *The Algiers’ Sections of a Happy Moment*

Luciana Guimarães (Mestre em comunicação – UFRJ)

Os limites da recepção: censura e leitura fílmica.....326

The limits of reception: censorship and film reading

Mahomed Bamba (Facom/Póscom-UFBA)

Jane Austen é pop: o papel do espectador e do leitor na Austen Mania.....336

Jane Austen is pop: the role of the spectator and the reader on Austen Mania

Marcela D. de O. Soalheiro Cruz (mestranda – Universidade Federal Fluminense (UFF))

Tom em recortes: memória e biografia em A música segundo Tom Jobim.....345

Tom in clippings: memory and biography in A música segundo Tom Jobim

Márcia Carvalho (doutora – FAPCOM)

Comentários sobre o som na obra de Éric Rohmer.....354

About sound in the Éric Rohmer's work

Marina Takami (doutoranda – Université Paris VIII)

O vazio da história e os lugares de memória em: Los Rubios, de Abertina Carri.....362

History emptiness and memory sites in Los Rubios, from Abertina Carri

Mônica Brincalpe Campo (Profa. Dra. - Universidade Federal de Uberlândia)

O Louco dos Viadutos – um estudo sobre a encenação.....371

O Louco dos Viadutos - a study of the staging

Nanci Rodrigues Barbosa – (mestra - SENAC)

Cinema da intimidade e ditadura militar: passagens possíveis.....380

Intimacy's cinema and militar dictatorship: possibles openings

Patricia Machado (doutoranda – ECO-UFRJ)

Acabaram-se os otários: cinema e disco na chegada do filme sonoro.....389

Acabaram-se os otários: cinema and disc during the coming of sound film

Rafael de Luna Freire (Doutor - UFF)

Entre afetos e entre-lugares: a errância no cinema contemporâneo.....400

Between affections and bettwee-places: the wandering in the contemporary cinema

Raquel do Monte Silva (Doutoranda – UFPE)

A Crítica enquanto vestígio receptivo de produtos audiovisuais.....409

The Criticism as receptive vestige of audiovisual works

Regina Gomes (doutora, UFBA)

Grande Sertão: Veredas e Capitu – Rupturas de paradigma na ficção televisiva.....418

Grande Sertão: Veredas and Capitu - Paradigmatic ruptures in the television fiction

Renato Luiz Pucci Jr. (doutor - Universidade Anhembi Morumbi)

[Rec] como paradigma do sound design em falsos documentários de horror.....428

[Rec] as a paradigm of sound design in found footage horror films

Rodrigo Carreiro (Doutor – UFPE)

O Guarani no cinema brasileiro: um olhar imigrante.....437

The Guarani in the Brazilian cinema: an immigrant look

Sheila Schvarzman (doutora – Universidade Anhembi Morumbi)

Vidas-lazer.....446

Leisure-lives

Vinícios Kabral Ribeiro (Doutorando-UFERJ)

Hibridização de gêneros em “Amanda e Monick” de André da Costa Pinto.....455

Hybridization of genre in “Amanda e Monick”, a film of André da Costa Pinto

Virginia de Oliveira Silva (Doutora – UFPB)

Comunicações Individuais

A Construção do Fantástico em *Fausto*, de Aleksandr Sokúrov.....465

The Construction of the Fantastic in *Faust*, by Aleksandr Sokurov

Alex Martoni (Doutorando - UFF)

A ética como bússola para a nova cartografia do cinema mundial.....474

Ethics as an indicative compass for the new cartography of world cinema

Ana Paula Martins Gouveia (Professora – ESAP / Pós-doutoranda – USP)

A Censura ao Cinema Brasileiro: interdição e resistência.....484

Censorship Brazilian cinema: interdiction and resistance

Antônio Reis Junior (Pós-doutorando ECA/USP)

A construção da “voz” nos documentários observativos *Justiça e Juízo*.....492

The construction of “voice” in observational documentary-type in the films *Judgement and Justice*

Bertrand Lira (Doutor – Universidade Federal da Paraíba/UFPB/João Pessoa)

“Barravento”: o feminino negro no cinema novo de Glauber Rocha.....501

“Barravento”: the black feminine in cinema novo of Glauber Rocha

Ceição Ferreira (Doutoranda– UnB)

Terpsícore e o cinema: reflexões sobre a dança visual.....511

Terpsichore and film: notes on visual dance

Cristian Borges (Professor Doutor – ECA-USP)

Análise dos modos de representação em documentários de mesma temática.....522

Analysis of modes of representation in documentaries with same subject

Eduardo Tulio Baggio (doutorando – PUC-SP / FAP)

Fábula ou Mitt en Copacabana de Arne Sucksdorff.....531

Arne Sucksdorff's *Fábula* or *Mitt hen är Copacabana*

Esther Hamburger (Profa. Livre Docente – Universidade de São Paulo)

A música diegética no Cinema de Ficção Científica Norte-Americano.....531

Diegetic music in North American Science Fiction Films

Fabrizio Di Sarno (mestre – CEUNSP)

Encontros e desencontros no cinema pós-colonial de Moçambique.....548

Encounters and disencounters at Moçambique's post colonial cinema

Gustavo Soranz Gonçalves (Doutorando Unicamp)

Documentário de Divulgação Científica em tempos de Cibercultura.....557

Science Dissemination Documentary in times of cyberculture

Heloisa Helena Oliveira de Magalhães Couto (Doutoranda/UFRJ)

Efeitos visuais e a criação de atmosferas no audiovisual contemporâneo.....566

Visual effects and creating atmospheres in contemporaneous audiovisual

Índia Mara Martins (Doutora em Design, Departamento de Cinema e Audiovisual/UFF)

Terror mutilado: “Halloween”, adequado à classificação indicativa.....576

Slashed terror: “Halloween”, edited to fit teen ratings

Ivan Paganotti (Doutorando – USP)

DocTV – comercialização e exibição.....587

DocTV - marketing and exhibition

Karla Holanda (doutora – UFJF)

Quatro cineastas e diferentes visões das greves do ABC.....596

Four filmmakers and their views on ABC's strikes

Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues (Doutor – UFPE)

Cinema e transgeneridade: proposta de periodização.....605

Cinema and transgenderism: a proposal of periodization

Luiz Francisco Buarque de Lacerda Júnior (doutorando – PPGCOM/UFPE)

A construção da *mise en scène*: um olhar sobre a direção como processo.....614

Constructing the mise-en-scène: Looking the film direction as a process

Marcelo Rodrigo Mingoti Muller

El estatuto de realidad documental en el cine de Perut y Osnovikoff622

The statement of documentary reality in Perut and Osnovikoff's cinema

María Marcela Parada (Magíster Teoría e Historia del Arte – filiação: PUC Chile)

Verga e o cinema.....631

Verga and cinema

Mariarosaria Fabris (doutora – Universidade de São Paulo)

O papel da direção de fotografia na construção do texto estelar de María Félix.....639

The role of cinematography in María Félix stellar text construction

Marina Cavalcanti Tedesco (doutoranda – Universidade Federal Fluminense)

Sob um exotismo cinematográfico – contradições herdadas em chave atual.....648

Under a cinematographic exotic style – a contradictory heritage in an actual key

Mauro Luciano Souza de Araújo (mestre – UFSCar)

Esta é nossa terra: *Atanarjuat: the fast Runner* (2000) da Igloodik Isuma.....656

This is our land: Igloodik Isuma's *Atanarjuat the fast Runner* (2000)

Neide Garcia Pinheiro (Doutora – Universidade Estadual do Centro Oeste/UNICENTRO- Guarapuava- Paraná)

Roteiristas na história do cinema: a trajetória de Peter Handke.....664

Screenwriters in film history: the work of Peter Handke

Pablo Gonçalo (doutorando – UFRJ)

Experiência, registro e montagem em dois filmes-diário de Jonas Mekas.....672

Experience, recording and editing in two Jonas Mekas's diary films

Patrícia Mourão (doutoranda - Universidade de São Paulo)

A favela: narrativas migrantes e perspectivas de futuro em cinco produções audiovisuais.....681

The slum: migrant narratives and future prospects in five audiovisual productions

Paula Paschoalick (doutoranda, ECA-USP) e Daniele Gross (doutoranda, ECA-USP)

O Circo de Arnaldo Jabor: reflexões sobre a história do documentário brasileiro.....689

The Circo of Arnaldo Jabor: reflections about the history of Brazilian documentary

Rosana Elisa Catelli (doutora - Unicamp)

Aporias. Sobre alguns desafios contemporâneos do retrato fotográfico ou cinematográfico.....698

Aporias. On several contemporaries challenges of the photographic or cinematographic portrait

Samuel Jose Gilbert de Jesus (Pós-doutorado em Artes Visuais – ECA/USP)

Roberto Farias: realismo, autoria e gênero na crítica do Cinema Novo.....706

Roberto Farias: realism and auteurism in Brazilian Cinema Novo

Simplicio Neto (Doutorando – PPGCOM/UFF)

O filme como fonte de análise social.....714

The film as a source of social analysis

Suely dos Santos Silva (doutoranda/USP)

Painéis

A crítica cinematográfica nas revistas virtuais.....724

The film criticism in virtual magazines

Álvaro André Zeini Cru (Mestrando – Unicamp)

Censura e *Boca do Lixo*, poder e prazer.....734

Censorship and *Boca do Lixo*, power and pleasure

Caio Lamas (mestrando – USP)

O acaso na obra de Cao Guimarães: Gambiarras expandidas.....742

Fortuity in Cao Guimarães's works: Expanded Gambiarras

Cássia Takahashi Hosni (mestranda – UNICAMP)

Documento, espectador e política na obra de Sophie Calle.....750

Document, beholder and politics on Sophie Calle

Laila Melchior (Mestranda – Eco/UFRJ)

Memórias, Ilusões e Sonhos: O Cinema de Christopher Nolan.....758

Memories, Ilusions and Dreams: The Films of Christopher Nolan

Lucas Ravazzano de Mattos Batista (Mestrando – PPGCOM/UFBA)

O cineclub Antônia das Mortes e o cinema experimental em Goiás.....766

Antônia das Mortes Film Club and the experimental cinema in Goiás

Marina da Costa Campos (mestranda – UFSCar)

Ancinav: propostas de integração entre cinema e televisão.....774

Ancinav: proposals of integration cinema and television

Marina Rossato Fernandes (Mestranda - Universidade Federal de São Carlos)

O CCUC e o circuito alternativo de exibição em Campinas nos anos 1960.....783

The CCUC and the alternative circuit of exhibition in Campinas during the 1960s

Natasha Hernandez Almeida (mestranda – UFSCar)

Walter da Silveira: entre a crítica de cinema e a análise fílmica.....792

Walter da Silveira: between the film criticism and film analysis

Rafael Carvalho (mestrando – UFBA)

Quadrinhos e multimídia: Sganzerla, Mojica e o caso do Cinema Marginal brasileiro.....801

Comics and multimedia: Sganzerla, Mojica and the case of Brazilian Cinema Marginal.

Régis Orlando Rasia (Mestrando – Unicamp)

A montagem como gesto político no documentário ensaístico.....810

Montage as a political gesture in essayistic documentary

Renata Fonseca Catharino (mestranda – UFRJ)

ERRATA*

Modos de afetação no cinema de Lars von Trier.....819

Modes of affective-appeal in Lars von Trier's cinema

Emília Valente Galvão (doutoranda – Póscom/UFBA)

Partido alto: a voz na tomada.....828

Partido alto: the voice in the take

Sérgio Puccini (doutor – Universidade Federal de Juiz de Fora)

Eu era feliz e não sabia: o rural no cinema brasileiro dos anos 2000.....836

I was happy and I did not know: the rural on the Brazilian cinema of the 2000s

Célia Tolentino (doutora - UNESP)

** Os textos foram apresentados originalmente em sessões de Comunicação Individual, Seminário Temático e Comunicação Individual, respectivamente.*

MESAS
TEMÁTICAS

Arqueologia da produção de imagens no cinema de animação¹

Carla Schneider² (doutoranda – UFRGS/UFPeI)

Alexandre Rocha da Silva³ (doutor – UFRGS)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na mesma temática Animação e Cinema: Relações Históricas, Técnicas e Expressivas.

2 Professora (UFPeI) e doutoranda (UFRGS). Seu objeto de pesquisa busca na arqueologia foucaultiana o procedimento metodológico que, em conjunto com as teorias das imagens técnicas, investiga aspectos nos modos de produção das imagens do cinema de animação. Email: carlabr@gmail.com

3 Pós-doutor pela Universidade de Paris III/Sorbonne Nouvelle. Doutor em Comunicação Social e Mestre em Semiótica. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Email: arstrocha@gmail.com.

Resumo:

Partindo da arqueologia, método investigativo proposto por Michel Foucault, este texto descreve diferentes modalidades de produção de imagens no cinema de animação. Para tanto, fundamenta-se nos estudos de Lev Manovich que indicam a lógica processual como o elemento central que estabelece a relação intrínseca entre animação e cinema, mediante práticas observadas através das mais diversas reconfigurações técnicas e expressivas, em diferentes períodos históricos.

Palavras-chave:

Arqueologia, imagens técnicas, modos de produção, cinema de animação, Michel Foucault.

Abstract:

The archeology, approach proposed by Michel Foucault, is the starting point of this text that describes various methods of producing images in animated films. Therefore, based on Lev Manovich's studies, indicates the procedural logic as the central element that establishes the intrinsic relationship between animation and cinema, considering practices observed through techniques and expressive reconfigurations, in different historical periods.

Keywords:

Archaeology, production's mode, technique image, animated film, Michel Foucault.

Base Teórica

Propondo-se a identificar os fatores que alteraram de maneira significativa os modos de produção das imagens em movimento, Lev Manovich (1996) publicou o artigo “*What is digital cinema?*”. Para reconstruir a gênese histórica desse fenômeno contemporâneo, o autor aposta na arqueologia como abordagem metodológica para seus estudos. Essa perspectiva, de certa maneira, aproxima-se dos estudos de Laurent Mannoni (2003) - registrados no livro “A grande arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema” (na sua versão original, publicada em francês, em 1994) e, ainda, do conteúdo exposto pelo documentário “*Film before de Film – What really happens between images*”, dirigido por Werner Nekes e lançado em 1986.

Embora Manovich (1996, 2001) visite acontecimentos do passado vinculados à produção de imagens, seu olhar está nos modos de produção das imagens na atualidade, no cinema digital. Mesmo que não mencione, o autor acaba estabelecendo relação com a arqueologia foucaultiana (1997), que se propõe a estudar questões relativas à construção de um campo histórico que opera com diferentes dimensões (filosófica, econômica, científica, política, etc.), visando obter os elementos que constituem o discurso de determinada época.

Por conta dessa abordagem arqueológica, Manovich (1996, 2001) é o estudioso que destaca a animação de maneira diferenciada, ao mencioná-la como uma lógica processual fundante tanto do cinema como do pós-cinema. O autor prossegue apontando que essa lógica se origina de uma dinâmica linear que ordena quadro a quadro os desenhos feitos à mão. Esses, por sua vez, são inseridos na estrutura circunscrita nos diversos brinquedos ópticos-mecânicos do pré-cinema. Aliás, Mannoni (2003) rechaça a constante menção de que o cinema surge a partir do cinematógrafo dos irmãos Lumière, por entender que ele não teria ocorrido se não fosse todo o conjunto de inventividades desenvolvidas pelo pré-cinema e o encantamento gerado pelas projeções de desenhos animados como o Teatro Óptico de Émile Reynaud, em 1892.

Teóricos alemães, como Friedrich Kittler (1999) e Siegfried Zielinski (2006), ampliando essa abordagem arqueológica, relacionaram-na como a medialidade que constitui discursos de um determinado momento ou cultura. Segundo esses autores,

tal arqueologia requer uma visão que contemple o objeto de estudo através de índices históricos, reconhecidos não pela sua ocorrência no sentido tradicional - que ordena linearmente a evolução -, e sim como cortes horizontais que funcionam como fotografias de configurações específicas que, quando analisadas em conjunto com outras, viabilizam a identificação da existência ou ainda a recorrência de determinados discursos.

Dados Empíricos

O olhar arqueológico sobre os modos de produção das imagens do cinema de animação inicia da perspectiva atual, da animação digital, para identificar elementos recorrentes que foram sendo reescritos em novos contextos, com o passar dos anos. Chong (2011, p. 15) afirma que “as raízes da animação digital se encontram no trabalho experimental dos pioneiros do cinema”, constatação essa que é demonstrada no documentário *Film before Film* (Alemanha, 1986), de Werner Nekes. Para esse diretor, o taumastocópio (figura 1), divulgado pelo físico John Ayrton Paris, em 1826 (MANNONI, 2003), é a invenção que revelou a especificidade da visão humana (efeito-phi complementado pela persistência retiniana) por lidar com as três etapas básicas: primeira imagem (figura 1, item 1), intervalo (figura 1, item 2) e segunda imagem (figura 1, item 3).



Figura 1: A lógica processual do Taumatoscópio.

Fonte: figura editada, pelos autores deste artigo, a partir do vídeo de Joe Freedman⁴

Percebe-se que tal lógica do intervalo entre imagens sequenciais estrutura a regra utilizada em todos os aparelhos que veiculam imagens em movimento, sejam eles atuais ou pertencentes aos séculos XIX e XX.

⁴ Disponível em <<http://www.heeza.fr/description.php?lang=1&id=900>>. Acesso em: 15 jan. 2012.

A película fílmica é um exemplo, neste sentido, no comparativo apresentado pela figura 2, a seguir.

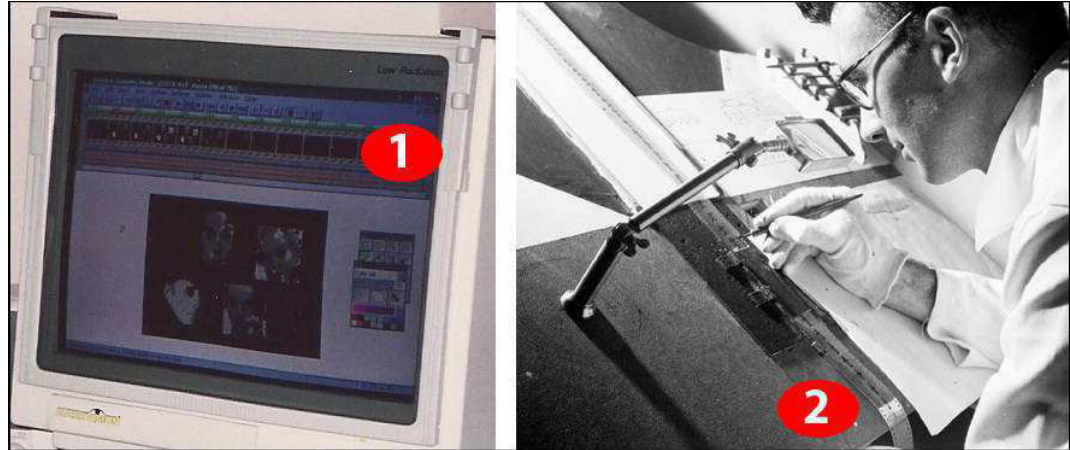


Figura 2: A lógica processual do intervalo entre os quadros observada na película fílmica.

Fonte: figura editada pelos autores deste artigo:

item 1 - interface do programa Autodesk Animator Studio (arquivo pessoal) e,
item 2 - Norman McLaren (arquivo do National Film Board of Canada – www.nfb.ca).

Embora possa parecer que a animação digital não lide mais com a materialidade física dos fotogramas (figura 2, item 2) - e os intervalos entre eles - observa-se o uso de programas (*softwares*) com um recurso presente na sua interface (figura 2, item 1), chamado de linha do tempo (*timeline*), que estrutura o modo de se produzir as imagens sequenciais em quadros. Para colocá-las em movimento, o programa “roda” a sequência dos quadros na velocidade de 30 imagens por segundo e, assim, simula o mesmo efeito de movimento originado nos 24 fotogramas para um segundo utilizados pelo cinematógrafo ou em projetores tradicionais de películas. Um dos primeiros programas identificados nesse contexto de transformação nos modos de produção das imagens animadas, do formato tradicional para o digital, foi o “Autodesk Animator Studio”, na década de 90. Esse programa, inclusive, caracteriza visualmente o período de transição entre técnicas e tecnologias ao apresentar uma linha do tempo que simula a presença de uma fita de celulóide de 35 milímetros com seus fotogramas (figura 2, item 1).

É através da arqueologia das imagens em movimento que Manovich (1996, 2001) atualiza seu entendimento sobre a potência da animação enquanto cinema digital (pós-cinema) ao identificar lógicas processuais do período pré-cinema sendo incorporadas nas interfaces dos programas que realizam a produção das imagens animadas. O uso

do empilhamento de camadas transparentes (*layers*), conforme exemplificado a partir do programa Pencil⁵ (figura 3, item 1, a-b-c), é um registro nesse sentido. Dados históricos (DENIS, 2011) dão conta que esse recurso tem como referência os acetatos de celulósido (figura 3, item 2-b) inventados por Earl Hurd, em 1914, objetivando evitar o redesenho do cenário em função dos personagens, pois ambos estão em “camadas distintas” e, portanto, são autônomos na sua produção, mas co-dependente na composição final da imagem a ser capturada pela câmera de 35 milímetros (figura 3, item 2-a-b).



Figura 3: O uso de camadas transparente na relação personagens animados e cenário.

Fonte: figura editada, pelos autores deste artigo, a partir de registros encontrados em: <<http://www.pencil-animation.org>>; *Cinema Journal* 30, No. 2, Winter 1991, <<http://www.emilereynaud.fr>>.

Contudo, “escavando” um pouco mais a profundidade sugerida pela abordagem arqueológica, encontra-se relação deste tipo de prática, como o uso que Émile Reynaud fez ao acrescentar dois projetores ao praxinoscópio (figura 3, item 3-a-b), de maneira que o efeito visto pela plateia (figura 3, item 3-c) resulta da composição de camadas sobrepostas. A primeira camada está associada à projeção do cenário (figura 3, item 3-a) e a segunda vem do sequenciamento dos desenhos em movimento (figura 3, item 3-b).

Ainda dentro da ideia do uso de camadas transparentes, está outra prática envolvendo várias placas de vidro dispostas de maneira paralela e com certo distanciamento entre elas (figura 4, página seguinte, item 2 a-b), no intuito de produzir

⁵ Pencil é um programa do tipo *software* livre utilizado para a produção de desenhos animados e está disponível em <<http://www.pencil-animation.org>>. Acesso em: 15 jan. 2012.

o efeito de profundidade entre os elementos que constituem o cenário. Essa é uma técnica realizada a partir da “câmera multiplanos” desenvolvida pelos estúdios Disney, em 1937 (DENIS, 2011), e reconhecida em programas de animação como o ToonBoom (figura 4, item 1). Para simular o efeito de profundidade, o programa possibilita que diversos elementos do cenário (figura 4, item 1-a) sejam separados em camadas diferentes (figura 4, item 1-b).

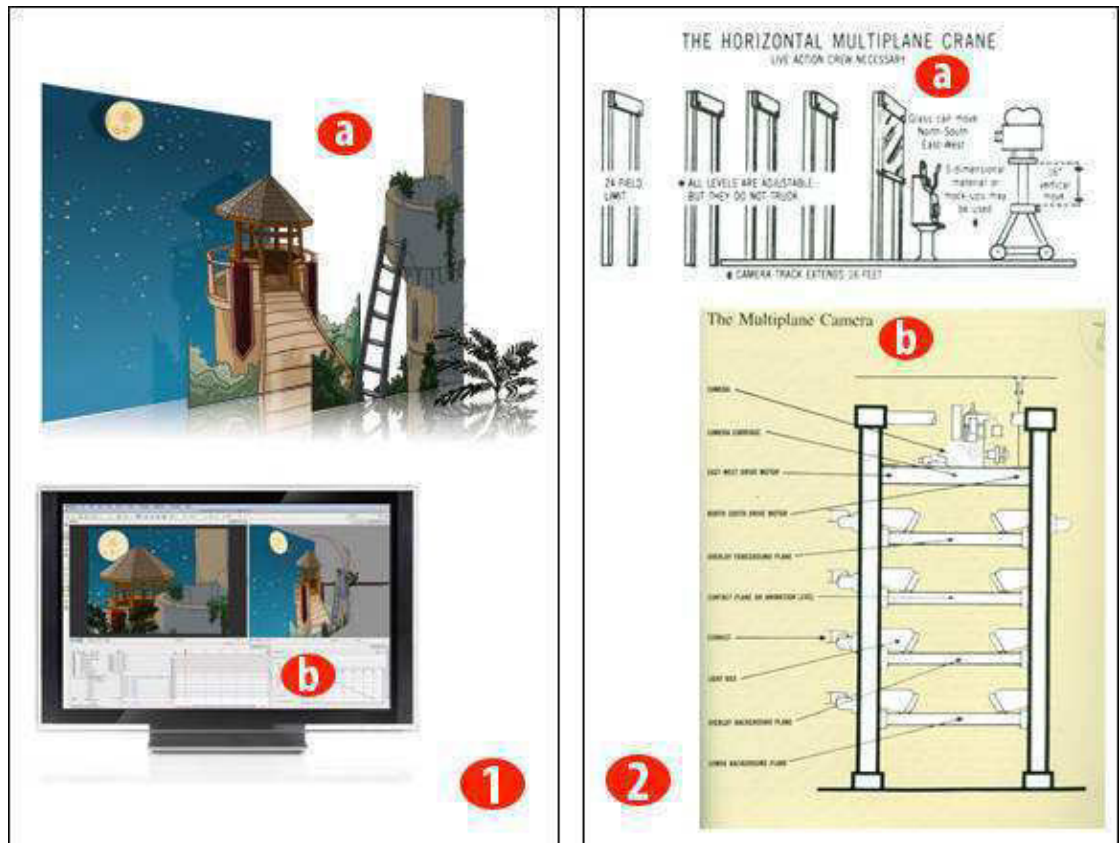


Figura 4: O uso de múltiplos planos.

Fonte: figura editada, pelos autores deste artigo, a partir de registros (JOHNSTON, THOMAS, 1995, p. 54) e site do programa ToonBoom <<http://www.toonboom.com>>

Considerações

Os dados apresentados nesse texto indicam para a leitura de duas perspectivas relevantes para os estudos aqui propostos: (1) a visão arqueológica sobre os modos de produção das imagens traz a dinâmica que coloca o foco inicial nos acontecimentos atuais (isso foi respeitado durante a elaboração das figuras) e, a partir disso, na identificação de elementos recorrentes encontrados como indícios de regras pertencentes ao jogo

vigente – questão-problema proposta em tese de doutorado em desenvolvimento⁶; (2) tais ilustrações evidenciam que os modos de produção das imagens do cinema de animação mantêm certa relação com o determinismo tecnológico – relação que requer ser estudada com maior profundidade - uma vez que as imagens são geradas e vistas a partir dos seus aparelhos.

Reconhecida esta natureza, realiza-se o estudo de referências em teorias da imagem. Neste âmbito, Vilém Flusser surge como um dos autores que tem possibilitado um diálogo produtivo para se pensar os modos de produção das imagens no cinema de animação, conforme estudo (SCHNEIDER, 2011) apresentado no XV Encontro Internacional da SOCINE.

6 *Decifrando a Caixa Preta do Cinema de Animação: arqueologia dos modos de produção das imagens técnicas.* Tese de doutorado, qualificada e em desenvolvimento por Carla Schneider com orientação de Alexandre Rocha da Silva junto a linha de pesquisa Linguagem e Culturas da Imagem (PPGCOM-FABICO/UFRGS).

Referências

CHONG, A. *Animação Digital*. Porto Alegre: Bookman, 2011.

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

FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. 5.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

JONSTON, O; THOMAS, F. *The Illusion of Life: Disney Animation*. New Yor: Hyperion, 1995.

KITTLER, Friedrich. *Gramophone, film, typewriter*. Stanford: Stanford University Press, 1999.

MANNONI, L. *A grande arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema*. São Paulo: SENAC, UNESP, 2003.

MANOVICH, L. *The Language of New Media*. London: The MIT Press, 2001.

_____. *What is digital cinema?*. 1996. Disponível em: <<http://www.manovich.net/TEXT/digital-cinema.html>>. Acesso em: 15 jan. 2012.

SCHNEIDER, C. *Arte e tecnologia: um olhar flusseriano sobre o cinema de animação*. In: XV ENCONTRO INTERNACIONAL DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS DE CINEMA: imaginários invisíveis, 2011, Rio de Janeiro. Anais eletrônicos. Disponível em: < <http://www.socine.org.br/anais/2011/interna.asp?cod=904>>. Acesso em: 15 jan. 2012.

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

Olhares indisciplinados sobre a história: *Histórias de Xangai (2010)* e *Diário de uma Busca (2010)*¹

Carolin Overhoff Ferreira² (Professora auxiliar – Unifesp)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na mesa “Olhar a política através da arte: regimes autoritários re-vistos pelo cinema”.

2 É autora dos livros *Identity and difference – Postcoloniality and transnationality in lusophone films*, *Diálogos africanos – um continente no cinema*, organizadora de *O cinema português através dos seus filmes*, *Terra em transe - Ética e estética no cinema português* e *Dekalog - On Manoel de Oliveira*.

Resumo:

Há filmes que não se enquadram nos gêneros ficção e documentário porque procuram reconfigurar a nossa percepção de um modo tanto estético quanto político. Estudarei dois exemplos contemporâneos de contextos culturais diversos, um da China e outro do Brasil, que oferecem perspectivas indisciplinadas sobre a história através de um mosaico de memórias.

Palavras-chave:

Cinema contemporâneo, indisciplinaridade, História.

Abstract:

There are films that do not fit in the fiction or documentary genre since they are trying to reconfigure our perceptions, as much aesthetically as politically. This paper examines two contemporary examples, one from China and the other one from Brazil. Both offer interdisciplinary perspectives through a mosaic of memories.

Keywords:

Contemporary cinema, indisciplinarity, History.

O cinema foi sempre um lugar de pensamento heterodoxo. Desde o cinema mudo, filmes exploram e transgridam as fronteiras disciplinares, expondo a construção dos métodos delas através de estéticas de dissenso. Inspirado no neologismo do filósofo francês Jacques Rancière (2006) gostaria de chamar este tipo de filmes indisciplinados. A visão de mundo destes filmes é heterogênea, ou seja, partem da co-presença de temporalidades, da identidade de alto e baixo, e da analogia entre a razão dos factos e a razão das ficções. Sublinham a dimensão política da arte sem que queiram deliberadamente ativar a posição do espectador, sendo que a recepção que aspiram é sempre cognitiva e sensível, ativa e passiva. Caracterizam-se pela interrogação de qualquer tipo de oposição binária.

Analisarei dois filmes contemporâneos, pretendendo mudar o enfoque analítico: da discussão deste tipo de filme como cinema moderno ou ensaio fílmico através de sua subjetividade e auto-reflexividade para um estudo de sua indisciplinaridade.

Memórias de Xangai

Memórias de Xangai visualiza na primeira sequência a heterogeneidade do tempo e nos faz sentir nos primeiros sete planos a história como sendo descontínua, aleatória e regressiva. Depois de um *fade in* da tela preta, olhamos sobre o ombro de um típico Leão de Guarda imperial que se confronta com escombros, uma rua com trânsito pesado, prédios de dois andares, e, no fundo, arranha-céus em construção. No próximo plano, vemos o leão de bronze em close-up. Sua juba estilizada está sendo polida, como a cidade através do desenvolvimento urbanístico.



Figura 1: Planos 1 e 2

Quando um plano médio mostra o faxineiro, ouvimos um rugido eletrônico na trilha sonora de cordas sinfônicas, como se o símbolo das glórias passadas estivesse vivo. Um corte para o filhote embaixo da pata indica que o diretor escolheu a leoa que representa

o ciclo de vida (enquanto o leão ao lado se apoia, como um verdadeiro imperador, em um globo). O futuro, já sinalizado no primeiro plano através das construções, surge agora sob a premissa do tempo biológico.



Figura 2: Planos 3 e 4

O próximo corte nos leva para o outro lado da rua. Vemos agora o casal de leões, popularizados na dinastia Han, em frente de outro ícone do passado, o banco das comunicações, símbolo do desenvolvimento econômico nos primeiros anos da República chinesa. Um zoom condensa as divisões entre as ruas, as barreiras em frente dos escombros e os leões decorativos em um enquadramento que traduz visualmente a impossibilidade de ultrapassar os impedimentos à fortuna que os leões e o banco originalmente representaram. O plano seguinte explora ainda mais a vulnerabilidade do progresso. O leão é apenas um fragmento, enquanto um trabalhador da construção passa em câmera lenta, carregando outro objeto de divisão.



Figura 3: Planos 5 e 6

Um corte rápido recua, revelando os carros que flutuam, também em câmera lenta, em frente do leão imóvel. Enquanto o passado está sempre presente, o futuro e sua prosperidade estão apenas em construção. É verdade que símbolos e signos da fortuna são sempre invocados, mas os escombros do passado permanecem na imagem, bem como a flutuação do tempo que segue seu próprio ritmo. Logo em seguida há um *fade to black* e depois o título aparece em chinês e inglês: Em ideogramas: *Hai shang chuan qi* e *I wish I knew* no alfabeto latino. O primeiro é uma alusão a um filme de Hou Hsiao-hsien's *Flores de Xangai* (1998): ao trocar apenas um ideograma, o filme ganha uma dimensão mais histórica e marítima, *Lenda do Mar* (ver RAYNS, 2010).



Figura 4: Planos 7 e 8

De fato, o título chinês e suas conotações surgem logo em seguida nas imagens de barcos e *ferry-boats* que flutuam pelos rios e baías, filmadas em Xangai, Hongkong e Taipei como metáforas visuais da identidade instável chinesa. Assinalam também a segunda temática do filme, a migração, que entra em colisão com o discurso oficial, porque sugere que a identidade chinesa é não só flutuante, mas também inacabada, como afirma Yingjin Zhang (2010, p. 126).

Flutuar é, no entanto uma experiência proposta ao espectador logo depois do título. Uma lente com zoom olha por uma grade que embaça a vista. A objetiva segue um barco que se dirige da direita para a esquerda na direção do porto. O movimento da câmera que gira na direção oposta faz com que sentimos instabilidade.

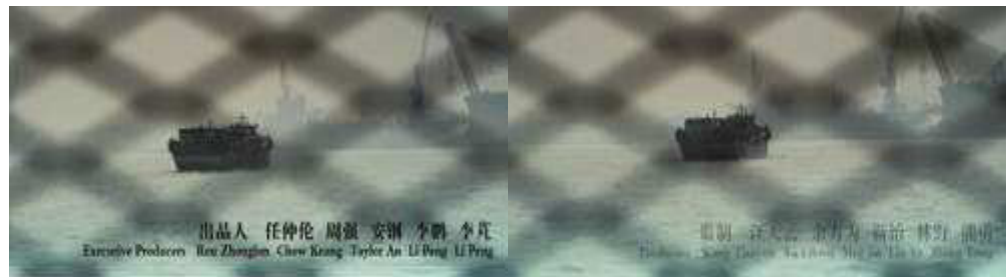


Figura 5: Planos que seguem os títulos

Não é a única forma de desestabilizar o nosso olhar. Seguem imagens de um grupo de pessoas num *ferry-boat*. A câmera se aproxima de uma mulher sentada em uma moto. Ela é uma das muitas pessoas anônimas no filme, focadas pela câmera como se fossem protagonistas.



Figura 6: Passageiros anônimos

Essas sequências visuais complementam as 17 entrevistas, a espinha dorsal do filme. Cinco entrevistas ocorrem em Xangai, as quatro seguintes em Taiwan, três novamente em Xangai, depois três em Hong Kong e outras duas novamente na “Lenda do Mar”. Os entrevistados oferecem lembranças da história chinesa e da migração para o Taiwan e Hong Kong. Embora surjam algumas datas históricas de referência, o filme não demonstra nenhum interesse em relatar de forma coerente os acontecimentos.

Sendo que as três megalópoles são portos, é fácil confundir as imagens que servem para introduzir as entrevistas. As filmagens delas possuem um movimento parecido: há um fluxo entre tempos e espaços. A primeira entrevista pode servir como exemplo. Um artista plástico que introduziu uma mudança de paradigma na pintura chinesa ao abandonar o realismo socialista encontra-se sentado em uma cadeira de design em uma fábrica abandonada. A câmera gira em torno dele, criando imagens de duplo sentido: a repressão da vida cultural e artística sobre que fala convive com a decadência do comunismo e as grades atrás delas ele fala.



Figura 7: Chen Danqing, primeiro entrevistado

Além dos entrevistados, existe uma personagem semi-ficcional, uma mulher vestida de branco. É sobrinha de um homem que conta a vida de sua mãe, uma atriz que atuou em um filme propagandístico, *Two Stage Sisters*, mas que foi depois perseguida pela Revolução Cultural. Usando clipes de outros filmes como este, Jia estabelece

um denso diálogo com outras produções cinematográficas, sobretudo chinesas, que pode ser descrito como edição da história do cinema de seu país. Entre os exemplos é possível nomear a sequência de *Suzhou River* (2000), sem créditos. O filme nunca foi mostrado na China e Lou Ye banido de atuar como tal depois de mostra-lo no festival de Roterdã sem permissão oficial.

Os clipes são essenciais na construção de heterogeneidade, também quando filmes de propaganda são incluídos. A entrevista da filha de um comunista, executado pouco antes da “Liberação” de Xangai em 49, é seguido por um clipe de *To Liberate Shanghai* (1959) de Wang Bing, servindo como contrapeso à solidariedade estabelecida com a entrevistada. Logo a seguir há um trecho do filme taiwanês, *Red Persimmon* (1996) de Wang Toon para apontar que o sofrimento atingiu todos os lados, indiferente da ideologia. Ou as inserções homenageiam diretores das outras Chinas, de Taiwan e Hong Kong, entre eles Hou Hsiou-Hsien e Won Kar Wai. Essas homenagens consistem em planos que demonstram uma filiação estética. Afinidade é também estabelecida com Michelangelo Antonioni que filmou *Chung Kuo/China* em 1974 a convite do partido de Mao mas foi depois publicamente criticado e depois proibido (ver SONTAG, 1977). A citação de um clássico, *Spring in a Small Town* (1948) by Fei Mu, difamado na altura, demonstra que o parentesco se estende além da contemporaneidade.

Memórias de Xangai fecha com a mulher vestida de branco. Vimos ela diversas vezes divagando pela cidade, entre escombros e prédios modernos. Nos últimos minutos ela sobe uma passarela. Filmada com câmera baixa e lenta, fica contemplando os trabalhos de construção. Lembra o anjo da história, célebre alegoria de Walter Benjamin (2003). Mas no filme de Jia não existe nenhuma metafísica benjaminiana. O seu realismo heterogêneo procura recuperar humanismo e compaixão no aqui e agora, na maior cidade da China que não quer saber nem aprender com sua história.

Flávia Castro, *Diário de uma Busca* (2010)

Diário de uma Busca aponta no título a mesma instabilidade de certezas. O filme de Flávia de Castro resgata também uma memória, esta vez de uma pessoa, de seu pai, Celso Castro. Ponto de partida é a morte misteriosa dele: militante político durante a ditadura militar brasileira, com formação paramilitar na Argentina e no Chile,

exilou-se depois em Paris e na Venezuela. Quando retornou após a Lei da Anistia, trabalhou como jornalista em Porto Alegre. Aos 41 anos assaltou supostamente um apartamento de um cidadão alemão, ex-cônsul do Paraguai. Há ainda outra versão: que ele estava investigando o ex-cônsul por ter sido nazista. Enquanto a primeira fabulação é desmantelada, a segunda não é confirmada. Ambas as versões perdem em importância conforme o filme vai avançando na descoberta dos detalhes da vida pessoal e política de Celso.

O filme possui também todos os elementos de um documentário: há entrevistas com a mãe de Flávia, com o irmão Joca, com a segunda esposa, amigos e militantes de Celso, com policiais envolvidos no caso, com um médico legista; utiliza imagens de visitas à Porto Alegre, ao Chile e à Argentina, bem como fotografias, cartas e artigos de jornais. Parecido com *Histórias*, *Diário* não quer desenvolver nenhuma tese ou história alternativa. As estéticas de fato se parecem: Flávia difere de uma reconstrução de um caso policial ou da simples recuperação da memória de seu pai.

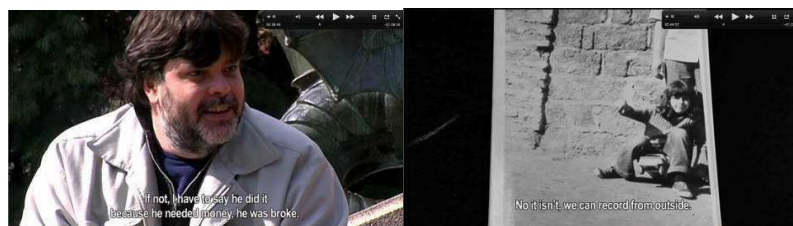


Figura 8: Entrevista com o irmão Joca e fotografia de Flávia

Há a intenção de questionar a história da polícia que danificou para sempre a imagem de seu pai. Mas o filme é sobretudo um espaço de lembranças e emoções. Elas surgem de diversas imagens e de diferentes vozes: de planos nos quais as coisas mudas e os espaços vazios, ou seja, o material bruto possui um potencial de significação que aumento através dos discursos – depoimentos, cartas, fotografias comentadas etc.



Figura 9: Planos de objetos

Embora Flávia narre e comente através de voz over a ficção da polícia e a vida de seu pai, ela permite a presença de outras autorias, sobretudo a de seu irmão, a cujo desconforto com o filme dá voz mais de uma vez. De fato, Joca acaba recuperando a memória do pai de forma significativa: ele lê as cartas que este escreveu e assim o torna presente. Uma presença de um homem sensível e complexo que expressa seu desagrado com a Lei da Anistia e a dificuldade de abandonar o sonho de uma revolução verdadeira, de uma sociedade diferente daquela na qual não consegue se reintegrar. O filme termina com uma carta de Celso sobre seu fracasso, seguido por um plano dos dois irmãos se separando. Depois das filmagens eles não sabem mais sobre o dia fatal que lhes tirou o pai.

Assim, o dissenso do filme não questiona apenas a história oficial de sua morte. Está na memória afetiva que envolve os espectadores na vida de um militante esquecido. Sugere ainda que a Lei da Anistia participou do apagamento de sua memória; ou seja, que foi um método poderoso para o esquecimento.

Conclusão

Em ambos os filmes os diretores não constroem histórias. Usam lembranças para mostrar que as versões contadas sobre o país ou o pai não passam de construções cujo objetivo principal é esquecer o passado e abraçar um futuro de progresso. A China esqueceu a separação e as feridas da Revolução de 1949; e o Brasil esqueceu a ditadura e seus militantes políticos.

Os cineastas não trabalham de forma disciplinar, isto é, como documentaristas. Não procuram provas para construir uma ideia ou documentar o passado. Também não são autores no sentido clássico, pois querem que os outros falem: pessoas e coisas. Por isso, suas câmeras registram paisagens, pessoas anônimas e objetos que acrescentam uma dimensão não argumentativa às palavras e documentos registrados. Abrem espaços de significação.

Jia vai mais longe do que Flávia. Mas vale lembrar que seu filme é resultado de uma já longa trajetória que partiu de um realismo bazariano até chegar à maturidade estética que *Memórias de Xangai* apresenta em cada plano. Flávia ainda está mais

próxima do que esperamos de um documentário. Mas abre constantemente brechas e não acredita em nenhum momento que se possa reconstruir a história da morte do pai. Não são filmes nem subjetivos, nem auto-reflexivos. São filmes indisciplinados que confiam que o registro e a montagem de uma realidade heterogênea – da vida de uma cidade ou de um militante – pode nos fazer sentir e pensar que o consenso se baseia, na verdade, na construção de mentiras.

Referências

BENJAMIN, Walter. 'On the Concept of History'. In: H. Eiland; M.W. Jennings (eds.), *Selected Writings*. Cambridge: Harvard University Press, 2003 [1940].

JINHUA, Dai. "Hou Hsiao-Hsien's films: persuing and escaptng history". *Inter-Asia Cultural Studies*, v. 9, n. 2, 2008, p. 239.

RANCIÈRE, Jacques. "Thinking between disciplines? An aesthetics of knowledge". *Parrhesia*, n. 1, 2006, pp. 1-12.

RAYNS, Tony. *Currency/I Wish I Knew*. Issue 44, 2010 <http://cinema-scope.com/wordpress/web-archive-2/issue-44/currency-i-wish-i-knew-jia-zhangke-china>.

SONTAG, Susan. *On Photography*. New York: Picador, 1977.

ZHANG, Yingjin. "Chinese cinema and transnational film studies". In: Natasa Durovicova; Kathleen Newman (orgs.), *World Cinemas, Transnational Perspectives*. Londres: Routledge, 2010.

Autoria, descoberta do “eu” e a música pop nos filmes de Jia Zhang-ke¹

Cecília Antakly de Mello² (Doutora – Unifesp)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Mesa Temática “Olhar a Política Através da Arte: Regimes Autoritários Re-Vistos Pelo Cinema”.

2 Cecília Antakly de Mello é Jovem Pesquisadora FAPESP no Departamento de História da Arte, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, UNIFESP Campus Guarulhos.

Resumo:

Este artigo é dedicado à relação intermediária entre o cinema e a música pop em mandarim no filme *Plataforma* (*Zhantai*, 2000), do diretor chinês Jia Zhang-ke. Investiga-se a hipótese de que a inclusão de canções pop neste filme se manifesta como uma marca autoral complexa relacionada à emergência e valorização do indivíduo no panorama das recentes mudanças econômicas e sociais da China continental.

Palavras-chave:

Cinema Chinês, Música Pop, Intermidialidade, Autoria.

Abstract:

This article is dedicated to the intermedial relationship between cinema and pop music in mandarin in the film *Platform* (*Zhantai*, 2000), by Chinese director Jia Zhang-ke. The main hypothesis here investigated refers to the use of pop songs in the film as a complex authorial mark, related to the emergence of new individualities in the landscape of social and economic transformations in the People's Republic of China from the 1980s onwards.

Keywords:

Chinese Cinema, Pop Music, Intermediality, Authorship.

O jornal francês *Le Monde* de 29 de setembro de 2012 estampou na capa de seu suplemento “Culture & Idées” o jovem escritor chinês Han Han, em artigo intitulado “Han Han: a China e eu: Escritor, piloto de corridas, ele é o blogueiro mais lido no mundo. Ele encarna o novo sonho chinês: a realização individual” (PEDROLETTI, 2012, p. 1). O artigo traça um perfil de Han Han e o descreve como a encarnação da juventude, da independência, da velocidade e do sucesso. Não é à toa que Han Han tenha se tornado o garoto propaganda da marca japonesa de carros *Subaru*, que estampa a página inicial de seu blog com o slogan “Eu sigo o meu caminho” (我行我路). Ainda mais revelador é o filme de propaganda da marca de roupas chinesa *Vancl*, acompanhado do texto: “Eu adoro a internet, a liberdade (...) Não sou nenhum ícone, não sou porta-voz de ninguém, sou Han Han, apenas represento eu mesmo.” Acompanhando este texto a imagem mais significativa é a de Han Han segurando um cartaz com o ideograma chinês 我 (wo - eu).

Início essa reflexão com Han Han porque ele me parece representativo do momento transicional pelo qual passa a China continental hoje, e especificamente representativo do que escolhi chamar de “emergência do ‘eu’”. Esse é o aspecto que julgo fundamental para a discussão acerca da relação intermediária entre o cinema e a música pop em mandarim nos filmes do diretor chinês Jia Zhang-ke, discussão esta que leva a questões relacionadas à noção de autor cinematográfico no contexto da China contemporânea.

Visto como um dos principais autores do cinema contemporâneo, Jia Zhang-ke, oriundo da cidade de Fenyang na província de Shanxi, realizou 17 filmes entre 1994 e 2011, entre curtas e longas-metragens, em um primeiro momento atuando na clandestinidade dentro de seu país e a partir de 2004 com o aval do governo chinês. Jia é considerado o principal expoente da Sexta Geração do cinema chinês, também conhecida como a “geração urbana” por seu enfoque na vida e na paisagem das cidades do país, longe da grandiosidade épica dos filmes da Quinta Geração.

A hipótese a ser explorada nesse artigo é a de que a inclusão de canções pop nos filmes do diretor representa algo mais do que uma inserção incidental, configurando uma relação intermediária carregada de implicações estéticas e políticas centrais ao cinema de Jia. Além disso, gostaria de sugerir que a música pop se manifesta como uma marca autoral complexa nestes filmes, relacionada à emergência e valorização do indivíduo no panorama de mudanças econômicas e sociais da China. Tais questões

permeiam toda a obra de Jia mas aparecem de modo central em seu segundo longa *Plataforma* (*Zhantai*, 2000), o principal foco dessa análise. O filme pertence ao que ficou conhecido como a ‘Trilogia da Terra Natal’, precedido por *Xiao Wu* (1997) e sucedido por *Prazeres desconhecidos* (*Ren Xiao Yao*, 2002). Os três foram realizados em Shanxi sem autorização oficial do governo, e se relacionam, de um modo ou de outro, com as raízes do diretor. Dedicado a seu pai, *Plataforma* não é uma obra autobiográfica, mas é carregada de referências autobiográficas, conforme esclarece Jia:

Plataforma se passa entre os anos de 1979 e 1989, um período de grandes mudanças e reformas na China. ... Passamos por um monte de transformações nos últimos dez anos, durante os quais muita coisa foi secularizada a partir da perda dos ideais revolucionários e o início da era de consumo. (JIA, 2000)

A nova era de consumo a que se refere Jia está diretamente relacionada à implementação por Deng Xiaoping, a partir de dezembro de 1978, das metas econômicas conhecidas como as Quatro Modernizações, que marcam o início da era das reformas na China. Isso ocorre apenas dois anos após o final da Revolução Cultural e a queda da Camarilha dos Quatro, em 1976. Nos anos 1980 a China gradualmente se abriu para a economia de mercado e aliviou algumas restrições tais como a necessidade de permissão oficial para viagens internas. Isso coincidiu com uma expansão significativa da rede ferroviária do país, e no espaço de poucos anos a China parecia se encher de viajantes, cruzando o país, retornando a casa ou saindo de férias, deleitando-se na recém-descoberta mobilidade.

Plataforma, que recebe o nome de uma canção pop chinesa dos anos 1980, acompanha o dia-a-dia de quatro amigos que integram uma trupe performática itinerante da cidade de Fenyang em Shanxi. O filme revela as mudanças que afetam a vida dos jovens artistas, evidentes na própria natureza de suas performances. Na primeira parte do filme a trupe estatal se chama “Grupo de Trabalho Cultural Rural de Fenyang” e especializa-se em peças teatrais de propaganda e canções nacionalistas em homenagem ao Presidente Mao. Após sua privatização forçada, a trupe se reinventa e passa a se chamar “Banda Eletrônica Shenzhen Allstars de Rock e Breakdance”, especializando-se em versões de sucessos pop e números de dança um pouco mais ousados. O diretor faz assim um comentário acerca dessa década crucial na história

contemporânea da China através de um tipo de redução, traçando um paralelo entre o destino do país e o destino da trupe, construído a partir de suas próprias memórias da infância e juventude em Fenyang.

A relação de *Plataforma* com a memória está evidente nas elipses temporais das quais Jia lança mão com frequência de modo a “dar conta” de dez anos de história. Assim, a narrativa do filme é repleta de pontas soltas e eventos sem explicação, uma característica análoga à natureza instável da memória pessoal. Ademais, essa memória enunciada na primeira pessoa do autor aparece em oposição a uma narrativa oficial, promovida pelo regime e por sua máquina de propaganda em suas tentativas de reescrever a história da China a partir do ano zero de 1949. Com a emergência da cultura de consumo de massa e o processo de globalização, essa “narrativa clássica” passa a ser perturbada por uma nova experiência do tempo relacionada ao cotidiano e ao contingente, o que parece provocar uma fratura na linha do tempo da grande narrativa comunista.

Gostaria de sugerir que a questão da memória e do tempo, tão central em *Plataforma*, encontra na rica rede de referências intermediáticas e intertextuais fomentada pelo diretor seu principal veículo. Parte dessa rede é a relação intermediática carregada de significados entre cinema e música, conforme pode ser observado em sequências nas quais o diretor incorpora canções pop de modo a apresentar viagens mnemônicas complexas, centrais para seus personagens.

Genghis Khan e a viagem exterior

Plataforma segue uma trupe itinerante que viaja de cidade em cidade apresentando seus shows para a população local. A mobilidade da trupe, entretanto, exacerba de modo paradoxal a sensação de isolamento que os rodeia, já que os artistas percorrem vastos espaços vazios, muito distantes das grandes cidades e da costa. Será Zhang Jun, um dos personagens centrais do filme, quem primeiro irá romper este distanciamento ao viajar para a distante Guangzhou, localizada no sudeste do país e próxima a Hong Kong, para visitar sua tia. De lá ele envia um cartão-postal a seu amigo e companheiro de trupe Cui Ming-liang, motivando um dos únicos

close-ups do filme. A mensagem que acompanha a imagem de Guangzhou diz algo como “O mundo aqui fora é incrível”. Mais tarde, Zhang Jun retorna a Fenyang vestido com roupas da moda e portando um toca-fitas com os novos sucessos de Taiwan e Hong Kong, trazidos da cidade grande.

O retorno de Zhang Jun à Fenyang funciona como um primeiro indício da onda de transformações que virá a afetar a vida dos jovens artistas da província. Sua blusa cor de laranja, óculos escuros e calças boca-de-sino o destacam dos outros colegas, cujas vestimentas ainda pouco variam do cinza, azul escuro e preto e das túnicas maoístas ubíquas na China da Revolução Cultural. Zhang Jun chega então carregado de novidades e é recebido por Ming-liang, que lhe aponta uma espingarda e diz jocosamente “seu diabo estrangeiro!”, vindo em seguida a seu encontro. Aos poucos outros colegas chegam cheios de perguntas curiosas sobre a viagem e sobre o “mundo lá fora”. O toca-fitas chama atenção e finalmente alguém aperta o botão de reprodução, dando início ao uso diegético de uma canção trazida por Zhang Jun diretamente de Guangzhou. Esta canção, que ocupa o final desta e as duas próximas cenas, intitula-se “Cheng Ji Si Han” (成吉思汗) - “Genghis Khan”, um hit de Hong Kong nos anos 1980. Além de significar a novidade que começa a se infiltrar no universo isolado de Fenyang, é impossível não notar o comentário promovido por Jia na cena em que o grupo de amigos dança pela promessa de dias mais livres em nome do imperador mongol do século XIII, ainda visto nos dias de hoje pela maioria dos chineses como um invasor bárbaro – invasor que parece atacar de novo nos anos 1980, desta vez vindo do sul.

Deng Lijung (Teresa Teng), Su Rui (Julie Su) e a viagem interior

Se “Genghis Khan” é exemplar do que pode ser chamado de uma viagem exterior, vinda para Fenyang de Guangzhou e referenciando um invasor estrangeiro, as canções pop das taiwanesas Teresa Teng e Julie Su utilizadas em *Plataforma* parecem sugerir a possibilidade de um outro tipo de viagem. A exposição às canções românticas de Taiwan na China continental após o fim da Revolução Cultural teve um impacto enorme no país, conforme explica Sheldon Lu: “As melodias leves, sentimentais, privadas e humanas encontradas na cultura popular contrastavam com a língua oficial da revolução e da luta de classes” (LU, 2001, p. 198). Essas canções vinham principalmente através de

transmissões de rádio ilegais, cujas ondas sonoras suplantavam a distância entre a China e a “província rebelde” de Taiwan.

Em *Plataforma* há diversos momentos em que os jovens artistas escutam em suas casas programas de rádio vindos de Taiwan, transmitindo músicas de Teresa Teng. Além de representar essa importante conexão além-mar entre as duas Chinas e as atrações do mundo exterior, a imensa popularidade dessas canções era devida ao seu uso inovador da enunciação em primeira pessoa, o uso do pronome pessoal “Eu” no lugar do “Nós”. Essa transformação no mundo musical aparece de forma evidente em uma sequência marcante na qual a personagem Yin Ruijuan, interpretada pela musa do diretor Zhao Tao, escuta uma música romântica da cantora Taiwanesa Julie Su, intitulada “Shi Fu” (是否) – “Se”. Yin havia deixado a trupe de artistas após sua privatização para trabalhar como fiscal em Fenyang, abandonando assim seu antigo namorado Cui Ming-liang. Em um plano-sequência de três minutos vemos Yin sozinha, de pé em um escritório já no fim do expediente, e ao seu lado um rádio que anuncia a canção. Aos primeiros acordes da música Yin permanece alheia à transmissão, mas aos poucos começa a fazer movimentos de dança com os braços e as pernas, por fim deixando-se levar pela música e entregando-se à dança. Aqui, em um filme ainda muito preocupado com a coletividade e que mantém uma certa distância de seus personagens, evitando usar *close-ups* e quase nunca os filmando individualmente, o diretor finalmente dá espaço para que Yin esteja só e que exprima a sua individualidade através da música e da dança. Seria justo dizer que a presença da música pop dá ensejo, portanto, não somente à emergência de novas temporalidades através de uma viagem exterior, como no caso da sequência anterior, mas também à emergência de novas subjetividades, através de uma viagem interior.

Conclusão

Conforme esses exemplos demonstram, o cinema é capaz de integrar em sua natureza porosa outras mídias e outras formas de arte que, combinadas à sua natureza indéxica e costuradas pela montagem, passam a funcionar sob um princípio dialético que produz novas camadas de significação. Acredito ser esse o caso em *Plataforma*, filme no qual o universo supostamente apolítico da música pop adquire, através de

sua promiscuidade intermediática com o cinema, um significado ao mesmo tempo mnemônico e político.

Essas observações acerca da redescoberta do “eu” levam também a um questionamento obrigatório da noção de autoria no contexto específico da China contemporânea. A despeito das reformas econômicas implantadas e do que parece sugerir o blogueiro Han Han em sua apologia da individualidade, é certo que ainda hoje subsistem tensões e desequilíbrios entre o coletivo e o individual sob o regime ditatorial do Partido Comunista Chinês. A atividade artística continua a sofrer forte pressão da censura e deve se arriscar na clandestinidade se quiser buscar alguma liberdade de expressão. Qual seria então a validade de se pensar a figura do autor na China? E o que ocorrerá com Jia Zhang-ke, que hoje trabalha com apoio governamental e é supostamente um dos diretores preferidos de alguns dirigentes do Partido Comunista? Será algo interessante a se observar nos próximos anos.

Referências

BERRY, Michael. *Xiao Wu/Platform/Unknown Pleasures: Jia Zhangke's 'Hometown Trilogy'*. London: Palgrave Macmillan on behalf of the BFI, 2009.

JIA, Zhang-ke. "Director's Statement", in *Platform* DVD, Artificial Eye, 2000.

LU, Sheldon. *China, Transnational Visuality, Global Postmodernity*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2001.

PEDROLETTI, Brice. "Han Han: la Chine et moi: Ecrivain, pilote de course, il est le blogueur le plus lu au monde. Il incarne le nouveau rêve chinois: l'accomplissement individuel". *Le Monde – Culture & Idées*. Cahier du "Monde" n° 21055, 29 de setembro de 2012, p. 1.

A animação direta como alternativa no Brasil dos anos 1950 e 1960¹

Fernando Aparecido Ferreira² (Doutor em Ciências da Comunicação – UNIFRAN)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na mesa temática: Animação e cinema: relações históricas, técnicas e expressivas.

2 Doutor pela ECA/USP, Mestre em Comunicação Midiática pela FAAC/ UNESP. Coordenador do curso de pós-graduação em Motion Design da UNIFRAN.

Resumo:

O início dos festivais internacionais e o crescimento do cineclubismo no Brasil durante os anos 1950 propiciaram o contato dos brasileiros com os curtas de Norman McLaren, em especial aqueles em animação direta. Estes filmes se apresentaram como uma alternativa possível à produção da animação no Brasil, encorajando o paulistano Roberto Miller e o Centro Experimental de Cinema de Ribeirão Preto a realizarem filmes que por anos foram as principais referências da arte da animação em nosso país.

Palavras-chave:

Animação brasileira, cinema experimental, cineclubismo.

Abstract:

The beginning of international film festivals and the film society's growth in Brazil during the 1950s led to the contact of the Brazilian with the films of Norman McLaren, especially those drawn directly on film. These films were presented as a possible alternative to produce animation in Brazil, encouraging Roberto Miller in São Paulo and The Experimental Film Center of Ribeirão Preto to create films that for years were the main references of the animation art in our country.

Keywords:

Brazilian animation, experimental cinema, film societies.

No Brasil, pode-se dizer que, do ponto de vista técnico e guardadas as devidas proporções, Norman McLaren representou para o cinema de animação o que o Neo-realismo e a Nouvelle Vague representaram para o cinema *live action* – uma alternativa acessível e genuína ao modelo industrial norte-americano. Se a estética naturalista, contrária ao glamour hollywoodiano, dos filmes de Rossellini e De Sica, assim como o caráter experimental e iconoclasta dos filmes de Godard inspiraram o lema “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, criado por Glauber Rocha, que de certa forma resume a “estética da fome” proposta pelo Cinema Novo, pode-se dizer que os filmes artesanais, sem câmera, de McLaren inspiraram um cinema de animação que podia partir do princípio de que, para animar, bastava (parafrazeando Glauber) um rolo de filme na mão e uma ideia na cabeça.

Enquanto a produção de um desenho animado tradicional, feito com acetatos filmados, no modelo do *cartoon* disneyano (principal referência nos anos 1950), exigia uma equipe de profissionais, conhecimentos técnicos complexos, além de dispendiosos materiais, equipamentos e serviços de laboratórios, a animação direta, pintada e desenhada na película, poderia ser praticada por uma única pessoa, a custos razoáveis, sendo necessário somente um rolo de filme lavado (ou exposto à luz) e algumas canetas e tintas específicas. Bem menos dispendiosa e acessível, a animação direta foi a “estética da fome” do cinema de animação brasileiro, uma alternativa viável nos anos 1950 e 1960, frente a então carência absoluta de recursos para se produzir cinema de animação no país.

Tentativas de produção de animação dentro do modelo tradicional ocorreram, sendo notório o trabalho hercúleo de Anélio Latini Filho em seu *Sinfonia Amazônica*, o primeiro longa-metragem de animação brasileiro, lançado em 1953. Latini Filho se embrenhou na difícil (e até mesmo injusta) tarefa de realizar um filme disneyano dentro de um esquema de produção amador – todas as etapas de produção foram realizadas por ele, um autodidata no campo da animação. Ainda que seu esforço seja louvável e o seu trabalho seja um marco inquestionável do cinema de animação brasileiro, parece que seu longa evidenciou muito mais a impossibilidade de se produzir animação nestes moldes em nosso país do que se apresentou como um modelo a ser seguido. A possibilidade de se produzir animação tradicional no Brasil só se viabilizava na publicidade televisiva, uma realidade que perdurou até recentemente.

A influência de McLaren

Norman McLaren iniciou a prática de filmes desenhados diretamente na película (também conhecidos como “cinema sem câmera”) ainda nos anos 1930, em seus anos de estudo na Escócia (seu país natal). Suas experiências nesta técnica inicialmente também foram por motivos de ordem econômica – McLaren desejava fazer filmes, mas não tinha câmera e tampouco dinheiro (DOBSON, 2006, p. 162). Posteriormente, principalmente nos seus anos no National Film Board do Canadá, realizou animações diretamente na película como uma alternativa expressiva, escolhida por suas particularidades, entre elas a liberdade e a espontaneidade criativa, além do total controle de produção.

Ainda não foi possível saber com exatidão quando que os filmes de McLaren foram exibidos pela primeira vez no Brasil, mas há indícios de que o foram na primeira metade dos anos 1950, no III Festival Internacional de Curta-metragens, em 1950, ou no I Festival Internacional de Cinema do Brasil, ocorrido em São Paulo, em 1954. Foi em um destes dois momentos que o paulistano Roberto Miller tomou conhecimento da obra de McLaren pela primeira vez³.

Roberto Miller (pseudônimo de Ignácio Maia, nascido em 1923) desde muito cedo se interessou pelo cinema de animação, mas sempre foi frustrado nas suas incursões nesta arte, justamente por ter por modelo somente o *cartoon* disneyano. Miller ampliou sua visão sobre o cinema de animação e encontrou uma referência de produção ao seu alcance quando viu filmes como *Begone dull care* (1949) de McLaren, realizado com a técnica da animação direta. Fazer animação poderia ser um trabalho artesanal e não industrial. Marcadamente experimental, os filmes de McLaren também fizeram Miller descobrir que produzir animação poderia ser o resultado de uma busca pessoal, uma investigação contínua sobre a produção do movimento sintético, grafado na matéria fílmica, descomprometido da necessidade de servir a uma narração ou à criação da “ilusão da vida”.

Após o primeiro contato com os filmes de McLaren, Miller o tomou como o seu grande mestre na arte da animação, aprofundando-se no conhecimento de sua obra e estabelecendo um contato direto com o mesmo. Dos anos 1950 até os anos 1980, Miller

3 As informações referentes a Roberto Miller, constantes neste artigo, foram obtidas através de pesquisa em documentos (cartas, registros e recortes) do acervo do cineasta. Em recortes de reportagens constantes neste acervo, há informações contraditórias sobre quando Miller conheceu a obra de McLaren pela primeira vez.

e McLaren se corresponderam por cartas, trocando ideias e informações técnicas, uma prática que se cessou somente com a morte de McLaren, em 1987.

Estimulado pela obra e pelas orientações de McLaren, Roberto Miller inicia, ainda nos anos 1950, uma produção de filmes desenhados diretamente na película que o colocou como a principal referência de uma produção sistemática e artisticamente notável do cinema de animação em nosso país até os anos 1980. Dos anos 1950 até o início dos anos 2000 Miller produziu mais de 60 curtas-metragens de animação, a maior parte com a técnica da animação direta.

Assim como os filmes de McLaren, as produções de Miller têm uma relação muito importante com a música, sendo esta inclusive um elemento que contribuiu para dar originalidade à sua obra. Em vários de seus curtas, Miller criou imagens abstratas sugeridas pela batucada do samba. No campo estético, ainda que tenha sido fortemente influenciado por McLaren, Miller encontrou sua voz própria ao criar filmes de energia e espontaneidade singular.

Os filmes de Miller representaram o Brasil (e muitas vezes a América Latina) em diversos festivais internacionais, obtendo vários prêmios. Em 1957 e 1958 Miller foi premiado no Festival de Cinema Amador de Cannes. Em 1958, ganha a medalha de bronze na *Competition Internationale du Film Experimental*, em Bruxelas, pelo filme *Sound Abstract*, numa competição que contou com praticamente todos os grandes nomes do cinema de vanguarda mundial do período, como Maya Deren, Stan Brakhage, Stan Vanderbeek, John Whitney, Marie Menken, Lewis Jacobs e Kenneth Anger, entre outros⁴.

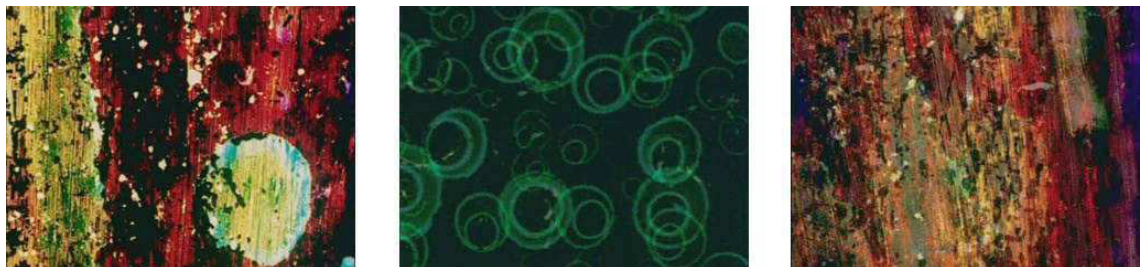


Fig 1: frames de O Átomo Brincalhão (acervo Roberto Miller)

No Brasil, Miller também obteve o reconhecimento da sua obra, tendo recebido o prêmio Saci em 1957 pelo curta *O Átomo Brincalhão* e sido três vezes contemplado

4 Informações do catálogo da competição (acervo Roberto Miller).

com o prêmio Governador do Estado. No entanto, foram os cineclubes os principais difusores da obra de Miller no país, em especial o Foto Cine Clube Bandeirante, de São Paulo. Neste espaço Miller encontrou o público e os maiores estímulos para a produção dos seus filmes.

Assim como em outros países, os cineclubes exerceram um importante papel na difusão do cinema experimental nos anos 1950 e 1960. Foi neste contexto que os filmes de Norman McLaren chegaram até o interior de São Paulo, no Clube de Cinema de Ribeirão Preto, criado em 1959 na Faculdade de Medicina da cidade, sob o incentivo de Paulo Emílio Sales Gomes. Numa seção especial, intitulada “O cinema interpreta as artes” e levada à cidade de Ribeirão Preto por Carlos Vieira, então diretor do Centro dos Cineclubes do Estado de São Paulo, foram exibidos *Star and stripes* e *Hoppity Pop*, entre outras produções de McLaren (LUCCHETTI, 1961). Os filmes impressionaram o jovem Rubens Francisco Lucchetti, responsável pela projeção dos filmes do cineclube e o artista plástico Bassano Vaccarini, um italiano, que após ter trabalhado no TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) havia se radicado em Ribeirão Preto⁵.

Tal como Roberto Miller, Lucchetti tinha um desejo frustrado de trabalhar com animação, sendo grande admirador dos filmes dos irmãos Fleischer (rivais de Disney). Ainda desconhecendo o trabalho de Miller na capital, Lucchetti também viu na obra de McLaren uma alternativa de produção de animação ao seu alcance. Acompanhado de Vaccarini, Lucchetti reteve os filmes de McLaren por uma semana e os estudou minuciosamente, quadro a quadro. Contando com a colaboração do fotógrafo local Tony Miyasaka, que lhes cedeu sobras de película cinematográfica, e com as instruções técnicas obtidas em correspondência com Miller, que logo souberam ser um seguidor de McLaren, Lucchetti e Vaccarini iniciaram, a quatro mãos, a prática da produção de filmes sem câmera e fundaram o Centro Experimental de Cinema de Ribeirão Preto, em 1960. Apesar do nome pomposo, que sugeria a presença de um grande grupo, nos seus três anos de existência, o Centro Experimental contou unicamente com a participação e a produção dos seus dois fundadores. Ainda assim, a atuação de ambos foi profícua: 11 curtas-metragens produzidos (sendo a maior parte em animação direta e alguns em *stop motion*) e a organização do I Festival do Cinema de Animação ocorrido em nosso país, em São Paulo, em 1962.

5 As informações sobre Lucchetti e o Centro Experimental de Cinema de Ribeirão Preto foram colhidas em entrevistas com o próprio cineasta, na cidade de Jardinópolis (SP), durante o ano de 2012.

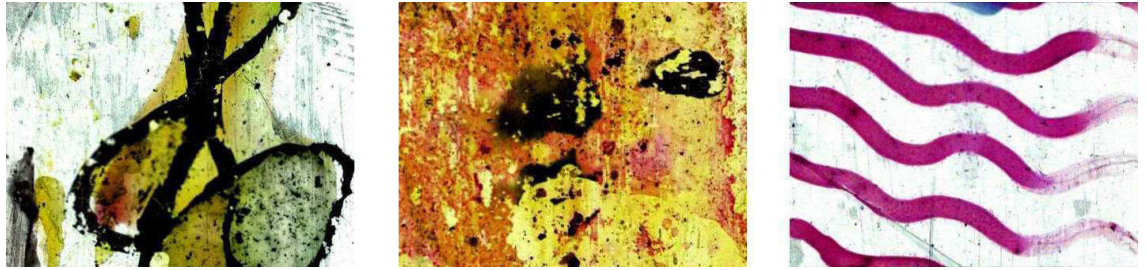


Fig 2: fragmentos de produções do Centro Experimental (acervo R. F. Lucchetti, capturas da telecinagem feita por Bernardo Vorobow e Carlos Adriano, 2000-2001)

Atuando como produtor, diretor e relações públicas, Lucchetti lançou o nome do Centro Experimental de Ribeirão Preto por vários lugares do mundo. Ao lado da produção de Roberto Miller, o trabalho do Centro Experimental foi o único que constou no espaço dedicado ao Brasil na 1ª Exposição Documental do Cinema de Animação, que ocorreu em Lisboa, em 1963. O historiador italiano Giannalberto Bendazzi, no seu panorama da produção do cinema de animação no mundo, destacou os trabalhos de Miller e da dupla Lucchetti-Vaccarini (BENDAZZI, 1978, p. 140).

Se não fosse pela falência da sua loja de autopeças (de onde tirava a verba para produzir os filmes) e pelo total desinteresse da cidade, talvez Lucchetti tivesse feito de Ribeirão Preto um polo do cinema de animação em nosso país. De qualquer forma, em seu curto período de existência, as produções e principalmente as ações do Centro Experimental (neste caso, leia-se de Lucchetti) fortaleceram (ou melhor, construíram), principalmente para o exterior, a imagem do Brasil no campo da animação e do cinema experimental, favorecendo inclusive a produção de Roberto Miller. Com a migração de Lucchetti para outras atividades (como roteirista de cinema e autor literário) e a dedicação exclusiva de Vaccarini às artes plásticas, os filmes do Centro Experimental se perderam no tempo, restando hoje somente fragmentos.

Quando organizou o I Festival do Cinema de Animação, Lucchetti contatou todos os cineclubes brasileiros, no intento de descobrir quem estava produzindo animação em nosso país. Para sua surpresa, além do Centro Experimental e de Roberto Miller, somente mais um nome foi encontrado, o do gaúcho Nelson França Furtado, descoberto graças ao Foto Cine Clube Gaúcho. Engenheiro de Comunicações do Exército, Furtado também se lançou na técnica da animação direta após uma frustrada tentativa de animação tradicional, realizando o curta *Fantasia Musical* em 1959 (CHAVES, 1962, p. 35), aparentemente também influenciado por McLaren.

Estes discípulos de McLaren foram os principais nomes de referência da arte da animação em nosso país por vários anos. O mais importante deles foi, sem dúvida, Roberto Miller. A recuperação e análise deste momento e destas produções revelam o papel exercido pelos cineclubes e pelos festivais no desenvolvimento da animação brasileira, bem como possibilitam verificar a influência de McLaren no início de uma produção sistemática da animação em nosso país.

Mesmo não estando associada a um movimento cinematográfico, tal como ocorre com a obra de Rossellini e Godard, a obra de McLaren provocou mobilizações individuais que por pouco não tomaram uma grande proporção, quase criando um “cinema novo” de animação em nosso país. Um cinema de animação artesanal e assumidamente amador (no melhor sentido desta palavra), o único possível num país então subdesenvolvido.

Referências

BENDEZZI, G. *Topolino e poi* - cinema d'animazione dal 1888 ai nostri giorni. Milano: Il Formichiere, 1978.

DOBSON, T. *The film work of Norman McLaren*. Eastleigh: John Libbey Publishing, 2006.

CHAVES, M. et al. *Boletim do festival do cinema de animação*. São Paulo: Centro Experimental de Cinema da Escola de Artes Plásticas de Ribeirão Preto, 1962.

HALAS, J. *Visual scripting*. New York: Hastings House, 1976.

LUCCHETTI, R. F. *Experiências em Ribeirão*. O Estado de São Paulo, São Paulo, 25 fev. 1961. Suplemento Literário, p.5.

MIRANDA, C. A. *Cinema de animação: arte nova, arte livre*. Petrópolis: Vozes, 1971.

MORENO, A. *A experiência brasileira no cinema de animação*. Rio de Janeiro: Artenova, 1978.

SCHLICHT, E. & HOLLEIN, M. *Zelluloid* - film ohne kamera. Frankfurt: Kerber, 2011.

O ensino de ciência com cinema.¹

João Luiz Leocadio da Nova² (Doutor – UFF)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: O ensino do cinema e do audiovisual no ensino fundamental e médio.

2 Doutor em Ciências da Comunicação (ECA/USP, 2009), professor do Departamento de Cinema e Vídeo da UFF onde leciona Cinema, Ciências e Tecnologia e Cinema e Educação.

Resumo:

A história do desenvolvimento do cinematógrafo é por si só uma aula de ciência. A busca pelo registro do movimento tinha como um dos pressupostos os estudos da biomecânica, no campo da fisiologia, o que propiciou o surgimento de diversos equipamentos, como o fuzil fotográfico por exemplo. Abordamos o cinema dos primórdios, como o de Jean Painlevé, um marco na cinematografia científica, e a recente produção *Atomic Bombs On The Planet Earth*, de Peter Greenaway, para debater a ciência no cinema.

Palavras-chave:

Ensino, ciência, montagem.

Abstract:

The history of the development of the cinematograph is by itself a science class. The search for the record of the movement had as one of the assumptions of biomechanical studies, in the field of physiology, which has given rise to many devices such as the photographic fuzil. We approached the first cinema, as the films's Jean Painlevé, a milestone in scientific cinematography, and one recent production of Peter Greenaway, *Atomic Bombs On The Planet Earth*, to discuss science in film.

Keywords:

Teaching, science, editing.

Sabe-se que o cinema, matriz teórica e prática das expressões audiovisuais, surgiu como resultado da pesquisa de cientistas e “inventores” de diferentes formações que, atraídos pelo registro do movimento, encantavam plateias com os seus mais diversos experimentos e dispositivos. Lanterna Mágica, Fenacístocópio, Estroboscópio, Zootrópico, Fuzil Fotográfico, são algumas invenções que fazem parte dessa história até chegarmos ao bioscope dos Skladanowsk e o cinematógrafo dos Lumière. Desse encontro entre ciência e arte, da projeção das imagens, surgiu o cinema e, por conseguinte, o cineasta. Personagem central na utilização dessa nova tecnologia, o cineasta é herdeiro desse passado científico e artístico que o cinema carrega na sua genealogia.

É com esse perfil de cientista e de artista que apareceu, ao longo da história do cinema, cineastas ousados e inovadores que tem apresentado novas questões para a tecnologia das imagens assim como para a linguagem, que exigem novas formas estéticas para o som e para as imagens. São contribuições que muitas vezes resultam em inovações na técnica de produção e de exibição dos filmes, que continuam a acontecer e que ainda ocorrerão, dentro do campo do cinema e do audiovisual, pois a inovação faz parte da genética do cinema.

A formação em cinema deve levar em conta esse amplo espectro da criação que inclui o artístico e o científico, num conjunto de possibilidades conforme se registra desde os primórdios do cinema, de onde citamos Jean Painlevé, até os tempos atuais dentre os quais escolhemos Peter Greenaway. Vislumbramos procedimentos do documentário expositivo, para tratar a ciência de modo objetivo e epistêmico, e do documentário poético, para tratar ciência de modo metafórico e estético.

Essa discussão propõe estabelecer uma articulação de saberes entre o cinema e as ciências, no caso a biologia, a matemática e a física, como exemplos de possibilidades para uso no espaço escolar pelos licenciados em cinema e audiovisual, e até mesmo para a formação dos cineastas nas universidades e nas escolas de cinema livre.

O ensino do cinema e do audiovisual nas escolas do ensino fundamental e médio, e até o universitário, traz para o campo dos estudos cinematográficos questões educacionais complexas que exigem ampla cooperação intelectual para fazer progredir e aprimorar a qualidade da formação dos estudantes. Pensar a formação de jovens e adolescentes pressupõe compreender o espaço escolar nas suas múltiplas dimensões

educativas, de modo a contribuir na formulação de propostas de ação onde o cinema e o audiovisual possam ser inseridos. Transformar ideias e intenções em metodologias de ensino para o cinema e o audiovisual é um dos nossos objetivos com essa comunicação.

Queremos investigar possíveis relações do cinema com outras disciplinas de modo a contribuir para a melhoria do ensino escolar como um todo e não somente do cinema em particular. Partimos da percepção de que o ensino de ciências, como a matemática e a física, carecem de uma linguagem apropriada para fazer superar alguns obstáculos afetivos e até traumáticos com a aprendizagem das relações numéricas e dos fenômenos naturais, para pensar em práticas produtivas com o ensino do cinema. Tomamos como exemplo, para fazer essa reflexão, o curta metragem *Atomic Bombs On The Planet Earth* (Peter Greenaway, Países Baixos/Reino Unido, 2011, 12 min) para expor uma experiência sensível com a ciência no cinema.

Pensamento científico do cineasta

Em diferentes áreas de conhecimento o filme tem sido usado para alguma comprovação. De uma maneira geral, o registro é feito para depois ser analisado e “descoberto” suas teorias e fundamentos. A produção de imagens em movimento faz parte de uma etapa investigativa, elucidativa, que pesquisadores se detêm para encontrar suas respostas e algumas dúvidas para novas questões. Esses procedimentos são comuns nas áreas das humanas, de onde se pode destacar a antropologia, nas áreas das exatas, como a física, e na área da saúde, como a medicina.

No caso do cineasta, o processo de realização cinematográfica não é diferente. Os relatos de documentaristas, em suas diferentes vertentes, evidenciam um trabalho metódico de busca, de “garimpagem”, de contextos e situações que exponham suas dúvidas e hipóteses, para durante a montagem organizar a sua argumentação em torno da sua questão. Em muitos casos podemos compreender o cineasta documentarista como um cientista social, que observa o cotidiano que problematiza os arranjos sociais e suas representações. O uso de depoimentos, por exemplo, pode conferir o papel de comprovação das suas teses que impuseram aquela produção diante do cineasta. Estaríamos caminhando para reconhecer o cineasta como um pesquisador, como um cientista?

Certamente que a formação do cineasta define o seu ponto de vista e o seu posicionamento diante do mundo. A percepção e a interpretação em ciência deriva da sensibilidade do observador (EL-HANI & PEREIRA, 2001), que no caso do cineasta não é diferente, ou seja, ele vê as coisas e as pessoas de acordo com a sua vivência e experiência formativa. Um cineasta que tenha estudado em laboratórios de ciência terá uma percepção mais sensível para essa área do que aquele que teve uma trajetória mais próxima das práticas artísticas. Se uma maçã cai, para uns é porque está madura para outros é por causa da força da gravidade.

Jean Painlevé, que também estudou biologia, realizou filmes sobre seres vivos do mundo animal, grilos, morcegos, camarões, polvos, crustáceos, que relatam sobre o comportamento, hábitos alimentares, convivência com outros semelhantes, e todo tipo de estudo sobre a vida e a morte desses animais. São imagens naturais, de uma observação humana realizada por uma câmera, acompanhada de imagens microscópicas de células e bactérias, para informar sobre o mundo animal como aulas de biologia. A experiência de Jean Painlevé é mais um registro da convivência entre o cinema e a ciência básica, que usa as imagens para investigar, observar, comprovar e difundir suas pesquisas e achados científicos. Esse é um exemplo de como o cientista da ciência básica pode lidar com as imagens e nos ajuda a pensar como os professores dessas disciplinas atuam na escola do ensino básico, como eles pensam com imagens, qual a função da imagem para suas áreas de conhecimento.

Dentro do paradigma do pensamento positivista, sobre o papel das imagens para a investigação científica, será que há lugar para o uso estético das imagens audiovisuais? O cinema como arte pode estabelecer um diálogo com as ciências básicas para promoção do ensino no espaço escolar?

Baseado nesse pensamento encontramos um filme recente de Peter Greenaway, *Atomic Bombs On The Planet Earth*, onde a montagem minimalista³ expõe em diálogo a matemática das matrizes com a física atômica. Trata-se de um curta metragem com imagens de explosões atômicas, todas já registradas pelo audiovisual, expostas ora em sequência ora simultaneamente em quadros que se multiplicam dentro da tela em busca de novas organizações geometricamente organizadas. Com a conhecida capacidade

3 A montagem minimalista surge na obra de Peter Greenaway como uma contribuição ao quadro teórico das Categorias de Montagem de Sergei Eisenstein (NOVA, 2009).

de catalogação de Greenaway, todas as imagens são organizadas cronologicamente e suas ocorrências são cadenciadas pelo marcador de tempo obtido pelo uso da sonora de uma explosão. Dentro desse intervalo, surgem outros ritmos internos na montagem que se evidenciam pelas mudanças na composição da tela, onde os quadros se multiplicam em razões matemáticas até compor diversas matrizes, quadrada, retangular, simétrica, nula, unitária, entre outras, onde um estudo matemático pode nos revelar a estrutura que sustenta o planejamento dessa montagem.

A partir das imagens reunidas por Greenaway podemos estabelecer associações com estruturas matriciais das fórmulas matemáticas que reverberam o efeito multiplicador das explosões nucleares, tema central do filme, a partir do uso do urânio radioativo, cujo número atômico é 92. Esse número já havia sido explorado por Greenaway na sua trilogia *Tulse Luper*, quando o jovem protagonista percorre o mundo e reúne 92 malas com objetos achados ao longo dessa viagem ao longo da sua vida. Essa viagem tem início durante a 2ª Guerra Mundial marcada pelo lançamento da 1ª bomba nuclear. Observa-se que Greenaway mantém o seu manifesto contra o uso militar do urânio e as suas consequências para a humanidade, dentro de um conjunto de filmes com diferentes janelas de visibilidade onde a montagem minimalista ganhou ambiente para sua experimentação.

Enquanto Painlevé dialoga com a biologia usando o realismo das imagens de registro dos movimentos dos seres em observação, um certo classicismo no uso das imagens de interesse científico, Greenaway expõe uma obra de arte complexa na sua composição, na sua montagem, na sua sonoridade, na sua representação, oferecendo um outro diálogo entre ciências básicas como a matemática e a física com o cinema.

Algumas considerações finais

Discussão semelhante tem sido travada por historiadores, que observamos como grande contribuição para o ensino de história em diálogo com o cinema. Compreender os filmes sobre temas históricos como documento tem sido proposto por pesquisadores como Marc Ferro, Robert Rosenstone, Eduardo Morettin, e muitos outros abordam as obras cinematográficas como documento de registro histórico, chegando Rosenstone, historiador e consultor de filmes hollywoodianos, a considerar o cineasta como um historiador.

Da mesma forma, antropólogos de diferentes vertentes se filiam ao princípio de uso da expressão audiovisual para registro e difusão das suas pesquisas. Marcius Freire cita os trabalhos de Lévi-Strauss, Clifford Geertz e Edmond Leach, Margaret Mead, Edward Sapir e Ruth Benedict, para ampliar a discussão do conteúdo científico para obras consideradas artísticas. (FREIRE, 2011, p.42)

Freire ao discutir sobre o uso de filmes nas ciências humanas e os limites para o uso da linguagem cinematográfica como instrumento para desenvolver seus argumentos problematiza e questiona sobre até que ponto essa linguagem pode ser utilizada para, esquecendo esses argumentos, levar prazer ao espectador? Nesse contexto, Freire cita Jean Rouch que dizia a propósito do que fazia – documentários de caráter antropológico, em sua maioria – que todo filme deveria ter o rigor científico, mas ser também um poema. Fazer filme científico é tornar o discurso científico estético no lugar de uma linguagem neutra e um instrumento da matéria científica, com suas operações, hipóteses, resultados, etc.

Podemos concluir que a imaginação, a criatividade, a construção de hipóteses, a organização da argumentação, fazem parte da ação do cientista e do cineasta. Os dois formulam seus mundos, suas teorias, seus objetos de estudo, com os mesmos princípios, com a mesma objetividade mas com um ponto de vista particular, de lugares diferentes. A formulação desses lugares no ambiente escolar pode ser um caminho para estabelecer o diálogo que imaginamos entre cinema e as ciências básicas.

Referências

AUMONT, J. *A imagem*. Campinas: Papirus, 2006.

EL-HANI, C. N. & PEREIRA, A. M. "Notas sobre percepção e interpretação em ciência." São Paulo: Revista USP, n. 49, mar.-mai., 2001.

FREIRE, M. *Documentário: ética, estética e formas de representação*. São Paulo: Annablume, 2012

KOYRÉ, A. Galileu e a revolução científica do século XVII. In: *Estudos de História do Pensamento Científico*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

MANNONI, L. *A Grande Arte da Luz e da Sombra: arqueologia do cinema*. São Paulo: SENAC/Unesp, 2003.

MORIN, E. A alma do cinema. In: Xavier, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1983. Tradução Antônio-Pedro Vasconcelos.

NOVA, J. L. L. da. *A dramaturgia da forma das trucagens eletrônicas digitais em Peter Greenaway*, 2009. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

Coproduções Brasil-Portugal: reflexões preliminares¹

Jorge Luiz Cruz² (Doutor – UERJ)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Cinemas em português.

2 Professor do PPG-Artes do Instituto de Artes/Uerj; com Bolsa Prociência e apoio do Programa Jovem Cientista do Nosso Estado – Faperj. Atua nas áreas do audiovisual, performance e artes. Organizou os livros *Gilles Deleuze: sentidos e expressões* (Ciência Moderna, 2006) e *Aspectos do cinema português* (LCV-SR3/Uerj, 2010); e realizou o curta-metragem, 35mm, *A quadrilha* (2002).

Resumo:

Sabemos que o acordo de coprodução Brasil-Portugal para o cinema foi assinado na década de 1980, e após alguns anos foram realizados os primeiros filmes sob este acordo. Em 2002, a Ancine passa a coordenar as coproduções internacionais que recebem recursos federais, e a partir dos seus relatórios, então, pretendemos iniciar uma reflexão sobre a evolução destas coproduções no panorama mais amplo das coproduções internacionais brasileiras.

Palavras-chave:

Cinema, coproduções internacionais, Acordo luso-brasileiro.

Abstract:

We know that the coproduction agreement Brazil-Portugal was signed to the cinema in the 1980s, and after a few years the first films were made under this agreement. In 2002, Ancine shall coordinate international co-productions that receive federal funds, and from their reports, so we intend to start thinking about the evolution of these co-productions in the broader panorama of Brazilian international co-productions.

Keywords:

Cinema, international co-productions, Luso-Brazilian Agreement.

A partir dos relatórios da Agência Nacional do Cinema - Ancine, pretendemos iniciar uma reflexão sobre a evolução das coproduções internacionais entre o Brasil e outros países de língua portuguesa, em particular, neste momento, com Portugal, no panorama das coproduções internacionais brasileiras, a partir de 1995, mas com destaque para o período posterior ao ano de 2002, quando a Ancine passou a coordenar as coproduções internacionais que recebem recursos federais, através do Decreto 4.456.

I

O Brasil assinou diversos acordos culturais e alguns de coproduções cinematográficas internacionais. Dentre eles, recordamos que o acordo de coprodução Brasil-Portugal para o cinema foi assinado em 3 de fevereiro de 1981, “com o propósito de promover e desenvolver a atividade cinematográfica entre os dois países”, foi publicado em Portugal em abril de 1981, e no Brasil só em 14 de junho de 1985. Em 12 de agosto de 1994, em Gramado, foi estabelecido um novo protocolo visando à concretização das relações cinematográficas entre os dois países. No dia 24 de abril de 1996, um novo protocolo foi assinado em Lisboa, com o qual pretendia-se corrigir “algumas dificuldades de natureza formal e substancial na execução do *Protocolo de Gramado*”. Por fim, “considerando a evolução tecnológica e a necessidade de ajustes no *Protocolo de Lisboa*”, foi estabelecido novo Protocolo, assinado em Buenos Ayres (sic), em 17 de julho de 2007. Todo este longo processo, com muitas correções, indicam que os acordos cinematográficos assinados com Portugal talvez sejam os mais maduros, melhor alinhados e o único que estabelece os investimentos anuais de recursos de cada país.

Desta breve cronologia, podemos vislumbrar, então, porque, com o passar do tempo, Portugal tenha se tornado o maior parceiro cinematográfico internacional do Brasil, contabilizando, no período compreendido entre 1995 e 2011, de um total de cento e treze filmes concluídos em coproduções internacionais, 43% tem Portugal entre os parceiros: quarenta e dois são exclusivamente com Portugal (37,2%) e mais oito em coproduções (7,1%) que envolvem Brasil, Portugal e outro(s) país(es), conforme o quadro um, abaixo³:

3

Quadro construído a partir das planilhas da Ancine, disponíveis no *site* <http://www.ancine.gov.br>.

Quantidade de coproduções internacionais realizadas por ano – 1995 – 2009			
QUADRO 1	Ano	Quantidade de filmes concluídos em coproduções internacionais	Coproduções com Portugal
Antes do controle da Ancine.	1995	1	1
	1996	0	0
	1997	1	1
	1998	3	3
	1999	3	3
	2000	5	4
	2001	2	2
	Subtotal 1: 19	2002	4
Contratos sob controle da Ancine.	2003	4	1
	2004	8	1 + 2*
	2005	5	2 + 1*
	2006	9	4 + 1*
	2007	10	4
	2008	17	5 + 1*
	2009	11	3
	2010	10	2 + 2*
	Subtotal 2: 94	2011	20
Total: 113	TOTAIS	113 filmes concluídos	42 + 7*

Fonte: relatórios da Ancine, com dados até 29/05/2012.

* O primeiro número é referente à quantidade de coproduções entre Brasil e Portugal, e o segundo refere-se às coproduções que envolvem Brasil, Portugal e outros países.

Até 29 de maio de 2012, quando foram elaborados estes relatórios, a Ancine tinha registrado cinquenta e um filmes não concluídos, sendo que doze com Portugal

e mais treze com Portugal e outros países envolvidos. Isto realinha os números para, entre 1995 e 2011, um total de cento e sessenta e quatro coproduções internacionais, 39% envolvendo Portugal, sendo que 32,9 %, ou seja, cinquenta e quatro filmes apenas com Portugal, e outros onze filmes, 6,7 %, com Portugal e outros países.

Observamos ainda que, entre 2005 e 2009, do total de seis filmes concluídos, e outros três ainda não concluídos, cujas coproduções internacionais envolvam Brasil, Portugal e outro(s) país(es), são dois com Portugal e Argentina, *A festa da menina morta*, (2008) de Matheus Nachtergaele, e *A velha dos fundos* (2010), de Pablo J. Meza; um com Portugal e México, *Tapete vermelho* (2005), de Luiz Alberto Pereira; um com Portugal e Hungria, *Budapeste* (2008), de Walter Carvalho; um com Portugal, França e Alemanha, *O céu de Suely* (2006), de Karim Ainouz; e *O último voo do flamingo* (2010), de João Ribeiro, numa coprodução que envolveu, além de Brasil e Portugal, França, Itália e Moçambique.

Ao longo deste período, os anos de 2008 e de 2011 merecem destaque, pois foram os anos que o Brasil esteve envolvido em mais coproduções internacionais: em 2008, de um total de dezessete, foram cinco com Portugal, entre eles os já citados *A festa da menina morta* e *Budapeste*; e em 2011, de um total de vinte, também foram cinco com Portugal, entre eles *Capitães da areia*.

É também interessante notar que, entre 2005 e 2011, contabilizamos entre as trinta e uma coproduções internacionais com Portugal, vinte e oito são obras de ficção e apenas três são documentários: *Milho*, *A arca do Éden* e *Carta para o futuro*, estes dois de 2011; são trinta longas-metragens e apenas um média-metragem, o *Milho*.

Como comentamos, desde 1995 e até 2011, o Brasil contabilizava cento e treze coproduções internacionais, das quais dezenove estavam finalizadas antes da edição do citado Decreto 4.456, e posteriormente à assinatura do tratado, e até 2011, foram concluídos noventa e quatro filmes, e, até 2012, cinquenta e uma coproduções internacionais estavam em andamento no Brasil: doze com Portugal e mais três que envolvem outros países, além de Portugal. Isto contabiliza, então, cento e quarenta e cinco filmes em coproduções internacionais no período de 2003 a 2009, num total de cento e sessenta e quatro filmes de 1995 a 2009.

II

Podemos entender que esta escala ascendente mostra que as coproduções internacionais vêm se tornando uma *boa* opção para o mercado audiovisual no Brasil. E isto é demonstrado também no estabelecimento das políticas públicas para o audiovisual propostas pela Ancine, através do seu *Plano para diretrizes e metas 2011-2020*⁴, que na Diretriz número 8, anuncia que pretende “aumentar a competitividade e a inserção brasileira no mercado internacional de obras e serviços audiovisuais” (p. 126), e cuja meta apontada no item 8.1 é “celebrar novos acordos internacionais, bilaterais e multilaterais, de cooperação e/ou coprodução de obras audiovisuais”, e informa que, ainda em 2010, tínhamos treze acordos internacionais para o cinema celebrados pelo Brasil⁵, e aponta a intenção de quinze acordos, para 2015, e de vinte, para 2020 (observando que “dos treze acordos internacionais assinados hoje, três ainda não são operacionais - dois já votados pelo Congresso: Índia e Itália; Israel ainda pendente de votação -, e um deles é um acordo multilateral, de âmbito latino-americano”).

Com isto, é claro, pretende-se ampliar o número de coproduções internacionais de dez longas-metragens em 2010, para vinte, em 2015, e quarenta em 2020, ressaltando que, nesta taxa de crescimento, as coproduções internacionais representarão 26 %, ou seja, mais de um quarto da produção nacional no ano de 2020. Neste plano de metas há outros tantos itens que não exploramos, mas três itens merecem destaque: a intenção de “capacitar empresas e profissionais para operar no mercado audiovisual internacional” (item 8.8), que da falta de dados em 2010, pretende alcançar cinco cursos de capacitação para atuação no mercado internacional em 2015, e dez, em 2020; a ampliação do “intercâmbio internacional de educação em audiovisual” (item 8.9), sem dados até 2010, mas com a previsão de cem estudantes através dos “programas governamentais de intercâmbio internacional de educação audiovisual”, em 2015, e trezentos em 2020; e, ainda o item 8.12, que propõe “ampliar o número de escritórios de apoio a produções audiovisuais

4 Plano em elaboração, aberto para consulta pública até o dia 22/12/2012, quando podiam ser enviadas sugestões e propostas. Este é o documento que, nas palavras do então diretor-presidente da Agência, Manoel Rangel, “guiará os investimentos do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) e as ações do poder público no desenvolvimento do audiovisual brasileiro”.

5 Cabe esclarecer que este número se refere unicamente aos acordos internacionais para o cinema, há outros itens para o “audiovisual não cinematográfico”, conforme o *Plano para diretrizes e metas 2011-2020*.

estrangeiras no Brasil”, que já contava com vinte em 2010, e prevê trinta em 2015, e quarenta em 2020. É claro que são metas, inclusive ainda sem a previsão do volume ou de onde virão os recursos, mas já, neste documento, vemos as bases das metas previstas pela agência para serem cumpridas até o ano de 2020.

III

Outros dois pontos merecem destaque neste estudo preliminar sobre o acordo luso-brasileiro, no período compreendido entre os anos de 2005 e 2011. O primeiro tem a ver com o mercado: dos trinta e um filmes que receberam recursos federais, doze não foram lançados, porém quatro são de 2011 e é possível que ainda sejam lançados; em oito deles, o Brasil foi investidor minoritário, geralmente são as propostas portuguesas e, talvez por isso, não há interesse de investir no nosso mercado. Dos dezenove já lançados, cinco tiveram público inferior a mil espectadores e não houve, é claro, retorno do investimento: 687 espectadores/R\$ 5.421,00, 161/R\$ 772,00, 624/R\$3.596,00, 267/R\$ 1.917,00 e 118/R\$ 1.189,05; três destes filmes obtiveram público inferior a dois mil, 1.615/R\$ 12.349,00, 1.494/R\$ 13.039,00 e 1.686/R\$ 14.159,50; e apenas um teve público superior a cem mil espectadores, foi o *Capitães da areia* (2011), cento e sessenta e seis mil e setenta e um bilhetes vendidos, o que mostra o reduzido público e, talvez, a falta de investimento na divulgação destes filmes. De qualquer forma, no entanto, devemos compreender porque estes filmes que obtiveram recursos públicos brasileiros não foram lançados aqui, uma vez que há filmes concluídos em 2005 que ainda não foram lançados. Notem que estes dados de bilheteria não atestam a qualidade dos filmes, e não incluem o retorno de outros negócios com estes filmes, como lançamentos e distribuição em DVD, etc., e nem as bilheterias no exterior, uma vez que só dispomos dos dados da Ancine. Mas sabemos que, como os investimentos estrangeiros são pequenos relativos ao custo do filme, o que se pretende é, no caso das coproduções com Portugal, o mercado europeu, uma vez que as coproduções forçam a distribuição com taxas menores neste mercado, uma vez que Portugal é um dos países produtores. Outro dado relevante é relativo ao número de cópias para os lançamentos no Brasil: *Capitães da areia* foi lançado com 119 cópias e *Budapeste* com 40, o primeiro, como anotamos, foi a maior bilheteria entre as coproduções internacionais brasileiras até o momento, e o segundo teve um bom retorno, R\$ 862.662,29, o que parece demonstrar maior esforço e investimento nos lançamentos.

O segundo ponto que merece destaque diz respeito aos baixos valores dos investimentos dos países coprodutores, em torno de cento e cinquenta mil dólares, quando são os investidores minoritários, e das trinta e uma coproduções, o Brasil é investidor minoritário em dezessete e majoritário em 14 destas coproduções.

IV

Outro aspecto que merece destaque, ainda que não trate diretamente das coproduções com Portugal, foi o *momento Brasil*, encontro com distribuidores internacionais, agentes de vendas e diretores para discutir parcerias, e foi promovido pela *Agência brasileira de promoção e investimentos (APEX-Brasil)* e pelo *Programa cinema Brasil*. O encontro ocorreu no dia 30/09/2011, em Paris, visando já diversas ações para estimular a exibição dos filmes brasileiros no exterior.

Estas ações dificilmente impactarão as coproduções e a distribuição de filmes nos países de língua portuguesa, pois, como sabemos, são mercados pequenos e sem tradição de exibição dos filmes brasileiros. Mas certamente refletem nas parcerias internacionais, o que inclui Portugal. Os outros são os acordos com Argentina, Chile e Venezuela, provavelmente motivados pelos negócios provenientes do Mercosul; e firmou acordos ainda com Alemanha, Canadá, Espanha, França Itália e Índia. Há também quatro protocolos de cooperação internacional: Portugal, Argentina, Uruguai e o Consórcio Audiovisual de Galícia, Espanha.

V

Por fim, devemos ressaltar que, mesmo que o acordo estritamente cinematográfico com Portugal não esteja entre os mais antigos firmados pelo Brasil, o acordo com a Espanha data de 02/12/1963; com a Argentina, de 21/1/1968 (ratificado em 1981); com a França, de 06/2/1969; com a Itália, em 09/11/1970; e com a Alemanha, em 20/8/1974. Mas certamente foi o acordo com Portugal que resultou no maior número de filmes realizados e também com maior número de ajustes e correções, mas, ainda que sejam assinados tais acordos, não aparecem planos de distribuição capazes de preparar o mercado, nem de formação de público para estes filmes.

Referências bibliográficas

ANCINE. Plano para diretrizes e metas 2011-2020.

BASE de dados da Agência Nacional de Cinema (Brasil).

BASE de dados do Sistema consular integrado do Ministério das Relações Exteriores (Brasil).

CUNHA, P. “Coproduções em português: breve balanço”. Em: CRUZ, J.; MENDONÇA, L. (org's.). III Simpósio Internacional Os Cinemas dos Países Lusófonos, 2012, Rio de Janeiro. RJ: LCV/UERJ, 2012.

FERREIRA, C. “Monólogos lusófonos ou diálogos transnacionais. O caso das adaptações luso-brasileiras”. Em: XI Congresso Internacional da ABRALIC, 2008, São Paulo. Anais. São Paulo: ABRALIC, 2008.

SANTOS, R.; COUTINHO, A. *Políticas públicas e regulação do audiovisual*. Curitiba, PR: CRV, 2012.

Mercado cinematográfico lusófono: análise provisória¹

Paulo M. F. Cunha² (Mestre – Universidade de Coimbra, Portugal)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão “Cinemas em português - coproduções entre países e língua portuguesa”, mesa coordenada por Leandro José Luz Riodades de Mendonça.

2 Doutorando em Estudos Contemporâneos na Universidade de Coimbra, pesquisador no Centro de Estudos Interdisciplinares do Séc. XX da Universidade de Coimbra e membro fundador e dirigente da AIM - Associação de Investigadores da Imagem em Movimento.

Resumo:

Em finais de 2011, o presidente da RioFilme afirmou que “Brasil e Portugal ainda não conseguiram realizar um caso de sucesso numa co-produção cinematográfica”, persistindo diversos obstáculos, nomeadamente a legislação e os recursos financeiros. O objectivo desta apresentação será analisar o *corpus* de filmes financiados pelo Estado português em regime de co-produção com produtores de países de língua portuguesa e tentar caracterizar o seu circuito de distribuição em Portugal e na Europa.

Palavras-chave:

Cinema Lusófono, Política cultural, Distribuição, Recepção.

Abstract:

In late 2011, RioFilme president said that “Brazil and Portugal have failed to make a success in a co-production film”, persisting several obstacles, including legislation and financial resources. The purpose of this presentation is to analyze the *corpus* of films financed by the Portuguese State in a co-production system with producers of Portuguese-speaking countries and try to characterize its distribution circuit in Portugal and in Europe.

Keywords:

Lusophone film, Cultural policy, Distribution, Reception.

Nos últimos anos, uma das apostas da política cinematográfica portuguesa tem sido o apoio à produção de filmes em regime de co-produção com os países de língua oficial portuguesa. A estratégia portuguesa, apesar de certa invisibilidade mediática, procura estabelecer relações de cooperação com países ou comunidades (como o caso de Macau) com traços identitários reconhecidos como comuns: língua, religião ou património histórico e cultural. Impreterivelmente, os espaços de contacto privilegiados têm sido três: o europeu, desde a adesão à Comunidade Económica Europeia; o lusófono, apoiado nos trabalhos da Comunidade de Países de Língua Portuguesa (CPLP)³; o latino-americano, por influência do Brasil e de Espanha.

O objectivo desta apresentação será identificar os projectos de co-produção lusófona financiados pelo Estado português, procurar eventuais padrões de comportamento ou procedimento nos seus realizadores e produtores, e analisar os números relativos aos seus desempenhos no mercado de exibição português e dos restantes países membros da União Europeia.

Legislação

Para além de acordos de co-produção mais gerais, no âmbito da Comunidade de Países de Língua Portuguesa (CPLP) ou do programa Ibermedia por exemplo, Portugal assinou acordos bilaterais de cooperação na criação cinematográfica com outros 4 países de língua oficial portuguesa: com o Brasil em 1981 (que só seria ratificado pelo Brasil em 1985); com Cabo Verde em 1989; com Moçambique em 1990; e com Angola em 1992.

Actualmente, em Portugal, o apoio financeiro do Estado à produção cinematográfica prevê um espaço próprio nos concursos para co-produções com os países africanos de língua oficial portuguesa e para co-produções luso-brasileiras, atribui anualmente cerca de 15% do seu orçamento destinado à produção a projectos de co-produção (CUNHA, 2012).

3 Fundada em 1996, a Comunidade de Países de Língua Portuguesa (CPLP) nasceu da vontade, segundo o então ministro Jaime Gama, de “tornar consistente e descentralizar o diálogo tricontinental dos sete países de língua portuguesa espalhados por África, Europa e América”. Neste sentido, elegeram-se como objectivos, entre outros, a cooperação na cultura e a materialização de projectos de promoção e difusão da língua portuguesa. O cinema, naturalmente, é um instrumento que permite potenciar estes dois objectivos.

No edital de Co-Produção com Países de Língua Portuguesa são elegíveis os projectos de co-produção internacional de filmes de longa-metragem de ficção e de documentários, que garantam a participação de pelo menos um produtor português e um produtor de um país de língua oficial portuguesa, um realizador de país de língua oficial portuguesa e que a versão original seja em língua portuguesa. Nesse edital estão definidos quatro critérios de selecção: qualidade e potencial artístico e cultural do projecto (nomeadamente a relevância do tema e a originalidade da abordagem cinematográfica proposta; consistência e a exequibilidade do projecto; potencial de circulação nacional e internacional da obra projectada, em sala e festivais); currículo do realizador; currículo do co-produtor candidato; e o impacto potencial do projecto no sector cinematográfico e audiovisual nos países de língua oficial portuguesa, em especial nos que são objecto de ajuda ao desenvolvimento.

Em relação ao Protocolo Luso-Brasileiro, os dois países signatários comprometem-se a co-financiar anualmente quatro filmes de longa-metragem de ficção, animação e documentários, dos quais pelo menos dois são maioritariamente brasileiros e dois maioritariamente portugueses: dois filmes cujo realizador seja português, de iniciativa e responsabilidade de produtor português, detentor da participação financeira maioritária; e dois filmes cujo director seja brasileiro, de iniciativa e responsabilidade de produtor português, detentor da participação financeira maioritária. Em ambos os casos, fica estabelecido que a participação do co-produtor minoritário será, no mínimo, de 20 por cento. Neste acordo estão definidos três critérios de selecção: relevância do projecto do ponto de vista das relações culturais entre os países envolvidos; qualidade técnica e artística do projecto; e relevância da participação técnica e artística nacional do País minoritário na co-produção.

Distribuição e Recepção

Os regulamentos associados ao edital de Co-Produção com Países de Língua Portuguesa e ao Protocolo Luso-Brasileiro reconhecem as obras produzidas ao abrigo desses programas como obras nacionais nos respectivos mercados de exibição, beneficiando para isso de benefícios fiscais significativos.

Quadro 1. Filmes financiados por Portugal ao abrigo do edital de Co-Produção com Países de Língua Portuguesa (2004-2010)

Ano Apoio	Título	Ano Estreia	Bilheteira Portugal	Bilheteira EU 36	Obs
2004	A ilha dos Escravos, de Francisco Manso (BR/CV/PT/ES)	2008 (PT/CV)	2.470 espectadores	Sem estreia comercial	Exibido em Cabo Verde
2004	O Jardim do Outro Homem, de Sol de Carvalho (PT/MZ/FR)	2007 (MZ)	Sem estreia comercial	Sem estreia comercial	
2005	A República di Mininus, de Flora Gomes (PT/FR)	2010	Sem estreia comercial	Sem estreia comercial	Exibido no Festival do Rio 2012
2005	O último voo do Flamingo, de João Ribeiro (MZ/PT/BR/FR)	2010	2.831 espectadores	Estreou em Espanha (s/ dados)	Estreia comercial no Brasil
2006	O Grande Kilapy, de Zézé Gamboa (ANG/PT/BR)	2012	Sem estreia comercial	Sem estreia comercial	
2007	Quero ser uma estrela, de José Carlos de Oliveira (PT)	2010	2.943 espectadores	Sem estreia comercial	
2008	Margarida, de Licínio Azevedo (FR/MZ/PT)	2012	Sem estreia comercial	Sem estreia comercial	Título final: Virgem Margarida
2008	Por Aqui Tudo Bem, de Maria Esperança Pascoal (PT)	2011	Sem estreia comercial	Sem estreia comercial	
2009	Cadjigue, de Sana Na N'Hada (PT-GNB)	-	-	-	Em produção
2010	Bobô, de Inês Oliveira (PT)	-	-	-	Em produção

Neste edital, dos dez projectos apoiados entre 2004 e 2010, três foram dirigidos por realizadores moçambicanos (Sol de Carvalho, João Ribeiro e Licínio Azevedo), três por realizadores portugueses (Francisco Manso, José Carlos Oliveira e Inês Oliveira), dois por realizadores guineenses (Flora Gomes e Sana Na H'Hada) e dois por realizadores angolanos (Zézé Gamboa e Maria Esperança Pascoal). Dos oito filmes concluídos,

Dos oito projectos concluídos, apenas três tiveram estreia comercial em Portugal (é provável que A República dos Mininus e Virgem Margarida estreiam no decorrer de 2013) e apenas um nos mercados europeus.

Quadro 2. Filmes financiados por Portugal ao abrigo do Protocolo Luso-Brasileiro (2004-2010)

Ano Apoio	Título	Ano estreia	Bilheteira Portugal	Bilheteira EU 36	Obs
2004	Batismo de Sangue, de Helvécio Ratton (BR)	(financiamento anulado)			
2004	Histórias de Alice, de Oswaldo Caldeira (PT/BR)	2009	Sem estreia comercial	Sem estreia comercial	Estreia no Brasil
2005	O Céu de Suely, Karim Ainouz (BR/PT/FR/ALE)	2006	Sem estreia comercial	3.201 espectadores	Estreia em França e Noruega
2005	Dores, Amores e Assemelhados, de Ricardo Pinto e Silva (PT/BR)	2010	Sem estreia comercial	Sem estreia comercial	Título final: Dores e Amores
2006	A Primeira Missa, de Ana Carolina Soares (PT/BR)	2012	Sem estreia comercial	Sem estreia comercial	
2006	Entre a Dor e o Nada, de Alberto Graça	(financiamento anulado)			
2007	No Meu Lugar, de Eduardo Valente (PT/BR)	2009	Sem dados disponíveis	Sem dados disponíveis	Presença em Cannes, Varsóvia, Pusan, Chicago e Estocolmo
2007	Budapeste, de Walter Carvalho (PT/BR/HU)	2010	2.290 espectadores	2.290 espectadores	Estreou na Hungria
2008	As Doze Estrelas, de Luiz Alberto Pereira (BR)	2011	Sem estreia comercial	Sem estreia comercial	Estreou no Brasil
2008	Capitães de Areia, de Cecília Amado (BR)	2011	11.471 espectadores	Sem estreia comercial	Estreou no Brasil
2009	Quase Memória, de Ruy Guerra (PT/BR)	Em pré-produção			
2010	A Montanha, de Vicente Ferraz (PT/BR/IT)	2012			Pós-produção
2010	O País do Desejo, de Paulo Caldas (PT/BR)	2012	76 espectadores	Sem estreia comercial	Estreia prevista no Brasil

Dos 10 projectos concluídos (dois seriam abandonados posteriormente e um ainda não está concluído), apenas três tiveram estreia comercial em Portugal e dois noutros mercados europeus (França, Espanha e Hungria).

Para complementar estes dados, ficam ainda alguns exemplos de filmes, de diferentes géneros e com objectivos diversos, produzidos em regime de co-produção com parceiros brasileiros, mas que não beneficiaram da política de co-produção. Apesar de não se enquadrarem nos editais e protocolos de apoio a co-produções com países de língua portuguesa, os seis filmes seguintes registaram melhores desempenhos comerciais em Portugal e conseguiram também estreiar em mais mercados europeus.

- *Tabu* (2012, Miguel Gomes), co-produção PT/BR/FR/ALE. Financiamento público do ICA. Estreia comercial em Portugal (21.049 esp.) e Inglaterra. Estreia comercial prevista para Rússia, França, Alemanha, Estados Unidos e Argentina. Presente nos festivais de Berlim, Hong Kong, Cabourg, Karlovy Vary, La Rochelle, Gindou, Rio de Janeiro e Nova Iorque.
- *José e Pilar* (2010, Miguel Gonçalves Mendes), co-produção PT/ES/BR. Estreia comercial em Portugal (26.655 esp.), Brasil, Espanha, México e Estados Unidos. Presente nos festivais de Rio de Janeiro, DocLisboa, São Paulo, Punta del Este, Portland, Guadalajara, Las Palmas, Cineport e Vancouver.
- *Arte de Roubar* (2008, Leonel Vieira), co-produção PT/BR/ES. Financiamento público do ICA: fundo FICA. Estreia comercial em Portugal (23.361 espectadores) e Espanha (1.203 esp.). Falado em inglês.
- *O Mistério da Estrada de Sintra* (2007, Jorge Paixão da Costa), co-produção PT/BR. Estreia comercial em Portugal (29.406 esp.). Presente nos festivais de Gramado, Otava e Vancouver.
- *Viúva Rica Solteira Não Fica* (2006, José Fonseca e Costa), co-produção PT/BR. Estreia comercial em Portugal (13.414 espectadores).
- *Palavra e Utopia* (2000, Manoel de Oliveira), co-produção PT/FR/BR/ES. Estreia comercial em Portugal (23.521 espectadores), França (12.975 esp.), Espanha (4.507 esp.) e Itália (3.873 esp.). Presente nos festivais de Veneza, Buenos Aires e São Paulo.

Algumas considerações finais

O que se verifica em Portugal é que, ao fim de sete anos de uma política cinematográfica que privilegia a colaboração e a penetração nos outros mercados lusófonos, os filmes que foram financiados ao abrigo dessa política não estão a obter os resultados esperados ou desejados. Ironicamente, foram projectos com parcerias ditadas pelas dinâmicas do próprio mercado cinematográfico, e portanto estabelecidas independentemente de qualquer protocolo ou acordo de teor político, que conseguiram melhores desempenhos e que ajudam a concretizar, de uma certa forma, a política do próprio Estado português.

Apesar deste investimento crescente na área da produção, a distribuição continua a ser uma fragilidade reconhecida por diversos agentes cinematográficos. Em Outubro de 2011, durante o Festival Internacional de Cinema do Rio de Janeiro, Sérgio Sá Leitão, Presidente da RioFilme, defendeu a criação de um mercado comum de países lusófonos para a circulação de bens e serviços culturais, especialmente no cinema. Uns meses antes, o realizador português Jorge Paixão da Costa falava da importância dos mais de 250 milhões de luso-falantes e da necessidade de articular a “produção e difusão das imagens com estratégias de desenvolvimento”. Apesar dos esforços mútuos, que muitos reconhecem e estimulam, continuam a persistir barreiras legislativas e comerciais que insistem em dificultar a circulação de obras de países lusófonos nos mercados internos dos outros países lusófonos.

Os indicadores quantitativos do lado português parecem demonstrar que, perante as diferenças entre os próprios mercados lusófonos (dimensão, parque exibidor, hábitos dos espectadores, entre outros), a estratégia a seguir terá de passar mais pelos apoios aos sectores da distribuição e da exibição e menos pelo apoio directo à produção. A presença regular de filmes portugueses nos principais festivais de cinema brasileiros (Rio e São Paulo) e de filmes brasileiros em festivais realizados em Portugal (Luso-brasileiro e Fest-In) demonstra que esse é um meio eficaz, e com bastante potencial, para a divulgação e comercialização de filmes de países lusófonos nos mercados cinematográficos dos outros parceiros lusófonos e um caminho possível para que se construa um mercado cinematográfico comum aos países lusófonos.

Referências

Bases de dados do *Instituto de Cinema e Audiovisual* (Portugal).

Bases de dados *Lumière – Observatório Europeu do Audiovisual*.

CRUZ, Jorge Luiz. «Os cinemas da África lusófona: primeira aproximação». In: Actas do III Simpósio Internacional *Os Cinemas dos Países Lusófonos*. Rio de Janeiro: LCV/ UERJ, 2012.

CUNHA, Paulo. «Co-produções em português: breve balanço». In: Actas do III Simpósio Internacional *Os Cinemas dos Países Lusófonos*. Rio de Janeiro: LCV/UERJ, 2012.

FERREIRA, Carolin Overhoff. «Monólogos lusófonos ou diálogos trans-nacionais. O caso das adaptações luso-brasileiras». In: XI Congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo: ABRALIC, 2008.

MATOS-CRUZ, José de – «Um imaginário luso-brasileiro». In: *Revista Camões*, 11. Lisboa: Instituto Camões, 2000.

SALES, Michelle – «Belonging and displacement: saídas transnacionais e plurilinguísticas para o cinema lusófono». In: Anais do XV Encontro SOCINE. Rio de Janeiro: SOCINE, 2011.

O sexo e a palavra: Pereio, um ator-autor¹

Pedro Maciel Guimarães² (pós-doutorando – ECA-USP)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na mesa temática A arte do ator : teatro, cinema e performance.

2 Pedro Maciel Guimarães é doutor em cinema e audiovisual pela Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris
3. Atualmente, é bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do estado de São Paulo (Fapesp) na ECA-USP, com trabalho sobre atores de cinema brasileiros.

Resumo :

A obra de um ator de cinema, da mesma maneira que a de um diretor-autor, pressupõe a repetição de constantes formais e temáticas. Paulo César Pereio utiliza algumas dessas constantes (o escracho, a voz dissonante e o corpo sexual) para singularizar suas interpretações e também fugir de um tipo de encarnação convencional de personagem. Pereio é ator-autor por modelar não só as características físicas e psicológicas de um personagem, mas também a organização formal de planos, sequências e filmes.

Palavras-chave :

Estética do cinema, teoria do ator-autor, análise da imagem, interpretação para o cinema.

Abstract:

The work of a movie actor, in the same way as that of a filmmaker, assumes the formal and thematic constant repetition. Paulo César Pereio uses some of these constants (exaggeration, the dissonant voice and the sexual body) to distinguish his interpretations and also escape a kind of incarnation of conventional character. Pereio is an "actor-auteur" for shaping not only the physical and psychological characteristics of a character, but also the formal organization plans, sequences and movies.

Keywords :

Aesthetics, actor-auteur, visual analysis, movie performances.

A autoria do ator dentro do processo de criação coletivo do filme foi colocado em voga a partir do cinema moderno, por volta dos anos 50, quando diretores, sobretudo europeus, passaram a contar com a individualidade dos atores não somente no momento de escrita de um papel mas principalmente nos momentos de filmagem, estabelecendo relações de proximidade física e psicológica entre diretor e ator, ou “criador e criatura” (BERGALA, 2004, p. 41), mediados, claro, pela figura do personagem filmico.

O ator pode ser autor de diversas maneiras no cinema. A dimensão escolhida para essa comunicação é aquela onde o ator influencia uma obra de maneira subterrânea através da força oculta que traz sua *persona*. Em alguns momentos, o ator pode ser também portador de preceitos estéticos e éticos do diretor com relação a arte, a politica e o cinema.

A autoria do ator de cinema leva em consideração não somente seus aspectos físicos, mas também aspectos abstratos, a *persona* de Carl Jung e que significa a parte emergente para a coletividade das características psicológicas de uma pessoa (JUNG, 1967, p. 480).

O conceito de ator-autor foi forjado, em 1975, pelo pesquisador Patrick McGilligan. Para falar das contribuições de James Cagney nos filmes em que ele aparecia unicamente como ator, McGilligan se pôs a investigar de que maneira “a simples presença do ator define a essência dos filmes” (McGILLIGAN, 1975, p. 33), impondo decisões estéticas ao diretor – escolha de certos tipos de planos, de um tipo determinado de personagem – e determinando, de maneira geral, a *mise en scène* de um plano, de uma sequência ou até de um filme inteiro.

O teórico, crítico e diretor francês Luc Moullet, que retomou em 1993 o conceito de ator-autor, cria o termo “orientações essenciais ou figuras de encarnação” (MOULLET, 1993, p. 88), para descrever o estilo de interpretação de um ator através do qual ele consegue imprimir uma ideia de continuidade e evolução aos seus papéis. Moullet usa esse termo para falar da repetição sistemática de mesmos motivos físicos, corpóreos e gestuais que o ator Cary Grant utilizava em suas aparições no cinema. A obra fundadora do pensamento de Moullet chama-se justamente *Política dos atores*, em referência à politica dos autores propagada pelos Cahiers du Cinéma nos anos 50. Os verdadeiros atores-autores criam e desenvolvem ao longo de suas carreiras essas orientações essenciais, passando muitas vezes por cima da “direção de atores” de um determinado cineasta.

Paulo Cesar Pereio aparece em evidência como um dos principais atores-autores do cinema brasileiro. Evoluindo dentro do cinema independente e do cinema marginal, Pereio firma-se como um dos intérpretes que mais tiveram liberdade de expressão dentro dos filmes, cuja persona era de tal maneira já estabelecida que os diretores ficavam condicionados a criar para ele papéis que se adequavam à sua individualidade de ator.

Nesse sentido, o sexo e a palavra aparecem como duas “orientações essenciais” de suas performances. Essas orientações essenciais devem ser definidas e circunscritas de acordo com o sistema de aparecimento de Pereio em filmes e em produtos audiovisuais. Primeiro, o sexo, seria uma preocupação constante dos personagens de Pereio. Na representação sexual, o corpo do ator aparece sempre retalhado por uma energia sexual destrutiva, um corpo prostrado pelo desejo, como que anestesiado por ele. É assim que o encontramos em diversos momentos de *Eu te amo* (Arnaldo Jabor, 1981), primeiramente submetido à tortura amorosa de Vera Fischer, e logo depois aos desmandos sexuais de Sonia Braga, que o transformam quase num escravo sexual. Nesses momentos, o corpo de Pereio é um corpo alongado, quase inerte, horizontal, voz pastosa, embriagada, implorando carícias.

Nesse filme, aparece também uma figura secundária do corpo pereiano que é o corpo vítima de sevícias ou de umas ligeiras torturas sexuais. O corpo do macho vai ser assim privado de sua prerrogativa de caça para se tornar caçador, atitude condizente com corpo fragilizado que energia sexual recolhida havia anteriormente abatido. O corpo-caça do macho de Pereio, ironicamente caçado pela mesma atriz, em *A dama do loteamento* (Neville de Almeida, 1978) no qual Pereio é mais um dos objetos sexuais da pulsão sem limites da dona de casa frígida com o marido vivida por Sonia Braga.

O corpo manipulado aparece também em *Gamal, o delírio de sexo* (João Batista de Andrade, 1969). Primeiramente, o corpo de Pereio é tomado pela energia sexual transbordante de Joana Fomm. Os dois se debatem numa luta sexual na qual o corpo da mulher é obviamente quem comanda. Mais tarde, tanto Pereio quanto Joana Fomm e outros personagens tornam-se joguetes nas mãos de três figuras misteriosas que pontuam o filme com seus comentários corporais, uma espécie de coro grego sadomasoquista, que leva os personagens a agirem da maneira que eles bem entendem. Pereio é o que mais sofre nas mãos do trio, sendo despido, jogado no chão e transformado em cavalinho sem oferecer a menor resistência.

O corpo embebido de torpor sexual é completado, na obra de Pereio, pelo corpo viciado. Pereio se tornou especialista em papéis de bêbados e as cenas em bares e butiquins se multiplicam em sua filmografia, desde *Rio Babilônia* (Neville d'Almeida, 1982) a *Bar Esperança* (Hugo Carvana, 1983), assim como os momentos de bebedeira em *Vai trabalhar Vagabundo* (Carvana, 1973) e em *Gamal*. Assim como no sexo, Pereio também é manipulado no vício. Primeiramente para voltar a ser “o velho Russo de guerra”, segundo as palavras do personagem de Hugo Carvana (*Vai trabalhar...*). Em *Gamal*, é na bebida que ele encontra alento quando consegue escapar das mãos dos seus algozes. Já em *A Lira do Delírio* (Walter Lima Jr, 1978), é o rosto de Pereio, num misto de extase etílico e sexual, em sobreposição a imagens de blocos de carnaval, que abre o filme. Discorrendo sobre as benesses da festa pagã, a voz em off do ator sentencia que “a vida dura so um dia, um porre, um gesto, um gemido, um canto, um delírio, ou pouco mais do que isso”.

A figura de Pereio, corpo manipulado fisicamente, se completa de Pereio, corpo manipulador, quando as relações dominante-dominado envolvem o discurso oral e a persuasão e não necessariamente o físico. Essa é a primeira manifestação da palavra como figura essencial da obra de Pereio-ator. Em *Toda nudez sera castigada* (Arnaldo Jabor, 1973), é através da palavra, do convencimento oral que Pereio leva o personagem de Paulo Porto a conhecer a prostituta Geni. “A salvação do herculano é o sexo”, brada ele, rodriguianamente, que usa do continuo transe fornecido pelo poder sexual da prostituta sobre seu irmão para continuar se beneficiando do dinheiro dele.

O poder de convencimento da voz de Pereio é um dos elementos mais utilizados por diretores de universos diferentes e não somente para aqueles oriundos do cinema independente ou marginal. Pereio é um dos poucos atores brasileiros que tem a voz associada diretamente à sua persona e ao seu corpo de ator. É por causa desse grão da voz, segundo expressão de Roland Barthes, que traz consigo uma clara conotação sexual e marginal, que a voz do ator foi usada para narrar uma série de TV como *Anos Dourados* (1986), escrita por Gilberto Braga, que falava justamente de amadurecimento sexual e dos tabus em torno do sexo para a sociedade brasileira dos anos 50. Ou ainda no curta metragem *Dossiê Rebordosa* (Cesar Cabral, 2008), em que Pereio dubla um dos amantes da sempre marginal e excessiva personagem de Angeli.

A utilização da voz de Paulo Cesar Pereio obedece a um princípio de encarnação ligado à essa particularidade da voz narrativa. O discurso oral de Pereio, em diversos filmes, acaba sendo o fio condutor da narrativa, sua mola mestra. A figura essencial da “voz condutora” está obviamente presente nesses filmes e séries citados anteriormente, mas ela aparece também em filmes que não recorrem à narração em off. É o caso de *Iracema, uma transa amazônica* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1975), em que Pereio é uma espécie de entrevistador intradieético que conduz a exploração dos diretores e que comanda o confronto entre a equipe de filmagem e os personagens encontrados. Pereio é a ponta de lança dessa expedição contemporânea, no papel do caminhoneiro Tio Brazil Grande, que materializa o ideário da empreitada em seu próprio nome. No confronto com a população local, Pereio extrai deles, por meio de uma entrevista intradieética, visões de mundo e impressões sobre cidadania, política, meio ambiente e sexualidade. Outro confronto-entrevista entre Pereio e prostitutas aparece também em *A lira do delírio*. Já em *Tudo Bem* (Jabor, 1980), Pereio chega quase no final do filme para aparecer como um líder messiânico do progresso, que lidera, através da palavra, uma massa de visionários convencendo-os dos benefícios da modernização industrial e comercial do país.

Nesses momentos, a palavra de Pereio, misto de improvisação e roteirização de situações previamente acertadas com os diretores, ou sua “voz condutora”, oscila entre uma voz didática e uma voz dissonante. Ao mesmo tempo que a fala do ator serve como a verbalização da visão politicamente correta dos diretores (aconselhando os proprietários locais a só comprarem terras com registro no Incra) ela torna-se dissonante no momento em que o filme deixa transparecer a visão sarcástica e pessoal do ator que contesta o discurso dos madeireiros com frases como “a natureza é mãe coisa nenhuma” ou “no Brasil, tem que ser esperto para sobreviver”. Junto a *Iracema*, a voz sexual de Pereio surge quando ele pede à prostituta pra lhe mostrar o estado do seu peito, ao que ela atende sem pestenejar, denotando uma intimidade estabelecida entre os dois atores instituída nos momentos das filmagens.

A figura do entrevistador diegético materializada por Pereio é uma atualização de um procedimento do dito cinema moderno em que os atores eram chamados a aparecer nos filmes com suas individualidades e opiniões próprias. Ela é herdeira da postura, por exemplo, de Godard, que fazia da entrevista dos seus atores-personagens a base para

filmes como *Masculino, Feminino* (1966) ou *A Chinesa* (1967). O uso do corpo e da voz de Pereio nesses filmes é assim um prolongamento visual da figura dos diretores, que delegam a ele a tarefa de fazer aparecer, sob a camada ficcional do personagem, a individualidade dos seus intérpretes.

Em outros momentos, como no filme *Bang Bang* (Andrea Tonacci, 1971), filme seminal da filmografia de Pereio, não é mais através da voz que ele se torna um prolongamento das preocupações éticas e estéticas dos diretores, mas através do uso do seu corpo de ator que servirá para “revelar o dispositivo de filmagem” (nas palavras de Christian Metz) e barrar todo e qualquer ilusionismo da imagem cinematográfica. É isso que acontece no momento em que o personagem sem nome, travestido com uma máscara de macaco, coloca o espelho estrategicamente posicionado para que ele deixe o espectador ver a câmera. A quebra da transparência da narrativa é uma preocupação constante na obra de Tonacci e ela toma o corpo de Pereio como repositório dessa prerrogativa de revelar os detalhes da fabricação do filme como inerente à composição formal da obra.

Para finalizar, o filme que melhor resume a importância da palavra, da verbosidade do discurso e da excessiva oralidade de Pereio é *O Bravo Guerreiro* (Gustavo Dahl, 1969). Pereio aparece nesse filme, a princípio, num contraemprego de sua persona esdrachada e exagerada, ao encarnar um deputado de oposição massacrado por crises de consciência. Miguel Horta é um tipo introspectivo, de poucas palavras, diferente dos demais tipos encarnados por Pereio. É no momento de explosão do personagem, no final do filme, em que ele toma a palavra num discurso longo e inflamado, que fica claro a figura da “pulsão vocal”, que emerge com a força de um vulcão para liberar o ator da interpretação nouvelle-vaguiana que lhe era infligida até então. Similar à pulsão escópica descrita por Freud, a pulsão vocal de Pereio liberta o ator, deixando transparecer o intérprete sob a máscara ficcional inviolável do personagem de cinema.

Referências

BERGALA, A. "De l'impureté ontologique des créatures de cinéma". *Trafic* 50, verão de 2004.

JUNG, C. G. *Tipos psicológicos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

MOULLET, L. *Politique des acteurs*. Paris : Cahiers du Cinéma, 1993.

MCGILLIGAN, P. *Cagney, the Actor as Auteur.*, London : A.S Barnes, South Brunswick: Tantivity, 1975.

Cruzamentos entre animação e efeitos visuais¹

Roberto Tietzmann² (Doutor – PUCRS/FAMECOS)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Mesa temática - Animação e cinema: relações históricas, técnicas e expressivas.

2 Roberto é membro do programa de pós-graduação em comunicação social da PUCRS. É doutor pela PUCRS (2010) onde pesquisou efeitos visuais, montagem e narrativa cinematográfica nos filmes de King Kong.

Resumo:

Presentes desde os primeiros anos do cinema, animação e efeitos visuais se estabeleceram com ênfases distintas: a primeira buscava criar imagens, movimento e personagens que revelavam sua origem; os efeitos almejavam completar ou substituir a imagem captada pela câmera sem que fosse percebida uma diferença entre elas. Nesta comunicação questionamos pontos de cruzamento entre animação e efeitos visuais em situações onde uma área se sobrepõe a outra sugerindo categorias para esta relação.

Palavras-chave:

Animação, efeitos visuais, técnicas, paradigmas.

Abstract:

Existent since the first days of cinema, animation and visual effects have established themselves with separate emphasis: the first sought to create images, motion and characters that always revealed their origins; the effects aimed to augment or substitute the image created by the camera in a way that would be indistinguishable from the original. In this text we question overlapping points between animation and visual effects in situations where it is possible to propose categories to this relation.

Keywords:

Animation, visual effects, techniques, paradigms.

Nesta comunicação, parte da mesa “Animação e cinema: relações históricas, técnicas e expressivas” discutimos categorias de cruzamentos entre as trajetórias dos efeitos visuais e da animação ao longo da história do cinema marcados por circunstâncias tecnológicas e uma busca de verossimilhança na imagem apresentada ao espectador.

Animação e efeitos: caracteres opostos

A animação tem suas raízes tecnológicas e instrumentais estabelecidas décadas antes das tecnologias de cinema ao final do século XIX, tirando proveito do nascente meio em poucos anos e rapidamente desenvolvendo diversas técnicas específicas. No entanto, os primeiros filmes animados não buscavam confundir o espectador a respeito da natureza de suas imagens, deixando claro que a síntese do movimento tinha raízes na autoria de um artista gráfico como é mostrado em “The Enchanted Drawing” (Blackton, 1900) onde um artista provoca o rosto que ilustra, “Fantasmagorie” (Cohl, 1908) onde a mão do desenhista entra em cena à moda de um deus-ex-machina e culminando em “Little Nemo” (Blackton; McCay, 1911) que gira em torno de uma representação ficcional da aposta de como produzir as imagens animadas entre vários cartunistas. Outras técnicas para realizar animação como o *stop motion* realizado com insetos “Revenge of the Kinematograph Cameraman” (Starevich, 1911) exploravam movimentos impossíveis de realizar de outras maneiras.

Animação segundo diversos autores como Lucena Júnior (2005), Miranda (1971) e Solomon (1994) essencialmente consiste na produção artificial de movimento e costuma ser usado também como adjetivo, como no *cinema de animação* ou ainda com a segmentação dos *filmes de animação* como um meta-gênero com tradicional direcionamento ao público infantil.

A produção de movimento tem contextos mais profundos em uma dimensão etimológica. *Anima* é uma palavra latina, tem como significado “vida” ou “alma” conforme Valpy (1828). Animação traz através deste parentesco etimológico a sugestão de autonomia, de subjetividade nas entidades, objetos, elementos gráficos representados na tela quando apresentam movimento. Obviamente não são apenas personagens a ser animados; quando o são elementos não antropomórficos como fogo, água, fumaça, luz é denominado *animação de efeitos*. Ambas categorias de animação podem ser vistas

em uma mesma cena. No início do balé quebra-nozes em “Fantasia” (Grant; Huemer et al., 1940) fadas iluminam a vegetação perto de um lago à noite o que apresenta animação de personagem em moldes tradicionais e o cintilar das plantas, os reflexos da umidade e os focos de luz são típicos da animação de efeitos.

As técnicas de animação são os repertórios de práticas e ferramentas que permitem ao animador criar diferentes imagens sequenciais que sugiram estar em movimento. Existem dezenas de técnicas conforme autores como Laybourne (1998) e Katz (1998), condicionados pelos recursos tecnológicos disponíveis, pelo orçamento definido para a realização também pelas escolhas estéticas envolvidas no processo. De maneira geral as técnicas de animação podem ser agrupadas em categorias relacionadas à produção sequencial e incremental de imagens: a primeira envolve alguma forma de expressão gráfica como desenho ou pintura, a segunda categoria utiliza a fotografia de objetos, bonecos ou outros elementos e uma terceira categoria é movida pela criação de movimento a partir de modelos virtuais tridimensionais.

Lado a lado com a animação os efeitos visuais se desenvolveram rapidamente nos primeiros anos do cinema passando a estender as possibilidades para além dos limites do que era registrável com uma câmera. Ao contrário da animação os efeitos visuais sempre buscaram demonstrar o impossível para os espectadores de um modo que as mecânicas que possibilitam as trucagens fossem ocultadas, tivessem os filmes um viés mais realista ou fantasioso.

Matrizes conceituais para os efeitos visuais partem dos instrumentos mecânicos para os palcos do teatro grego relidos por Chondros (2004), capazes de fazer voar personagens e substituir cenários com agilidade chamando pouca atenção para o maquinário e também da tradição de edição e manipulação de fotografias com propósitos artísticos e criativos a partir da metade do século XIX explorada por Mitchell (2001) e Wheeler (2002) entre outros.

Assim, efeitos visuais se definiram de uma maneira ampla como o resultado de técnicas de produção de imagem em movimento que substituem ou complementam a captação integral da imagem com uma câmera em um único momento. Em comum a todos os conceitos sobre efeitos visuais presentes em Aumont&Marie (2006), Fielding (1985), Sawicki (2007), é constante esta ideia de substituição através da aplicação de uma ou mais técnicas.

Entre elas Rickitt (2000) estabelece animação como uma das seis categorias de efeitos visuais, um cruzamento entre áreas que coloca a síntese de movimento a serviço da síntese de imagens em substituição. O uso crescente de animação digital como base de efeitos visuais em filmes a partir da década de 1980 corrobora esta afirmação.

Uma vez colocadas estas posições das imagens de síntese (animação e efeitos visuais) com um viés distinto em sua aplicação é necessário situar outras diferenças entre o uso destes termos e suas sobreposições.

Apropriações e limitações entre animação e efeitos visuais

Efeitos visuais e animação estabelecem frequentemente uma relação de troca. Enquanto a área de efeitos se apropria das técnicas de animação, seu uso com este propósito sempre indica um enquadramento das possibilidades das técnicas empregadas. Há uma restrição à capacidade de abstração e distanciamento da realidade que são potenciais na animação, uma vez que efeitos visuais usualmente buscam ser imagens que procuram disfarçar-se como análogas às produzíveis por uma câmera. A aplicação de técnicas de animação neste contexto acaba por revelar ao longo da história do cinema um impulso para buscar criar imagens técnicas mais detalhadas e próximas do parâmetro estabelecido pela fotografia e depois apropriado pelo cinema e televisão quanto por revelar a cada passo as limitações e as diferenças de fluência das imagens ontologicamente distintas e exigindo manobras na decupagem para suavizar as distinções da linguagem cinematográfica conservadora do corte em continuidade conforme definida por Bazin (1999) e Martin (1990) entre outros tantos.

Exemplos de tais possibilidades e limitações podem ser observados na primeira e na terceira versões de King Kong realizadas em 1933 e 2005. Na primeira o gorila gigante é realizado com animação *stop motion* de um boneco articulado de aproximadamente 50cm coberto com pele de coelho na maioria das cenas. O fracionamento dos movimentos é evidente hoje e o era mesmo para as plateias do passado. A necessidade de reunir o modelo do gorila com o elenco humano e demais cenários e maquetes de Nova Iorque exigia diversos cuidados nos enquadramentos e montagem de modo que o contato entre estas camadas nunca fosse explicitado de maneira desfavorável. As ações do gorila precisavam contornar *barreiras invisíveis*, conforme Tietzmann (2010), linhas que

não poderiam ser cruzadas sob pena de romper as relações internas de perspectiva e causa-e-efeito físico entre as camadas.

Na versão mais recente, dirigida por Peter Jackson, o gorila é animado através de modelos digitais com movimentos parcialmente captados a partir da interpretação física do ator Andy Serkis. O Kong do terceiro milênio continua preso à trágica história passada na década de 30, mas aqui não tem restrições aos seus movimentos, incorporando a retórica do cinema contemporâneo de ação para exacerbar sua interação com os espaços e a cidade.

No cinema pré-digital eram poucos os casos a cena evidenciava uma equiparação entre efeitos visuais e animação. O filme “Marujos do Amor” (Sidney, 1945) é um exemplo disto ao trazer uma cena onde Gene Kelly tem como parceiro de dança o rato Jerry. A cena é um número de dança característico do cinema do período, com poucos cortes e enquadramentos amplos e justifica-se dentro da narrativa porque é uma cena de fantasia, uma história contada ao garoto Donald (Dean Stockwell) pelo personagem de Kelly.

A heterogeneidade da aparência e atributos visuais de Jerry e Kelly, assim como a de King Kong e seus perseguidores humanos permaneceram correntes como uma barreira aos efeitos visuais pelas próximas décadas, sendo superadas apenas em meados dos anos 1990 com a migração para a síntese de imagens animadas digitais.

O caminho trilhado pelas imagens digitais parte de raízes distintas da já citada fotografia e seus precursores, mas tem sua semente na matemática e na geometria. Os cálculos envolvidos no desvendamento das estruturas de perspectiva linear durante o renascimento, a vinculação da geometria com a aritmética por Descartes e a afetiva ligação com as imagens abstratas e angulares das artes de vanguarda do início do século XX abriram caminho para que fossem apreciadas imagens que não eram avaliadas por sua similaridade ou indicialidade com o mundo exterior a elas, a definição de realismo de Fiske (1983), mas apontavam para uma síntese.

As primeiras animações digitais realizadas a partir da década de 1960 em parte sob demandas do complexo industrial-militar norteamericano e em parte com a experimentação mapeada por Youngblood (1970) realizada pelos irmãos James e John Whitney definiu-se como imagens geometrizadas e abstratas que aproximavam-se ou

das demandas da indústria ou refletiam as utopias de uma nova consciência típicas do período. A abstração visual seria continuamente conduzida a um nicho de entusiastas nas próximas décadas da animação digital enquanto suas cenas incorporariam progressivamente os códigos e práticas da linguagem cinematográfica tradicional como a antropomorfização dos personagens, a busca de uma verossimilhança nas narrativas e a analogia com uma câmera na produção de imagens, uma trajetória delineada por Price (2009).

Considerações finais e categorias preliminares

Propomos três categorias preliminares para discutir tais cruzamentos entre animação e efeitos visuais: na primeira a animação busca ser um substituto pleno à imagem captada por câmeras, representando algum fato ou acontecimento lastreado em documentação – em uma linha que se estende do “Sinking of the Lusitania” (McCay, 1918) às reconstituições contemporâneas; na segunda a animação serve como suporte principal aos efeitos visuais, sofrendo as limitações de ter de resolver as áreas de contato entre o que foi filmado e animado – a interseção presente na maioria dos filmes onde há a necessidade hábil de negociar uma barreira invisível entre os elementos; como terceira as limitações, restrições e arestas da animação e efeitos visuais são assumidas e evidentes ao espectador em uma sugestão de inclusão e parataxe – um estilo assumido por diretores como Michel Gondry.

Entendemos que tais categorias estão embasadas em um olhar de perspectiva histórica sobre as áreas conforme explorado brevemente neste texto e é essencialmente uma área de sobreposição de técnicas, estéticas e estratégias de representação onde mais estudos são necessários para uma compreensão mais abrangente destas manifestações.

Referências

- AUMONT, J.; MARIE, M. *Dicionário técnico e crítico de cinema (segunda edição)*. Campinas : Papyrus Editora, 2006.
- BAZIN, A. *The Evolution Of The Language Of Cinema* in BRAUDY, L & COHEN, M. (eds.). *Film Theory and Criticism – Introductory Readings (fifth edition)*. Nova Iorque : Oxford University Press, 1999.
- CHONDROS, T. G. “*Deus Ex-Machina*” *Reconstruction and Dynamics*. em *International Symposium on History of Machines and Mechanisms. Proceedings HMM2004*. Springer, 2004.
- FIELDING, R. *Techniques of Special Effects Cinematography*. Boston : Focal Press, 1985.
- FISKE, J. (et al). *Key Concepts in Communication*. Londres : Methuen, 1983.
- KATZ, E. *The Film Encyclopedia* (3rd Ed). Nova Iorque : Perennial; 1998.
- LAYBOURNE, K. *The Animation Book*. Nova Iorque : Three Rivers Press, 1998.
- LUCENA JÚNIOR, A. *A Arte da Animação*. São Paulo: SENAC SP, 2005.
- MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MIRANDA, C. A. *Cinema de Animação*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.
- MITCHELL, W. J. *The reconfigured eye : visual truth in the post-photographic era*. Cambridge (MA): MIT Press, 2001.
- NETZLEY, P. D. *Encyclopedia of Movie Special Effects*. Phoenix : Oryx Press, 2000.
- PRICE, D.A. *The Pixar Touch: The Making of a Company*. Nova Iorque :Knopf Doubleday Publishing Group, 2009.
- RICKITT, R. *Special Effects, the history and the technique*. Nova Iorque : Billboard Books, 2000.
- SAWICKI, M. *Filming the Fantastic : A Guide to Visual Effect Cinematography*. Oxford : Focal Press, 2007.
- SOLOMON, Charles. *The History of Animation*. Nova York: Wings Books, 1994.
- URRERO, G. *Cinefectos: trucajes y sombras. Una aproximación a los efectos especiales*

en la Historia del Cine. Barcelona : Royal Books, 1995.

VALPY, F.E.J. *An etymological dictionary of the Latin language*. Londres : Baldwin & Co. ; Longman & Co.; G. B. Whitaker, 1828.

WHEELER, T. *Phototruth or Photofiction? Ethics and Media Imagery in the Digital Age* . Nova Iorque: Lawrence Erlbaum Associates, 2002.

YOUNGBLOOD, G. *Expanded Cinema*. Nova Iorque : P. Dutton & Co. Inc., 1970.

**SEMINÁRIOS
TEMÁTICOS**

*A Nouvelle Vague sob o ponto de vista do jornal O Metropolitano*¹

*Alessandra Souza Melett Brum*² (Doutora – UFJF)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Seminário Temático Cinema no Brasil: dos primeiros tempos à década de 1950.

2 Alessandra Brum é professora do curso de Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da UFJF.

Resumo:

Este artigo toma como reflexão a coluna de cinema do jornal *O Metropolitano* sobre a *Nouvelle Vague* à luz das posições políticas e ideológicas do jornal. Concentramos nossa análise nas críticas empreendidas principalmente por Cacá Diegues, David Neves e Sérgio Augusto, no período que se estende de 1959, quando as primeiras notícias sobre a *Nouvelle Vague* começam a despontar no Brasil ao ano de 1962, quando o *Cinema Novo* se firma como movimento.

Palavras-chave:

O Metropolitano, *Nouvelle Vague*, Crítica Cinematográfica

Abstract:

This article analyses the movie review of the newspaper *O Metropolitano* on the French cinematographic called *Nouvelle Vague* in the light of newspaper's political and ideological positions. We focused on the critics by Carlos Diegues, David Neves and Sérgio Augusto in the period from 1959, when the first news about the *Nouvelle Vague* began to emerge in Brazil, to 1962, when *Cinema Novo* was established as a movement.

Keywords:

O Metropolitano, *Nouvelle Vague*, Film Critic

O Metropolitano, veículo de comunicação da União Metropolitana de Estudantes, era palco de diversos debates, nos anos 1950 e 1960, sobre política, economia, literatura, teatro, música popular e cinema. Em 1959, depois de um período de interrupção, ele volta a circular aos domingos com uma tiragem de 170 mil exemplares semanais sendo 47 mil veiculados junto ao *Diário de Notícias*.

Em agosto de 1961, o jornal passa a circular aos sábados junto ao *Diário de Notícias* e em formato de tablóide³ devido a dificuldades financeiras e a nova conjuntura política do Brasil. Com a renúncia do então presidente Jânio Quadros e com os ministros do exército tentando impedir que o vice-presidente João Goulart assumira a Presidência da República, os estudantes são uma força de resistência na tentativa de impedir um golpe de Estado, o que os torna nesse momento alvo da polícia de Estado. Portanto, é nesse contexto político que a coluna de cinema está inserida no jornal e é também dentro dessa perspectiva que procuramos compreender o olhar desses articulistas para esse novo cinema francês que emerge sob o título de *Nouvelle Vague*.

Para essa análise tomamos como referência os artigos, comentários e matérias de David Neves, Sérgio Augusto e Carlos Diegues. O material aqui reunido nos permitiu estabelecer três fases de um processo de maturação e compreensão do movimento cinematográfico, a *Nouvelle Vague*, que surgia na França com a promessa de inaugurar uma nova linguagem cinematográfica e que despertava o olhar atento dos críticos brasileiros. Denominamos a primeira fase de: primeiras impressões (de 1959 a meados de 1960), a segunda fase: o movimento e o desencanto (de meados de 1960 a meados de 1961); e a terceira fase: o que interessa somos nós (meados de 1961 a 1962).

1ª fase: primeiras impressões (de 1959 a meados de 1960)

As primeiras notícias sobre o novo cinema francês aparecem nas páginas de *O Metropolitano* por ocasião da realização do Festival História do Cinema Francês, realizado pelo MAM/RJ a partir de julho de 1959. A primeira vez que o tema aparece na coluna de cinema de *O Metropolitano* é no dia 27 de setembro de 1959, sob o título

3 Essa deve ter sido uma decisão bastante difícil para a equipe de *O Metropolitano*, uma vez que a intenção do jornal sempre foi a ampliação de sua capacidade de circulação. Um exemplo disso foi a “façanha”, termo usado pelo jornal, para propagandear o fato de terem conseguido realizar durante a cobertura do Congresso Nacional dos Estudantes em 1959, uma tiragem de 640 mil exemplares em apenas uma semana. (17 de julho de 1960).

Nouvelle Vague. A empreitada não coube ao responsável pela coluna, David Neves, e sim a um interino, no caso Carlos Diegues. Nesse artigo, Diegues considera que “a síntese da *nouvelle vague* estaria na própria definição de anti-cinema: a valorização temática intimista, substituindo os valores funcionais (imagem, câmara, montagem, etc.) pela super-valorização, a hipertrofia da descrição meio-social, meio-psicológica, meio-ética.” Ressalta que os jovens cineastas franceses procuram caminhos próprios, mas sem compromisso manifesto.

Em 11 de outubro, sob o título *Jean Renoir e a Nouvelle Vague*, David Neves discorda das considerações feitas por Diegues sobre a *Nouvelle Vague*, principalmente no que diz respeito a suas inovações estéticas, questionando o subjetivismo da nova escola. Diz Neves: “por mais estranho que possa parecer, a atualidade das inovações de jovens cineastas franceses remonta à inspiração do velho mestre”, se referindo a Jean Renoir. Para David Neves, o que há no novo cinema francês é um “comodismo visual que não racionaliza nada”. Essas primeiras impressões já demonstram que o tema *Nouvelle Vague* será polêmico. Mas, já nesse artigo, David Neves nos direciona a pensar em duas questões que estariam na ordem das discussões sobre o movimento francês, e porque não dizer sobre o próprio cinema brasileiro que começava a despontar: uma diz respeito a forma, que é a inovação estética, e a outra diz respeito ao conteúdo, no caso, a do tratamento narrativo pelo viés da subjetividade, alvo de crítica por parte dos colonistas.

Até esse momento, junho de 1960, o que balizava essas primeiras análises eram os poucos filmes que aqui chegaram via Festival e a leitura das revistas francesas.

2ª Fase: o movimento e o desencanto (de meados de 1960 a meados de 1961)

Em julho de 1960 é realizado um ciclo de cinema francês dedicado aos filmes da *Nouvelle Vague* no MAM/RJ. Neste ciclo foram exibidos: *Os Libertinos* (Jean-Pierre Mocky); *Os Incompreendidos* (François Truffaut); *Hiroshima meu amor* (Alain Resnais); *Os Primos* (Claude Chabrol); *Águias Indomáveis* (Jean Dréville); *A Ponte* (Bernhard Wickl); *Arquimedes, o vagabundo* (Gilles Grangier). Desses filmes, *Os Primos*, de

Claude Chabrol, é tema de artigo de David Neves. Nesse artigo David Neves demonstra claramente seu desânimo frente ao novo cinema francês que, até aquele momento, não mostrou a que veio. Nesse particular, há uma certa concordância com as ideias de Sérgio Augusto que a partir de meados de 1960 passa a dividir a coluna de cinema com Neves. Por diversas vezes sobram elogios a antiga geração de cineastas franceses por parte de ambos os críticos. Aliás a questão da juventude, que está também no cerne da *Nouvelle Vague*, não é, em nenhum momento, ponto de destaque por aqui, ao contrário, tanto para David Neves, quanto para Sérgio Augusto o caminho desses cineastas não é um caminho próprio, como havia apontado Carlos Diegues naquele artigo de 1959.

Em agosto de 1960, David Neves escreve o artigo *Hiroshima-nevers: um itinerário* (07 de agosto de 1960). Nesse artigo, David Neves se posiciona contrariamente a postura de alguns críticos que querem dar a *Hiroshima mon amour* o título de fundador de uma nova linguagem. Com o aparecimento de *Hiroshima mon amour* a posição de destaque de *Cidadão Kane* como um divisor de águas na história do cinema começava a ser questionada. Para alguns críticos, o filme de Welles chegava mesmo a perder o posto para o novo filme de Resnais, como vemos pelo artigo de José Lino Grünwald publicado no *Jornal de Letras* em junho de 1960 (Brum, 2009).

Com os filmes do novo cinema francês chegando por aqui, era momento de rever ou reafirmar posições. Carlos Diegues em 14 de agosto de 1960 escreve o artigo *Nouvelle Vague*. Ele relembra suas posições do primeiro artigo, dando destaque ao fato da nova geração colocar em segundo plano os elementos funcionais da linguagem cinematográfica para poder “expressar os problemas de um homem”, e completa: “na realidade, estavam (os cineastas) de tal modo tomados pelo drama íntimo de seus personagens que sua implicação social servia apenas como falso engajamento, numa postura artificial, primária e, de certo modo, infantil”. Naquela época colocava Vadim e Alexandre Astruc como exceções dentro do contexto da *Nouvelle Vague* e, nesse momento, mais um autor pode ser incluído: Alain Resnais.

Em 21 de agosto de 1960, é a vez de Sérgio Augusto expor suas opiniões sobre essa nova leva de filmes exibidos no MAM. Ele escreve o artigo *Ford, comédias e cinema francês* e faz curtos comentários sobre cada um dos filmes que assistiu “(d)essa ‘vague’ que só tem feito onda e nada mais”. No mês seguinte, Sérgio Augusto escreve o artigo *Cinema Moderno e Nouvelle Vague* (20 de novembro de 1960), em que demarca

sua posição contrária a ideia da *Nouvelle Vague* ter proporcionado uma inovação na linguagem cinematográfica.

3ª fase: o que interessa somos nós (meados de 1961 a 1962)

Em 21 de maio David Neves escreve o artigo *Um filme e um conflito* sobre *Acossado* de Jean-Luc Godard. Diz Neves: “do que temos visto, no panorama da nouvelle vague ele pode ser considerado filme de exceção por ser a) acessível a todas as categorias de espectador, b) realmente portador de um esboço de renovação da narrativa fílmica”. Esse é o único filme, da nova safra francesa, que empolga David Neves, não por acaso ele o considera uma exceção na lista de filmes da *Nouvelle Vague*. Aliás, essa é uma prática entre esses críticos que ao encontrar algum elemento inovador de linguagem o consideram exceção, como se não fizessem parte do movimento.

O filme de Jean-Luc Godard, não mereceu comentários mais aprofundados nem de Carlos Diegues, nem de Sérgio Augusto. É importante lembrar que o cenário político brasileiro começa a se desestabilizar, culminando com a renúncia do então presidente Jânio Quadros e a posse de João Goulart que enfrenta a resistência de setores da direita com apoio dos militares. Após a renúncia de Jânio Quadros em agosto, *O Metropolitano* passa a dar uma ampla cobertura as questões políticas, comprometendo inclusive a página de Artes do jornal. Com relação ao cinema brasileiro, esse é um momento de grande vigor. Os críticos de cinema, muitos deles futuros cineastas, voltam seu olhar para a produção nacional e, sobretudo, para a construção de um projeto de cinema para o Brasil. Em entrevista realizada pelo *O Metropolitano* com Carlos Diegues sobre o seu primeiro filme, *Domingo*, sob o título *Cinema Novo* (30 de julho de 1961), Diegues diz:

Para nós, o novo que se identifica com o bom é aquele que, em cinema, retoma as linhas fundamentais de uma pesquisa de linguagem para a arte cinematográfica, linguagem específica e própria, e soma a esta pesquisa um compromisso com seu tempo e lugar. Daí, não cremos ser pretensão afirmar que procuramos a linguagem cinematográfica brasileira.

O tema da *Nouvelle Vague* será retomado por David Neves no artigo *Os primitivos da Nouvelle Vague* (18 de novembro de 1961). Neste artigo David Neves ressalta a sinceridade autoral e até um certa falta de experiência de Jean-Luc Godard, se referindo a dois curtas-metragens (*Tous les garçons s'appellent Patrick* e *Charlotte et son Jules*) realizados por ele. Sobre os curtas, afirma David:

...com os naturais vícios e defeitos provocados pela falta de intimidade de Godard com a nova linguagem uma visão do mundo que mais tarde seria “passada a limpo” em *À bout de souffle* (eis o sentido do primitivismo: a universalidade vem sob a forma de imperfeição e sobressalto - característica godardiana por excelência)

É esse “primitivismo” que David Neves encontra na obra de Godard que o interessa como renovação de linguagem. Para ele, com os filmes que chegaram aqui nesses últimos três anos já se pode ter uma visão das características da *Nouvelle Vague* que, “embora anacrônicas, agrupam-se entre o que de mais interessante e de mais sincero os *jeunes Turcs*, fizeram em prol da sétima arte”.

Como de costume, no início do ano, David Neves e Sérgio Augusto publicam “Cinema: os melhores do ano” (06 de janeiro de 1962). A novidade dessa lista é o destaque ao cinema brasileiro que até o momento não havia estado presente nas listas dos melhores filmes em anos anteriores. Isso é resultado de um cinema novo, com produções cinematográficas vindas tanto da Bahia quanto do Rio de Janeiro. Diz David: “Estamos numa encruzilhada. Agora, basta trilhar o caminho certo”. A partir dessa data os comentários sobre o movimento francês *Nouvelle Vague* desaparecem da coluna de cinema e não será mais tema de artigos em *O Metropolitano*. Sérgio Augusto ainda se concentrará em analisar alguns filmes estrangeiros, já Carlos Diegues e David Neves se dedicarão cada vez mais ao cinema novo que despontava no Brasil.

O que podemos apreender das críticas escritas por David Neves, Carlos Diegues e Sérgio Augusto em *O Metropolitano*, neste percurso de 1959 a 1962, é que o interesse pelo movimento francês *Nouvelle Vague* é sempre relativo. A *Nouvelle Vague* adquire importância naquilo que ela pode contribuir para o desenvolvimento da nossa cinematografia, ou seja, pelo método de produção baseada no baixo orçamento e na renovação de linguagem, em que o filme *Acossado*, do cineasta Jean-Luc Godard, é

o exemplo maior. O conteúdo dos filmes da *Nouvelle Vague* receberam fortes ataques justamente por não demonstrarem uma preocupação de caráter político e social, questões suscitadas pelo reflexo conjuntural da sociedade brasileira na época, caracterizada pelo nacionalismo e ao mesmo tempo pelo acirramento dos embates sociais.

Referências

- BRUM, A. *Hiroshima Mon Amour e a recepção da crítica no Brasil*. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
- COSTA, F. M.(org.). *Cinema Moderno. Cinema Novo*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor S.A., 1966.
- CINEMATECA do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. *História do Cinema Francês - 1895-1959*. Catálogo da II Mostra internacional de arte cinematográfica, MAM/ RJ, Rio de Janeiro, 1959.
- COLUNA DE CINEMA. O metropolitano, jan de 1959 a dez 1962.
- GRÜNEWALD, J. L.. *Cinema 1960*. Jornal de Letras, jan/fev.1961.
- _____. *Marienbad* – inauguração de uma linguagem. Jornal de Letras, Rio de Janeiro, jul. 1962.
- MARIE, M.. *La Nouvelle Vague*. Une école artistique. Paris: Nathan-Université, 1998.
- NEVES, D. E. *Telégrafo Visual*. Crítica amável de Cinema. Org. Carlos Augusto Calil. São Paulo: Editora 34, 2004.
- ORTIZ, R.. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- SALLES, F. L. A.. *Cinema e Verdade: Marilyn, Buñuel, etc*. Por um escritor de cinema. Organizado por Flora Christina Bender e Ilka Brunhilde Laurito. São Paulo: Cia. das Letras; Cinemateca Brasileira; Fundação do Cinema Brasileiro, 1988.
- TOLEDO. C. N.. *ISEB: Fábrica de Sonhos*. São Paulo: Ática, 1977.
- VIANY, A. *O Processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

Cinema nos anos 1910: conexões entre exibição, distribuição e produção¹

Alice Dubina Trusz² (Doutora em História – UFRGS)

1 Comunicação individual apresentada ao seminário temático Cinema no Brasil: dos primeiros tempos à década de 1950.

2 Doutora em História (UFRGS). Tem experiência de pesquisa em História da Cultura e da Visualidade.

Resumo:

A partir de um estudo sobre a dinâmica da exibição cinematográfica em Porto Alegre de 1908 a 1912, proponho examinar as conexões entre as empresas exibidoras e as distribuidoras nacionais, bem como as iniciativas de produção de filmes, considerando a sua importância para a qualificação dos programas, a ampliação do público espectador e o fortalecimento do setor exibidor como empresa comercial.

Palavras-chave:

História do cinema no Brasil, Exibição cinematográfica, Anos 1910.

Abstract:

From a study of the dynamics of cinema exhibition in Porto Alegre from 1908 to 1912, I propose to examine the connections between exhibiting companies and national distributors, as well as initiatives of film production, considering their importance to the qualification of movie programs, the expansion of the viewing public and the strengthening of the exhibiting sector as a commercial enterprise.

Keywords:

History of cinema in Brazil, Cinematographic exhibition, 1910s.

Proponho partir do estudo da exibição cinematográfica em Porto Alegre entre 1908 e 1912 para examinar, de forma apenas preliminar, as relações entre esta atividade, a distribuição e a produção cinematográficas no Brasil no período. O objetivo é identificar algumas das características da dinâmica local, priorizando as diferentes iniciativas por meio das quais os exibidores visaram qualificar os programas das salas de cinema e torná-los mais atrativos ao público, tendo por fim tornar lucrativa a empresa exibidora e fortalecê-la como ramo das diversões públicas.

Trata-se de salientar a importância do estudo da exibição cinematográfica para a compreensão do cinema como fenômeno cultural construído socialmente. A exibição é concebida como complexo de representações e práticas que viabiliza, organiza e qualifica a relação entre oferta e apropriação cinematográfica, de acordo com as condições culturais de sua realização.

Parto da crítica de Jean-Claude Bernardet (1995) à abordagem da historiografia clássica do cinema brasileiro para propor um deslocamento de perspectiva: da análise da história do cinema brasileiro limitada a uma filmografia para o estudo do processo mais amplo da história do cinema no Brasil, um complexo que envolve produção, exibição, distribuição e apropriação de filmes. Passa-se então à indagação sobre a participação de cada setor frente aos desafios que marcaram a primeira fase da sedentarização da exibição no Brasil, entre os quais a necessidade de expansão e fidelização do público espectador às salas de cinema. O sucesso da empreitada passou pela legitimação da prática “ir ao cinema” como sociabilidade urbana moderna, uma preocupação que extrapolou o âmbito do cinema e envolveu a imprensa, o poder público e a sociedade como um todo.

No Brasil, a primeira metade da década de 1910 foi o período em que a exibição cinematográfica se consolidou como atividade e oferta regular e ganhou organização empresarial, permitindo a capitalização e afirmação do setor. Tal processo foi dinamizado por uma série de transformações e perpassado por um esforço de legitimação social dos novos centros de diversões, os cinematógrafos permanentes, como opções de entretenimento familiar e moral, apropriado tanto à elite quanto aos populares, desde que disciplinado.

A campanha de promoção da prática “ir ao cinema” como expressão de cosmopolitismo, civilidade e modernidade foi conduzida por exibidores e imprensa,

sobretudo pela imprensa periódica ilustrada. Tratava-se de construir o cinema como sociabilidade urbana moderna, paralelamente à sua transformação interna mundial como indústria e comércio e à qualificação dos filmes como produtos culturais.

A sedentarização da exibição cinematográfica verificou-se mundialmente entre 1905-07. No Brasil, o processo começou pelo Rio de Janeiro e São Paulo, em agosto e novembro de 1907, respectivamente, e chegou a Porto Alegre em maio de 1908. Para os empreendedores que investiram neste campo instalando salas de cinema nas principais capitais brasileiras, os primeiros anos foram de grandes dificuldades. Primeiramente, foi necessário afirmar tais espaços como lugares mais adequados para a realização do espetáculo cinematográfico, rompendo com a tradição anterior (1896-1907) de sua realização predominantemente em teatros. Em Porto Alegre, como em outras cidades, a sedentarização da exibição conheceu grande instabilidade, com salas abrindo e fechando ou trocando de proprietário e endereço.

Da mesma forma, os espetáculos por sessões, com programas exclusivamente de projeções, percebidos como sinônimos da sedentarização, foram mais um ideal da historiografia do que uma realidade concreta. De fato, em 1908, em Porto Alegre, foram observadas tais características, mas elas foram logo alteradas. Na capital gaúcha, o processo de sedentarização parece ter se distinguido daquele do Rio de Janeiro e São Paulo, visto que os primeiros exibidores locais precisaram inicialmente habituar o público a um modo de mostrar e ver filmes diferente do costumeiro. Desde 1905, não eram abertas em Porto Alegre salas especializadas em projeções. Quando queriam assistir a exibições cinematográficas, os interessados iam aos teatros nas noites de terças, quintas, sábados e domingos, e ali desfrutavam de espetáculos longos, com intervalos e ocasionais participações de orquestras. Eram as “funções”. Já nos cinematógrafos estabelecidos na cidade a partir de maio de 1908, as projeções são oferecidas diariamente e à noite, mas em sessões curtas e sucessivas. Isso significa que embora não se estivesse instituindo algo novo, mas restabelecendo um modo de exibição já conhecido, operado ocasionalmente na cidade entre 1897 e 1904, houve uma ruptura com as práticas cotidianas (TRUSZ, 2010). A diferença foi observada e enfatizada nos anúncios, divulgando-se que o Recreio Ideal funcionaria segundo o “sistema carioca” (espetáculos por sessões). Considerando que a Capital Federal era o paradigma das demais capitais brasileiras, a sedentarização da exibição parece ter sido percebida localmente como um *upgrade* civilizatório.

Assim, as primeiras iniciativas de afirmação da mudança serão orientadas para a legitimação dos cinematógrafos como novos espaços de lazer urbano e lugares de vivência da experiência cinematográfica e das sessões como um novo padrão de organização e duração dessa experiência. Todas as cinco salas abertas em 1908 localizaram-se na mesma rua, funcionaram diariamente nos mesmos horários, cobraram o mesmo valor pelos preços dos ingressos e ofereceram programas compostos por cerca de cinco filmes de gêneros variados, renovando-os duas vezes por semana.

Ou seja, exibidores diferentes, mas vizinhos, oferecem espetáculos cinematográficos como opção de lazer regular, diária. Todos os estabelecimentos funcionam de forma padronizada, ainda que não exibam os mesmos filmes. Como procuram apresentar a mesma qualidade estrutural e de serviços, pouco resta, em 1908-09, que os distinga. A incorporação de pequenas orquestras para acompanhamento das projeções será buscada por todos em 1908, justamente para evitar uma concorrência desleal pela ausência da “comodidade”.

Frente a este quadro, os exibidores buscarão fidelizar o público às salas por meio de uma campanha pautada no seu carisma pessoal e reputação social, evidenciados no atendimento de pedidos de reprise de filmes e na realização de sessões beneficentes e de pré-estreia de filmes, reservadas a convidados, como jornalistas e políticos.

Ainda em 1908, há notícias de mudanças de cinemas para dependências mais amplas e reformas internas das salas. Nos anos seguintes, a qualificação dos aspectos estruturais dos espaços se generaliza com investimentos em melhorias dos sistemas de ventilação e iluminação elétrica, substituição de assentos e renovação da pintura decorativa interna.

A partir de 1910-11, com a abertura de novas salas, sobretudo nos arrabaldes, coloca-se a necessidade de atrair mais e novos espectadores. As salas também já oferecem um produto melhor: os filmes de arte franceses e italianos. Mesmo assim, alguns exibidores retomarão práticas peculiares aos itinerantes, passando a oferecer programas mistos, com projeções alternadas a atrações de variedades, e a projetar filmes cantantes com sincronização sonora mecânica.

Tais iniciativas, que não se generalizam, mas são oferecidas como particularidades de certas casas e tornadas seus traços distintivos, parecem ter respondido não somente

ao aumento da concorrência, mas também a uma demanda do público pela variedade dos espetáculos. Afinal, as propostas foram percebidas pela imprensa como melhorias e tiveram sucesso, especialmente porque o valor do ingresso não aumentou após a integração das atrações ao vivo. Tais transformações, entre outras, como a proposição dos espetáculos de palco e tela nos cine-teatros, a partir de 1913, colocam a necessidade de rediscutir a concepção do cinema como gênero espetacular acabado, que teria finalmente alcançado, em 1908, com a sedentarização, o seu padrão definitivo de funcionamento, estabelecendo igualmente um modelo imutável de “sessão de cinema”.

A extensão da metragem e a complexificação das narrativas dos filmes também caracterizaram o cinema do início dos anos de 1910. Tais mudanças levaram à crescente valorização dos filmes como produtos individuais, colocando novos padrões de avaliação dos programas. Eles tornam-se cada vez mais meios de atração do público e de distinção das salas, o que explica o empenho dos exibidores, intensificado a partir de 1911-12, em proporcionar aos espectadores informações detalhadas sobre os filmes no momento anterior à projeção, seja por meio de grandes e descritivos anúncios publicados nos jornais diários, seja através da distribuição (ou venda) de programas na bilheteria dos cinemas.

A nova qualidade dos filmes e programas também explica a grande importância que passam a ter os contratos de distribuição firmados entre os exibidores locais e os distribuidores nacionais, que lhes fornecem os títulos e, por vezes, a exclusividade sobre a exibição de determinada filmografia estrangeira. Tais conquistas serão divulgadas na imprensa e festejadas publicamente, sobretudo quando o exibidor se torna representante regional de uma grande distribuidora nacional, como ocorreu com a empresa F. Damasceno Ferreira & C., proprietária do cinema Recreio Ideal em julho de 1912, quando assinou contrato com a Companhia Cinematográfica Brasileira (CCB).

Neste caso, a comemoração da aliança pode ser melhor compreendida considerando-se o contexto em que ocorreu, do acirramento da disputa pelo mercado interno brasileiro entre algumas distribuidoras em expansão econômica. Vivia-se um novo estágio de organização das redes de distribuição no Brasil, marcado pela ascensão monopolista e agressiva da CCB, de Francisco Serrador (SOUZA, 2004). O aumento da concorrência em nível nacional acabava repercutindo no âmbito regional (entre os representantes das distribuidoras) e local (entre as salas exibidoras), à medida que

eram estabelecidos os acordos comerciais entre as partes, envolvendo também muita pressão, acusações e denúncias, sabotagens e processos (TRUSZ, 2011).

Simultaneamente, o cinema Recreio Ideal decide contratar um cinegrafista para produzir o seu próprio cinejornal, que seria alternado aos cinejornais estrangeiros e nacionais exibidos localmente.³ O interesse pelos filmes com temática local era visível desde o final de 1911, quando tais vistas passaram a constar nos programas do Recreio Ideal.⁴ A sua exibição, porém, era tão rara e irregular quanto a sua produção, encomendada a cinegrafistas independentes.

A decisão de produzir o *Recreio Ideal-Jornal* foi divulgada pelo cinema e recebida pela imprensa como “um melhoramento” introduzido pela casa. Essa foi, de resto, a razão que impulsionou a maior parte da produção cinematográfica brasileira dos anos de 1910. Financiada pelos exibidores para consumo próprio, ela visou o incremento dos programas e a qualificação dos serviços dos cinemas, concentrando importante papel na afirmação do mercado exibidor. O caso da empresa do Recreio Ideal é exemplar das possibilidades de sucesso conhecidas por alguns exibidores na época. Além de possuir salas exibidoras na capital e interior do estado e ser representante regional da mais poderosa distribuidora do país, passa a investir também na produção de filmes, integrando todos os ramos do cinema (TRUSZ, 2011).

O prestígio que o exibidor passa a concentrar, embora estreitamente vinculado ao seu poderio econômico, também será devido ao significado da produção e exibição do cinejornal local para os contemporâneos. Desde 1904, quando foram produzidas em Porto Alegre as primeiras filmagens sobre o cotidiano da cidade, ainda por um exibidor itinerante, o intuito que as moveu foi a necessidade de incrementar os espetáculos, atrair um maior público e aumentar os lucros de bilheteria.

A hegemonia incontestável dos filmes documentais no conjunto desta produção parece ter se devido menos à incapacidade de produzir ficções de qualidade e mais ao interesse e à valorização dos “naturais” pelos contemporâneos. Ela demonstra a lucidez dos exibidores em perceberem a importância da identificação temática entre espectadores e imagens e responderem positivamente à demanda do público pelas imagens da sua realidade.

3 Em 1912, eram exibidos em Porto Alegre os cinejornais franceses *Gaumont Journal*, *Pathé Journal* e *Éclair Journal*, o português *Portugal-Jornal do Norte* e os brasileiros *Cine Jornal Brasil* e *Soberano-Jornal*.

4 O Recreio Ideal exibiu quatro “vistas locais” de Guido Panella em 1911: *O curso de automóveis* e *As regatas do Club Barroso*, em 16/10, e *A Festa das Árvores* e *A parada da Brigada Militar do Rio Grande*, em 06/12. Destes, apenas *A Festa das Árvores* foi encomendado pelo cinema.

Referências

ARAÚJO, V. P. *A bela época do cinema brasileiro*. SP: Perspectiva, 1976.

_____. *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. SP: Perspectiva, 1981.

BERNARDET, J. C. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. SP: Annablume, 1995.

SOUZA, J. I. M. *Imagens do passado*. São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema. SP: SENAC, 2004.

TRUSZ, A. D. *Entre lanternas mágicas e cinematógrafos: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre. 1861-1908*. SP: Terceiro Nome/Ecofalante, 2010.

_____. "Emílio Guimarães: as múltiplas identidades de um produtor de imagens no Brasil dos anos de 1910." *Significação*, SP, n. 36 (2), 2011. Disponível em: <<http://www.usp.br/significacao/atual.asp>> Acesso em: 19 jan, 2013.

Anotações sobre exibição dos filmes da Comissão Rondon¹

Ana Lobato² (Doutora – Universidade Federal do Pará)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, na sessão Cinema no Brasil: dos primeiros tempos à década de 1950.

2 Professora Adjunta do Bacharelado em Cinema e Audiovisual da UFPA. Coordenou, de 2007 a 2010, o Núcleo de Produção Digital Belém (PA). Atua em ensino, pesquisa e produção audiovisual.

Resumo:

Este trabalho visa contribuir para a construção de uma história da exibição do cinema brasileiro, concentrando-se nos diversos aspectos envolvidos na exibição dos filmes produzidos pela *Comissão Rondon e Inspetoria de Fronteiras*, dirigidos pelo Major Thomaz Reis, entre 1912 e 1938. Serão enfocadas as estratégias desenvolvidas para a colocação dos filmes tanto no circuito comercial de exibição, quanto na esfera acadêmica.

Palavras-chave:

Exibição, filmes da Comissão Rondon, documentário.

Abstract:

This paper aims to contribute to the construction of a history of Brazilian cinema's exhibition, focusing on the various aspects involved in the exhibition of films produced by *Comissão Rondon and Inspetoria de Fronteiras*, directed by Major Thomaz Reis, between 1912 and 1938. It will be focused on strategies developed for placement of the films both in commercial circuit and academic sphere.

Keywords:

Exhibition, Comissão Rondon's films, documentary.

Este trabalho visa contribuir para o conhecimento da exibição do cinema brasileiro, concentrando-se nos filmes produzidos pela Comissão Rondon e Inspetoria de Fronteiras³, entre 1912 e 1938, os quais foram em sua quase totalidade dirigidos pelo Major Thomaz Reis, chefe da Seção de Fotografia e Cinematografia da CR. Seu objetivo é mapear as informações disponíveis a respeito da circulação de tais filmes, identificando aqueles que efetivamente chegaram ao circuito exibidor, enfocando as estratégias utilizadas para que os filmes atingissem o público, bem como o número de espectadores alcançados pelas projeções realizadas.

Encontramos referências a dezessete filmes produzidos pela CR. Dentre esses filmes, localizamos informações a respeito do lançamento comercial de quatro deles: *Os Sertões de Mato Grosso*, *Expedição Roosevelt*, *De Santa Cruz e Ao Redor do Brasil*. Tais filmes foram ainda exibidos em programações de caráter científico, o que também aconteceu com outros títulos da filmografia em questão.

Os Sertões de Mato Grosso

Os Sertões de Mato Grosso, primeiro filme produzido pela Comissão Rondon, é o que percorre o circuito mais extenso, sendo exibido por quase todo o Brasil, atingindo um público bastante significativo. Entre outubro de 1915 e março 1916, o filme percorreu os estados do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. No caso do Rio de Janeiro, chegou às telas de cinco cidades e da capital, atingindo nesta um público de 20.000 espectadores. Na capital da República, merecem destaque as exibições realizadas no Teatro Fênix, nos dias 5, 7 e 9/10/1915, após conferência de Rondon, evento promovido pela Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro. Nessa ocasião o público pode também assistir ao filme *Expedição Roosevelt*. Ainda na cidade do Rio de Janeiro, *Os Sertões* foi exibido em outra sessão de grande relevância, oferecida ao Presidente da República Wenceslau Braz Pereira Gomes.

No estado de São Paulo, o filme chegou às telas de quarenta e três cidades, bem como da capital, tendo sido visto, nesta última, por um público de 15.360 espectadores. Conforme levantamento realizado por Jean-Claude Bernardet (BERNARDET, 1979), *Os*

3 Para maiores informações a respeito da Comissão Rondon e Inspetoria de Fronteiras remeto a LASMAR, 2008 e LOBATO, 2011.

Sertões entrou em cartaz em nove cinemas da cidade de São Paulo, por um período de treze dias, de 08/11/1915 a 12/02/1916.

No estado de Minas Gerais, o filme chegou a três cidades, não incluída, naquele momento, a capital. Nesse primeiro circuito, realizado entre outubro de 1915 e março de 1916, o filme atingiu um público de 65.788 espectadores (conforme relatório de Thomaz Reis, de março de 1916). É importante destacar que o mesmo foi percorrido pelo realizador, que se fazia acompanhar de um operador, encarregado de revisar as cópias.

Enquanto viajava para filmar, Thomaz Reis dedicava-se tanto a articular projeções de caráter não comercial, quanto a negociações com possíveis exibidores dos filmes da CR. Não há, portanto, a existência de um distribuidor intermediando o processo, o que permitiu que o produtor auferisse um percentual mais expressivo da renda obtida, em geral, entre 50% a 60%. A verba arrecada com a bilheteria dos filmes era utilizada tanto para subsidiar os trabalhos da própria Seção de Fotografia e Cinematografia, quanto para viabilizar ações que lhe trariam dividendos políticos, sendo destinada “aos flagelados da seca” ou revertida para o trabalho desenvolvido junto às populações indígenas.

Acredito que grande parte do sucesso de *Os Sertões*, que ainda circulou por outras cidades e estados brasileiros, bem como do percurso de exibição cumprido por outros filmes da CR, se deve, em grande medida, às estratégias desenvolvidas e creditadas, sobretudo, à pessoa de Thomaz Reis. Profissional múltiplo, extremamente habilidoso em diversas áreas da produção audiovisual - fotografia, direção, montagem -, é também um homem de produção, que se envolve com questões relativas à circulação dos filmes, o que faz com tenacidade e criatividade, tirando partido das articulações possibilitadas pela instituição a qual está vinculado, o Exército. Reis dirige atenção especial à divulgação dos filmes e, no caso de *Os Sertões*, as diversas matérias publicadas nos jornais dos estados brasileiros por onde o filme passou⁴, mencionam a presença do diretor na redação dos jornais, divulgando o filme, relatando histórias e aventuras vividas durante as filmagens, bem como promovendo sessões voltadas à imprensa.

Thomaz Reis acompanha também as exhibições do filme nas cidades de Corumbá e Cuiabá, no Estado de Mato Grosso, onde as filmagens foram realizadas. Nessa ocasião realizava filmagens entre os índios Bororo, que resultaram num de seus filmes

4 Esse material, que se encontra acondicionado em pasta relativa a esse diretor, faz parte do acervo da Fundação Cinemateca Brasileira de São Paulo.

de maior repercussão, *Rituais e festas Bororo*, bem como dedicava-se à produção de *Mato Grosso em Revista*, exibido em Corumbá e Cuiabá, uma espécie de satisfação para a população do Estado de Mato Grosso, a fim de compensar certo mal-estar face ao universo abordado em *Os Sertões*, e mostrar à população do Rio de Janeiro que no estado havia algo além da vida natural e selvagem.

O Inspetor Frederico Ortiz do Rego Barros se encarrega de levar *Os Sertões* a outras cidades dos estados do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, bem como ao Norte do Brasil, começando pelo Estado do Amazonas, em agosto de 1916, seguindo depois para o Pará. Em março de 1917, Ortiz segue com o filme para os estados da região Sul – Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. No relatório que dá conta desse circuito, há ainda menção à exibição do filme nos estados da Bahia, Alagoas, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Ceará, Maranhão. Nos estados do Sul, Norte e Nordeste, de acordo com as informações encontradas, as exibições aconteceram apenas nas capitais.

Expedição Roosevelt

O filme *Expedição Roosevelt* foi fruto da expedição científica liderada pelo ex-presidente norte-americano Theodore Roosevelt, entre dezembro de 1913 e janeiro de 1914, que percorreu o interior do Mato Grosso, guiada por Rondon. Foi acompanhada, durante parte de seu trajeto, por Thomaz Reis, que em determinado momento, insatisfeito com as condições de filmagem, se desligou da mesma. Ainda que o filme tenha sido exibido no Teatro Fênix no Rio de Janeiro, juntamente com *Os Sertões*, bem como em duas salas da cidade de São Paulo, em uma de Manaus, e em outras cidades⁵, Thomaz Reis se refere ao mesmo como “incompleto [...] devido à pressa da viagem” (MAGALHÃES, 1930, p. 375). O realizador não ficou satisfeito com o resultado, precário em sua avaliação, em razão dos problemas enfrentados durante a filmagem, do ritmo da expedição, o que teria prejudicado a qualidade do filme. Isso deve ter levado Thomaz Reis a não insistir na exibição do filme no circuito comercial, o que de todo modo não seria favorecido pelas precariedades técnicas apontadas pelo próprio diretor.

5 Em algumas matérias de jornal que tratam do lançamento de *Os Sertões*, há menção também à exibição de *Expedição Roosevelt*, o que ocorreu na cidade de Corumbá, conforme notícia do jornal *Diário de Corumbá*, de 17/6/1916. Em outras vezes a informação é ambígua, fala-se em alguns momentos em filmes, e em outros apenas no filme *Os Sertões*.

De Santa Cruz

Para traçar uma genealogia do filme *De Santa Cruz*, de seu processo criativo, bem como abordar sua carreira, é fundamental recorrer ao precioso relatório de Thomaz Reis relativo à viagem realizada aos Estados Unidos em 1918. Esse relatório, bem escrito, minucioso e espirituoso, permite compreender a estrutura desse filme em particular, bem como tomar conhecimento das ambições da CR e, especificamente, de Reis, de distribuir internacionalmente os filmes produzidos pela instituição e do aprendizado ao qual se debruça de forma aplicada, a fim de entender os meandros da distribuição e exibição de filmes naquele país. No relatório acima citado (PAIVA; SCHVARZMAN, 2011, p.255), Reis menciona que a viagem aos Estados Unidos teria como objetivo “exibir o filme da nossa Comissão” (grifos meus). No ofício que encaminha o relatório ao chefe do Escritório Central da Comissão de Linhas Estratégicas do Mato Grosso ao Amazonas, Amílcar Botelho de Magalhães, encontramos menção ao filme *Os Sertões*, porém mais a frente fala-se em “filmes”. Já no relatório propriamente dito, Reis faz referência a um programa intitulado *Wilderness*, composto de seis partes⁶.

Afinal que filme estaria sendo levado aos Estados Unidos? Trata-se de um filme ou de alguns filmes da Comissão Rondon? Tal oscilação não se constitui, certamente, em simples erro, considerando-se o esmero com que eram escritos os relatórios de Thomaz Reis. Parece sinalizar algo mais, contribuindo para a compreensão do tipo de cinema realizado por Thomaz Reis, e de sua atuação a fim de conquistar o mercado norte-americano. Acredito que uma pista importante nesse sentido seja a categoria “programa”, encontrada em vários relatórios de Thomaz Reis. Nesse contexto, “programa” não diz respeito a uma programação composta por vários filmes, mas a um produto específico, que normalmente designaríamos como um filme. Ocorre, porém, que no caso das realizações de Thomaz Reis, tais filmes ou “programas” não têm um caráter fechado, podendo ser remontados, rearticulados em função dos contextos de exibição. É isso que se pode deduzir da forma como é tratada a produção que Reis pretende exibir nos Estados Unidos. Tal possibilidade de remontagem é favorecida pelo tipo de trabalho desenvolvido por Thomaz Reis, que como bem chama atenção Samuel Paiva, apresenta certa unidade, decorrente de uma “reiteração temática e formal” (PAIVA, 2006, p. 231). É como se toda a produção se resumisse a um só filme, sobre uma longa viagem pelo interior do Brasil (LOBATO, 2011, p.178).

6 “1ª parte - RJ e SP; 2ª parte – Expedição Roosevelt; 3ª parte – Índios Pareci, jogo de bola etc.; 5ª e 6ª parte – Índios Coroado” (PAIVA; SCHVARZMAN, 2011, p. 278).

O programa *Wilderness* é efetivamente (re)montado em Nova York; Reis viajara preparado para isso, já que levava consigo uma caixa de filmes contendo positivos e negativos. Ao planejar a viagem, filmara cenas que seriam incorporadas ao “programa” a ser exibido em Nova York, como as relativas ao Rio de Janeiro e São Paulo, que não foram incluídas nos outros filmes da CR. As alterações feitas no filme que levava consigo - ou talvez seja mais apropriado falar na (re)montagem do material que vinha filmando ao longo de alguns anos -, visavam adequá-lo à exibição nos Estados Unidos e aos futuros negócios com o circuito exibidor do país, buscando satisfazer as exigências daquele mercado e o gosto do público americano.

Chegando a Nova York, Reis procura o ex-presidente americano Theodore Roosevelt, em nome de Rondon, a quem pede ajuda para exibição do filme da CR na cidade. Reis sugere a Roosevelt a realização de uma “função solene”, para a qual seriam convidados “elementos oficiais” e a imprensa, com objetivo de atrair empresários das casas de exibição (PAIVA; SCHVARZMAN, 2011, p.267). O programa *Wilderness* é exibido no Carnegie Hall, de Nova York, com casa lotada (2.800 lugares), após conferência do ex-presidente Roosevelt, em 15/5/1918, sob os auspícios da Sociedade Americana de Geografia.

Wilderness foi também exibido no Teatro Strand, por oito dias. Reis consegue, como coroamento de seus esforços, fechar um contrato para distribuição com empresa *Interocean In*, o qual, entretanto, não dá resultados positivos, tendo sido rescindido (BERNARDET, 1979). Com isso, e depois da experiência em Nova York, o filme circularia apenas no Brasil: na cidade de São Paulo, foi exibido em doze cinemas, bem como em Santos e Campinas, entre agosto e setembro de 1920, tendo atingido um público de 20.677 espectadores. Chegou também às telas da cidade do Rio de Janeiro.

Ao Redor do Brasil

Por fim e depois de um longo período sem que qualquer filme da CR chegasse ao circuito comercial, se dá a circulação de *Ao redor do Brasil* de janeiro a março de 1933, em sete salas da cidade de São Paulo, por um período de vinte e nove dias.

A atuação do Major Thomaz Reis, que vai muito além do que foi aqui tratado, foi crucial para o sucesso da exibição de alguns títulos da CR.

Referências

- BERNARDET, J. C. *Filmografia do Cinema Brasileiro 1900-1935*: jornal O Estado de São Paulo. São Paulo: Secretaria de Cultura, Comissão de Cinema, 1979.
- _____. *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.
- LASMAR, D. P. *O Acervo Imagético da Comissão Rondon: no Museu do Índio 1890-1938*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2008.
- LOBATO, A. “Viajando pelas fronteiras do Brasil”. In: PAIVA, S.; SCHVARZMAN, S. (Orgs.). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, p. 174-191.
- MAGALHÃES, A. A. B. *Pelos sertões do Brasil*. Por Alegre: Liv. Globo, 1930.
- REIS, L. T. “Relatório apresentado pelo Sr. 1º Tenente Luiz Thomaz Reis da sua excursão aos Estados Unidos da América do Norte – 1918”. In: PAIVA, S. ; SCHVARZMAN, S. (Orgs.). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, p. 252-287.
- TACCA, F. *A imagética da Comissão Rondon*. Campinas, SP: Papyrus, 2001.
- PAIVA, Samuel. “Ao Redor do Brasil: cinema como apropriação”. In: MACHADO JR., R. et al (Orgs.). *Estudos de Cinema Socine, VII*. São Paulo: Annablume; Socine, 2006, p. 225-231.

Ideias em circulação: cinema, ciência e identidade nacional.¹

*Ana Paula Spini*² (doutora – Universidade Federal de Uberlândia)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Cinema, Televisão e História.

2 Professora do Instituto de História da UFU/MG, líder do Grupo de Pesquisa vinculado ao CNPq – História, Literatura e Cinema: fronteiras metodológicas, apropriações e diálogos interdisciplinares.

Resumo:

Este texto apresenta alguns apontamentos iniciais de uma pesquisa acerca das ideias em circulação sobre o Brasil e os projetos de identidade nacional nas primeiras décadas da República, tendo como foco o cinema de Humberto Mauro, na década de 1920. O objetivo é inserir a produção de Mauro no contexto mais amplo de reconfiguração da identidade nacional, articulando-a aos projetos de nação em disputa, em diferentes espaços ocupados pelos intelectuais no país na década de 1920.

Palavras-chave:

Identidade Nacional, Primeira República, Cinema, Humberto Mauro

Abstract:

This text presents some initial notes of a survey about the ideas in movement about Brazil and the projects of national identity in the early decades of the Republic, focusing on the movies of Humberto Mauro, in the 1920s. The aim is to insert Mauro's production in the broader context of the reconfiguration of national identity, linking it to national projects in dispute, in different spaces occupied by intellectuals in the country in the 1920s.

Keywords:

National Identity, First Republic, Cinema, Humberto Mauro

Introdução:

O objetivo deste texto é apresentar alguns apontamentos relativos a uma proposta de pesquisa que começa a ser desenvolvida, e que, portanto, traz aqui uma possibilidade de trajetória de investigação.

Proponho investigar a circulação de ideias sobre o Brasil e os projetos de identidade nacional nas primeiras décadas da República, a partir do cinema de Humberto Mauro, na década de 1920, do chamado “Ciclo Regional”, compreendido pelos anos de 1923 e 1929. A preocupação norteadora deste recorte é inserir as “imagens do Brasil” produzidas por Mauro neste período, no quadro mais amplo de reconfiguração da identidade nacional, articulando-as aos projetos de nação em disputa, em diferentes espaços ocupados pelos intelectuais no país, nas primeiras décadas de República. Presume-se que as representações de nação e de nacionalidade, presentes nos filmes de Humberto Mauro da década de 1920, estavam inscritas em um processo de disputa entre projetos de nação então em voga.

Sobre a trajetória de Humberto Mauro e sua importância na construção de um cinema que seria reconhecido como um modelo do nacional, algumas obras são referência. Recentemente, no movimento de ampliação da relação entre cinema e história, os trabalhos de Eduardo Morettin e de Sheila Schvarzman destacam-se por articular a produção do diretor à formação e reformulação da identidade nacional brasileira em uma perspectiva histórica. (SCHVARZMAN, 2004; MORETTIN, 1998, 1999, 2000, 2005),

Tais estudos elucidam aspectos fundamentais do processo de construção de um cinema nacional que, já na década de 1920, tinha como referência o cinema de Hollywood, mas que ansiava por se constituir como a “vitrine do Brasil” (MORETTIN, 2011) . No entanto, ainda que o cosmopolitismo seja identificado nos filmes, o mesmo vale para a nostalgia de um mundo rural que se perdeu. O conflito entre o cosmopolitismo e o regionalismo marca, assim, na visão dos autores, a filmografia de Humberto Mauro. Os estudos sobre o diretor reconstroem, a partir disto, as suas redes de relações no âmbito cinematográfico e profissional para compreender a guinada cosmopolita nos filmes a partir de 1930: sua relação com Adhemar Gonzaga e a influência de *Cinearte*, Roquette Pinto e Afonso de Taunay, na década de 1930.

Os dois autores priorizam em suas análises o período em que Mauro entra para o Instituto Nacional do Cinema, em 1936, e passa a realizar filmes educativos no âmbito dos projetos culturais e educacionais do Estado Novo e contemplam a década de 1920 para compreender a trajetória posterior do cineasta. Pretende-se, aqui, focar nas produções de Mauro do chamado “Ciclo Regional”, compreendido pelos anos de 1923 e 1930.

Considerando que, como ressalta Sheila Schvarzman (2001), a historiografia tradicional do cinema brasileiro construiu o seu mito de origem na filmografia de Humberto Mauro, torna-se fundamental romper com a perspectiva teleológica de olhar para o cinema da década de 1920 como o precursor de uma fase posterior, e anacrônica, de desconsiderar a historicidade da identidade nacional e os distintos investimentos de significados possíveis para os conceitos de nação e de nacionalidade, no momento de realização e exibição dos filmes.

Optou-se pela seguinte metodologia para a investigação: a partir dos filmes, destacar aspectos recorrentes na composição das cenas (objetos), na construção narrativa, na caracterização dos protagonistas e antagonistas, na construção de mensagens valorativas sobre determinados comportamentos, temperamentos e espaços geográficos, levando em conta a especificidade da experiência no cinema e do cinema à época.

Este procedimento (de analisar os filmes de maneira transversal) permite verificar o que permanece na abordagem de Mauro no decurso do período estudado, e possibilita enxergar o que pode se constituir em um núcleo duro ou relativamente estável na sua visão de Brasil e de brasilidade. Mas, é preciso não perder de vista a historicidade dentro da própria série escolhida, sendo, assim, fundamental contemplar, também, o que se transforma no correr de três, quatro anos, buscando nos filmes, e fora deles, as novas interlocuções de Mauro tanto no próprio espaço do cinema, quanto em outros espaços da intelectualidade brasileira de então. Se há poucos textos escritos de Humberto Mauro que elucidem ideias sobre cinema e sobre suas ideias, os filmes devem ser usados como documento para a reconstrução das linhas de força que estavam em jogo na constituição de um olhar “Maureano” de nação e de brasilidade.

Contudo, este procedimento metodológico não pode obliterar a possibilidade de investigação de elementos não recorrentes, que chamem a atenção por sua unicidade

e potencial elucidativo no que concerne ao objeto desta investigação. Um exemplo disso é uma cena do filme *Thesouro Perdido*, na qual um grupo de garotos se diverte ao colocar um sapo para fumar:



Figuras 1,2 e 3: garoto e sapo fumando. (*Thesouro Perdido*, Humberto Mauro, 1927)

Os planos se alternam entre o sapo e um garoto negro fumando. Esta cena funciona como enclave no filme, uma unidade narrativa autônoma, que pode elucidar aspectos de uma cultura popular da época e do lugar a partir dos quais Humberto Mauro construía o seu olhar no cinema.

Tudo isso deve ser amparado pela análise da historiografia sobre as primeiras décadas da República que se dedica à questão da identidade nacional no período e ao papel dos intelectuais nas discussões acerca desta identidade, para compreender as noções circulantes e em disputa na época, e as possíveis intertextualidades entre discursos proferidos de diferentes lugares. Isto é fundamental para que não se construa uma história teleológica e anacrônica da identidade nacional nos filmes de Mauro.

Os filmes são: *Thesouro Perdido* (1927), *Braza Dormida* (1928) e *Sangue Mineiro* (1929)³. Como chave de leitura inicial do discurso de Mauro sobre a identidade nacional, tenho a defesa das “tradições coloniais”, presente de maneira declarada no filme *Sangue Mineiro*, o terceiro realizado, considerando a série escolhida.

O neocolonial como chave de leitura para um projeto de nação

A abertura do filme *Sangue Mineiro*, realizado em 1929, em 35mm, é composta pela seguinte legenda ou letreiro explicativo:

3 Cedidos pelo CTA, do Ministério da Cultura.

Apresentando hoje SANGUE MINEIRO a Phebo realiza o seu quarto trabalho cinematográfico. O que nos levou a denomina-lo assim, longe de um sentimento de bairrismo, foi, antes de tudo, e principalmente, esse vigoroso sopro de brasilidade, que hoje reanima e reeduca a nova geração brasileira. Registrando costumes e aspectos da terra mineira, embora em rápidos detalhes, procuramos fixar, de algum modo, um pouco da alma simples e bôa da nossa gente. Grande parte desta pellicula foi tomada, em varias sequencias, internas e externas, no maravilhoso solar de MONJOPE, de José Mariano Filho, o grande reivindicador de nossas tradições colonias, constituindo este facto, um dos maiores, senão o maior dos interesses do nosso trabalho.

O nome de José Marianno Filho surge como uma das identificações intelectuais de Mauro na defesa das tradições coloniais. José Marianno Filho consagrava-se à época por sua defesa das tradições artísticas brasileiras, sentidas como que em perigo de desaparecimento em função do processo de urbanização então em curso. Sua preocupação fundamental, orientada pelo arquiteto Ricardo Severo, de origem portuguesa, era a criação da casa verdadeiramente brasileira. O solar Monjope seria visto, à época, como o modelo e padrão dessa arquitetura que se pretendia nacional.

Anyone da Costa, em seu livro *A inquietação das abelhas*, de 1927, tece uma representação com um forte apelo imagético sobre o interesse de Marianno Filho pela arquitetura neocolonial: “A ideia de edificação do solar de Monjope nasceu em José Marianno filho da velha reminiscência da casa paterna, o solar de igual nome, edificado por sua família, em Pernambuco, e onde José Marianno passou a melhor parte de sua existência. Dessa época remota, ficou-lhe na alma uma forte afeição emotiva pela casa onde ensaiara a timidez dos primeiros passos e a sua inteligência se abriu para a compreensão dos fenômenos da vida. Os pequenos detalhes da infância e juventude ali passadas, juntamente com o fundo de paisagem desbotada, dos canaviais e cajueiros em flor, compuseram um quadro de delicada beleza no subconsciente desse espírito de artista, influenciando, poderosamente, no fundo paradoxalmente místico do seu caráter”. (COSTA, 1927, p. 292) O neocolonial remete, assim, a um tempo idílico da vida do “grande reivindicador das tradições coloniais do Brasil”, constituindo-se em uma metáfora da história do Brasil que se pretendia unívoca.

Mariano Filho criticava tanto o desprezo pela arquitetura tradicional brasileira prevaiente no século XIX e a acolhida às diferentes arquiteturas imigrantes, quanto a padronização das construções impostas pela urbanização e pelo sanitarismo no período republicano. A casa verdadeiramente brasileira teria, aos seus olhos, as características da arquitetura colonial, alusivas ao engenho de açúcar, à paisagem do campo, à casa-grande de um Brasil rural e latifundiário. Assim, nas palavras de Carlos Kessel, “a recuperação da tradição pelo neocolonial teve a pretensão de desvelar uma origem pretensamente pura e perfeita da brasilidade, que teria sido posteriormente alterada, desfigurada pelo progresso e pela urbanização.” (KESSEL, 1999, p. 69) temos aqui, portanto, no momento de modernização do Rio de Janeiro e de São Paulo, um movimento de resistência que se opunha ao passado recente e à onda modernizadora lançando mão de um passado remoto.

A gênese da nacionalidade estaria na chegada dos portugueses ao Brasil, tratados como “nossos avós”. Há, portanto, uma busca da brasilidade em termos de linhagem portuguesa, e uma negação das influências europeias outras, especialmente a influência francesa. Ainda assim, a matriz da nacionalidade brasileira reivindicada é a europeia, tradicional, contraposta à moderna. Neste sentido o movimento neocolonial, que se coloca crítico do ecletismo, encontra adeptos no modernismo, como Mário de Andrade.

Em *Sangue Mineiro*, a tradição brasileira está representada por dois espaços distintos: o solar de Monjope, situado na cidade de Belo Horizonte, e a chácara do Acaba Mundo, nas cercanias da cidade. Espaços distintos que se fundem na construção de um espaço mítico por excelência da brasilidade também tratada como mineiridade. Em *Acaba Mundo*, temos uma matriarca, apresentada como defensora das tradições familiares, metáfora para as tradições nacionais. Defende tais tradições frente a chegada do sobrinho carioca que via de regra leva para o mau caminho o primo, um rapaz nascido ali, obediente às regras tradicionais impostas às novas gerações. No solar de Monjope, que Mauro transporta da Gávea, no Rio de Janeiro para a Belo Horizonte “cidade-encantamento” cidade-vergel, cidade-menina, o patriarca é o defensor das tradições familiares. Contudo, os ares de modernidade são bem-vindos ao solar. É possível, neste filme, identificar uma conciliação entre o campo e a cidade, entre tradição e modernidade, geralmente apresentados como opostos nos filmes anteriores:

o campo como o lugar do trabalho, e da formação do caráter do homem brasileiro, e a cidade como o lugar da degeneração da cultura nacional, dos estrangeirismos vistos como negativos.

Notas sobre o vilão

O que chama a atenção no vilão dos filmes de Mauro – presentes em *Thesouro Perdido* e *Braza Dormida* – é a sua caracterização. O vilão é sempre representado como pária da sociedade, o trabalhador demitido, o desempregado, degenerado. A composição do personagem é a mesma nos dois filmes, *Braza Dormida* e *Tesouro perdido*: o uso de barba, o semblante lívido, as botas sujas, boina ou chapéu mau assentado e armas como facas e revólveres para expressar a sua violência. São caracterizados como irascíveis, vingativos, maus, desonestos e sempre morrem ao final do filme, de modo que o bem prevaleça sobre o mal.

Presume-se que Mauro tenha transferido para os seus vilões as desqualificações dos operários e trabalhadores, em geral estrangeiros, presentes na mídia da época. Assim, se há a valorização do trabalho como potência de virtude, há a desqualificação do trabalhador que sempre é representado como beberrão, boêmio e preguiçoso.

Referências

COSTA, Angyone da. *A Inquietação das Abelhas*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia., 1927.

KESSEL, Carlos. “Estilo, discurso, poder: arquitetura neocolonial no Brasil”. In: *História Social*. Campinas, nº 06, p. 65-94, 1999.

MORETTIN, Eduardo. Humberto Mauro. In. *Alceu*. V.8, p. 48-59, julho/dezembro 2007.

MORETTIN, Eduardo. “Quadros em movimento; o uso das fontes iconográficas no filme Os Bandeirantes (1940), de Humberto Mauro”. In. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, vol. 18, n. 35, 1998.

MORETTIN, Eduardo. “As exposições universais e o cinema: história e cultura”. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.32, n.61, p. 231-249, 2011.

SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

_____ “Ir ao cinema em São Paulo nos anos 20”. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 5, n. 49, p. 153-174, 2005.

Atravessamentos das imagens: entre a fotografia e o cinema¹

Antonio Fatorelli² (Doutor – ECO-UFRJ)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão 2 do Seminário Temático Cinema como arte, e vice-versa.

2 Professor da ECO/UFRJ e pesquisador do Núcleo N-Imagem (ECO/UFRJ).

Resumo:

Analisar as recentes reconfigurações das imagens a partir das influências recíprocas entre a fotografia e o cinema. Estabelecer a noção de *Forma cinema* e de *Forma fotografia* como estratégia para legitimar movimentos e tendências fora do eixo hegemônico. Identificar algumas inflexões das proposições de Raymond Bellour e de Roland Barthes em torno da fotografia e do fotograma.

Palavras-chave:

Fotografia, cinema, estética.

Abstract:

Analyze recent reconfigurations of images starting from reciprocal influences between photography and cinema. Establish the notion of *Cinema form* and *Photography form* as strategy to legitimize movements and trends outside the hegemonic axis. Identify some of the propositions of Raymond Bellour and Roland Barthes around the photography and the photogram.

Keywords:

Photography, cinema, aesthetics.

As mudanças tecnológicas e as mutações estéticas processadas no âmbito da cultura contemporânea colocam em perspectiva as definições tradicionalmente associadas aos meios fotográfico, e cinematográfico, enquanto estabelecem as condições favoráveis à emergência de um pensamento crítico.

Ao situar o objeto de investigação na interseção entre a fotografia, o cinema, o vídeo e a imagem digital, priorizamos os atravessamentos entre as diferentes formas de expressão visual, ultrapassando as proposições voltadas à promoção dos aspectos técnicos e estéticos especificamente referidos a cada meio.

Uma abordagem que implica não apenas conceber como fotográfica ou cinematográfica um conjunto de obras anteriormente consideradas fora do campo, como ainda intuir um devir fotográfico e um devir cinematográfico em processo, abertos à emergência de formatos e de configurações imprevistas entre as imagens estáticas e as imagens em movimento.

Essa é uma operação de mão dupla, que vai da fotografia em direção ao cinema, e do cinema para a fotografia, originando configurações pouco previsíveis, como o borrado e o tremido, ou o congelamento da imagem e as modificações de ritmo da imagem em movimento, como a câmera lenta e o *close*. Toda uma nova maneira de pensar e de fazer imagem decorre dessas aproximações e sobreposições entre o cinema e a fotografia, um território incerto, de passagens, significativamente expandido pelo vídeo e pelas tecnologias digitais, nomeado por Raymond Bellour de 'entre-imagens', também chamado por Philippe Dubois de 'movimentos improváveis'.

Essas influências recíprocas entre os meios resultaram, nas últimas duas décadas, em um corpo significativo de trabalhos situados na interseção entre as imagens fixas e as imagens em movimento videográficas e cinematográficas. Diversos artistas, entre eles Alain Fleischer, Rosângela Rennó e David Claerbout, criaram trabalhos com fotografias projetadas e mobilizaram os mais diferentes dispositivos com o intuito de conferir fluidez às imagens fixas, ao passo que inúmeros realizadores, como Bill Viola, Douglas Gordon e Thierry Kuntzel, promoveram a aceleração, o retardo ou o congelamento da imagem móvel, de modo a problematizar a concepção convencional do dispositivo cinematográfico e do fotograma.

As tecnologias eletrônicas e digitais viriam acrescentar ainda um novo vetor de virtualização a dinâmica reprodutiva da fotografia. Uma vez assimilada pelo vídeo e pelas tecnologias digitais, a fotografia sobrepõe à sua face de imagem-objeto – material e tangível –, a condição de imagem incorpórea, associada aos sistemas de projeção e às superfícies de reflexão, como telas, anteparos ou *écrans*. Transição que pode ser identificada na passagem da foto objeto para a foto projeção, caracterizada pela natureza imaterial dos feixes de luz. Toda uma nova disposição para o trânsito e para as passagens entre as imagens se apresenta nesse estado de imagem projetada.

Essa singular plasticidade, alcançada pela foto projeção, proporciona, e essas conquistas são determinantes, a emergência de relações singulares por parte do observador – de participação, de interação e de interferência –, além de novos modos de encadeamento com as imagens em movimento do vídeo e do cinema.

A percepção das reconfigurações das imagens fixas e das imagens-movimento no atual contexto de hibridização encontra-se diretamente associada aos modos de observar e de experimentar as imagens na atualidade. Situadas nesse lugar intermediário, essas imagens limiares solicitam uma experiência inaugural por parte do observador, frequentemente solicitado a expandir as suas habilidades perceptivas e cognitivas. Impuras, miscigenadas, elas provocam um estado de hesitação no observador, uma vez manifesta a sua incapacidade para decidir de antemão a que sistema de mídia pertencem.

As sobreposições das formas visuais e os intervalos entre as imagens proporcionam o surgimento de modos de encadeamento, de paradas, de suspensões ou de acelerações, alterando significativamente as margens de indeterminação do sujeito e expandindo o seu domínio afectivo. Esse trabalho entre a imagem fixa e a imagem movimento, se realiza sob o signo do estranhamento, desestabilizando as convicções tradicionalmente associadas aos meios, sempre de modo a acrescentar uma interrogação e uma suspeita por parte do observador.

A contingência da *Forma fotografia* e da *Forma cinema*

André Parente empregou a expressão *Forma cinema* (PARENTE, 2012, p.37), para identificar o modelo hegemônico do cinema narrativo e linear, e chamar a atenção, ‘para uma série de experimentações com o dispositivo cinematográfico que foram completamente recalçadas pela história do cinema’, como o *cinema de atrações*, o *cinema expandido* e o cinema de museu. De modo semelhante, a história da fotografia encontra-se marcada por um modelo hegemônico, caracterizado pelo estatuto da imagem direta e instantânea, que podemos nomear de *Forma fotografia*, igualmente acompanhado de inúmeros movimentos nem sempre legitimados, como a fotografia pictorialista, a produção fotográfica das vanguardas históricas e as recentes configurações híbridas e temporalmente complexas da fotografia.

Por sua vez, a *Forma fotografia* consolidou, ao longo da história do meio, uma concepção purista e direta da prática fotográfica, exclusivamente voltada à legitimação de certas propriedades formais, como a imagem instantânea, única e sem interferências. No contexto do ideário moderno, as noções de *fotografia direta* e de *purismo* desempenharam a função de selecionar as opções estéticas responsáveis pela valorização das propriedades internas, e na desqualificação de outros procedimentos, a princípio não menos fotográficos. Um conjunto de operações, portanto, de natureza reducionista, que privilegiam o elemento neutro e o lugar identitário.

Nos primeiros anos da década de 1960, decorridas mais de três décadas de hegemonia da *Forma fotografia*, John Szarkowski, crítico e criador do departamento de fotografia do Museu de Arte Moderna de Nova York, encontrava-se em posição privilegiada para sintetizar os cânones dessa agenda.

Em um pequeno artigo intitulado *The photographer's eye*, publicado no catálogo da exposição com esse mesmo título, realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York, em 1964, Szarkowski enumera as cinco características ‘inerentes ao meio’ e relativas ao ‘fenômeno único da fotografia’ – a coisa em si, o detalhe, o quadro, o tempo e o ponto de tomada (SZARKOWSKI, 1980). Apresentadas e comentadas individualmente, uma após a outra, essas cinco características constituem uma síntese do ideário da *Forma fotografia*.

No âmbito desses argumentos, a fotografia é reiteradamente considerada no singular, do mesmo modo que o papel do fotógrafo, fazendo crer que essas opções

técnicas e formais decorrem de uma evolução natural do meio, sempre orientada no sentido de revelar a sua essência. A suposição que prevalece, ao final, é a de que existe apenas uma fotografia e que esse modelo universal comporta uma relação essencial com os efeitos de instantaneidade e de transparência da representação. Naturaliza-se, desse modo, além da imagem, a própria fotografia como dispositivo imagético. Essa tendência à universalização do enunciado modernista encontra-se expressa na visão de Szarkowski sobre o percurso empreendido pelos fotógrafos selecionados para essa exposição:

A visão que compartilhavam não pertence a nenhuma escola ou teoria estética, mas à própria fotografia... Se isto é verdade, deve ser possível considerar a história do meio em termos da progressiva consciência por parte dos fotógrafos das características e problemas que pareceram inerentes ao meio (SZARKOWSKI, 1980, p.2).

Também as convenções do dispositivo hegemônico do cinema – narrativa linear, montagem naturalista, sincronismo entre som e imagem, imobilidade do espectador, sala escura – orientam-se no sentido proporcionar ao observador a ilusão de encontrar-se diante da própria realidade. A propriedade da abordagem de André Parente situa-se no reconhecimento da circunstancialidade desse modelo, nomeado por Noël Burch de “modelo-representativo-institucional” (PARENTE, 2009, p.24), e na legitimação de outros formatos não menos influentes. Na análise de Parente, o reconhecimento da forma cinema guarda a intenção de, uma vez identificadas as variáveis históricas, conceituais, arquitetônicas e discursivas do modelo hegemônico, reiterar a multiplicidade do cinema.

Não devemos, portanto, permitir que a ‘forma cinema’ se imponha como um dado natural, uma realidade incontornável[...] ‘Em outras palavras, o cinema sempre foi múltiplo, mas essa multiplicidade se encontra, por assim dizer, encoberta e/ou recalçada pela sua forma dominante’ (PARENTE, 2012, p.39).

Cabe investigar, portanto, o que ocorre com as imagens quando as convenções comumente associadas à *Forma fotografia* e à forma cinema não prevalecem, quando o filme se torna lento a ponto de confundir-se com uma sucessão de fotografias estáticas. Ou quando as fotografias são submetidas ao tratamento sequencial ou serial, editadas de modo a comportar um encadeamento e uma duração, entrevendo uma narrativa e uma temporalidade multidirecional. Ou nas situações de pós-intervenção digital.

Contrações e dilatações do tempo

A história recente dos meios visuais e audiovisuais é a de uma trama de assimilações, de contágios e de confrontações recíprocas entre as diferentes formas de expressão, em flagrante desacordo com as pretensões modernistas de purismo e de autonomia. Essas tramas mais ou menos complexas sinalizam, no caso particular das relações entre as diferentes formas de expressão visual, a existência de negociações e de empréstimos entre, por exemplo – e essa relação nos interessa em particular –, a fotografia e o cinema. Dois momentos, comentados a seguir, apresentam-se relevantes para o estabelecimento dessas tramas.

As imagens fixas, a fotografia entre elas, proporcionam um tempo de observação prolongado, oferecendo ao sujeito da percepção a oportunidade de empreender um percurso que pode oscilar entre a observação desinteressada e a mobilização imersiva, passando do olhar fortuito à atenção prolongada. O que particulariza o tempo de observação das imagens estáticas é essa oportunidade de controle por parte do observador, que pode contraí-lo ou distendê-lo, dependendo da sua intencionalidade. Uma tal liberdade está interdita ao observador das imagens em movimento, irremediavelmente aprisionado ao movimento contínuo e irreversível da projeção. Esse modo de observação da fotografia mobilizou vivamente as reflexões de Roland Barthes (BARTHES, 1984a, p.85), que se mostrava francamente seduzido pelo modo de se dar a ver das fotografias, um modo distendido no tempo, que oferece ao observador a oportunidade de projetar na imagem as suas demandas internas.

A questão temporal apresenta-se decisiva, ainda, em uma outra tese sobre a relação entre foto e cine. Invariavelmente associada ao momento da tomada, definida como uma imagem decorrente das projeções luminosas de um referente externo, a fotografia encontra-se associada ao passado, despertando invariavelmente os sentimentos de nostalgia ou de melancolia evocados pelas experiências já consumadas. Tal entendimento da fotografia como corte temporal e espacial, estritamente associado ao tempo decorrido e ao objeto representado, fundamenta-se em uma interpretação ingênua do realismo fotográfico e em uma leitura parcial das variáveis que envolvem a representação.

Mas, talvez em função mesmo dessas inconsistências, essa interpretação é recorrentemente evocada para marcar uma distinção definitiva em relação à imagem cinematográfica. Desse modo polarizadas, tudo leva a crer que as fotografias encontram-se definitivamente condenadas à condição de objetos mumificados, preservadas em álbuns e arquivos corroídos, ou destinadas ao exercício subjetivo da memória, enquanto a imagem cinematográfica apresenta-se atual e processual.

Entretanto, antes de coincidirem com a noção ideal de uma pontualidade singular e interdita à passagem do tempo, as fotografias encontram-se sujeitas a uma condição temporal complexa e multidirecional, processada no curso de uma duração que comporta mudanças qualitativas.

Impõe-se, portanto, a revisão da noção do cinema como fluxo, desdobramento, tensão em direção ao futuro, e da fotografia como imagem instantânea, associada ao passado e às máscaras mortuárias. Portanto, do cinema como devir e da foto como lugar da memória, do arquivo e do tempo já decorrido. Tarefa ainda mais urgente nesse momento de trânsito entre as imagens, de novas passagens, de mediação da fotografia e do cinema pelas tecnologias digitais.

Referências

- BARTHES, R. *A câmera clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984a.
- _____. “O fotograma”. In: *O óbvio e o obtuso*. Porto: Edições 70, 1984b.
- _____. “Ao sair do cinema”. In: *O rumor da língua*. Porto: Edições 70, 1987.
- BELLOUR, R. *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas: Papyrus, 1997.
- DUBOIS, P. “Sobre o ‘efeito cinema’ nas instalações contemporâneas de fotografia e vídeo”. In: MACIEL, K (org.), *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.
- _____. *Movimentos improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea*. Catálogo da exposição. Rio de Janeiro; Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.
- PARENTE, A. *Cinema em trânsito: cinema, arte contemporânea e novas mídias*. Rio de Janeiro: Azougue, 2012.
- _____. “A forma cinema: variações e rupturas”. In: MACIEL, K (org.), *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.
- SZARKOWSKI, J. *The photographer eye's*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1980.

Análise dos indícios feministas presentes no filme *Luzia-Homem* (1987)¹

Carla Conceição da Silva Paiva² (Doutoranda em Multimeios – Unicamp/Uneb)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão 6 – Cinema, televisão e história.

2 Doutoranda em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas e professora assistente do curso de Jornalismo em Multimeios na Universidade do Estado da Bahia.

Resumo:

Considerando as proposições de investigação sobre as relações entre cinema e história apresentadas por Marc Ferro (1977) e Robert Rosenstone (1995), nossos estudos sobre o movimento das mulheres na década de oitenta no Brasil e as recomendações metodológicas da análise do discurso francesa, investigaremos como o filme *Luzia-Homem* (1987) pode nos dizer algo sobre essa sociedade e as recentes conquistas feministas que a palavra escrita não pode nos contar.

Palavras-chave:

Cinema, história, feminismo, Brasil

Abstract:

Considering the research propositions on the relationship between cinema and history presented by Marc Ferro (1977) and Robert Rosenstone (1995), our studies of the women's movement in the eighties in Brazil and the methodological recommendations of French discourse analysis, we will investigate as the film *Luzia-Homem* (1987) may tell us something about this society and recent achievements feminists that the written word can not tell us.

Keywords:

Cinema, history, feminism, Brazil

Para o historiador Robert Rosenstone (1995), os filmes ficcionais, apesar de lidarem com as invenções necessárias para compor uma estrutura dramática (personagens, atores, figurino, etc.) e para atender aos detalhes exigidos pela câmera (como iluminação e fotografia, por exemplo), disponibilizam um significado histórico e uma forma de pensamento que se apresenta como uma provocação, uma reflexão, uma possibilidade de exploração sobre o passado, desde que seja reconhecido seu valor como uma construção, que, necessariamente, não precisa ser uma cópia fiel do mesmo.

Essa assertiva nos remete à defesa de que os filmes, dados os limites de seu tempo e espaço, se aproximam de momentos históricos, refletindo uma materialidade que, ainda segundo Rosenstone (1995), simboliza, condensa ou resume grande quantidade de dados verdadeiros, na medida em que realizam o significado geral do passado que pode ser verificado ou argumentado. Assim, podemos afirmar que a narrativa fílmica tem uma “borda” autorreflexiva, que sugere muito sobre a dificuldade de qualquer empreendimento histórico e da quase impossibilidade de se chegar às verdades históricas definitivas, mas que pode ser lido como um documento (texto) histórico também porque esse fornece uma janela para as preocupações sociais e culturais de uma época, algo que está inserido dentro da prática tradicional histórica.

Nosso exercício, enquanto pesquisadora do campo da comunicação cinematográfica, será analisar quais os sentidos que são produzidos nas narrativas que compõem o *corpus* desta investigação, desvendando os projetos ideológicos com os quais a obra dialoga e/ou trava contato, destacando a singularidade do contexto de sua produção e recepção. Concordando com os pensamentos de Marc Ferro (1992) sobre a possibilidade de haver uma defasagem entre o primeiro julgamento da crítica e apreciação popular de um filme, sendo necessária uma análise posterior ao lançamento da obra audiovisual, principalmente, se considerarmos que toda narrativa fílmica delineia uma história que é história, “(...) com sua rede de relações pessoais, seu estatuto dos objetos e dos homens” (p. 17).

Para Marcius Freire (2006), qualquer sistema de representação dos grupos humanos, seja ela de que ordem for, merece ser investigada numa perspectiva histórica; contudo devemos ter cuidado para que nossas observações não sejam apenas qualificadas como crítica cinematográfica, quando, na verdade, trata-se de um estudo histórico com base nos estudos cinematográficos. Pretendemos comprovar como a

linguagem cinematográfica ao se materializar na forma de discurso, de narrativa fílmica, obedeceu a um jogo social, “inconsciente” e “ideológico”, que vigorava na sociedade brasileira da década de oitenta, ajudando a expandir alguns ideais femininos no filme *Luzia-Homem* (1987), indicado como melhor filme, em 1988, no Festival de Cinema de Gramado, uma transcrição bastante diferente das motivações da obra literária homônima, escrita por Domingos Olímpio, na primeira metade do século XX, sendo preservadas apenas o nome das personagens.

Segundo Célia Regina Pinto (2003), a partir dos anos 1970, passamos a conviver com três grandes tendências do feminismo no território brasileiro. Duas inclinações mais políticas (uma tendência marxista e a outra vocação mais liberal) que tendiam a vislumbrar os problemas enfrentados pelas mulheres como polêmicas coletivas que excediam uma luta específica. E um terceiro grupo de mulheres, por sua vez, expunha abertamente a condição da opressão masculina, apesar de não apresentar, claramente, argumentos que justificassem sua militância. Lentamente, essas três grandes “marés” passaram a compor o cenário político nacional reivindicando questões mais gerais, como anistia ampla e restrita, eleições diretas, Assembleia Constituinte, fim da carestia; mas também, específicas, como criação de creches nas empresas e bairros, igualdade salarial, condições mais adequadas de salário e acabaram por tornar o movimento feminista, ainda que frágil, fragmentado e perseguido, muito presente no Brasil que ensaiava o retorno à democracia (PINTO, 2003).

A anistia também gerou menos repressão e a possibilidade de manifestações. Tiveram também papel preponderante nas conquistas constitucionais femininas, as mulheres eleitas deputadas, ressaltamos que em sua maioria representantes do Norte e Nordeste, contrariando as expectativas do Sudeste onde o movimento feminista era mais forte (PINTO, 2003). Comprovadamente consolidado, o movimento feminista começou a ser tema de pesquisas acadêmicas, criação de livros e revistas especializadas e instâncias organizacionais e as mulheres começaram a ocupar outras frentes de lutas no campo da educação e da cultura. Destacamos a atuação do feminismo acadêmico e o uso dos meios de comunicação de massa para denunciar sobre a condição das mulheres na sociedade, bem como o uso do vídeo, da televisão e do cinema. Seguindo essa tendência em evidenciar o papel das mulheres na sociedade, o cinema brasileiro passou a oferecer maior destaque para as mulheres nas telas, para além dos filmes

eróticos e pornochanchadas muito expressivos na década de setenta, quando as mulheres tinha apenas seu corpo explorado enquanto objeto sexual.

Em *Luzia-Homem*, o roteiro é caracterizado como uma produção coletiva, assinado por Bruno Barreto, Cacá Diegues, Tairone Feitosa, Aguinaldo Silva e o próprio Fábio Barreto. O filme narra a história da pequena Luzia que escondida assiste ao assassinado de seus pais na caatinga cearense. Em seguida, é criada por um padrinho vaqueiro (Ruy Polanah), com quem já jovem (Claudia Ohana) adquire hábitos socialmente masculinos, como saber atirar e tocar o gado e após a morte de seu “protetor”, resolve se vingar daqueles que tiraram a vida de seus pais, indo trabalhar na fazenda Campo Real, onde se envolve emocionalmente, primeiro com o vaqueiro Torquato (Chico Diaz) e depois com os irmãos Alexandre (Thales Pan Chacon) e Raulino (José de Abreu) até descobrir que seu “alvo” era o jagunço Crapiúna (Gilson Moura) e assassiná-lo.

Além do roteiro privilegiar a presença feminina de Luzia, uma nordestina, assim como outras lideranças do movimento feminista brasileiro como Nísia Floresta, e seu comportamento pouco inusitado para as mulheres, Fábio Barreto fez a opção por valorizar menos a exposição física da atriz Claudia Ohana, símbolo sexual na década de oitenta, apresentando desde a sequência inicial do filme imagens que delineiam o processo de construção da personalidade da protagonista que adquire hábitos, normalmente, designados na sociedade dos anos 1980 para os homens, especificamente o vaqueiro nordestino, justificando o título do filme *Luzia-Homem* e, admitindo a afirmação de Durval Muniz Albuquerque Júnior (2005), de que na produção cultural sobre o nordeste não havia lugar para o feminino, assim uma mulher para protagonizar as ações, para ter liberdade, precisava assumir uma condição masculina, ser tão forte e rústica quanto os homens que seduziam e hipnotizavam. Apenas em raros momentos de mudanças de roupa e num banho no rio, em que Luzia retira o chapéu de couro e o gibão, que o diretor exhibe para a plateia o corpo dessa atriz, mas sempre em planos mais abertos e distantes ou em planos médios com poucos detalhes.

O próprio figurino usado por Luzia, que serve para proteger o corpo e o rosto do vaqueiro do sol e da vegetação da caatinga que possui vários espinhos, na trama cinematográfica, também convêm para cobrir o corpo da atriz Claudia Ohana do pescoço até a cintura, ajudando a jovem Luzia a enfrentar o assédio das personagens masculinos e assinalar a ambiguidade entre força e delicadeza que vira sua marca. A cor e o material

desgastados dos trajes colaboram ainda para sua caracterização como trabalhadora, sugerindo sua origem humilde e conservam como informação implícita o aspecto árido e seco descrito no livro por Domingos Olímpio, seguindo uma tendência de outras obras literárias que abordavam o sertão como cenário, aproximando as características do solo e do clima aos corpos e temperamentos das personagens que habitavam esses lugares. Fábio Barreto e o fotógrafo José Tadeu Ribeiro projetam as imagens de Luzia contra o céu e tetos, em planos mais próximos, colocando Luzia, na maior parte das imagens sempre à esquerda dos planos conjuntos em cenas onde aparecem homens e mulheres, contrariando as regras de composição das massas humanas e oferecendo destaque dessa em relação aos personagens masculinos.

Com a conclusão de sua vingança, assistimos a transformação de Luzia que parte sozinha, cavalcando por diversas paisagens. Essas imagens expressam a sensação de liberdade dessa protagonista, que ao chegar à beira do mar, troca suas roupas de vaqueira pelo vestido branco que ganhou de Teresa. Assim, além de perpetuar o papel de Luzia como uma heroína nordestina, perseverante nos seus objetivos, e não uma assassina, testemunhamos ao estabelecimento de uma relação entre nossa protagonista e a exuberância das belezas naturais nordestinas. Dois fatos chamam nossa atenção: 1) o fato de Luzia terminar sua jornada sozinha, contrariando as regras sociais, normalmente, atribuídas a papéis femininos em tramas brasileiras, quando as mulheres são casadas ou almejam o casamento, são mães e possuem filhos. Luzia, ao contrário, não anseia ou defende posições socialmente reconhecidas como ideais do mundo feminino e expressa nas ações inusitadas que empreende, na sua caracterização física e no sorriso impresso nos seus rostos, principalmente, no final da história, que sua maior conquista é uma “liberdade” que anteriormente não tinha direito e 2) Luzia ser protagonista de um ato de violência, porque sobre as mulheres, principalmente antes do avanço dos ideais feministas na década de oitenta, sempre recaíram pressões sobre o comportamento pessoal e familiar desejado e as características normalmente atribuídas às mulheres pareciam ser suficientes para justificar sua submissão ao comportamento masculino. Nesse contexto, eram marcante os atos de violência contra as mulheres e não o seu contrário.

O filme em análise também privilegia o triângulo de forças Luzia, Alexandre e Raulino e nessa composição nossa protagonista, apesar de não se decidir claramente

por nenhum dos dois irmãos, parece apresentar uma simpatia maior por Alexandre que na trama simboliza o novo, o moderno em oposição à postura coronelista e tradicional de Raulino, um tipo de embate ideológico recorrente nos filmes que abordam o nordeste. Outra triangulação que despertou nosso interesse, nesse longa-metragem, é Luzia, Torquato e Teresinha. Primeiro, pela discussão política que a morte de Torquato apresenta sobre o domínio coronelista no sertão nordestino e a impunidade nos homicídios relacionados à luta pela terra. Nessa sequência de imagens, que começa com a aparição de pistoleiros em frente ao Fórum da cidade, os responsáveis pela justiça (o delegado, o juiz e o prefeito) assistem a chegada do corpo do vaqueiro Torquato ao lado do Padre, Raulino e seus capangas e Luzia no lado oposto junto a poucos trabalhadores rurais que, assim como ela, parecem entender melhor aquele momento. No plano conjunto, vemos os capangas de Raulino montados à cavalo, trajando figurino com a cor próxima a esses animais e ao chão batido da praça da cidade e seus muros, não despertando muito a atenção dos espectadores, em contrapartida todos estão armados, enquanto as autoridades locais já descritas trajam roupas cinzas e azuis, mas não têm armas em punho. No plano mais próximo, Luzia toma a frente dessas personagens e olha com superioridade para Raulino e seus pistoleiros.

O segundo ângulo dessa triangulação, a relação entre Luzia e Teresinha, expõe a existência de dois modelos majoritariamente femininos. Enquanto Luzia veste trajes de vaqueiro, com predomínio das cores marrons e castanhos, realçando os aspectos áridos sertanejos, Teresinha abusa do colorido, aparecendo nos episódios, ora com vestidos vermelho ou estampados, ora com roupas de montaria ou maiô, valorizadas por decotes ou transparências e tecidos leves que expressam vaidade e sofisticação. Apesar de ser protagonista, Luzia possui poucas falas e não interagem na trama com outras mulheres, reforçando seu deslocamento e a sensação de desajuste social diegético em relação à sociedade que convive.

Para finalizar, parafraseando Dominique Maingueneau (2002), o sentido oculto que devemos captar, marcado pela existência do “desencaixe social” vivido por essa nordestina na referida trama, é o desconforto das mulheres brasileiras na sociedade da década de 1980. Existia no meio social e político feminino um descontentamento entre as mulheres brasileiras, porque apesar dessas ajudarem na luta pela abertura do regime militar, pela constituição das diretas já etc., não houve o reconhecimento dos seus direitos pelo próprio corpo ou instrumentalizadas formas mais efetivas de proteção contra a violência simbólica, física e sexual promovida pelos homens.

Referências

- CAPELATO, M. H. (et al.). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2011.
- FERRO, M. *Cinema e história*. NASCIMENTO, F. (Trad.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FREIRE, M. Sombras Esculpindo o Passado: métodos ... e alguns lapsos de memória no estudo das relações do cinema com a história. *Revista Fragmentos de Cultura*, v. 16, n. 9\10, set/out 2006, p. 705-719.
- PINTO, C. R. J. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Perseu Abramo, 2003.
- RAGO, M. Os feminismos no Brasil: dos “anos de chumbo” à era global. In: Labrys, *Estudos Feministas*, n. 03, janeiro/julho 2003. Disponível em < <http://vsites.unb.br/ih/his/gefem/labrys3/web/bras/marga1.htm>>. Acesso em 15 de jun de 2010.
- ROSENSTONE, R. A. *A história nos filmes, os filmes na história*. LINO, M. (Trad.). São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- _____. *Visions of the past: the challenge of film to our Idea of History*. Cambridge, MA: Havard University Press, 1995.
- TELES, M. A. de A. *Breve histórico do feminismo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

Rosto-Paisagem em Jean Gentil¹

Diego Hoefel² (mestrando – UFC)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão 3 do Seminário Temático Imagens e Afetos.

2 Professor de Realização em Cinema e Audiovisual da UFC. Nos últimos anos foi roteirista de filmes exibidos em diversos festivais, como a Semana da Crítica de Cannes e o Rencontres Paris/Berlin/Madrid.

Resumo:

O trabalho parte da relação entre primeiro plano e plano geral no filme Jean Gentil (Israel Cárdenas, Laura Guzmán, 2010) para discutir o rosto no cinema contemporâneo. A face humana é uma textura complexa, que desde o nascimento do cinema é tratada como espaço primordial da identificação com o personagem. Em Jean Gentil, o rosto é filmado como paisagem, o que torna visíveis afetos sutis, modos de existência e resistência que não podem ser ditos, mas que pulsam em gestos, olhares, respiros.

Palavras-chave:

Rosto, Paisagem, Cinema Contemporâneo.

Abstract:

The paper presents how close-ups and full shots are used in Jean Gentil (Israel Cárdenas, Laura Guzmán, 2010) in order to discuss the face in contemporary cinema. The human face is a complex texture that since the birth of cinema is treated as the primary space for identification with the characters. In Jean Gentil, the face is filmed as a landscape, which makes visible subtle affections, modes of existence and resistance that can not be said, but that pulsate in gestures, glances, breaths.

Keywords:

Face, Landscape, Contemporary Cinema.

Não tenho muitas lembranças de infância, mas entre as poucas que sobram a maioria se mistura com o cinema. Minha mãe sempre que podia dava um jeito de escapulir para a sala escura e depois que atingi certa idade virei uma companhia compulsória para as tardes de final de semana, quando ainda existiam cinemas de bairro. Não sei exatamente como, mas fomos aos poucos desenvolvendo um acordo que perdurou por anos: íamos duas vezes por semana ao cinema, em uma delas eu escolhia o filme, na outra era a vez da minha mãe.

É engraçado lembrar disso. Volta e meia eu tenho a sensação de já ter visto a cena de um ou outro filme. É uma espécie estranha de *déjà vu*, que sempre beira a possibilidade de não ser apenas uma sensação, mas a memória de ter de fato já visto aquelas imagens.

Sei que foram inúmeros os filmes que assisti ainda criança no cinema. Em muitos deles eu não entendia o que se passava, pois não sabia ler e não conseguia acompanhar o que era dito nas legendas. Sentávamos nesses casos nas primeiras filas. Eu corria silenciosamente até a tela e de lá encarava o movimento daquelas imensas sombras e silhuetas.

Esses anos me voltaram fortemente à memória enquanto lia a análise de José Gil sobre a relação que se estabelece entre o bebê e o rosto de sua mãe. Gil parte dos estudos de Daniel Stern sobre o mundo interpessoal do lactente para afirmar que entre mãe e filho forma-se uma relação osmótica. Isso, em outras palavras, significa que os investimentos de desejo, de afeto, ou até muitas vezes de necessidade do bebê são mimetizados em resposta aos gestos faciais da mãe. Ocorreria um espelhamento, como quando a mãe sorri para induzir um sorriso no bebê. O rosto funcionaria como uma entrada de forças e por osmose afetiva desencadearia o desejo de se fazer reproduzir no outro. Segundo Gil, essa relação instintiva se prolongaria até mesmo na idade adulta e poderia explicar como os tiques faciais são transmitidos entre distintos interlocutores (GIL, 1997:169).

Por algum tempo, achei interessante ter lembrado das experiências de infância que compartilhei com minha mãe no cinema. Busquei juntar fragmentos da memória: a senhora que trabalhava na bilheteria, os tíquetes de entrada destacáveis de alguma cor pastel, as fotografias de cena enquadradas abaixo dos cartazes em molduras dedicadas para cada uma das salas. Parecia claro que todas essas lembranças tivessem

reaparecido a partir da relação mãe-filho que tinha me interessado na leitura de José Gil e que tinha depois se desvencilhado em diversas tentativas de me aproximar das fases de percepção do *self*, estudadas por Stern.

Hoje mais cedo, eu olhava pela janela do escritório e pensava por onde começar a falar sobre rosto no cinema. Vi um menino no prédio da frente, parado também contra a janela, talvez olhando para mim. Estávamos no mesmo nível, um virado para o outro, mas separados por uma grande rua. De repente, percebo que o menino começa a ensaiar alguns socos no ar. Suas pequenas mãos parecem atravessar a linha da janela, como se ele brincasse ao longe de me acertar.

Pensei que a janela era uma espécie de tela para ele. Pensei em mim criança, correndo no cinema, lutando contra o medo da escuridão, ou embasbacado pela exuberância visual e me deixando levar pela experiência do cinema.

O menino fechou a janela e me deixou sozinho com esses pensamentos. A tarde estava confusa, ainda recém começando e diante desse encontro insólito achei que já não cabia tentar cavar algo a dizer na memória. O convite do olhar e os socos imaginários pareciam querer me levar a algum outro ponto.

Fiz o download em menos de dez minutos de *Os Incompreendidos* (François Truffaut, 1959), que então me parecia interessante ser revisto por uma associação livre com seu título em francês, *Les Quatre Cents Coups*, que em português significa os quatrocentos golpes, e também porque o menino tinha um quê de Jean Pierre Léaud. Quando assistia à cena final do filme, em que o jovem personagem principal foge, embrenha-se no mato, esconde-se e depois vai aos poucos se aproximando da praia eu senti fortemente que sofria com ele. Existia ali uma espécie de relação osmótica. Por mais que eu estivesse parado, sentado, inerte, algo em mim pulsava naquela corrida, desviava, vivia os impasses.

A cena final de *Os Incompreendidos* começa com a fuga do jovem personagem do reformatório para onde havia sido enviado. Durante uma partida de futebol, o menino aproveita um momento em que a atenção de todos se volta para um chute forte na bola e escapa por debaixo da grade. De lá, ele corre desesperadamente. Acompanhamos sua trajetória pela mata e depois pela campanha. Longos planos-sequência, em que a paisagem de interior aparece de relance, o garoto sempre em disparada.

Em um *fade*, percebemos uma mudança no espaço. O jovem agora desce uma encosta e uma *pan* revela que ao seu lado está o oceano. O menino desce até a areia e

corre em direção ao mar, já não mais em fuga, mas apenas para mergulhar seus pés na água, certificar-se de que apesar de tantas confusões chegara ali. Agora, as travessias e derivas poderiam ser outras.

E então ele se vira. Os pés ainda na água, mas o corpo já em outra velocidade. Sem pressa, ele caminha em direção à tela até que seu rosto ocupa o primeiro plano. Parado, sereno, o menino me encara, como também o fez meu jovem vizinho. Quando olho seu rosto, é a mim que descubro e escancaro esse encontro de trajetórias, de projeções, de espelhamentos.

Sorrio e lembro do vínculo do bebê com a mãe. Tanto lá, quanto aqui, a relação osmótica tem prolongamentos no rosto. É na face que os instrumentos afetivos ganham contorno e as experiências se corporificam. Experimentamos o rosto quando o percebemos através dos sentidos. Corporificamos essa experiência, quando nossos rostos são afetados, transformados, reinventados em resposta.

Essa corporificação pode ser pensada como um processo de afecção, isto é, de contaminação do eu pelo outro. Em *Matéria e Memória*, umas das definições de Bergson para a afecção é aquilo que “misturamos do interior do nosso corpo à imagem dos corpos exteriores” (BERGSON, 1999:60).

Acho interessante que nessa definição o autor tenha utilizado o verbo misturar. Ora, a osmose é também uma espécie de mistura, em que os limites e as fronteiras adquirem novas permeabilidades. Diante do rosto no cinema, talvez mistura seja igualmente uma palavra cabível, já que não se trata bem de um fascínio, se não antes de uma fusão, espécie de cruzamento afetivo do outro em mim (e vice-versa).

Acabo de olhar novamente pela janela. A cortina do apartamento em frente ao meu escritório permanece fechada. Meu olhar escapa e repara em uma árvore frondosa que está ao lado da janela. O sol está se pondo e o lusco-fusco do céu faz uma espécie de contraluz. A árvore parece uma grande sombra e vejo as folhas escurecidas movendo-se lentamente, a mercê do vento. Lembro de *Jean Gentil*, filme haitiano de Israel Cardenas e Laura Gusmán que assisti não faz muito.

Ali também um céu crepuscular transforma a vegetação em um contínuo indiscernível de sombras. Sabemos apenas o que é o céu e o que não é. Assim o filme

começa, o sol nascendo ou talvez se pondo, a paisagem subexposta e um homem caminhando a passos rápidos. Ele é Jean Gentil, o personagem principal do filme, que nessa primeira imagem também quase não se diferencia das silhuetas que o circulam. A câmera segue seu andar, escutamos seus passos, mas ele aparece ainda amorfo, confunde-se com o fundo, é ora diluído, ora expandido nas curvas da vegetação.

Em 2010, o Haiti foi atingido por um terremoto catastrófico que teve seu epicentro na parte oriental da península de Tiburón, a cerca de 25 km da capital Porto Príncipe. Segundo o primeiro-ministro haitiano, o desastre teve como consequência a morte de 316.000 pessoas. O Comitê Internacional da Cruz Vermelha estima que cerca de 3 milhões de habitantes do país foram afetados direta ou indiretamente pelo sismo. Jean Gentil é uma dessas pessoas.

Ele precisa de 100 dólares, pois está prestes a ser despejado do apartamento onde mora e não sabe como pagar o aluguel. Passa então dias a perambular de um canto a outro, ora pedindo ajuda, ora se oferecendo para trabalhar.

Jean no entanto não consegue se inserir, é expulso do local onde vive, busca refúgio barato em um ferro-velho, começa a trabalhar na construção civil, desiste e se embrenha na mata, sempre encontrando entraves e dificuldades pelo caminho, que acabam fazendo com que ele fique cada vez mais fraco até adoecer.

Essa trajetória de perdas é em muitos momentos construída a partir do rosto de Jean Gentil, onde pulsa um desespero reprimido e constante. Mas ao contrário de em *Os Incompreendidos*, aqui não há como separar o rosto do cenário em que ele está inserido. Se lá o olhar de Jean Pierre Léaud parece atravessar a película, criar cavidades de onde emergem os processos de subjetivação, aqui o rosto mistura-se, horizontaliza-se na paisagem. A memória do abalo sísmico lateja em cada olhar. A terra, de certa forma, ainda treme.

O cinema contemporâneo não se identifica totalmente com o esforço por fazer emergir emoções do cinema moderno. A busca por filmar presenças, tão central no cinema dos dias de hoje, repercute em um desejo de mostrar rostos em estado puro, expressões em devir. Essas aparições de certa forma são mais paisagens do que retratos.

A diferença aqui em relação ao tratamento do rosto como retrato é que essa superfície não é pensada como reverberação do interior dos personagens, mas como

espaço indiscernível entre homem e mundo, já que faz parte dos dois simultaneamente. O rosto como textura, somatório de camadas espaço-temporais que se revelam na porosidade das trocas constantes. A aparência não entendida como objetificação, mas como paisagem, em que o mínimo, o pequeno, o gesto muitas vezes quase imperceptível ganha força de um levante.

Mas se hoje é interessante pensar essa relação entre rosto e paisagem, é essencial termos claro o entendimento de paisagem não como o espaço de natureza ideal do século XIX, mas como o espaço político e social em que estamos todos incluídos, com seus territórios, fronteiras e lutas. Em outras palavras, isso significa substituir um entendimento de paisagem como espaço contemplativo por uma noção de que a paisagem pode ser performativa, dependendo da maneira como é construída a sua exposição. Isso, é claro, repercute no rosto. O curto-circuito entre primeiro plano e plano geral faz com que apareçam tanto no rosto quanto na paisagem novas camadas de mediação, em que questões políticas transbordam do macro para o micro e vice-versa.

Penso em *Jean Gentil* e acho graça que o acaso tenha me feito lembrar de *Os Incompreendidos*. De certa maneira os dois filmes contam a mesma história. Jean Gentil é também um incompreendido, alguém que não consegue se adequar à conjuntura que lhe é imposta. E me surpreendo agora como de certa forma os dois filmes têm também o mesmo final.

Assim como o menino do primeiro longa de Truffaut, Jean Gentil anda a passos largos em direção ao mar. Ele reza, pede por um milagre que o cure e que transforme sua vida. Aos poucos, a vegetação vai ficando mais escassa até que ao lado de Jean aparece o oceano, com seu horizonte infinito. Ele caminha lentamente e de repente desaba por terra, talvez deitado, talvez morto.

Um plano geral revela Jean em meio à praia, jogado no chão. A câmera passa a sobrevoar as favelas e os prédios destruídos da capital do Haiti. O plano final do filme revela também uma espécie de rosto, assim como o plano que encerra *Os Incompreendidos*. Toda a destruição que antes estampava prioritariamente o espaço fechado e restrito do rosto de Jean Gentil, agora toma corpo no cenário da Porto Príncipe em ruínas e nos encara.

Sucedem então um contágio, uma sensibilização, um engajamento sensorial e sentimental. O cinema tem essa potência, a de gerar afetos que são atravessados não somente pelas questões individuais e existenciais dos personagens, mas também pelas conjunturas políticas e pelas relações de poder a que eles estão submetidos. Quando os créditos finais de *Jean Gentil* acabam e o dvd desliga automaticamente, eu já não sei se o que me toca é o que ocorreu com o Haiti, ou o que ocorreu com o contador que perdeu seu emprego, sua esperança, sua vontade de viver. Estou em uma zona indiscernível, mas extremamente atravessado por esse encontro. O contato com rostos e paisagens é capaz de desencadear um vírus de tolerância, respeito e mobilização coletiva. Precisamos lutar para que esse vírus se espalhe cada vez mais.

Referências

- AUMONT, Jacques. *Du Visage au Cinéma*. Paris: Etoile / Cahiers du Cinéma, 1992.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. Trad. Luciana Penna. Campinas: Papirus, 1997.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, volume 3*. Trad. Aurélio Guerra Neto et al. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- FLAHUTEZ, Fabrice (org). *Visage et Portrait, Visage ou Portrait*. Paris: Presses Universitaires Paris Ouest, 2010.
- GIL, José. *Metamorfoses do Corpo*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.
- GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Trad. Álvaro Cabral. 15 ed. Rio de Janeiro: LTC, 1993.
- HUSSERL, Edmund. *Meditações Cartesianas - Introdução à Fenomenologia*. São Paulo: Mantra Editora, 2001.
- NAIME, Sandy. *The Portrait Now*. Londres: National Portrait Gallery, 2006.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora SENAC, 2003.
- POMMIER, Édouard. *Théories du Portrait*. Paris: Gallimard, 1998.

*Que Rei Sou Eu?: a exposição das fraturas no projeto de modernidade brasileiro*¹

*Dilma Beatriz Rocha Juliano*² (Doutora – UNISUL)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no seminário temático: Televisão: formas audiovisuais de ficção e de documentário – sessão 5.

2 Professora da Pós-graduação em Ciências da Linguagem e da graduação em Cinema e Realização Audiovisual/UNISUL; pesquisadora do Grupo Linguagem e Cultura e do Núcleo de Pesquisas em Audiovisual.

Resumo:

Propõe-se debater a telenovela *Que Rei Sou Eu?* (1989) em suas imagens alegóricas do Brasil, mostrando o fim das crenças no projeto da modernidade, numa sociedade desvalida de lideranças políticas pós-ditadura militar. Afirma-se essa narrativa audiovisual como uma autorreflexão sobre a modernidade brasileira, e para desenvolver essa ideia serão enfatizados o título e os personagens *Ravengar*, o bruxo ou a eminência parda do reino de *Avilan*, e *Corcoran*, o bobo da corte ou o sábio dos plebeus.

Palavras-chaves:

Telenovela, *Que rei sou eu?*, modernidade política.

Abstract:

It is proposed to discuss the soap opera *Que Rei Sou Eu?* (1989) on its allegorical images of Brazil, showing the end of the beliefs in the project of modernity, in a society destitute of political leaders post-military dictatorship. This audiovisual narrative is stated as a self-reflection on the Brazilian modernity, and to develop this idea it will be emphasized the title and the characters *Ravengar*, the wizard or the éminence grise of the kingdom of *Avilan*, and *Corcoran*, the court jester or the sage of commoners.

Keywords:

Soap opera, *Que rei sou eu?*, political modernity.

Entrelaçadas à vida social, as telenovelas tanto produzem imagens capazes de levar à identificação, por colocarem diante dos olhos cenas que sensorialmente ativam a memória individual e projetam sujeitos multifacetados, quanto são capazes de refuncionalizar ideias, percepções, desejos e necessidades na direção da construção de um projeto de sujeito-consumidor.

Diferente de refletir sobre a televisão como um fluxo indiferenciado naquilo que veicula, propõe-se individualizar a história da ficção na TV em suas imagens alegóricas do Brasil, tratando de debater uma telenovela: *Que Rei Sou Eu?*³

Repleta de referências aos jogos políticos de uma sociedade em trânsito, em *Que Rei Sou Eu?* as relações estabelecidas em torno do poder e das estratégias econômicas não são mostradas como trágicas desigualdades sociais, como seria esperado pelo estilo capa espada, mas aparecem como jogos que tecem um país pela farsa. É pelo risível que esta narrativa nos faz reconhecer uma história sociológica moderna que, em retrospectiva, desarmou esperanças utópicas de progresso libertador e de civilização como as maiores garantias de justiça social que as sociedades ocidentais acalentaram desde a Revolução Francesa - época na qual é ambientada a telenovela (1786). Nesse sentido, pode-se afirmar essa narrativa audiovisual como uma autorreflexão sobre a modernidade brasileira, e para desenvolver essa ideia serão analisados o título da telenovela e os personagens *Ravengar*, o bruxo ou a eminência parda do reino de *Avilan*, e *Corcoran*, o bobo da corte ou o sábio dos plebeus.

Um título simbólico, uma dúvida alegórica.

Uma telenovela que tem por título uma questão – *Que Rei Sou Eu?* – se diferencia do procedimento usual, no qual o título é uma síntese da narrativa, indicando afirmativamente sua ideia central. Esta telenovela mostra que seu centro é a dúvida. Uma dúvida metafísica, shakeasperiana, onde alguém – um Rei – se pergunta sobre sua identidade de pessoa e de papel social. Mas além da simbologia da pergunta filosófica, as palavras do título exigem uma leitura alegórica que desvele uma história. E, assim, o título não é mais o nome da telenovela, mas o suporte da ideia, da condição de dúvida

3 Telenovela escrita por Cassiano Gabus Mendes, com a colaboração de Luiz Carlos Fusco, e dirigida por Jorge Fernando, Fábio Sabag e Lucas Bueno, foi ao ar em 1989, exibida em 185 capítulos.

de um país que se pergunta pela “cara” do poder. Um país que, em última instância, busca definir a soberania de uma nação que está desmembrada numa geografia político-econômica marcada pelas diferenças.

Nos regimes totalitários a ênfase recai sobre as figuras personalistas que detêm, em suas mãos, o poder de saber e de decidir. Morto o Rei de *Avilan* – depostos os militares brasileiros – saem de cena tanto a representação personalista do papel do chefe, como a da nação unificada, e aparecem as diferenças como resultado da fragmentação real. Que cara tem o novo “ditador”? E, por consequência, qual a “identidade nacional” de um Brasil escancaradamente fracionado?⁴

Durante alguns anos pós-ditadura, mais precisamente durante a década de 80, muitos foram os discursos que primavam pelo esquecimento, ou ao menos o aconselhavam, em nome de ‘um passado negro’, do qual a sociedade brasileira nada tinha do que se orgulhar. Essa tentativa de apagamento pode ter sido responsável, na passagem pelo chamado ‘período de distensão’ ou de ‘transição democrática’, pela manutenção da ilusão de que usufruía de uma democracia real – aquela que prevê a igualdade de direitos, assegurando a participação de todos nas diversas instâncias de poder. Uma vez impedida, pelo esquecimento, de depurar um período longo e conturbado da história, a sociedade se vê atônita diante da falta de parâmetros para posicionar-se no pós-militarismo. E, tendo como consequência o desejo, dos anos 70, de reposição do poder em outras mãos que trouxessem, finalmente, a tranquilidade há muito sonhada, apaziguando a angústia de um presente incompreensível e de um futuro incerto. Isso posto, quaisquer teses que postulem transformação social ou revolução democrática atribuídas ao período ficam desmentidas, pois a sociedade não toma para si a tarefa de se autodeterminar, mas compactua com o ‘salto’ para a democracia nas mãos de alguém que lhe dê as diretrizes.

Ravengar: ciência e bruxaria.

Roupas escuras, capa de retalhos bem estruturados, cabelos grandes e revoltos, olhos arregalados sob grossas sobancelhas, maquiagem que acentua o ar de mistério

4 A identidade do Rei, nos termos psicanalíticos, corresponderia à necessidade de identificação das massas com seu condutor. “Esse vínculo é constituído pela instalação [do condutor] na posição de ideal do eu por cada um dos participantes da comunidade” (ROUDINESCO e PLON, 1998, p.364).

do personagem. *Ravengar* (interpretado pelo ator Antônio Abujamra) é cinzento e sombrio, mas em nada apático ou soturno. O bruxo de *Avilan* é astuto, é vivaz, e seu olhar agudo revela o desejo de poder, e o tanto de maldade que é capaz de articular para atingi-lo.

Em seu saber, *Ravengar* se situa na ambivalência entre uma magia orgânica e as ciências racionalistas modernas, das quais ele detém um conhecimento. Longe da contraposição cartesiana (racionalidade *versus* magia), *Ravengar* é a própria produção da fantasmagoria – um personagem alegórico que encarna a passagem de um presente tecnológico ao mesmo tempo que nos remonta a um passado de ligação orgânica com a natureza. Ele é, por definição, razão e magia, na dialética da modernidade.

Ravengar evoca a natureza para se relacionar com o mundo político, uma natureza sem imanência valorativa de bem ou de mal. Ele usa, maquiavelicamente, os processos de naturalização das coisas para armar as tramas necessárias a fim de participar do poder. Aqui a natureza conspira e fortalece o tirano.⁵ *Ravengar* traz à tona a forma antiga de magia, aquela que não saía da máquina, enquanto ele próprio produto da máquina televisiva desvincula-se do poder místico lembrado e aposta nos poderes político-ideológicos da ilusão da magia técnica.

É o bruxo *Ravengar* que, ao saber da existência do príncipe bastardo e temendo que seu aparecimento ameace seu controle sobre a família real, forja um príncipe herdeiro a partir de um mendigo (*Pichot*) recolhido das ruas de *Avilan*. O rapaz, da mesma idade do ‘verdadeiro’ herdeiro, recebe treinamento sobre as regras de convivência palacianas e dos modos ‘nobres’ de disputa pelo poder econômico. Mais importante, e paralelo ao adestramento burguês, são as sessões de hipnose às quais *Ravengar* o submete, a fim de incutir-lhe a ideia de que é verdadeiramente o príncipe herdeiro do trono de *Avilan*. Ele faz privadamente aquilo que o governo faz publicamente com o povo. Ou seja, aproveita do estado hipnótico promovido pela massificação da sociedade e forja personagens sociais dentro dos padrões necessários ao controle e reprodução da ordem vigente.

5 Propositadamente utilizo, neste parágrafo, as expressões ‘*natureza*’ e ‘*naturalização*’. A primeira, em sentido mais comum, como um mundo orgânico visível, em oposição às ideias; e a segunda, em contraste com a primeira, considerando as simbolizações usadas ideologicamente para descaracterizar os processos históricos dos fatos.

Corcoran: a espiral alegórica

Personagem que circula entre pobres e ricos. *Corcoran* (interpretado pelo ator Stênio Garcia) se mostra multifacetado e em seu vai e vem, entre a taberna e o palácio, sugere analogias e diferenças entre os extremos.

Semelhante à sabedoria que aparece em *Ravengar*, *Corcoran* também enuncia saberes, e tem o papel de conselheiro. Embora *Ravengar* manipule o saber para sustentar seus próprios desejos de poder, *Corcoran* desempenha a função de conselheiro dos pobres sem que, com isso, pretenda obter lucros pessoais.

Para os plebeus é sábio, para os nobres é bobo. Mas ele tem um compromisso de classe, o que faz com que desempenhe, também, o papel do intrigante junto aos nobres em auxílio aos pobres em sua luta por justiça social. Embora sua ambivalência, ou fluidez, pareça garantir-lhe a liberdade de circular entre ‘dois’ mundos, num ele se mostra relaxado, pela intimidade cultural de pobre, e, no outro, seus passos são calculados – o cálculo exigido para a permanência no centro do poder.

Gabus Mendes coloca o personagem cismado “(...) cujo assustado olhar recai sobre o fragmentário, que se encontra em suas mãos, torna-se um alegorista” (BENJAMIN, 1991, p. 140). O autor da telenovela sabe, ao construir *Corcoran* como personagem do final do século XX, sobre a falência do projeto iluminista em suas ilusões de justiça social e da impossibilidade de horizontalidade dos ideais iluministas.

Corcoran também lança mão da alegoria, e fala pedagogicamente à Rainha, e aos telespectadores. Como em muitas noites acontece, ele vai aos aposentos da *Rainha Valentine* para distraí-la:

Rainha: Quero ouvir coisas inteligentes Corcoran...

Corcoran: (DE PALHAÇO) – Claro, majestade, claro... Deixa comigo mesmo. Conhece La Fontaine?

Rainha: Tivemos um cozinheiro com esse nome...

Corcoran: Não, majestade... La Fontaine tem fábulas maravilhosas!

Rainha: Diga uma...

Corcoran: “O pastor e o Rebanho”... O lobo é forte, vós, fraco! Mas ele é um... vós duzentos! Podeis, portanto, em momentos, fazer o lobo em cavacos... Desta maneira, um pastor ao seu rebanho falava...

e o seu rebanho jurava dar provas mil de valor... Mas chega o lobo e, assustado... deita o rebanho a fugir. (SORRI) Nunca, dum réles soldado, fareis um bravo sair!!!

Rainha (GOSTOU): Continue, continue... Mais uma!!!

(SINOPSE, Cap. 77, p.3).

Como o alegorista barroco, *Corcoran* resignifica as imagens/palavras contidas nas fábulas de La Fontaine, mantendo o sentido pedagógico do fabulista, do século XVII, em sua intenção de educar os nobres; e, então, mostra a realidade “rude” e “grosseira” onde a falta de consciência política do “rebanho” legitima a força do dominador. Mas, como imagem dialética, a lição, em seu contraponto, mantém a potência do povo, em suas possibilidades coletivas de reduzir a “cavacos” o dominador.

Apesar de simular o bobo da corte, ele não tipifica a comédia, a distensão do humor ingênuo; ao contrário, *Corcoran* é melancólico. Ele parece saber que o efeito do melodrama na cultura de massa é o da propaganda da revolução; ela, propriamente dita, não aconteceu. Melancolia que resulta do saber desiludido. *Corcoran* não se entrega mais às paixões, pois ele não tem mais as ilusões humanas que permitem a entrega total. Ele parece não ser mais capaz de totalizar, reconhece a cisão do sujeito social e atua na ambivalência entre o palácio e a taberna.

Concluindo...

O projeto que sustenta a modernidade ocidental, promovido pelos ideais fundamentais da Revolução Francesa, atinge sua máxima tensão - entre utopia e realidade - pela impossibilidade de conjugação com os interesses capitalistas de hegemonia política e de poder econômico – e é nesta tensão que *Avilan* retrata uma sociedade esfacelada pelos interesses privados de acumulação capitalista, tendo como pano de fundo a Revolução Francesa. O projeto da modernidade necessitava da ideia de Nação, composta pela noção imaginária de totalidade, para dar conta da universalidade de seus pressupostos. No entanto, e por consequência, a descrença neste projeto traz em si a constatação da fragmentação. Ou, de outra forma, a totalidade é sempre uma fachada política que só se sustenta pela repressão ou da matéria – da produção, ou

dos sentidos – da percepção. Se os ideais que sustentaram o sonho, durante 200 anos, perdem significado como projeto social, que outro substrato político-filosófico guiará a sociedade? Sob quais bases é possível armar outro sonho?

Sonho de liberdade, acalentado por milhões de brasileiros subjugados por 20 anos de ditadura e repressão militar, que se defrontam com o vazio do projeto diante da queda dos ditadores. A sociedade brasileira de 1989 já não é mais uma sociedade dividida entre os favoráveis e os contrários ao governo ditatorial, mas sim, uma sociedade atônita com o Rei que emerge da “revolução democrática” – o Rei-Moeda. Resultado de uma ideologia político-econômica cujo pós-nacionalismo getulista renova a dependência do país com seus credores internacionais (principalmente em relação aos Estados Unidos), tornando a cultura mercadoria globalizada, em seu sentido mais amplo, vendendo as ideias e as formas neoliberais de vida em sociedade.

Há no riso moderno da cultura de massa uma melancolia, uma espécie de riso compensatório – ‘rir para não chorar’. Na telenovela, é a sociedade - a massa - que ri, reconhecendo-se, plenamente, na imagem dos personagens: a elite em cópia mal enjambrada do modelo moderno eurocêntrico e a plebe figurando heróica em arroubos romântico-revolucionários, mas em conjunto - nobres e plebeus - se perguntando: rir do quê? Rir de si mesma, como sociedade periférica em suas transições modernas.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin*. Tradução e organização de Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1991.

MENDES, Cassiano Gabus. *Que rei sou eu?* [Rio de Janeiro: s. n], 1989. (Telenovela em 185 capítulos – CEDOC/Rede Globo de Televisão).

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

Um filme 100% brasileiro: o Brasil visto pelos olhos do poeta¹

Elizabeth Real² (doutoranda – Universidade Federal Fluminense)

1 Comunicação individual apresentada no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão CINEMA E OUTRAS LINGUAGENS.

2 Elizabeth Real. Jornalista e pesquisadora. Doutoranda em Comunicação - Universidade Federal Fluminense – bolsista Reuni.

Resumo:

Um filme 100% brasileiro, de José Sette, é uma adaptação livre da obra poética de Blaise Cendrars baseada em uma seleção de textos inspirados em sua experiência no Brasil. Trazendo o autor como personagem e narrador, o filme extravasa o universo ficcional, caracterizando os eventos narrados de modo subjetivo. A adaptação, como processo criativo e dialógico, tem limites bastante amplos e nosso interesse nesse trabalho será perceber como esses limites foram explorados pelo diretor.

Palavras-chave:

Cinema brasileiro, Adaptação, Modernismo e cinema.

Abstract:

Um filme 100% brasileiro is a free adaptation of the poetic work of Blaise Cendrars based on a selection of texts inspired by his experience in Brazil. Bringing the author as character and narrator, the film goes beyond the fictional universe, characterizing the events narrated in a subjective manner. Adaptation, as creative and dialogic process, has very broad limits and our interest in this work will be to understand how these limits were exploited by the director.

Keywords:

Brazilian cinema, Adaptation, Modernism and cinema.

Segundo o diretor José Sette de Barros, em uma entrevista dada à época do lançamento do filme, *Um filme 100% brasileiro* pode ser considerado como uma síntese de todo o trabalho que havia realizado até aquele momento, quando já completava vinte anos de cinema: “nele está o melhor que eu fiz. Para mim, foi quando tive mais certeza das coisas que eu queria” (BARROS, 1988).

Segundo consta nos créditos, *Um filme 100% brasileiro* é uma adaptação livre da obra poética de Blaise Cendrars. Para fazer esta adaptação, o diretor baseou-se em uma seleção da obra literária de Blaise inspirada em sua experiência no Brasil. Além de poemas, o diretor/roteirista selecionou três textos da série chamada *Elogio da vida perigosa: Febrônio Índio do Brasil, O “coronel” Bento e O lobisomem de Minas*. José Sette costura diversos trechos do livro *Etc..., etc... (um livro 100% brasileiro)*, construindo uma narrativa fragmentada, na qual se embaralham tempos e espaços diferentes e se sucedem, sem distinção clara, os fatos vividos pelos personagens e suas fantasias ou visões.

O filme inicia com a vinda do escritor de navio e se encerra com sua partida. Segundo o diretor, ele pretendeu transpor para a tela o texto de Cendrars sem modificá-lo a fim de manter intacta sua visão poética sobre as coisas brasileiras. Trazido à cena como personagem e narrador, Cendrars deixa-se contagiar pela experiência delirante no país do carnaval, da sensualidade e da loucura antropofágica. É a partir de suas emoções e de seu olhar sobre o Brasil que se constrói a narrativa.

Recitando seus versos em francês, falados por Pereio em voz *over*, Cendrars inicia, em mar calmo e dia ensolarado, a viagem para o Brasil. Flashes de um navio cenográfico pintado rompem a continuidade dessa tranquila sequência inicial. Aproximando-se do litoral, Cendrars exalta a paisagem carioca, mostrada pela câmera. O som do piano é sutilmente substituído por um ritmo suave de samba, prenunciando o carnaval que o poeta irá passar na cidade. Ao desembarcar do navio, é recebido por um amigo (Guará) que o acompanhará por todo o filme. Guará inicialmente fala também em francês, com um forte sotaque denunciando a pouca intimidade com a língua estrangeira.

A experiência que Cendrars viverá no Brasil será transformadora. Ainda no navio, o personagem, interpretado pelo ator Savero Roppa, recebe uma descarga elétrica de um raio em meio a uma tempestade tipicamente tropical e transforma-se em

outra pessoa. A partir daí, o personagem será vivido alternadamente por Roppa e por Paulo César Pereio, seu lado mais anárquico e boêmio. Essa transformação se reflete na mudança de figurino que ocorre ao longo do filme. No princípio, Cendrars veste seu terno branco impecável. Aos poucos, o terno fica amarrotado, a gravata, torta e, finalmente, “abrasileirando-se”, o personagem, já vivido por Pereio, à beira da piscina do Copacabana Palace, adota a bermuda sem camisa.

Para reforçar a ideia de subjetividade que permeia o filme, optou-se por ignorar a ausência do braço direito que o poeta perdera durante a I Guerra Mundial – dessa forma, vemos o personagem não como ele parece aos olhos de outros, mas como ele se sente, provavelmente. Narrado em primeira pessoa, na voz de Paulo César Pereio, o filme afasta-se do realismo e possui uma estrutura narrativa bastante complexa, próxima ao que costumamos chamar de *mise-en-abyme*. Nesta viagem, o poeta restringe-se a visitar o Rio de Janeiro, durante o carnaval, mas conta para o anfitrião, vivido por Guará, suas aventuras experimentadas em outras vezes que veio ao Brasil. Assim, imbricando narrativas em *flashback*, dentro da narrativa que corresponde ao tempo presente, o filme nos remete a São Paulo, Mato Grosso, Minas Gerais e ainda Paris, locais onde se desenrolam as histórias contadas por Blaise.

Memória e criação artística misturam-se à experiência orgiaca do poeta. Em vários momentos, ele aparece escrevendo – no navio, ouvimos o som das teclas e vemos o poeta sentado à máquina de datilografar; no restaurante, ele escreve a lápis em um caderno –, mas, mesmo quando isso não acontece, está sempre refletindo sobre o que vê e sobre as impressões que o país e seu povo lhe causam. Em geral, um país tropical muito quente, emoldurado por paisagens paradisíacas e povoado de personagens exóticos e de belas mulheres, comidas e bebidas desconhecidas; enfim, um país onde se deve estar aberto para viver as mais intensas experiências. Todos esses componentes são associados à própria imagem do diabo (Wilson Grey), com quem Cendrars se encontra pela primeira vez ainda no navio a caminho do Brasil. Esse encontro, porém, não é mostrado na sequência inicial da narrativa, mas posteriormente, quando o poeta já desembarcara no carnaval: inversão temporal característica do embaralhamento que o filme frequentemente promove entre instâncias do vivido e do imaginado, reconstruídas pela memória.

Após um primeiro mergulho no carnaval de rua, Cendrars e seu anfitrião sentam-se para almoçar em um restaurante. Lá, Wilson Grey surge como um vendedor de bilhetes de loteria e carrega uma marionete (um diabinho) com roupa verde e amarela. O anfitrião, segurando a marionete, sente-se estranho e, a partir daí, o filme nos remete de volta ao navio cenográfico pintado, onde assistimos, então, ao encontro de Cendrars e o diabo. Parte do texto desta sequência é retirado do conto de Machado de Assis, *A igreja do diabo*. O diabo volta em aparições frequentes, inclusive em um longo monólogo aos pés do Cristo Redentor.

Sentado em um bar em frente ao Teatro Municipal ou no hotel Copacabana Palace, Cendrars conta as histórias de três personagens que o marcaram: Febrônio Índio do Brasil, coronel Bento e o lobisomem de Minas. A história de Febrônio foi escrita por Cendrars para o jornal *Paris-Soir* e era baseada em um fato verídico que impressionara o escritor. Tratava-se de um homem que havia assassinado vários jovens, alegando estar a serviço da própria virgem. Dividido entre a santa e o diabo, Febrônio escrevera um livro místico, considerado por intelectuais, como Sérgio Buarque de Hollanda, um “exemplar autóctone do melhor Surrealismo, enquanto escrita automática, transporte lírico e delírio consciente” (Eulálio, 2001, 37). No texto sobre o Coronel Bento, Cendrars relata as aventuras de um administrador da fazenda de um amigo seu, em Mato Grosso, em sua visita a Paris. O escritor descreve-o como um “brutamontes” ou como “meu selvagem”, com a “mentalidade de um primitivo evoluído” (CENDRARS, 1976, p.139) que causa confusão ao confrontar-se com os costumes civilizados da capital francesa. A terceira história narra o encontro de Cendrars com um prisioneiro em Tiradentes, um homem que havia assassinado brutalmente um rival com quem trabalhava na construção da ferrovia. Enfurecido, arrancara-lhe o coração e engolira.

A narrativa é entrecortada com a inserção de planos curtos que sugerem metáforas (a figura do diabo associada ao carnaval), metonímias (o órgão genital feminino em primeiro plano, sugerindo a ideia de sexo), sinestésias (imagens alaranjadas do sol remetendo ao calor tropical), antecipações (a imagem avermelhada do convés, no início do filme, antes do encontro com o diabo), mesclando indiferentemente tempos e espaços ligados à memória, à imaginação e à fantasia. Cortes bruscos, passagens abruptas de um plano a outro, reforçam a sensação de que se trata de um viés subjetivo. Poético, o filme exige do espectador o uso da intuição e da emotividade diante das imagens de euforia, desespero, erotismo e violência.

Variados recursos estilísticos compõem a atmosfera onírica do filme, como a alternância de locações e cenários pintados, como acontece no navio e no baile de carnaval. Os cenários foram produzidos por artistas plásticos ligados à Oficina Goeldi que já haviam trabalhado com o diretor no curta *Um sorriso, por favor. O mundo gráfico de Goeldi*. O diretor procurou trazer para o filme, visualmente, o forte vínculo de Cendrars com as artes visuais:

Se você tiver uma visão geral, você vai ver que tem Di Cavalcanti, Anita Malfati, Tarsila do Amaral, Ismael Néri... Todos estão ali, essa miscigenação da arte brasileira nos cenários do filme - este foi o meu interesse fundamental ao colocar aquilo. E também uma homenagem ao cinema expressionista alemão. Em todo o cenário eu tive uma preocupação de criar aquela perspectiva do expressionismo. Então, a arte colocada nos cenários é uma visão expressionista das artes plásticas brasileiras da época em que Cendrars passou aqui (BARROS, 1988).

A escolha do viés expressionista é apropriada para o tom subjetivo do filme. A visão distorcida da realidade, provocada pelo uso da lente grande angular, intensifica a expressão da experiência aguda vivida por Blaise, revelando ao espectador que se trata de uma tentativa de fazê-lo vivenciar o Brasil pelos olhos do estrangeiro. Movimentos de câmera desestabilizadores simulam o balanço do navio ou expressam um estado emocional. Sombras acentuadas nas paredes em imagens noturnas remetem à estética dos filmes expressionistas.

Personagens imaginários povoam as cenas, sejam dançarinas mascaradas que aludem à sensualidade ou tocadores de atabaque com vestimentas africanas que evocam a religião negra, seja o próprio diabo, encarnado em Wilson Grey, e a virgem maria loura, vivida por Odete Lara. Os corpos se movimentam na dança, os atores entoam seus textos teatralmente, e muitas vezes encenam olhando diretamente para a câmera, acentuando, assim, um caráter performático nos mesmos moldes da interpretação dos atores no cinema experimental tropicalista do final da década de 1960, de *Terra em transe* aos filmes marginais. No carnaval de rua, personagens anônimos, fantasiados, se apresentam para o espectador. A apresentação da travesti, na passagem dos créditos, é bem representativa desse lado de espetáculo do filme.

A narrativa se constrói a partir da incorporação de outras vozes, além da do próprio Cendrars, principalmente Oswald de Andrade e Machado de Assis. Sette utiliza trechos do conto *A igreja do diabo*, de Machado, no texto falado por Wilson Grey. Neste conto, o diabo decide organizar-se e abrir uma igreja nos moldes das religiões convencionais, só que oferecendo aos fiéis as delícias da terra que, em outros termos, pareceriam tentações, e valorizando virtudes que, para deus, pareceriam pecados. Neste conto bem-humorado, Machado brinca com a dualidade da natureza humana, oscilante entre a virtude e o pecado, chegando à conclusão de que o homem é um ser em constante contradição e de que bem e mal são apenas faces de uma mesma moeda. Essa é a mesma questão posta no filme, presente de forma declarada na história de Febrônio, dividido entre as figuras do diabo, que lhe oferecia banquetes e dinheiro, e a da virgem loura que o incumbira da missão de proclamar que deus está vivo e o mandara tatuar e sacrificar dez jovens.

De Oswald, são utilizados textos do *Manifesto antropófago* – a antropofagia é tema presente tanto em *Febrônio Índio do Brasil* quanto em *O lobisomem de Minas* – e o início do poema *Hip, hip, Hoover*, feito por ocasião da visita, ao Brasil, do presidente americano Herbert Hoover. Trechos do *Manifesto antropófago* são falados por Maria Gládis, vestida de índia e fumando charuto, em frente ao Teatro Municipal. O poema *Hip, hip, hoover* evoca a metrópole paulista na memória de Cendrars. Após o breve passeio da câmera pelos arranha-céus de São Paulo, vemos uma menina que acabara de pintar em um muro as palavras: “América do Sul, América do Sol, América do Sal”, versos que abrem este poema de Oswald. No filme, essa imagem introduz uma sequência baseada no texto *A atualidade de amanhã (coisas vistas)*, de Cendrars, a propósito da revolução de 1924, em São Paulo. Trechos deste texto são utilizados na conversa entre Cendrars, seu anfitrião (Guará) e uma amiga (Gládis): “O século XXI será o século da América Latina.” Os europeus erram ao se desinteressar “pelas revoluções políticas, econômicas, morais, sentimentais, religiosas das Américas Central e do Sul” (CENDRARS, 1976, p.80). Em seguida à cena desta conversa, Cendrars / Pereio está na praia de Copacabana e veste calção e uma farda militar. Ele sai arrastando uma mulher negra e a leva para seu quarto no Copacabana Palace. Mesmo na cama, mantém o fardão. Aqui, Pereio incorpora simultaneamente seu personagem no filme, Cendrars, e o general ao qual o escritor se refere no texto:

Comumente, para o europeu ou para o ianque, uma revolução sul-americana é uma espécie de ópera-bufa, em que um general emplumado comanda algumas salvas à frente de alguns negros vestidos a caráter. Toma o poder, ocupa “militarmente” algumas minas de ouro, depois volta para o seu palácio para fazer amor com as mais belas mulheres do país. (CENDRARS, 1976, p. 81).

A referência no texto de Cendrars é aos militares que estiveram à frente da Revolução de 1924, mas, no filme de Sette, é inevitável pensar que a figura de Pereio vestido de farda e a revolução militar, descrita como uma “ópera-bufa”, remetem ao golpe de 1964 e à ditadura militar.

Na parte final do filme identificamos outras referências ao contexto contemporâneo, em especial à situação de hegemonia do cinema americano no mercado brasileiro. Antes de partir, Cendrars irá experimentar também o baile de salão. No baile, entre as figuras fantasiadas que desfilam em frente à câmera, um homem com roupa verde-amarela e cartola de Tio Sam (um falso brasileiro?) faz um discurso contra a anarquia e defende Hollywood: “Bravo, *very good*. Abaixo o Brasil, viva Hollywood. Nada de gritaria. Abaixo a anarquia. Quem manda nesse país é Tio Sam que agora lhes apresentará uma bela fantasia”. Ao som de “Brasileirinho”, ele apresenta uma cantora (Carmem Miranda?) que é vaiada pelo público. No final do filme, Wilson Grey retorna com a marionete com a qual abordara Cendrars no restaurante, no início do filme. A marionete está vestida de verde e amarelo, como o homem que faz o discurso pró-americano. Grey joga o boneco no mar, ao som da Marselhesa, dizendo que “agora não precisamos mais de você”, e assobia o hino brasileiro. Essas referências, somadas ao próprio título do longa, acentuam um enfoque político que não era percebido nos primeiros dois terços do filme.

Referências

AMARAL, A. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: 34 / Fapesp, 1997.

BARROS, J.S. *Viagem poética em torno do Modernismo*. Entrevista. Filme e Cultura. Nº 48 / novembro 1988. Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme). p 106 a 113.

CENDRARS, B. *Etc..., etc...: (um livro 100% brasileiro)*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

EULÁLIO, A. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. 2ª edição revisada e ampliada por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Universidade de São Paulo: Fapesp, 2001.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Tradução André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2011.

Afeto como Economia Produtiva e Estética na Produção Pornográfica¹

Emerson da Cunha de Sousa² (Mestrando – UFC)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no Seminário Temático *Imagens e Afetos*.

2 Estudante do Mestrado em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, membro do Laboratório de Investigações em Corpo, Comunicação e Arte (LICCA/UFC) e do Grupo de Estudos Vilém Flusser. Pesquisa as formas estéticas políticas de produção e afetação das imagens pornográficas. emersoncsousa@gmail.com

Resumo:

Quero discutir de que forma as práticas de afeto podem vir a interferir nas produções pornográficas atuais: tanto a imagem pornográfica de produtoras comerciais, em cujas relações entre atores e entre atores e produtores é de aspecto quase familiar, como a imagem amadora, com seus interstícios, suas cenas inesperadas, até a pornografia que se imbuí com o cinema de arte a fim de novas formas de apresentar o sexual.

Palavras-chave:

Pornografia, Afeto, Imagem, Corpo, Espectador.

Abstract:

My intention is to discuss the way affective practices influence actual porno productions: the porno image of commercial producers, whose actors maintain more affective relationships; also I non-professional pornography, with its interstices, its non-expected scenes; and, mainly, in the pornography that mix itself with art cinema, to apprehend new ways to present the sexual.

Keywords:

Pornography, Afect, Image, Body, Spectator.

Trata-se de pensar as novas formas de apelo estético que produtoras pornográficas criam e (re)produzem atualmente como meio de se atualizar frente a novas demandas comerciais da atualidade. O corpo continua sendo o centro de atenção dessas imagens, mas as afecções entre esses corpos – ou a forma como os corpos dos rapazes atores, no caso da pornografia gay, se afetam de forma cênica e pré-cênica – se tornam um elemento particularmente aproveitado. A ideia é pensar a produção não apenas pelo caráter textual ou estético, mas dentro de uma nova economia produtiva. Ir além da superficialidade das imagens, além do belo que elas podem nos imprimir ao olhar (FLUSSER, 2008, p. 40).

A pornografia acontece, é processo de quando um corpo está afetando o outro de maneira sexual. Por outro lado, sua carga de potência e de desejo no corpo do espectador vem pela forma como os corpos sexuais o atingem e o afetam: o corpo tocado através dos planos *close*, o gozo tornado visível e audível (ABREU, 1996), ou seja, os corpos hipervisibilizados, colocados em excesso (WILLIAMS, 1991). A pornografia caseira, a seu lado, trabalha com o aspecto da visibilidade, mas inscreve outros elementos textuais: o mistério do cotidiano, as relações afetivas dos corpos cotidianos não tão claras como na pornografia comercial, uma aparente espontaneidade. Elementos que deixam marcas, mapeadas pelo desejo do espectador, que se envolve com a imagem pelo seu grau de além-imagem, criando fantasia e magia, isso porque

(...) a técnica mais exata pode dar pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós. Apesar de toda perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás. (Benjamin, 1987, p. 94)

Nesse sentido, uma das proposições da pornografia comercial atualmente é recriar ou remontar espaços vácuos, esses vazios, essas relações afetivas dos corpos que se tecem além da imagem pornográfica, mas dentro de seu processo produtivo, que geram a curiosidade, a imaginação, a fantasia do espectador.

Na pornografia leste europeia, tornou-se parte da economia produtiva que os rapazes contratados vivam praticamente juntos, em casas e apartamentos, e que a relação com os produtores seja também de gratificação e até de paternalismo, com presentes e alguns pequenos luxos no sentido de criar relações além da cena. As locações dão ideia de casa, e de segurança. Esse grau de afetação entre os atores e os respectivos produtores aproxima o que seriam apenas relações profissionais e comerciais para desembocar em uma imagem em que os corpos se deem com mais confiança e afeto. Além disso, criam no espectador curiosidade, empenho em buscar marcas de afetação desses atores e a magia por um mistério de como esses corpos se dão fora da cena, justo a apelo estético das imagens caseiras.

Parto para essa reflexão tendo ciência e admitindo que essas imagens, de algum modo, me afetam. Mais que isso, tomo por objeto de pesquisa e pensamento as imagens que justamente me afetam: esse é meu critério. As imagens pornôis me são pedagógicas e construíram meu pensamento e desejo sobre sexo, corpo e prazer, assim como orientam meu pensamento sobre imagem e afetação. Pois é a partir da afetação que o pensamento corre, que o corpo é colocado em potência e em devir (SPINOZA, 2009); é afetado pelas imagens desses rapazes nus, é afetado pela imagem desses corpos que meus sentidos podem atender a curiosidades epistemológicas, pois de alguma forma, atendem a curiosidades de ordem corporais. Fato de afectos a partir do momento em que há em meu corpo afecção, em que o desejo me estimula tanto sexual quando cientificamente. Meta-afetação.

Nesse cenário, de um corpo que é afetado em fluxo pelas imagens que acessa, quero tecer meu texto como pequenos toques, pequenos fluxos de frases e pensamentos, que me brotam à mente à medida que escrevo. Ou à medida que fantasio, frente ao computador, com esses corpos sexuais, sexuados, pornográficos, que se querem visíveis pelas suas práticas sexuais. Que toco e que acesso no dígito dos dedos no teclado. Essas imagens que acesso e que toco com a ponta dos dedos (FLUSSER, 2008).

1.

As relações profissionais da pornografia comercial transformadas em relações de paternalismo, troca de favores; relações profissionais transformadas em relações de afetos: de amizade, de carinho, relacionamentos amorosos, desejos imbuídos em meio à cena pornô.

Como resultado, um corpo que conhece o outro, uma intimidade, a construção do desejo a partir do cotidiano. São corpos que se conhecem e se reconhecem, na cena e na pré-cena. Corpo encenado em casa, em família, que se concentra em núcleos de parceiros que parecem amigos cotidianos, num mundo sexualmente espetacular e pornotópico. Sobre essa estética, ver, por exemplo, o site da produtora leste europeia *BelAmi*, disponível em www.belamionline.com, com seus corpos dados e enredados numa trama que quer parecer afetiva, em locações que mais parecem casas que estúdios.

Nesse sentido, uma das proposições da pornografia comercial atualmente é recriar ou remontar espaços vácuos, esses vazios, essas relações afetivas dos corpos que se tecem além da imagem pornográfica, mas dentro de seu processo produtivo, que geram a curiosidade, a imaginação, a fantasia do espectador.

Na pornografia leste europeia, tornou-se parte da economia produtiva que os rapazes contratados vivam praticamente juntos, em casas e apartamentos, e que a relação com os produtores seja também de gratificação e até de paternalismo, com presentes e alguns pequenos luxos no sentido de criar relações além da cena. Ver, sobre isso, o documentário *All Boys* (2009), do finlandês Markku Heikkinen, sobre a construção desse espaço pré-cênico.

As locações dão ideia de casa, e de segurança. Esse grau de afetação entre os atores e os respectivos produtores aproxima o que seriam apenas relações profissionais e comerciais para desembocar em uma imagem em que os corpos se deem com mais confiança e afeto. Além disso, criam no espectador curiosidade, empenho em buscar marcas de afetação desses atores e a magia por um mistério de como esses corpos se dão fora da cena, justo a apelo estético das imagens caseiras.

2.

A pornografia amadora e seus interstícios, seus silêncios, os momentos não-sexuais, gravados e registrados sem uma necessária performance. A troca de camisinha, uma disritmia ébria, a troca de posições, o manejo da câmera, a verificação do foco, da iluminação, da imagem, a brochada.

Talvez o mais interessante na pornografia seja exatamente as imagens nas quais o sexo não é o principal elemento estético. Aqui, então, falamos da pornografia amadora, propensa às imagens de entre-sexo, de preparação, de mudança, de uma dramaturgia não-sexual, de uma performance não pensada para ser erótica. São exatamente as *sextapes* e *videotapes* caseiras veiculadas quase sem o corte, sem a intervenção da montagem. Pode ser assim, por dizer, uma imagem dura, veiculada e apresentada e que afecta da maneira como foi gravada.

Uma pornografia canonizada pelo corte e montagem das inúmeras imagens de ação sexual, da penetração, da felação, do gozo, do gemidos, das câmeras que se aproximam, se distanciam, passam por baixo, por cima e por dentro dos corpos. O sexo para a câmera, diante da câmera, também criado pelo movimento da câmera e através dela. O sexo que se repete, que redundante, que não apresenta as cenas de brochada, do tesão fugidio; o sexo automatizado, e cuja construção como fábula e ficção não permite os intervalos, os conflitos, os problemas ou o sexo não feito. A gravação amadora parece contar mais do sexo ou da sexualidade do que da montagem de um cinema que se baseia no sexo. Há alguma energia que se oxigena nessas imagens entre-sexo, nesses interstícios, nesses meio-lugares de por a camisinha, de limpar o gozo, a troca de posição, e que, de alguma maneira, lançam um interesse tanto ou maior do que as imagens em que o sexo mais que goza: transborda.

3.

Uma nova dramaturgia para o corpo pornô. Uma nova *mise-en-scène*, uma nova atuação, uma atuação outra. Um território fora da pornotopia, fora de um território expressamente pornô, no qual os diversos conflitos se dissolvem no clímax sexual, para onde circulam e se orientam os desejos e as personalidades (Steven

Marcus, 2009). O afeto entre atores, uma encenação em que o obsceno toma corpo não como espetáculo, mas como ato menor, cotidiano, aquém: o sexo dentro do rol de encenações da intimidade.

Quando penso uma nova dramaturgia, recorro a pensar uma nova relação entre os corpos dos atores, e uma encenação que também excite e afete o ator sexualmente, sem o aparente automatismo do sexo na pornografia cotidiana. O sexo como elemento de uma dramaturgia, na construção do personagem, uma ação dentro dos diálogos, nos silêncios, nos espaços. Não uma narrativa levada ao clímax pelo sexo, na qual os conflitos e toda a atmosfera redundam em desejo e ação sexual, mas uma narrativa cortada pela ação sexual, por ele permeada e significada, mas não o tendo como elemento primeiro ou principal. Aqui, lembro e penso no curta-metragem do diretor norte-americano Travis Mathews chamado *I Want Your Love*³ (2010), cujos atores adentram a encenação da estética pornográfica (o sexo explícito), mas se colocando como personagens que não se colocam em um universo pornotópico. Nesse filme, interessante pensar sobre como esses atores encenam, se excitam. Que dramaturgia, que jogo dramatúrgico os orienta.

O sexo dentro de um complexo maior: o da intimidade, a relação entre cineasta e personagens.

Uma pornografia que passa pelo sexo, que não poderia deixar de passar, pelo apelo estético que sua imagem carrega, mas que apenas *passa*, deixa-se passar pelo sexo.

3 Disponível em http://www.xvideos.com/video1093542/i_want_your_love. Acesso em 20 de dezembro de 2012.

Referências

- ABREU, Nuno César. *O Olhar Pornô*. Campinas, São Paulo: Mercado de Letras, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas 3: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- FLUSSER, Vilém. *O Universo das Imagens Técnicas*. Elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.
- MARCUS, Steven. *The Other Victorians*. A study of sexuality and pornography in mid-nineteenth century England. New Brunswick: Transaction Publishers, 2009.
- SPINOZA, Banedictus de. *Ética*. Belo Horizonte: Autentica, 2009.
- WILLIAMS, Linda. Film Bodies: gender, genre and excess. In: BRAUDY, Leo; COHEN, Marshall (Eds.). *Film theory and criticism*. Oxford University Press, 2004 [artigo escrito em 1991].

Montagem horizontal em *Dimanche à Peking e Lettre de Sibérie* de Marker¹

Emi Koide (Doutora – IPUSP)²

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão 2 do Seminário temático Subjetividade, Ensaio, Apropriação, Encenação: Tendências do Documentário.

2 Doutora pelo Instituto de Psicologia da USP (2011), com tese sobre o trabalho de Chris Marker. Possui mestrado em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da USP (2003). Graduiu-se em Artes Visuais (bacharelado e licenciatura) pela UNICAMP (1999) e em Filosofia pela USP (2009).

Resumo:

O presente trabalho propõe analisar a relação entre imagem, texto e som na montagem dos primeiros filmes de Chris Marker – *Dimanche à Peking* (1955) e *Lettre de Sibérie* (1957). Estes filmes, a partir dos textos críticos de Bazin, são denominados como filmes ensaios, cuja montagem horizontal caracterizaria um dos procedimentos inovadores que marcam outros filmes markerianos.

Palavras-chave:

Montagem, Imagem, Som, Texto, Chris Marker.

Abstract:

This presentation aims to analyse the relationship among image, text and sound in the montage of Chris Marker's first films – *Sunday in Peking* (1955) and *Letter from Siberia* (1957). These films, as object of critical texts by Bazin, are considered as essay films, in which horizontal montage would be one of the innovative element that would be present in other Marker's films.

Keywords:

Montage, Image, Sound, Text, Chris Marker.

No célebre texto sobre *Lettre de Sibérie*, Bazin (1958/1998, p. 258- 259) diz que sendo a imagem o material principal do cinema, Marker teria invertido tal primazia da imagem, que “intervém somente numa terceira posição em referência a esta inteligência verbal”. Ou seja, haveria no trabalho de Marker uma precedência da palavra, do texto como manifestação da inteligência em relação à imagem. O crítico ainda se refere a este procedimento que vai do “ouvido ao olho” como montagem horizontal, na qual Marker inaugura uma montagem que revela outra dimensão, em que não há unicidade de sentido (no qual corre a película), apresentando uma imagem após a outra, mas que as traz lado a lado, como uma montagem em justaposição relacionada ao som. Esta observação de Bazin é constantemente recuperada em diversos trabalhos sobre Marker. Além disso, o famoso trecho de repetição de uma mesma sequência de imagens com diferentes comentários é frequentemente citada como exemplo sobre o funcionamento da relação entre imagem e som no cinema.

É interessante observar também que ao menos dois artigos recentes tratam da relação entre Bazin e Marker, procurando refletir sobre as diferenças e aproximações entre os dois autores, as mútuas influências no posicionamento em relação ao cinema e as suas divergências. Sarah Cooper (2010), em “Montage, Militancy, Metaphysics: Chris Marker and André Bazin”, trata da relação próxima entre os dois, no contexto do pós-guerra na revista *Esprit*, chamando atenção para o posicionamento de Bazin, que na maior parte de seus textos críticos defendeu o realismo e a continuidade espaço-temporal em detrimento da montagem, diferentemente da prática markeriana. Outro trabalho, “Cut and Spark: Chris Marker, André Bazin and the metaphors of the horizontal montage” de Jennifer Stob (2012), através da análise de textos críticos de Bazin sobre Marker — ao menos oito textos para além do célebre citado — relacionando-o ao corpo teórico mais amplo do crítico, apresenta uma perspectiva em que para além da percepção e do elogio sobre uma montagem que desafia a primazia da imagem, subsistiria uma preocupação e uma crítica em relação a este novo agenciamento em que o material gravado de imagens em movimento jogaria em igualdade com outros elementos fílmicos.

Lembremos ainda que muitas vezes Marker, desde a crítica de Bazin, é considerado um autor na qual o texto ou comentário possuem uma importância chave em seus filmes em detrimento das imagens, ou ainda que ele seria um autor verborrágico.

Ainda, há a relação dos filmes com os comentários publicados em livros, ou ainda seus livros de fotos e textos, como indica Eric Trudel (2008, p. 235): os comentários publicados, de *Dimanche à Peking* e *Lettre de Sibérie*, seriam obras literárias independentes do filme ou não? Os limites e circunscrição das mídias são questionados e provocados constantemente por Marker, basta observar que o filme *La Jetée* (1962) é denominado em sua abertura como foto-novela e o livro *La Jetée* (1992/2008) como cine-novela, ou ainda que o livro de fotos *Coréennes* (1959) tem como subtítulo “curta-metragem”. Há que se pensar ainda a montagem já presente nos livros por ele organizados na coleção “Petite Planète” das edições Le Seuil, em que as imagens não servem simplesmente para ilustrar o texto, criando uma relação dialética entre tais elementos. Partindo de tais considerações e da observação destes primeiros filmes – *Dimanche à Peking* e *Lettre de Sibérie* – propomo-nos a analisar e refletir sobre a relação entre imagem, texto e som, repensando o estatuto do comentário nestas obras e no filme-ensaio de Marker.

Dimanche à Peking (1955)

Sobre o filme *Dimanche à Peking*, Bazin afirma, num artigo de dezembro 1956 intitulado “*Dimanche à Peking*, grand Prix de court-métrage”, escrito sob o pseudônimo Florent Kirsch para o *France Observateur*, que a junção de materiais distintos produziria uma presença e que haveria “poucas imagens dignas de nota: rostos, seres humanos, esquinas de ruas tomadas ao acaso” (BAZIN apud STOB, 2012, p. 39). Segundo Stob subsistiria sempre uma observação sobre a pobreza das imagens, ou de um deslocamento do lugar da imagem em detrimento da ideia. Em outro texto, de outubro de 1958, Bazin diz que o filme seria “um pouco decepcionante” e que as imagens não comporiam um material suficiente para o tema do documentário.

Ao mesmo tempo, Bazin elogia as inovações de Marker no campo do cinema documentário, sendo *Dimanche à Peking* uma espécie de prelúdio ou filme que já prenunciaria a dialética entre imagem e palavra que se realizaria de maneira plena em *Lettre de Sibérie*. Nos parece que *Dimanche à Peking*, de fato, possui várias características em comum com *Lettre de Sibérie* – o fato de ser um filme de viagem, o uso de imagens filmadas em conjunto com imagens de iconografia diversa (livros de infância, animação de sombras chinesas, etc), além da relação entre imagem e som que romperia com

o tradicional comentário didático dos documentários para assumir a subjetividade da enunciação de um ensaio ou confissão através do uso da primeira pessoa do singular. O início do filme recupera desde já a dimensão do imaginário presente do começo ao fim, e o estatuto do comentário que ao se distanciar da imagem permite refletir sobre ela e através dela. Este desdobramento temporal e espacial do eu também estará presente em outros trabalhos de Marker, como no livro de fotografias do Japão, *Le dépayés* (1982) contemporâneo ao filme *Sans Soleil* (1982). Ali, Marker afirma:

[...] não é somente a leitura assídua de Jorge Semprun que me faz empregar, desde o início deste texto o tu (segunda pessoa do singular) romanesco. Antes, a vontade instintiva de estabelecer uma distância entre aquele que entre setembro de 1979 e novembro de 1981 tirou estas fotos e aquele que em fevereiro de 1982 escreve em Paris. Não é mais o mesmo. Não por razões simplesmente biográficas: mudamos, nunca somos os mesmos, seria necessário se tratar por tu por toda a vida. Mas eu sei que se eu voltar amanhã ao Japão, eu encontrarei o outro, eu serei o outro.” (MARKER, 1982)

Ou seja, há um deslocar-se de si mesmo, um distanciar-se de si mesmo que permite pensar sobre si e sobre as imagens, sobre aquele que produziu as imagens e aquele que posteriormente as olha e as organiza, refletindo num dobrar-se sobre si a partir das imagens e através destas. Em *Dimanche à Peking*, vemos uma gravura de um livro de infância enquanto o comentário diz:

Eu sonhava com Pequim há trinta anos, sem o saber. Eu guardava em meu olho uma gravura de livro da infância, sem saber exatamente onde era, e era justamente a entrada de Pequim: o caminho que conduzia às tumbas Ming. E um belo dia, ali estava eu. É raro poder passear em uma imagem da infância. (MARKER, 1961, p.27)

Depois da imagem da gravura seguem-se as imagens capturadas em Pequim, trinta anos depois. Trata-se também de uma abertura dada desde o início à fabulação, ao lugar do eu e do imaginário. Mais do que servir à idéia como afirma Bazin, que através da inteligência do comentário intervém sobre imagens, o comentário também cria imagens, fabula sobre as imagens e sobre o próprio texto ou idéia. Mais adiante no filme, vemos imagens da cidade de Pequim envolta de névoa e o comentário diz:

As portas de Pequim ainda estão cobertas de bruma, como se a cidade inteira saísse do banho. O segredo das tumbas talvez fosse uma forma de polidez chinesa. A névoa talvez fosse mais uma. Esta bruma entre as pessoas que as impedem de se tocar, de se ver; este modo de dissimular o rosto para salvá-lo, esta cidade no fundo do mar, esta luz empoeirada a meio caminho entre a água e seda, é ainda a polidez e já é a pintura. (MARKER, 1961, p.28)

No meio do filme, há uma genial inversão do início do filme, pois se para o narrador em primeira pessoa as imagens da infância, da fantasia e do exótico, eram imagens da entrada de Pequim vista em um livro infantil, neste trecho são as imagens de um livro de Paris, que mostradas para as crianças de uma escola modelo chinesa, tornar-se-ão imagens de fabulação e do exótico pelo outro retratado. Ou seja, aqui o lugar de exótico, da fabulação sobre o outro se inverte, e são os chineses a imaginariamente fantasiar sobre as imagens deste “outro” Ocidente que é colocado em cena. Assim a relação entre imagem e som pode ser compreendida como um jogo dialético em que outras relações são criadas. A imagem exibida e a imagem invisível que habita o imaginário se entrelaçam entre si através da palavra, som e imagem, criando ecos e novas relações que pensam a própria imagem, quem a vê, de que modo vê e é visto também.

Lettre de Sibérie (1957)

No próprio comentário de Marker, que segue o famoso trecho repetido quatro vezes com distintos comentários sobre a capital Iakoutska, é dito que seria preciso um filme de atualidades imaginárias. Ao mesmo tempo que anuncia tal filme no condicional, como se fosse um ato de imaginação, o filme se desenrola como possível realização deste projeto anunciado. Assim como em *Dimanche à Peking*, o filme apresenta-se como lugar de fabulação onde imagens da infância se sobrepõem às outras diversas imagens captadas, de arquivo, imaginário e imagens potenciais. Sobre a linha férrea Transiberiana, o comentário afirma:

Eu escrevo a vocês do país da infância. É aqui que entre os cinco e dez anos nós fomos perseguidos por lobos, cegados por Tártaros, transportados com nossas pistolas e jóias para a Transiberiana. É a mais longa via férrea do mundo. Ela transportou Tchekov, Cendrars e Gatti. Eu devo convocá-los aqui, e Julio Verne e Larbaud, assim

como outras vacas sagradas, para olhar passar sob o vôo de patos selvagens, o romantismo mais a eletrificação. (MARKER, 1961, p. 47)

Em um trecho mais adiante vemos máquinas, estruturas de guias em forma de pássaro moverem-se ao comando de uma jovem. Mais uma vez o comentário fabula a partir destas imagens: a cena de guias gigantescas de 30 metros de altura dirigidas pelos maquinistas erguendo objetos e deslocando-os sob o comando de jovens mulheres no solo transforma-se na estória de monstros (as guias) que se relacionam com as jovens. O comentário nos diz que os gestos das jovens que direcionam as máquinas são “o alfabeto monstro”, e ainda imagina um romance entre o condutor das guias e a jovem.

Assim, se considerarmos que montagem horizontal diz respeito a uma relação entre imagem e som, em que a relação da “imagem não a reenvia àquela que a precede ou a segue, mas lateralmente ao que é dito” (BAZIN, 1958/98, p. 259), defendemos que esta dialética diz respeito também a um trabalho do imaginário e a um constante deslocamento do eu enunciador, que o aproxima da ironia romântica. Trata-se de um comentário que se relaciona de modo dialético com a imagem, que questiona seu próprio estatuto de imagem, pois há um desdobramento temporal e espacial do enunciador que pressupõe o mesmo desdobramento daquele que observa. Assim a imagem vista remete às imagens da infância, da fantasia, do imaginário, mas também a um questionamento sobre quem as olha e quando as olha, resignificando-as sucessivamente. A palavra parece instaurar esta mobilidade do modo de olhar a imagem, dos pontos de vista de quem as produz e daquele que as observa. Neste sentido, tal relação nos parece muito próxima das relações estabelecidas entre sujeito e objeto, eu e o mundo, do romantismo alemão sobretudo de Schlegel que nega o caráter “sério” e “objetivo” do mundo, em que o sujeito é potência criadora de abertura reflexiva e questionadora. Como afirma Brait (1996, p. 32), a situação irônica apareceria como um “deslocamento entre o real e o imaginário, lúcida intencionalidade do ironista que tende a tornar-se um observador crítico [...] em que a ruptura da ilusão constitui o eixo central das relações que se estabelecem entre o produtor, a obra e o receptor”. Segundo Szondi (apud BRAIT, p. 33) haveria uma “dialética da reflexão”, uma forte consciência de si que caracterizaria a poesia de Schlegel em que o único objeto da poesia seria a “relação do ideal e do real”, que a cada representação representa-se a si mesma, sendo assim “poesia e poesia da poesia”, de modo que o sujeito olha a si mesmo “ao mesmo tempo que olha o mundo.”

Nos parece que tais considerações sobre o deslocamento constante, a autoreflexão, a relação entre imaginário e realidade, o constante olhar sobre si mesmo e o processo de produção de imagens pautam o enunciador markeriano em suas construções que relacionam imagem com outras imagens mentais, com o sujeito no tempo e no espaço e com o próprio mundo, através do comentário. Em toda sua obra este trabalho de montagem que relaciona imagem e som, imagem e palavra, abre-se para a dimensão do imaginário e para os constantes deslocamentos do próprio enunciador como constante reflexão sobre o ato de produzir e olhar as imagens.

Referências

- ALTER, N. *Chris Marker*. Chicago: University of Illinois Press, 2006.
- BAZIN, A. « Chris Marker » In *Le Cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*. Paris : Cahiers du Cinéma, 1998.
- BRAIT, B. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas, SP : Ed. Unicamp, 1996.
- COOPER, S. "Montage, Militancy, Metaphysics: Chris Marker and André Bazin". *Image & Narrative*, v.11, n. 1, 2010. Disponível em: <http://ojs.arts.kuleuven.be/index.php/imagenarrative/article/viewFile/63/44> Acesso em: 10 jan. 2011.
- GRÉLIER, R. *O bestiário de Chris Marker*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.
- LUPTON, C. *Chris Marker: Memories of the Future*. London: Reaktion Books, 2005.
- MARKER, C. *Commentaire I*. Paris : Editions du Seuil, 1961.
- _____. *Le dépays*. Paris: Herscher, 1982. Disponível em: <http://www.aillesdudesir.com/bac/sanssoleil/depays.pdf> Acesso em: 5 fev. 2008.
- QUEVAL, J. « Chris Marker's Commentaires ». *Sight & Sound*, Summer 1962, v. 31 n. 3, p. 152- 153.
- TRUDEL, É. « C'est un mot affreux : commentaires. La pratique mélancolique de Chris Marker In PACI, V.; HABIB, A.(org.). *Chris Marker et l'imprimerie du regard*. Paris : L' Harmattan, 2008, p. 235-255.
- STOB, J. "Cut and spark: Chris Marker, André Bazin and the metaphors of horizontal montage". *Studies in French Cinema*, 12: 1, 2012, pp. 35–46, doi: 10.1386/sfc.12.1.35_1

Memórias das coisas, corpos e cacos: Afeto e cronotopias da intimidade¹

Erly Vieira Jr² (Doutor – UFRJ/Ufes)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão 2 do Seminário Temático *Imagens e afetos*.

2 Erly Vieira Jr (Vitória, 1977) é doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ e é professor do Departamento de Comunicação Social da UFES. Também é roteirista e diretor de curtas-metragens.

Resumo:

Desde a década de 90, vemos emergir um amplo conjunto de obras audiovisuais que buscam tatear a presença invisível do cotidiano como possibilidade narrativa calcada numa esfera íntima. Buscamos aqui mapear os cronotopos desse cinema, ao tornar visível a memória afetiva dos objetos (Wong Kar-Wai) e dos corpos (Claire Denis), ou na apropriação dos fragmentos simbólicos (materiais ou midiáticos) que orbitam ao redor da câmera (Sadie Benning).

Palavras-chave:

Cinema e sensorialidade, afeto, corpo, cinema contemporâneo.

Abstract:

Since the 90s, we see emerging a wide range of audiovisual works that try to understand the invisible presence of the everyday and intimacy as narrative ways in contemporary cinema. We propose to map the chronotopes of this “everyday cinema”, to make visible the affective memory of objects (Wong Kar-Wai) and bodies (Claire Denis), or the symbolic appropriation of material/mediatic fragments who orbits around the camera gaze (Sadie Benning).

Keywords:

Film and sensoriality, affect theory, body, contemporary cinema.

Podemos dizer que, desde o começo da década de 1990, vemos emergir, no panorama do cinema mundial, um amplo conjunto de obras audiovisuais que buscam tatear a presença invisível do cotidiano como possibilidade narrativa, a partir da sobrevalorização do espaço íntimo dos personagens e do trânsito de afetos que se dá no encadeamento dos elementos que constituem a trama. Quando falo em afetos, aproprio-me da concepção de Patricia Clough (2007), herdeira da tradição spinoziana/deleuziana, na qual os afetos, para além de um vínculo que se restringe ao emocional, estariam mais ligados à capacidade dos corpos de serem afetados, bem como ao aumento/diminuição das potências e possibilidades desses corpos interagirem e/ou conectarem-se ao que os cerca. Nesse tipo de cinema, em que a dimensão corporal torna-se primordial dentro da narrativa, outras seriam as construções espaço-temporais (“cronotopos”, no sentido bakhtiniano do termo) que lhes seriam inerentes.

Para Leonor Arfuch (2005), essas “cronotopias da intimidade” articular-se-iam dentro de um processo contemporâneo de descoberta da interioridade como inquietude – um desassossego que não é apenas palavra, corpo, imagem ou território, mas também tensionamento entre o público e o privado, no âmbito da confecção de uma nova identidade. A intimidade, assim, assume-se como a esfera que mais intensamente nos constitui: não mais uma ideia de privação, mas sim assumindo a dupla função de abranger o doméstico (tangível) e proteger o íntimo (intangível) do assédio de uma sociedade que quer submeter toda experiência ao imperativo de uma exteriorização homogeneizada e potencialmente esvaziadora de sentidos. Arfuch afirma que tais cronotopias operariam como nítidos enclaves de afetividade no espaço físico cotidiano, tornando-o também um “espaço biográfico” (ARFUCH, 2005, p. 248), investido de afetos e memórias por quem o habita.

Daí a necessidade de se mapear, nesse cinema que lança um olhar microscópico/minucioso (e por vezes assumidamente sensorial) ao banal e o corriqueiro, alguns dos possíveis cronotopos que talvez lhe sejam recorrentes, de modo a tentarmos compreender como a dimensão afetiva está presente nesse processo de reconfiguração simbólica das esferas da intimidade e do corpo. Penso aqui em três categorias iniciais, três possibilidades de diálogo entre as memórias dos corpos filmados e espectatoriais com essa nova subjetividade resistente que emerge desse “cinema do cotidiano”.

A primeira delas constituir-se-ia ao redor das *memórias dos objetos*. Estes, para Laura Marks, seriam um tipo potente de imagem-lembrança ao mesmo tempo articulada na intersecção entre uma história pessoal e um processo de desterritorialização cultural, funcionando como “sobreviventes teimosos de outro lugar-tempo que traz seus conteúdos voláteis para o presente” (MARKS, 2000, p. 77). Em alguns casos, tais objetos, ao serem recobertos primeiramente por uma camada de história, e em seguida por várias camadas de sedimentos afetivos, podem se assumir como “fósseis”, cuja “radioatividade” (MARKS, 2000) pode ser reativada através de sua circulação em novos contextos históricos, como vemos nos filmes de Wong Kar-Wai ambientados na Hong Kong dos anos 60, em especial *Amor à flor da pele* (2000).

A metáfora do fóssil, termo originário da paleontologia, que Marks toma emprestado dos escritos de Deleuze sobre o cinema, mostra-se propícia aqui, uma vez que o fóssil (no conceito das ciências naturais) é criado pelo contato do objeto com o material testemunhal da terra, que, no processo de decomposição do tecido animal ou vegetal, acaba se solidificando e se transformando em pedra. No caso cinematográfico, podemos pensar em objetos que remetem a outras memórias e afetos vivenciados pelos personagens, que vão se recobrando de outras camadas e, a princípio, sendo silenciados com o passar dos anos. Todavia, como afirma Laura Marks, basta um terremoto para eles emergirem e emanarem sua “radioatividade”, sinalizando que o passado que representa não acabou e sugerindo que o espectador desvende o passado. Os fósseis seriam, portanto, essas “imagens estranhas e teimosas que parecem surgir de uma realidade que está em conflito com seus arredores” (MARKS, 2000, p. 85) – fragmentos de memória que emergem e são misteriosos em seus significados, ativados por objetos cênicos, silenciosamente capturados pela câmera e que, mais do que funcionarem como elementos subordinados à narrativa, acabam por desencadear um novo trânsito de afetos entre filme e espectador.

Em *Amor à flor da pele*, sob um certo tom de memória e nostalgia de uma Hong Kong que já não existe mais no momento de sua filmagem (virada do século), Wong Kar-wai lança mão de uma linguagem afetiva, estruturada sob uma progressão de fragmentos, lembranças parciais e bastante subjetivas, para narrar o doloroso encontro de seus protagonistas. É como se fossem páginas de um diário, quase que aleatoriamente folheadas, e escritas em parágrafos soltos, dessas às quais

agregamos invólucros de bombons, lenços perfumados, pétalas secas de flores e outras memórias que, uma vez fossilizadas, são capazes de aderirem ao papel com a ajuda de um simples clipe metálico.

Nesse filme, os seres inanimados (inclusive papéis de parede, estampas de tecido, o reflexo pulsante do neon numa vidraça ou a fumaça que sai de uma panela de macarrão) assumem uma função primordial ao reativarem a memória corporal do espectador. Recortados em planos-detelhe, eles apontam para um encontro erótico que não se concretiza em sua plenitude, mas, pelo contrário, esvazia-se: o clímax da experiência espectral, aqui, estaria pautado pela inconclusão – e cabe aos objetos cenográficos de época, captados em plano detalhe pela câmera, por vezes dotados de uma misteriosa e invisível potência, conduzirem o espectador a outros trânsitos afetivos, em que suas memórias e experiências pessoais são convocadas a preencherem algumas das possíveis lacunas que estruturam a narrativa fílmica.

Estamos bem distantes da noção de fetiche (à qual Marks opõe o fóssil), tão costumeira nas leituras críticas do cinema de Wong Kar-Wai (e que se faz presente em cenas como a tão citada caminhada da personagem Su Li-Zhen pela escadaria em câmera lenta): em lugar de cristalizar um desejo pregresso, e de reativar um território já percorrido pelo espectador, o fóssil possui uma potência desorganizadora, deflagra um conflito do objeto com seus arredores (inclusive os corpos que o rodeiam), denuncia a falência do esperado encontro erótico que jamais irá se consumir, ao nos lembrar que o vínculo que une os protagonistas é muito mais próximo de uma partilha solidária de seus fracassos e melancolias – algo que ecoa também pela trilha sonora, em que a composição “Yumeji’s Theme” funciona como um leitmotiv na iminência de uma explosão, de uma catarse que nunca vem. E é nessa tensão entre o fetiche o fóssil que o filme de Kar-Wai irá ressignificar os objetos em seus cronotopos narrativos.

Uma segunda possibilidade estaria nas *memórias corporais*, em especial num certo cinema que sobrevaloriza a dimensão sensorial através de uma espécie de câmera-corpo, dotada de uma “visualidade háptica” (MARKS, 2000), que busca emular a dimensão tátil da imagem. Observada especialmente nos filmes de Claire Denis (como *Bom trabalho*, de 1999 e *Desejo e obsessão*, de 2001), mas também em certos momentos do cinema de Naomi Kawase (*Shara*, 2003) e Karim Aïnouz (*Madame Satã*, 2002), ela tenderia a percorrer a superfície do objeto: mais inclinada para o movimento

do que para o foco, mais aproximada ao roçar (*graze*) do que ao olhar (*gaze*), forçando o observador a contemplá-la por si só, microperceptivamente, fazendo ativar os saberes e memórias que carregamos em nossos corpos e sentidos.

Nesse tipo de visualidade, assim como na categoria de filmes que apresentei anteriormente, as imagens percebidas são completadas justamente pela convocação da memória e da imaginação, de modo a conferir outros significados ao que se filma em plano-detelhe, para além de explicações racionais – o que diferenciaria uma categoria da outra, contudo, seria o fato que a visualidade háptica trabalha diretamente com uma presença física dos objetos, com a convocação de uma sensorialidade transbordante na materialidade fílmica, que nos faz recordar, enquanto assistimos ao filme, que ainda temos um corpo, com toda sua concretude.

No caso de *Bom trabalho*, vemos toda uma asfíxiante atmosfera de competição, ressentimento, desejo sexual reprimido e exploração dos limites físicos (situações inerentes ao ambiente de treinamento da Legião Estrangeira) constituir-se a partir de uma visualidade que sobrevalorize os contornos e texturas sensuais dos corpos em movimento, dialogando com a beleza e aridez das formas naturais que compõem a concretude material do cenário desértico. Trata-se de uma estilização visual das formas no espaço, que atinge o nível coreográfico (graças à parceria com o coreógrafo Bernardo Montet no preparo corporal dos atores), conjugando carne, céu, sol, montanhas, deserto numa paisagem que a câmera de Agnes Godard possa explorar muito de perto – às vezes, numa distância por demais íntima, que nos permite ver a pulsação de uma veia no braço e nos faça apreendê-la como ritmo e textura puros.

Além disso, a repetição incansável e ritualizada dos gestos inerentes ao cotidiano militar, nos treinamentos ou nas tarefas de caserna, muitas vezes captados num plano extremamente próximo, por vezes permite uma espécie de suspensão temporal, abrindo espaço para uma abstração sensorial que permita ao olhar do espectador deixar-se levar pela flutuação que conduz tais movimentos, tentando acompanhar a liberação da energia corporal que eles provocam e por vezes partilhando de uma experiência fortemente erótica (inclusive no sentido batailleano do termo).

Uma terceira possibilidade de se pensar os cronotopos da intimidade estaria num conjunto de filmes que retratam um desejo de expansão e reorganização do microcosmo ao redor do cineasta, num ímpeto juvenil de agregar objetos exteriores,

ou mesmo seus fragmentos a seu universo íntimo, apropriando-se desses fragmentos materiais ou midiáticos para conferir-lhes um sentido afetivo. Tomarei aqui como exemplo dessa “*memória dos cacos*” o olhar curioso que investiga a vizinhança da cineasta Sadie Benning, em *Girlpower* (1992), num misto de familiaridade e estranhamento/desconfiança presentes numa construção identitária tão característica da adolescência.

Com auxílio de uma câmera de baixíssima resolução, com imagens fortemente pixelizadas (a PXL-200), ela elaborou, no começo da década de 90, uma série de filmes-diários – todos rodados em seu quarto ou na sua vizinhança, mesclando objetos oriundos da cultura de consumo, inclusive imagens televisivas e recortes de revistas. Neles, Benning aparece como sujeito, dialogando de maneira irônica, e por vezes raivosa, tanto com o consumismo desenfreado de sua geração quanto com as emissoras de TV norte-americanas do final dos anos 80. Se no início a presença da cineasta em seus filmes era fragmentária, é a partir de seu outing, ocorrido aos dezessete anos de idade, que sua presença no vídeo aumenta sensivelmente, de modo que cada vez mais tais obras audiovisuais orbitam em torno de um único objeto: sua vida e sua sexualidade.

Aos dezenove anos, ela realizaria *Girlpower*, um vídeo que, segundo o crítico Gary Morris, teria no mergulho no reino da imaginação, onde enfim garotas adolescentes podem fazer suas próprias regras, sua única esperança de escapar de um mundo ao mesmo tempo brutal e necessitado. Como afirma Benning, citada por Morris: “Eu construí meu próprio mundo dentro da minha cabeça. Eu tinha amigos imaginários, amores de faz-de-conta. Viajei para lugares distantes e fiz o que quis, lutei contra a lei e, claro, fiz minhas próprias regras” (MORRIS, 1999, p. 1).

Desse modo, as fantasias de imitação de ídolos masculinos da TV e das revistas, tão presentes na infância da cineasta, são reconfiguradas pelo avesso: sai de cena a busca por um “príncipe encantado”, para dar lugar às rockstars femininas dos 80s: Joan Jett, Deborah Harry, as Go-go’s – imagens de mulheres poderosas e independentes, um verdadeiro “girl power”. E, depois de confrontar imagens de poder masculinas e femininas, resta a Benning voltar a câmera para si própria: “What’s inside of me?”, ela indaga. Movida pela raiva contra um mundo que quer isolá-la, aliená-la, torná-la invisível (bem como a outras garotas como ela), Benning propõe reorganizá-lo, agregando, com sua câmera, o que lhe convém.

Daí capturar tudo com a imagem em baixa resolução da Pixelvision, inclusive filmando com ela as imagens veiculadas pelos noticiários de TV e pelos videoclipes exibidos na MTV. É como se essa pixelização de todas as imagens, seja dos objetos físicos de seu convívio, seja das paisagens da vizinhança, seja das paisagens midiáticas desmaterializadas que preenchem seu cotidiano, implantasse-lhes um certo grau zero, resignificando-as nas regras próprias de um mundo em baixíssima resolução, porém de intenso transbordamento afetivo entre filme e indivíduos, entre as memórias da cineasta e as do espectador.

E tal condição é potencializada pela implantação de um espaço biográfico no âmbito fílmico, que “traz para a cena pública seu poder perturbador e desestabilizador, seu excesso constitutivo” (ARFUCH, 2005, p. 274). Essa enunciação do “eu” postula uma presença, viva e inequívoca, configurando-se, segundo Arfuch, numa narração da “solidão de existir” que nos fala Levinas (ainda que tal solidão não possa ser compartilhada) que, no caso dos diários íntimos, se faz através de uma escrita desprovida de amarras, aberta à improvisação, aos inúmeros registros da linguagem e do colecionismo. Daí essa bricolage de imagens diversas, niveladas por uma pixelização aparente, e que muitas vezes cobiça um excedente, um transbordamento, que muitas vezes se traduz num desejo de apalpar o mundo a seu redor – como (literalmente) irá fazer, por exemplo, Naomi Kawase, ao tocar o rosto de sua avó em um de seus filmes de juventude: *Caracol* (*Katatumori*, 1994).

Ao “fagocitar” uma miríade de fragmentos cotidianos que rodeiam seu corpo, Benning constitui assim um mundo próprio que se apresenta como cicatriz, volumosa como uma quelóide, mas também potente como uma fratura em constante reativação, tal qual um verdadeiro balé afetivo de placas tectônicas que roçam incessante por entre o interior e o exterior de seus espaços biográficos.

Referências

ARFUCH, Leonor (org.). *Pensar el Tiempo*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

CLOUGH, Patricia. *The Affective turn: Theorizing the social*. Durham: Duke University Press, 2007.

JONES, Kent. *Evidencia Física: Escritos selectos sobre cine*. Santiago: Uqbar, 2009.

MARKS, Laura. *The Skin of Film*. Durham: Duke University Press, 2000.

MORRIS, Gary. "Behind the Mask: Sadie Benning's Pixel Pleasures". In: *Bright Lights Film Journal*, 24, April 1999.

Almodóvar: intertextualidade, retroserialidade e autoria¹

Fabiana Crispino Santos² (doutora – PUC-Rio)

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

2 Fabiana Crispino é doutora em Estudos de Literatura, Cultura e Contemporaneidade pelo programa de pós-graduação em Letras da PUC-Rio. Possui mestrado em Comunicação Social, especialização em Comunicação e Imagem e graduação em Jornalismo e Publicidade e Propaganda pela mesma instituição.

Resumo:

A proposta de trabalho é analisar determinados aspectos ligados à noção de autoria na produção do cineasta espanhol Pedro Almodóvar. Tais aspectos foram organizados a partir de dois eixos principais: a intertextualidade - o uso das matrizes genéricas e a transformação da filmografia almodovariana em intertextos reconhecíveis e mobilizados no trabalho do próprio diretor e de outros cineastas - e a retroserialidade, a recorrência de elementos-chave que compõem as narrativas.

Palavras-chave:

Almodóvar, intertextualidade, retroserialidade, autoria.

Abstract:

The objective is to analyze certain aspects of the notion of authorship in Spanish filmmaker Pedro Almodóvar's works. These aspects were organized in two main branches: intertextuality - the use of genres and the transformation of the filmography into recognizable intertexts used in the own director and other filmmakers' works - and retroseriality, the recurrence of key elements in the narratives.

Keywords:

Almodóvar, intertextuality, retroseriality, authorship.

O conceito de autoria (no caso específico deste estudo, a autoria cinematográfica) é complexo e deve ser discutido em várias esferas, conforme argumentam Gerstner e Staiger (2002, p.xi. Tradução minha): “todo acadêmico (até aqueles que concordam com a “morte da autoria”) fala de ir a um filme de Robert Altman. Entrar em acordo com a nossa própria ambivalência sobre o nome de autor e a função do autor vale à pena”.

Talvez um ponto de partida interessante seja a perspectiva da encenação da autoria. Como usar o artifício da ficção e da natureza do fazer fílmico para gerar uma impressão autoral? Que elementos incluir nas obras para que elas tenham uma relação de familiaridade e pertença a um mesmo conjunto, organizado em torno de um sujeito autor, ou de uma função-autor, como propunha Foucault (QUEIROZ, 2011)? E como fazer com que essa autoria seja atualizada, em diferença, em cada nova parte do todo?

É esse o caminho a ser aprofundado na presente análise da filmografia do cineasta espanhol Pedro Almodóvar. Além da relação que os longas-metragens do diretor estabelecem com as cidades, Madri estando em evidência, há no conjunto da obra do cineasta uma valorização da ficção e da autoria que dialogam com a constituição da função-autor.

Mais ainda, a formação de uma rede de profissionais que são recorrentemente trazidos para trabalhar com o diretor, garante um ponto de partida tanto para a familiaridade autoral e a manutenção de uma assinatura quanto para, se assim desejado, o rompimento das expectativas. Do ponto de vista da autoria, para muitos pesquisadores Almodóvar mantém uma consistência produtiva que tem permanecido nas últimas décadas.

Nesse sentido, fazendo uso do termo de Marsha Kinder (2009, p.269. Tradução minha), pretende-se analisar alguns dos aspectos que compõem a “retroserialidade” almodovariana, ou seja, a

temática recorrente de um “retorno”, que pode ser encontrada em muitos de seus filmes, assim como no título do recente *Volver* (2006). Argumento que seus filmes cada vez mais evocam trabalhos anteriores (intertextos que são dele mesmo e de outros), que nos levam a lê-los como uma saga em construção e reorganizá-los em grupos entrecruzados.

Para a autora, o caráter autoral da filmografia de Almodóvar está na sua obsessão por certos temas e o modo como o diretor compulsivamente revisita tais temas em cada filme, nos moldes do modelo autoral estabelecido a partir do cinema de arte europeu.

Ao mesmo tempo, é reconhecida a associação de Almodóvar à cultura de massa, o que dá a ele o mérito de ser um artista capaz de revelar e ultrapassar as fronteiras do grande divisor, num movimento contraditório de afirmação e questionamento das premissas da autoria.

Isso porque as narrativas cinematográficas do diretor são configuradas em torno de uma mobilidade que faz com que os elementos que aparecem em cada filme constituam um campo de possibilidades que podem ser resgatadas e reorganizadas livremente, tanto pelo cineasta quanto pelo espectador.

A cidade é um dos elementos que traz mobilidade à filmografia, e Madri a representação mais consistente para Almodóvar. Ocasionalmente, outras opções (geralmente rurais) foram apresentadas como alternativas à vida em Madri na cinematografia almodovariana, mas elas estão ou ligadas a um passado que não existe mais ou a um modo de vida que dialoga diretamente com a capital.

Desde a temática da juventude em busca de liberdade na *Movida madrileña* até a abertura a um contexto mais globalizado no qual não só a diversão, mas também o medo e a violência fazem parte, todas as fases da representação de Madri nos filmes de Almodóvar incluem um desejo de trabalhar com as locações reais sempre que possível.

A ideia é, através da alternância entre os cenários e as locações, transmitir a impressão de que a cidade e os espaços urbanos estão sempre presentes nos filmes, mesmo quando não aparecem diretamente.

Nessa linha de raciocínio, tanto a cidade interfere no desenvolvimento do cinema quanto o cinema na cidade. Essa estratégia está presente no cinema de Almodóvar, também em dupla direção: tanto os detalhes de Madri aparecem na diegese fílmica quanto as narrativas ultrapassam o espaço da tela e alteram o espaço urbano.

Uma das marcas mais recorrentes nos roteiros escritos por Almodóvar é a designação específica das ruas e avenidas que aparecerão em cena, muitas vezes com os endereços determinados minuciosamente. O cineasta declarou que parte do seu processo de pesquisa para os filmes é encontrar, junto com os pontos mais conhecidos da cidade, lugares pouco visitados para incluir nas sequências principais das películas.

Essa caracterização particular da cidade é parte do processo criativo do diretor, que é também quem assina o roteiro de todos os seus longas-metragens. Mais um aspecto da retroserialidade almodovariana é a quantidade de versões que cada roteiro recebe até chegar a sua versão final. Geralmente cada filme tem mais de uma dezena de versões de roteiro, e não raro as tramas partem de histórias que já haviam sido pensadas ou iniciadas anos antes pelo cineasta.

Além disso, há na filmografia um desejo de afirmar a autoria, seja pela sua ficcionalização, seja pelo uso específico feito das matrizes genéricas. Sobre esse segundo aspecto, Allinson (2008) argumenta que para se tornar um gênero por conta própria, a assinatura “um filme de Almodóvar” trabalha com um profundo conhecimento sobre as categorias genéricas, para assim desafiá-las e ganhar autonomia.

Embora o comum na perspectiva acadêmica seja contrapor as teorias de autor no cinema à noção de gênero cinematográfico, o uso que Almodóvar faz das convenções genéricas acaba resultando numa apropriação autoral delas, especialmente o que se refere à comédia e ao melodrama, gêneros que quase sempre aparecem mesclados.

A comédia está associada desde o início da filmografia almodovariana à busca pela liberdade de expressão, pela transgressão e à crítica aos padrões da sociedade tradicional burguesa.

O uso que o diretor faz do gênero permite uma associação livre entre o desvio das normas sócio-culturais e estéticas, entre a paródia, a ironia, o absurdo, o exagero, o grotesco e a sátira. Muitas vezes, doses de humor negro, violência e sexo descaracterizam as expectativas usuais da matriz genérica, mas isso ocorre propositadamente, com o intuito de borrar os limites entre a comédia e os demais gêneros.

Quanto ao melodrama, a matriz genérica tradicional inclui o desenvolvimento de narrativas dramáticas que têm sua carga emocional ampliada pelos efeitos e trilhas musicais. Mais ainda, somam-se o uso de contrastes cromáticos, das reviravoltas, do ponto de vista feminino e dos *flashbacks*, entre outros elementos.

Apartir dos “almodramas”, os elementos presentes nos filmes são constantemente deslocados das convenções genéricas clássicas, com a intenção de evidenciar a teatralidade, os artifícios ficcionais e desconstruir o gênero, funcionando também como agentes da paródia em determinadas situações.

Tais artifícios ficcionais aparecem novamente quando a autoria, além de se configurar como a tentativa de inclusão de marcas únicas de estilo e personalidade, se torna tema dentro da ação.

Os autores na ficção, juntamente com os espectadores são responsáveis por unir os fragmentos das histórias dos personagens e preencher as lacunas temporais, espaciais e emocionais, num movimento duplo de produção de sentidos que remete ao fazer fílmico como um todo.

Relacionado ao modo como os filmes são realizados está também outro aspecto da retroserialidade almodovariana, o uso de referências intertextuais. Aqui aparece a contradição notada por Kinder (2009): como exercer a autoria utilizando o trabalho de outros autores?

Além de buscar elementos das artes plásticas, da cultura popular, da música e da televisão, a principal estratégia do diretor é trazer filmes de outros diretores para dialogar com as tramas de suas obras.

Essas referências provenientes de outros autores agem acrescentando uma série de camadas ao texto fílmico almodovariano: ao se apropriar abertamente de segmentos ou traços de outras obras, os filmes de Almodóvar se ligam às obras de origem citadas direta ou indiretamente.

Porém, apresentadas em um universo diferente do original, as citações ganham novos sentidos, e somam informações às novas tramas que passam a integrar. Toda a vez que os personagens que integram uma narrativa de Almodóvar, por exemplo, assistem a um filme no cinema ou na televisão, mais do que remeter à totalidade da trama que está sendo citada, a intenção é anunciar o que acontecerá com esses personagens através da apropriação e da negociação com outra narrativa.

Para os espectadores que possuem um conhecimento mais amplo da produção cinematográfica, a ideia é mobilizar um repertório que amplie a leitura da obra que assistem a partir dos outros filmes que são trazidos à ação.

Tal repertório se refere a um conjunto de conhecimentos e de referências que são disponibilizados para que possam ser acessados sempre que necessário. Quanto mais completo o repertório, maiores serão as possibilidades decorrentes dele, e mais flexível será a narrativa.

O objetivo é fazer dos intertextos uma “presença ativa”, direcionando-os em função do filme em andamento. Submetidos à outra narrativa principal, os trechos são desvinculados de seu contexto original e muitas vezes sofrem, da mesma forma que as matrizes genéricas, operações de paródia e questionamento.

Para Allinson (2008), aí está a originalidade dos filmes de Almodóvar, na capacidade de tomar emprestado aspectos do universo do cinema e ao mesmo tempo manter um ceticismo, um distanciamento marcado pela paródia e pela auto-reflexividade.

O distanciamento também está na valorização da ficção, o elemento mais importante, e para o qual sempre se deve voltar. Além do tema da autoria ficcional, uma constante na filmografia do diretor são os personagens que fingem ser o que não são, seja atuando, dissimulando, mentindo ou assumindo diferentes identidades. A ideia é mostrar como “a vida mesma se torna performance, como a vida imita a arte” (ALLINSON, 2008, p.211. Tradução minha).

Voltar à ficção e ao cinema é também voltar ao conjunto da sua própria obra. Sempre que possível, Almodóvar volta a Almodóvar. Esse movimento ascendente - que começa com a inserção da figura do diretor em participações especiais em vários filmes - culmina com *Abrços partidos*, quando *Mulheres à beira de um ataque de nervos* é revisitado.

Mas a assinatura “um filme de Almodóvar” não é mérito apenas do diretor. Mais do que isso, os filmes de Almodóvar são o resultado do trabalho de uma extensa rede de profissionais e empresas, características típica da produção cinematográfica.

Para manter a consistência do processo e supervisionar melhor a captação de recursos, o desenvolvimento dos filmes e o seu lançamento, distribuição e comercialização, Almodóvar criou com o irmão Agustín em 1986 a *El Deseo*, empresa que trabalha com a basicamente a mesma equipe desde a sua inauguração.

Isso funciona, além dos laços de vínculo e de entrosamento entre os componentes, como uma maneira de estabelecer uma linguagem comum em todas as etapas da produção, e fortalecer a imagem de obras com caráter autoral.

O processo cinematográfico, complexo demais para que apenas uma pessoa tenha controle sobre todas as suas particularidades, exige uma divisão das funções, e no caso de Pedro Almodóvar, essa divisão é dada dentro de uma equipe com mais de uma década de trabalho em conjunto.

O que distingue o trabalho de Almodóvar e o torna facilmente reconhecível como produto final é a combinação de quatro elementos principais exigidos pelo cineasta e incorporados às atividades da equipe, estando presentes a cada novo longa-metragem.

São eles: uma dedicação intensa à escritura dos roteiros; a recorrência de uma mesma equipe básica, que já domina todos os aspectos da produção; uma fase de planejamento extremamente detalhada, que inclui meses de ensaios, várias reuniões com a equipe e o registro minucioso de todas as informações a respeito da parte visual e das locações dos filmes; e a realização de filmagens sequenciais, contínuas, na ordem em que as cenas realmente aparecerão na versão final, sempre que possível.

Na encenação da autoria, ou na criação da função-autor, todos os profissionais envolvidos nas gravações são partes atuantes, assim como as campanhas de divulgação e comercialização dos filmes, os relatos das instâncias de legitimação e do público.

Assim, o cineasta é parte integrante de um todo que é bem maior e mais complexo do que ele, e seus filmes demonstram que a noção do autor é apenas um dos vários códigos que operam no cinema. Um “filme de Almodóvar” pode ser pensado como um mobilizador dos diversos códigos que constituem o conjunto da sua cinematografia.

Referências

ALLINSON, Mark. *A Spanish labyrinth: the films of Pedro Almodóvar*. Londres: I.B. Tauris, 2008.

KINDER, Marsha. All about the brothers: retroseriality in Almodóvar's cinema. In: EPPS, Bradley S; KAKOUDAKI, Despina (orgs.). *All about Almodóvar: a passion for cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

QUEIROZ, Sônia (org). *O que é um autor?*, de Michel Foucault. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.

STRAUSS, Frederic. *Conversas com Almodóvar*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2008.

A estética do amadorismo no cinema e no telejornal¹

Felipe da Silva Polydoro (doutorando na ECA/USP)²

Bruno Simões Costa (doutor pela PUCRS, professor da PUCMinas)³;

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Seminário Cinema, Televisão e História.

2 Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA/USP. Mestre em comunicação pela PUCRS.

3 Professor da PUC Minas e membro da Pós-Graduação em Jornalismo Cinematográfico da UNA. Doutor em comunicação pela PUCRS. Mestre pela PUC Minas.

Resumo:

Neste artigo, investigamos a apropriação dos registros amadores por dois objetos distintos: o telejornalismo (a inserção, nas tele-reportagens, de flagrantes captados por anônimos como documentação visual do ocorrido); e o filme de ficção (a adoção da linguagem rudimentar do amador como artifício realista).

Palavras-chave:

Videos amadores, realismo, cinema, telejornalismo.

Abstract: In this article we investigate the appropriation of amateur records by distinct objects: TV newscast (the use of anonymous amateur videos on news broadcasting as a visual record); and fiction movies (the use of rudimentary amateur language as a realistic pretense).

Keywords:

Amateur videos, realism, cinema, TV Newscast.

A produção, a circulação e o consumo intensivos de vídeos digitais amadores refletem novas práticas sociais, políticas e comunicacionais – e impactam a linguagem de muitos objetos midiáticos. A abundância desses registros audiovisuais vincula-se, é claro, à proliferação de equipamentos eletrônicos dotados de câmeras e à presença de uma plataforma, o ciberespaço, que faz tais imagens circularem de maneira veloz e ininterrupta e, de certa forma, incontrolável. Afora os condicionamentos de ordem tecnológica, que jamais podem ser pensados isoladamente, trata-se de um fenômeno imagético situado em um contexto de problematização das noções contemporâneas de real, de verdade e de representação, cujas implicações englobam campos variados.

Investigamos, neste texto, a apropriação dos registros audiovisuais amadores por dois objetos distintos: o telejornalismo (isto é, a inserção, nas tele-reportagens, de flagrantes captados por anônimos como documento visual do ocorrido); e o filme de ficção, onde surgem como remissão a uma estética da proximidade – neste último caso, a referência será o filme *Cloverfield* (2008), de Matt Reeves. Em ambos os casos este novo realismo centrado na expressão individual e na subjetividade marcada funciona como modo de intensificar os efeitos sensíveis, trazendo para próximo o espectador graças ao estatuto de registro pessoal e algo íntimo. A aproximação com a forma do diário é clara e tal qual a forma moderna de registro pessoal as relações entre interioridade e publicidade são intensas e complementares.

A enunciação do anônimo

Se a nível formal (enquadramentos incertos, falta de foco, câmera trêmula, etc.) a similaridade entre os vídeos amadores e o filme *Cloverfield* pode ser facilmente apreendida, as diferenças discursivas entre ambos não são tão evidentes. Obviamente há uma flagrante diferença ontológica: o mundo enquadrado pelo amador é dado *a priori* e o mundo do filme é uma realidade fictícia (no sentido de ser construída, pois ela também contém elementos do mundo empírico-factual). Só que esta diferença não alcança a política das imagens. Em *Cloverfield* a emulação do registro amador passa pela enunciação de um sujeito identificado por um nome e por um rosto. Há o reconhecimento de um autor que imediatamente altera a relação aventada de visibilidade. Reconhecer um autor é, em termos de política da imagem, assegurar uma subjetividade humana

que podemos ligar ao testemunho. Esta ligação se mostra ainda mais marcante no filme em questão quando um dos portadores da câmera, Hub, perambula pela festa de despedida de seu amigo Rob coletando depoimentos.

A testemunha anônima dos vídeos amadores não retira a credibilidade da narração – pois esta é garantida pelo automatismo da câmera e pelos dispositivos técnicos elencados – mas desliga o conteúdo de uma biografia. Este desligamento, para Rancière (2010), será fundamental para decifrar o sistema de informações das nossas sociedades permeadas de imagens. Para ele, mais do que uma lógica de acumulação, a sociedade das imagens trabalha por subtração, “funciona selecionando os seres falantes e racionais, capazes de ‘decifrar’ o fluxo de informação que concerne às multidões anônimas. A política própria destas imagens consiste em nos ensinar que nem qualquer um é capaz de ver e falar.” (p. 97, tradução nossa).

Os anônimos que nos permitem ver o mundo por sua ótica, apesar de não serem mais apenas objetos do nosso olhar, continuam em larga escala dependentes da nossa retórica. Ao produzir imagens eles mesmos os anônimos desejam tornar visível a sua subjetividade, mas sem a palavra, sem a retórica do texto, seu testemunho acaba por reforçar a partilha das sensibilidades, continuamos a ver “demasiados corpos que são objetos da palavra sem ter eles mesmos a palavra. (RANCIÈRE, 2010, p. 97, tradução nossa).

Coincidentemente, no filme *Cloverfield* as imagens amadoras vem daqueles que estão acostumados ao privilégio da palavra na nossa sociedade. Talvez por isso eles não apenas registrem o fato pela câmera, mas também se coloquem na frente dela para emitir suas opiniões. Para a narrativa, tão importante quanto as imagens captadas pelas testemunhas de fatos inusitados é o depoimento dessas mesmas testemunhas. Se há de fato neste filme um observador invisível (com todas as implicações antropocêntricas que este conceito pressupõe) que nos fornece as imagens, ele deve ser atualizado para esta estética específica. Em primeiro lugar, o observador invisível se dá a ver (a menos em termos de simulação, uma vez que o efetivo aparato que grava as imagens não vai ser mostrado), ele adquire uma identidade e uma imagem. Mais do que uma imagem e uma identidade, há uma alternância de enunciadores. Os personagens tornam-se, deste modo, sujeitos e objetos, sendo dado a eles o poder de efetivamente testemunhar.

Delimitadas as especificidades discursivas que intensificam o realismo do filme, resta ponderar sua potência de verossimilhança. Em *Cloverfield* a estética do amadorismo visa justamente trazer autenticidade e provocar um efeito de real que contrabalança a inverossimilhança da trama. Apesar de claramente ficcional, o filme trabalha dentro de uma proposta um tanto naturalista, aquelas imagens supostamente seriam as conseguidas por pessoas comuns se um monstro atacasse a cidade. Vê-se claramente a tentativa de apagar a marca da mediação do diretor e de todo aparato cinematográfico para deixar o espectador diante da ação em si através de perspectivas altamente subjetivas

Se por um lado esta estética consegue satisfatoriamente reduzir o nível de mediação aparente e colocar os espectadores mais perto da ação, não podemos deixar de notar que, em uma curiosa volta dialética, este mesmo expediente acaba por minar o poder realista da representação. Caímos, então, no paradoxo semelhante àquele enfrentado pela escritura naturalista, o apelo excessivo ao lado mais traumático da realidade através de uma narração que valoriza a intensidade sensível, o chocante e o sujo leva a transparência a um extremo tão grande que ela se torna opaca e se destaca como convenção.

A estética de real hollywoodiana só pode ser realista na medida em que leva ao extremo os dispositivos que garantem autenticidade no discurso do amador, denunciando, assim, completa e irremediavelmente, a sua artificialidade. Ao tentar estabelecer novas fronteiras para o imediato através da promessa constante de mais proximidade ela esconde o mundo ficcional sob a aparência da verdade simulada.

O vídeo amador no telejornalismo

Ao incorporar os registros amadores em sua narrativa, o telejornalismo elimina ao menos parcialmente a potência de simulação da experiência de realidade propiciado pelo subjetivismo do plano-sequencia. O editor de telejornal toma o vídeo amador como uma matéria-prima na montagem da tele-reportagem: corta e reproduz apenas o trecho factualmente mais relevante; insere narração, ilustrações, legenda, *zoom*, entre outros

artifícios de edição. Um vídeo amador cuja versão “bruta” passa dos dois minutos vai contribuir com, digamos, quinze a vinte segundos de uma tele-reportagem, devidamente coberto com a narração de um repórter ou do apresentador.

Há um compromisso com a objetividade e com uma visão panorâmica, bem como uma série de condicionamentos de um discurso que conjuga imagem, som e linguagem verbal – na televisão, toda imagem obrigatoriamente virá acompanhada de som e palavra. Estamos diante de uma estrutura pluri e multiangular que se choca com a visada unívoca e acintosamente perspectivada do plano-sequencia.

Ainda que suavizado pelas intervenções editoriais, o vídeo amador surge como um fragmento potente na composição de uma tele-reportagem. Isso porque cumpre duas funções essenciais deste formato narrativo normalmente desempenhados por dois elementos enunciativos de ordem diferentes. O registro amador é tanto uma evidência quanto um testemunho. Diz Machado (2000, p. 105): “Tornou-se essencial a presença da televisão no local e tempo dos acontecimentos, não apenas para autorizá-la como fonte confiável, mas principalmente esta é a condição *sine qua non* de seu processo significante.

Trata-se de uma imagem preciosa para um produto midiático que alia informação com entretenimento; que pretende combinar a frieza da informação que é dada pela objetividade da imagem técnica com a necessidade de seduzir a audiência por via de técnicas de identificação. O paradoxo da televisão é o de ser um meio de grande intensidade sensória – “narcotizante” (Temer, 2010) – mas com um público dispersivo, que consome o conteúdo enquanto realiza tarefas domésticas, faz refeições, conversa e, cada vez mais, interage com outros meios como computadores, *tablets*, *smartphones*, etc. No telejornalismo, isso significa ênfase na dramatização mirando o envolvimento emocional do espectador – vide a prática dos noticiários da Rede Globo, por exemplo, de incluírem personagens “reais” em suas reportagens.

A captação do vídeo amador se dá na própria duração do fato relatado – às vezes, logo depois do ocorrido – por um cinegrafista anônimo próximo ou diretamente envolvido no fato filmado. A qualidade de imagem discrepante, o movimento instável de câmera, o enquadramento impreciso agravam o efeito de presença imediata do próprio fato. Há representação, reapresentação e também um eficaz efeito de presentificação, ainda que a montagem subtraia parte da intensidade.

Pode-se aventar que o uso crescente de registros anônimos no telejornal, acompanhados que são de um efeito renovado de realismo, abalam a veracidade das imagens geradas pelos cinegrafistas profissionais das emissoras de televisão – isto em um contexto de desconfiança e ceticismo em relação às imagens institucionalizadas e tecnicamente apuradas somados a um ímpeto por transparência e por um contato direto com o “mundo real”. O realismo de determinada imagem indiretamente acusa a falsidade de outras imagens do real. Diante das captações típicas do telejornal, a filmagem amadora apresenta-se como mais imediata espacial e temporalmente. Capta o fato no instante de sua ocorrência, de dentro e ao vivo. Há um efeito de “imediação” (Bolter & Grusin, 2000), uma promessa de eliminação da mediação resultante do trabalho de um sujeito supostamente autônomo a todas as instituições midiáticas e seus complexos e secretos condicionamentos políticos, econômicos, culturais, estéticos etc. Curiosa estética cujo realce do dispositivo e da presença do cinegrafista injeta naturalismo e a sensação de transparência.

O registro amador também reforça o compromisso jornalístico com a atualidade e reforça a temporalidade de um presente contínuo que marca a televisão. O vídeo amador é, cada vez mais, um objeto identificado com os meios digitais e, isolado deste contexto, carrega a aura de “tempo real” dos meios computacionais, cuja condensação no presente (e eliminação do passado e do futuro) está intensificada.

Via de regra, há uma categoria específica de vídeos amadores que são incorporados nas tele-reportagens: aqueles que captam imagens vinculadas a acontecimentos de relevância midiática – sendo que, às vezes, o fato em questão torna-se um acontecimento de impacto massivo e alça-se ao status de notícia em um *Jornal Nacional* apenas porque foi filmado. Circulam nos sites de armazenamento e exibição de vídeos uma infinidade de filmagens banais, cotidianas, destituídas de valor-notícia – ainda que alguns dos vídeos banais atinjam audiências consideráveis no *Youtube*, por exemplo.

O traço de evidência empírica do vídeo amador, a noção de que este ganha em neutralidade na reprodução do fato (à parte a necessária discussão quanto ao estatuto do registro do fato) acaba sendo secundário para o telejornalismo, embora esteja presente. Nesta linguagem, o valor de evidência e de restituição perde em importância para o valor de testemunho e o efeito estético de subjetividade, que clama

aos sentidos e a processos de identificação. Há que se levar em conta, ainda, os efeitos de espetacularização e irrealização próprios ao meio televisão. Isto é: o naturalismo da imagem amadora acaba em certa medida anulado pela membrana de irrealidade posta pelo meio televisivo. Em suma: objeto de agressiva intervenção editorial, profundamente alterado no seu ritmo (e na dimensão temporal) e inserido em um discurso multiangular, descentralizado e polifônico, o vídeo amador propicia uma intensificação de alguns efeitos do telejornalismo convencional – e oferece alguma oxigenação formal – mas não produz modificações significativas em tal discurso.

Superficialmente, a voz do outro já estava presente na tele-reportagem, na infinidade de depoimentos dos entrevistados, muitos dos quais de classes mais baixas. A presença do registro amador não modifica a política dessas imagens, reguladas por parâmetros estéticos, morais e deontológicos construídos e consensados pelas instituições e atores de alguma forma envolvidos na produção, veiculação e recepção dos conteúdos do telejornal.

Referências

BOLTER, David; GRUSIN, Richard. *Remediation: understanding new media*. Cambridge: MIT Press, 2000.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. *Dissensus: on politics and aesthetics*. New York: Continuum, 2010.

TEMER, Ana Carolina Rocha Pessoa. A mistura dos gêneros e o futuro do telejornal. In: VIZEU, Alfredo; PORCELLO, Flávio; COUTINHO, Iluska. *60 anos de telejornalismo no Brasil: história, análise e crítica*. Florianópolis: Insular, 2010.

Mapeamento e interatividade: entre dispositivo e performance¹

Fernando Alvares Salis² (Doutor em Comunicação – UFRJ)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão Cinema Como Arte e Vice Versa.

2 Doutor em Comunicação pela UFRJ, com pós-doutorado na UC3M, Espanha. Salis foi prof. da NYU, da UC3M e da EMA Fructidor, França, e atualmente, é chefe do depto. de Expressão e Linguagens da ECO/UFRJ.

Resumo:

Parte do audiovisual contemporâneo se apresenta como performance, onde o agenciamento corporal com dispositivos tecnológicos é constituinte da obra. Nesse contexto, imagens projetadas em corpos e superfícies volumétricas desafiam a nossa percepção espaço-temporal. De intervenções urbanas a instalações interativas, refletimos sobre o impacto das projeções de mapeamento, aliadas às tecnologias de interatividade, nas novas situações expectoriais audiovisuais.

Palavras-chave:

Performance, mapeamento, instalação, interatividade.

Abstract:

Part of the contemporary audiovisual art is shown as performance, where the bodily agency with technological devices is constitutive to the work. In this context, projections onto bodies and volumetric surfaces challenge our space-time perception. From urban interventions to interactive installations, we reflect on the impact of mapping projections and technologies of interactivity on the new audiovisual spectatorship experience.

Key-words:

Performance, mapping, installation, interactivity.

Dois homens sentados em uma mesa na beira do palco com muitos fios pendurados em seus rostos. Entre eles há um laptop conectando-os às interfaces, sensores, decodificadores. Ouvimos timbres eletrônicos de uma música sincopada, que começa a mover os feixes musculares de seus rostos em perfeita sincronia. A cada nota, canal ou instrumento, uma parte de seus rostos é estimulada na mesma intensidade e ritmo - o que podemos acompanhar em detalhe na grande tela, atrás deles. Com o desenvolvimento da performance, vamos ouvindo e nos questionando sobre o que acontece: quem inicia os movimentos? Os homens ou as máquinas? De qual rosto surgem os movimentos? Os homens estão totalmente passivos aos estímulos elétricos-sonoros ou também interferem na composição? Concluimos que, independentemente da vontade dos performers, de suas capacidades de interferir no sistema, cria-se uma inércia randômica entre homem e máquina que transforma os artistas em perfeitas marionetes. Trata-se da performance *Face Visualizer* do artista japonês Daito Manabe.

Esta performance de abertura do Festival Live Cinema, de 2009, é um excelente ponto de partida para pensarmos o atual encontro da arte de performance com a arte da nova mídia (MALEVICH, 2001). Se desde a emergência da videoarte, o audiovisual vai se tornando cada vez mais inseparável da arte de performance, vamos sendo levados, pelo envolvimento cada vez mais evidente do corpo nas experiências do cinema expandido, a questionar o devir da atual organização de nossas percepções. Na escalada da videoperformance, *Vjing*, *Live cinema*, chegando à *AV performance*, o atual ambiente das instalações eletronicamente interativas, aliado ao dos mapeamentos de imagem e às tecnologias da automação, apontam para a midiatização de todo o corpo, do espaço, da sensibilidade. Ao traçarmos a trajetória desse encontro, propomos aqui chamarmos de mídia-performance esse enquadramento estético onde as tecnologias digitais são apropriadas pela experiência da performance.

Do cinema à arte da nova mídia

O cinema espalhou pelo mundo a experiência da representação do movimento. Dos teatros filmados aos travelogues, o mundo tornou-se personagem nas telas projetadas, seja nos dispositivos clássicos das salas comerciais, seja nas experiências de artistas de vanguarda. Neste momento inaugural, a mídia audiovisual, embora em

afinidade evidente com a cultura do letramento, ainda não fazia parte de um sistema global de midiaticização da vida, como o século seguinte viria a projetar. Ao longo do século XX, com a televisão, a videoarte e a Internet, as telas se multiplicaram, generalizando a experiência audiovisual no atravessamento entre espaços públicos, privados e virtuais, misturando as linguagens gráficas, audiovisuais e hipertextuais.

Com o desenvolvimento das tecnologias digitais, passamos a experimentar um novo regime audiovisual. Cada vez mais as imagens e sons desafiam a nossa percepção bidimensional e linear dos espaços de projeção, transmissão e monitoramento de rede. Para além das telas e sistemas de som subordinados à uma experiência projetiva, fixa e frontal, os espaços imersivos, interativos, móveis, e *ao ar livre*, renovam a experimentação audiovisual contemporânea. São os próprios modos do movimento e da habitação que estão se tornando audiovisuais e midiáticos: basta observarmos ao que os termos mídia-arquitetura, mídia-design e automação apontam. Prédios são concebidos como meios audiovisuais, dispositivos de comunicação são desenvolvidos para tornarem-se próteses, residências são planejadas como instalações interativas. As mais recentes mutações do audiovisual exploram os terrenos da tridimensionalidade, do mapeamento de superfícies volumétricas, da interatividade sensorial, da sinergia entre os sentidos corporais e o ambiente audiovisual, das interfaces intuitivas, dos modos do habitar o virtual. Cada vez mais o audiovisual envolve todo corpo, reorganiza nossos sentidos, se sente na pele.

Em tempos de generalização do audiovisual, generaliza-se também a experiência da performance. Não apenas no sentido estético e comportamental das identidades, do gênero, da multiculturalidade, das artes. A organização do trabalho nas empresas e os parâmetros produtivos das indústrias também colocam em termos de *performance* os seus objetivos de otimização da força produtiva e desempenho tecnológico. Artistas realizam suas performances culturais, assim como instituições, carros, produtos e materiais têm os seus próprios desafios imperativos de performance no mundo (MCKENZIE, 2002). A indústria da tecnologia da comunicação é especialmente paradigmática dessa generalização contemporânea pois é a partir do seu desenvolvimento que essa relação entre performance e audiovisual se torna cada vez mais evidente. Essas tecnologias vêm transformando o nosso entendimento do que seja o agenciamento do homem com as máquinas midiáticas a seu redor. E não apenas *ao redor*, mas cada vez mais

no próprio corpo humano. Uma nova percepção, uma nova organização dos sentidos está em jogo no mundo da imersão audiovisual, da realidade virtual, dos circuitos de vigilância, dos sensores, das videoconferências, da automação, dos mapeamentos, da interatividade (KERCKHOVE, 2009).

Uma dupla articulação nos interessa especialmente no cruzamento entre mídia e performance: a materialidade das imagens e as imagens dos corpos. Ao mesmo tempo em que as representações do mundo digital se tornam materialmente mais diversas, abstratas e incorporais, puro processamento, as tecnologias da comunicação também multiplicam as imagens de corpos expressivos, revalorizando aspectos de uma cultura oral que podemos dizer *submergiram* desde que a cultura do letramento teórico dominou o mundo. Chamamos esta re-emergência de *oralidade eletrônica*, uma oralidade pós-letramento em que a sensibilidade e expressividade do corpo ganham novas dimensões, a partir da multiplicação dos dispositivos de comunicação. No mundo contemporâneo o audiovisual é tátil: as imagens e sons ganham corpos através de inúmeros meios, superfícies, volumes, e os corpos ganham imagens e sons através de interfaces, sensores, processadores e próteses midiáticas.

Videoperformance

A utilização do vídeo na arte tem múltiplos formatos, configurações. Performance, dança, teatro, opera, música, diversas formas de expressão passaram a utilizar suas potencialidades visuais, desde simples cenário eletrônico até o sentido fundamental da cena. Das tele-trasmisões aos sistemas de vigilância, a imagem em movimento foi sendo experimentada para muito além dos padrões estéticos televisivos ou cinematográficos tradicionais. O conceito que melhor define essas experiências é hibridização. De simples sistema de registro até instalações interativas, o vídeo passou a significar não apenas uma imagem em um monitor mas um novo regime de imagens. O vídeo se espalhou por telas, paredes, corpos, misturando as diversas espacialidades e temporalidades da imagem em movimento.

Dois campos artísticos foram especialmente atravessados pela experimentação com o vídeo: a video-dança e a performance. Embora a atitude da performance fosse dominante na apropriação do vídeo por artistas, nem sempre a ação em tempo real

era determinante para a realização da obra. Por vezes, o registro e reprodução da performance, ou da idéia videográfica, eram suficientes para a realização da obra. A partir dos anos 1980 surge o conceito de videoperformance para tentar definir as situações em que a performance não pode prescindir da hibridização com o vídeo, sob pena de se romper a proposta da ação. Diferentemente da performance para o registro em vídeo, ou do vídeo como um simples elemento integrante de uma performance, na videoperformance a ação se dá inextricavelmente com o vídeo no tempo presente (LEOTE, 2008).

Vjing e Cinema ao vivo

A partir dos anos 1990, o desenvolvimento da tecnologia digital provoca um importante deslocamento na relação entre linguagem audiovisual e a criação em tempo real. Surge um novo tipo de artista que, aos moldes dos Djs da cena da música eletrônica, manipulam vídeo ao vivo: os *Visual Jockeys*, ou simplesmente VJs. Os Vjs se consolidaram associados à figura do DJ no ambiente das festas, dos clubes, dos shows, das *raves*. A sua estética traz a marca da experimentação dos efeitos eletrônicos e das técnicas de animação e colagens dos video-clips musicais da geração MTV. A sua arte herdou dos DJs os seus princípios de criação: não apenas a arte da mistura ao vivo (mixagem), mas também a cultura da amostra (*sample*), da repetição (*loop*) e da técnica do *scratch* (o *arranhar* o disco, alterando a sua temporalidade). A partir de suas experiências de narratividade - e de não-narratividade - surge uma nova forma de pensar a linguagem audiovisual na qual reúnem-se todas as linguagens precedentes, rompendo-se inclusive com as noções tradicionais de gêneros e tipos de exibição (SALIS, 2009).

É justamente esta proliferação e saturação de imagens e sons, aliadas ao dado interativo da performance, que interessa ao VJ. Assim como os DJs têm inúmeros *samples* sonoros, arquivos de áudio e reações do ambiente disponíveis para suas mixagens ao vivo, os VJs contam também com fontes inesgotáveis de referências visuais e de materiais brutos - que vão ganhar singularidade a cada contexto e acontecimento. Com um dado a mais: enquanto não é comum ouvirmos um DJ usar os sons ambientes para remixá-los e incorporá-los em tempo real ao seu repertório, os VJs frequentemente

o fazem com câmeras abertas em circuitos fechados. Ou melhor, abertos: hoje, um VJ pode inclusive, ao longo de sua performance, manipular imagens de arquivos *online* ou de uma *webcam* conectada em qualquer lugar do mundo.

Com o recente desenvolvimento dos softwares de edição em tempo real, a atuação dos VJs ultrapassou a cena da música eletrônica e se espalhou por diferentes tipos de concertos musicais, programas de televisão, festivais e o que passou a ser chamado recentemente de *cinema ao vivo*. As apresentações de cinema ao vivo se diferenciariam dos sets de VJs em clubes ou festivais por terem um maior compromisso com a narratividade, por se utilizarem de material original, ou por muitas vezes se realizarem em salas de cinema (MAKELA, 2003). Malgrado a dificuldade em se definir qual seria a real novidade ou especialidade do cinema ao vivo, ele está mais associado à experimentação de novos ambientes, instalações interativas e dispositivos audiovisuais do que do ambiente das festas de música eletrônica.

Mídia-performance

A mídia-performance acontece no ambiente dos agenciamentos tecnológicos em que o corpo está imerso e conectado a sistemas de mídia e informação. Tanto a videoperformance, como o Vjing ou o cinema ao vivo teriam o solo comum da exploração desse novo universo tecnológico que tende cada vez mais à hibridização de seus elementos e à reorganização da nossa percepção.

Do ponto de vista da produção, o maior sintoma dessa mistura é a tendência à *customização* de interfaces, aplicativos, softwares, periféricos, projetores, suportes. Para a criação de suas obras de mídia-performance, os artistas muitas vezes acabam por adaptar ou recriar completamente as suas ferramentas: programas, interfaces, controladores, sensores, telas, servidores, redes, ambientes. A linguagem algorítmica da programação vai programando não apenas as experiências artísticas mas também os hábitos de consumo de informação e comunicação.

Nada parece escapar à escalada da mídia audiovisual. Não apenas os ambientes artísticos tradicionais têm sido reconfigurados tecnologicamente, como todo o *habitat* humano está sendo reenquadrado pela nova mídia. Dos *nano* dispositivos móveis de

comunicação, como players e celulares, aos macro ambientes urbanos, como prédios e cidades, é todo o espaço do agenciamento homem-máquina que está se redesenhando, como mídia-arquitetura e mídia-automação. Não apenas o mapeamento de projeções cobrem os espaços físicos recortados precisamente pela simulação virtual da tela do computador - rompendo a noção de formato retangular pré-definido da imagem - mas edifícios inteiros, ruas e praças têm sido projetadas – e construídas – *como* telas e objetos em ambientes interativos em diversas partes do mundo. Os efeitos eletrônicos do vídeo ganham novas superfícies, volumes, temporalidades, formas, composições. A autoria realiza-se mais como programação do que como narrativa. Nos espaços interativos em que a intervenção do espectador - ou *participador* como propunha Helio Oiticica - é fundamental para a realização da obra, o remix e a criação colaborativa dão o tom da nova mídia.

O interessante aqui é menos a fetichização da tecnologia do que a reafirmação do dado da performance: há um corpo que age receptivo ao acaso, num estado liminal entre norma e alteridade. Quando a mídia traz a marca da improvisação jazzística, da dança, da interatividade, da reorganização da percepção, recontextualizamos a performatividade da representação, desafiando os limites entre arte e vida.

Referências

DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosc & Naif, 2004.

LEOTE, Regina. *Videoperformance: linguagem em mutação*. In LABRA, D. *Performance Presente e Futuro*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

MAKELA, Mia. *A: Mínima, Live Cinema*. Barcelona: Espacio Publicaciones, 2007.

MALEVICH, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge: MIT, 2001.

MCKENZIE, Jon. *Perform, or else*. New York: Routledge, 2002.

KERCKHOVE, Derrick. *A Pele da Cultura*. São Paulo: Annablume, 2009.

SALIS, Fernando. *Cinema (ao) Vivo: a imagem-performance*. In MACIEL, K. *Transcineas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

SICHEL, Berta. *Primera Generación: Arte e imagen en movimiento [1963-1986]*. Madrid: MNARS, 2007.

Trajetórias masculinas no cinema brasileiro dos anos 1950¹

Flávia Cesarino Costa² (doutora – UFSCar)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Cinema no Brasil: dos primeiros tempos à década de 1950 - Sessão 3.

2 Professora de teoria e história do cinema no Departamento de Artes e Comunicação da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). É autora de *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação* (Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2005).

Resumo:

Em alguns filmes brasileiros na década de 1950 o tema de uma masculinidade desconfortável está posto como sintoma em personagens atormentados. Estes homens sentem sua potência patriarcal diminuída, perdidos diante de transformações cotidianas com as quais eles não sabem lidar, tais como a figuras femininas mais assertivas ou demandas de personagens mais jovens. A claustrofobia provocada pela família contrasta com as vontades íntimas dos personagens.

Palavras-chave:

Cinema brasileiro, década de 1950, masculinidade, relações de gênero, comédias.

Abstract:

In a group of Brazilian films of the 1950s an uncomfortable masculinity arises as a frequent symptom in tormented male characters. These men feel their patriarchal power diminished, and are lost before recent cultural changes in their daily life, with which they cannot handle, such as greater assertiveness of the women and the demands of younger characters. The intimate desires of these characters collides with the domesticity of family environment.

Keywords:

Brazil, Cinema, 1950s, masculinities, comedies.

Em diversos enredos de comédias brasileiras dos anos 1950s há um tipo de personagem masculino que se sente algo desconfortável no papel de homem que é obrigado a desempenhar, seja ele o mocinho, o vilão, ou mesmo o cômico que serve de apoio a outros personagens. Às vezes este mal-estar aparece disseminado em vários personagens de um mesmo filme.

Nas duas comédias de Alberto Cavalcanti, *Simão, o caolho* (1952), e *Mulher de verdade* (1954), estes personagens masculinos estão claramente incômodos dentro do ambiente social e cultural dos anos cinquenta, em que a sociedade brasileira urbana caminhava para uma modernização de costumes, fruto da aceleração na urbanização e na industrialização da região sudeste.

O cinema brasileiro dos anos 1950 é claramente irregular. Alguns filmes têm estilos coloquiais de interpretação, outros revelam interpretações solenes e dicções artificiais. Trechos de montagem flagrantemente precária convivem com outros mais estruturados, às vezes dentro de um mesmo filme. Cenários luxuosos e fotografia sofisticada não escondem tramas confusas. O cinema mistura seus registros, produzindo gêneros mistos que fundem melodrama e comédia, horror e policial, musical e drama.

Neste panorama, o que me interessa é a recorrência de dilemas que os personagens masculinos vivenciam nas comédias mas que reverberam também em outros gêneros de filmes da época. Por vezes, parece que os dramas se sobrepõem, delineando uma linhagem de filmes em que uma masculinidade desconfortável põe-se como sintoma em personagens atormentados.

São homens que sentem sua potência patriarcal diminuída e que estão perdidos diante de um dilema. Por um lado, existe uma pressão social para que eles assumam o papel tradicional de provedores da família. Por outro lado, eles constataam uma série de transformações cotidianas com as quais eles não sabem lidar, como, por exemplo, a maior assertividade das figuras femininas e a crescente demanda de um posicionamento mais claro por parte dos filhos e de personagens mais jovens.

Neste conjunto ambíguo de pressões, entre a inércia do modelo patriarcal conservador e os apelos das liberalidades à disposição na cidade grande, configura-se um ambiente de claustrofobia e de tédio provocado pelo ambiente familiar. Uma crescente belicosidade feminina entra em conflito com as sensações íntimas destes

homens acuados e entediados. E as comédias do período constroem suas tramas a partir desta masculinidade desconfortável.

Na maior parte dos filmes brasileiros dos anos 1950, não existe grande naturalismo nas interpretações. O que temos é uma galeria de tipos cômicos mais próximos da artificialidade e da imitação do rádio e de um certo teatro codificado, seja o teatro de revista, seja o de pretensões clássicas. Mas vale a pena nos perguntarmos sobre o porquê da recorrência, de tipos masculinos atormentados. Neste sentido, gostaria de comentar cenas das seguintes comédias: *Simão, o caolho* (1952, dir. Alberto Cavalcanti, prod. Maristela), *Tudo Azul* (1952, dir. Moacyr Fenelon, prod. Flama), *É fogo na roupa* (1952, dir. e prod. Watson Macedo), *Família Lero-Lero* (1953, dir. Alberto Pieralisi, prod. Vera Cruz), *Mulher de Verdade* (1954, dir. Alberto Cavalcanti, prod. Kino Filmes), *Treze cadeiras* (1957, dir. Francisco Eichhorn, prod. Atlântida) e *Os dois ladrões* (1960, dir. Carlos Manga, prod. Atlântida).

O drama pessoal de *Simão, o caolho* (1952) é atravessado pelos problemas que comentamos. O fracasso do protagonista na tarefa diária de ser mandão, ganhar dinheiro, manter a casa e realizar os poucos sonhos de consumo da esposa faz coro ao desconforto de vários personagens masculinos de outros filmes dos anos 1950.

Expulso de casa pela esposa comportar-se de forma inadequada, diz o protagonista: “Porque é que eu fui me casar outra vez? Eu não dou para marido.” Na pergunta desconsolada, confessada aos amigos no bar, o personagem revela a fraqueza em enfrentar os elementos opressivos da vida doméstica. Por revelar o filho e o neto que escondeu da esposa, e que perdeu a oportunidade de ficar milionário num negócio escuso, Simão é repreendido por Marcolina: “Olha quem quer mandar aqui! Você! Um fracasso como marido, como pai, como avô! Vai já consertar o galinheiro antes que eu perca a paciência, seu caolho!”

Em nenhum momento do filme há uma família no sentido tradicional: Marcolina é a segunda esposa de Simão, queria ter filhos mas não pôde. Cuida de dois sobrinhos pequenos cuja origem não fica muito clara, e de um jovem parente, agregado, todos habitando o que a mulher vive como seu verdadeiro lar. Há, portanto, um deslocamento entre os desejos da personagem feminina e a sua realidade, e o seu autoritarismo se origina nesse desvio. A figura da megera frustrada, que cobra desempenho de seu homem, repete-se nas comédias.

Em *Tudo Azul e Família Lero-Lero* as pressões da família vêm da figura da esposa, mas também se originam do conjunto de moradores domésticos composto por crianças, jovens, empregados e eventuais agregados. A esposa do atormentado Ananias de *Tudo Azul* cobra-lhe a culpa pela grande quantidade de filhos dos casal, e ainda lhe sugere, numa das cenas em que o marido chega cansado em casa depois de um dia de labuta, que ele se suicide como solução para seus problemas. Em *Família Lero-Lero* os filhos pedem uma infinidade de coisas, apoiados pela mãe, todos falando ao mesmo tempo logo de manhã, infernizando o despertar do pai.

Em *Mulher de verdade* (1954) a enfermeira Amélia, bígama, manipula seus dois maridos por um bom tempo. Numa cena, o funcionário que foi cortar a luz por falta de pagamento conversa com um dos dois maridos de Amélia sobre como se devem tratar as mulheres, defendendo a rédea curta e a surra preventiva nas mulheres. O que se revela nas entrelinhas da conversa é justamente uma nostalgia do tempo em que isto era mais habitual.

Nos anos 1950s acontecem drásticas mudanças nos padrões de consumo no país. vemos a chegada de produtos alimentícios industrializados, mudanças nos sistemas de comercialização, novos hábitos de higiene e limpeza pessoal e doméstica, e a industrialização e o barateamento de vestuário e de hábitos de beleza. Essas mudanças são mais presentes nas cidades, que atraem contingentes crescentes de migrantes em busca de trabalho e condições de vida menos precárias. A vida familiar começa a se afastar dos padrões patriarcais, a sujeição da mulher ao homem diminui e a escolha do cônjuge é mais livre, mesmo no ambiente rural (NOVAIS e MELLO, 1998, p.576).

O tema da ascensão social está bastante presente na maioria das comédias brasileiras dos anos 1950, nas quais os personagens são representantes mais, ou menos, exitosos destas trajetórias de mobilidade geográfica e social de migrantes e imigrantes. Não à toa a família é ainda o centro da vida social – e muitas vezes o centro das narrativas – mas agora norteada para um objetivo primordial seja de ascensão social, seja pelo menos de “dar uma melhorada na vida”. E é o ambiente familiar, em *Simão, o caolho*, justamente a arena do fracasso masculino.

Nas questões conjugais, a relação entre maridos e mulheres vai deixando de ser regida simplesmente pela hierarquia do superior para o inferior: há pelo menos certo diálogo. E a inovação dos comportamentos é liderada pelas mulheres:

“O ideal de felicidade individual já havia penetrado profundamente, provavelmente mais na mentalidade da mulher do que no homem. O desejo de trabalhar, de independência financeira, convívio, da classe média para cima, com o ideal da ‘rainha do lar’; um certo inconformismo diante do comportamento sexual dos maridos dados a aventuras caminhava lado a lado com a resignação diante da natureza do homem.” (NOVAIS e MELLO, 1998, p.612)

Assim, se os papéis feminino e masculino deslocavam-se de seus lugares tradicionais, nos filmes este novo lugar aparece como desconforto, belicosidade, desilusão. O casamento sofre mudanças em sua hierarquia patriarcal tradicional, e alguns itens vão ser negociados entre o casal: orçamento, detalhes da vida doméstica e a educação dos filhos. A revolta das mulheres mostra que já se misturam o ideal de um companheirismo mais ou menos sincero e a realidade dura de ter que manter os casamentos.

Não raro, o que aparece nas comédias deste período é a reivindicação de que seja mantida a aparência da autoridade masculina. *É fogo na roupa*, *Treze cadeiras* e *Os dois ladrões*, por exemplo, têm cenas cômicas em que o tema é o um teatro da autoridade do macho, que se concretiza como um espetáculo de dominação para os outros.

Em *Treze cadeiras*, o personagem de Oscarito tenta conseguir um bom pagamento por suas cadeiras velhas numa loja de móveis usados, convencendo o dono da loja, encarnado por Zé Trindade. A dona da loja percebe e repreende o marido com agressividade. Depois que o cliente deixa a cena, o personagem de Zé Trindade pede que a esposa mantenha pelo menos o espetáculo intacto: “Ananásia, não faça isso comigo, minha filha. Aqui dentro de casa você pode me bater, pode fazer o que você quiser, mas na vista dos outros não me esculache, que eu fico desmoralizado!”

Em uma cena de *Os dois ladrões*, a tia da mocinha reclama com o marido que quer ser bem tratada por ele. Ela pede que ele olhe para ela e não para as outras mulheres que passam a todo momento, mas o marido responde: “se eu olhar muito para você, o que é que vão pensar? Que nós não somos casados que você é um galho meu... marido não olha muito para a própria mulher!!!”. Nesta cena, assim como em outras comédias, as personagens femininas aparecem como opressoras em papéis codificados, e os homens como dominados por megeras de tipos variados – feias, bonitas mas dissimuladas, humanas mas interesseiras.

É fogo na roupa faz uma caricatura de um congresso de esposas que lutam por melhor situação, mas que fracassa devido a uma conspiração masculina orquestrada pelos maridos das congressistas. A trama é efetivada por um personagem afeminado que se disfarça de mulher e atrapalha a união feminina durante as assembleias. A agressividade das congressistas é ridicularizada como uma característica masculinizante.

O que chama a atenção, nesses exemplos, é que as mulheres são figuras acusadoras, que marcam a presença do atraso patriarcal na moral, e forçam a mudança -- mas esta atitude aparece, ainda, como uma agressividade caricata. Estas mulheres reclamam que os homens não são suficientemente avançados, pelo menos não naquilo que lhes interessa. Nas comédias há um subtexto pelo qual elas querem é ser melhor ouvidas (e amadas). Homens e mulheres estão, nos anos 1950, espremidos entre o modelo patriarcal conservador e as demandas femininas por relações conjugais menos desiguais. Nas comédias as mulheres aparecem como inimigos queixosos, e sua reação acusatória fomenta o desconforto masculino.

Tais sensações masculinas – incipientes ou sutilmente presentes em filmes dos anos 1950, em dramas como *O grande momento* (1958, dir. Roberto Santos, prod. N. P. dos Santos) ou em comédias como as que comentamos, estarão, mais tarde, claramente delineadas em dramas confessionais como *São Paulo S.A.* (1965, dir. L. S. Person) ou nas obras de Nelson Rodrigues filmadas nos anos 1960 e 1970 – sendo, estes últimos, enredos que, nas palavras de Ismail Xavier, escancaram “uma ordem patriarcal desmoralizada, pelos novos costumes e minada por dentro, seja por figuras de pai incapazes de cumprir o papel que a tradição lhes reserva, seja por uma galeria de maridos fracos cuja mediocridade, moralismo ou paranoia arruinam a vida conjugal” (XAVIER, 2003, p.162).

Quando analisa as personagens masculinas de Nelson Rodrigues no cinema, mostra que estas personagens não conseguem resolver as contradições dos anos 1950, que vão perdurar na década seguinte: “Modernas arcaicas, provincianas, tais personagens não alcançam o moderno moderno. (...) Pelo que se delineia nos seus percursos (...) seu deslocamento em direção a uma sociedade permissiva e de consumo não as salva das velhas contradições entre moral e desejo” (XAVIER, 2003, p.162). Para Xavier, a beleza de Nelson Rodrigues é diagnosticar o seu tempo rimando modernidade com decadência. Nas comédias dos anos 1950, entretanto, estes dilemas ainda são, na maior parte dos casos, apenas caricatura ou paródia.

Referências

NOVAIS, Fernando A. e João Manuel Cardoso de MELLO. “Capitalismo tardio e sociabilidade moderna” in Lilia SCHWARCZ (org.), *Historia da vida privada no Brasil*, vol 4. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Naomi, Nascimento, Maternidade, Kawase¹

Geisa Rodrigues (Doutora- UFF)²

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual, na sessão 3 do seminário “Imagens e afetos”.

2 Geisa Rodrigues é professora Adjunta do departamento de Comunicação Social da UFF, mestre em Comunicação e Imagem pela UFF e doutora em Letras pela Puc-Rio.

Resumo:

Este trabalho analisa parte da obra de Naomi Kawase, com destaque para os documentários em que a memória afetiva e familiar é abordada. Trata-se de filmes em que a câmera/corpo da cineasta abre-se a diversas alteridades e ao mesmo tempo busca se “construir”, evocando a crise da subjetividade contemporânea. Propõe-se aqui uma reflexão sobre a dimensão afetiva nos relatos autobiográficos contemporâneos e a performance de formas criativas de existência.

Palavras-chave:

Afeto, subjetividade, Naomi Kawase.

Abstract:

This paper analyzes the work of Naomi Kawase, with an emphasis on documentaries in which the affective and familiar memory is addressed. These are films where the camera/body of the moviemaker open itself to many alterities and at the same time seeking to “build” itself, evokes the crisis of contemporary subjectivity. A review on the affective dimension in contemporary autobiographical works and the performance of creative forms of existence is proposed.

Keywords:

affect, subjectivity, Naomi Kawase.

Em entrevista a Aaron Gerow, a cineasta Naomi Kawase faz uma instigante observação sobre o documentário *História da gente da montanha* (1997): “Para mim, a questão não é nem social, nem o despovoamento. Eu mesma sou a questão.” Tal comentário ilustra, em parte, a relação que Kawase estabelece com o próprio ato de filmar. Uma forma de se descobrir, se explorar no contato com o outro. O desinteresse por questões sociais não seria, entretanto, o sintoma de uma apatia política, mas o efeito de um formato de abordagem marcado pela crise da subjetividade contemporânea. Sua obra, assim como a de alguns cineastas de sua geração, é claramente pautada em um novo paradigma estético, proposto por Félix Guattari, para lidarmos com o “agenciamento desterritorializado” contemporâneo, em que a potência estética de sentir, ou seja, o campo dos perceptos e afetos ganha uma posição privilegiada com relação aos agenciamentos coletivos de enunciação, mas ao mesmo tempo também poderá se constituir como foco de resistência. (GUATTARI, 1998, p. 132-134). A proposta deste trabalho é observar, na obra de Kawase, os reflexos de um papel assumido atualmente pelo sensorial e pelos afetos, em que a intimidade e os corpos se projetam como lugares de criação e resistência.

Trabalha-se aqui com a hipótese de que a questão que demarca o trabalho da cineasta seria a vida e o próprio acesso ao campo das sensações, que muitas vezes nos é negado. Isto se torna mais evidente nos filmes em que se dedica à sua experiência familiar e afetiva, como *Em seus braços* (1992), *Céu, vento, fogo, água, terra* (2001). Na trilogia *Caracol* (1994), *Viu o céu?* (1995) e *Sol poente* (1996), em *Nascimento/maternidade* (2006) e mais recentemente *Vestígio* (2012). Seja na proximidade da câmera com a pele de sua mãe adotiva no fim da vida, contrastada com as imagens íntimas de seu corpo dando à luz, ou no desejo obsessivo de tatuar seu corpo com a tatuagem do pai ausente, a cineasta se coloca em cena de forma visceral e presente, mesmo quando não surge fisicamente. O contato com esses filmes permitiu uma reflexão que vem pemeando uma pesquisa mais ampla, sobre o papel político dos formatos audiovisuais pautados no afeto e no sensorial. No presente trabalho, entretanto, serão abordadas questões mais pontuais, a partir da análise dos filmes: no contexto atual, como exercitar a dor, como expressar vida no meio audiovisual, sem cair nas armadilhas de modelos biográficos saturados? Ou melhor, como falar de si num momento de crise para a subjetividade contemporânea?

Suely Holnik observa que as forças de criação e resistência nascem de um paradoxo entre as duas formas de apreensão do mundo enquanto matéria: o mundo como forma (campo da percepção) e o mundo como força (campo das sensações), na medida em que uma acaba inviabilizando a outra. “É para responder a essa pressão que se mobiliza na subjetividade a vida enquanto potência de criação e de resistência: o assombro força a criar uma nova configuração da existência, uma nova figuração de si, do mundo e das relações entre ambos (é para isso que se mobiliza a potência de criação, o afeto artístico)[...]” (2003, P.2). Segundo Holnik, no processo atual de banalização e apropriação mercadológica das sensações, reflexo também da constante mobilidade identitária, haverá um excesso de convocações das forças de criação e resistência, que acabam se banalizando. E o efeito principal disso seria uma “dissociação das sensações que o convocam” (HOLNIK, 2003, p. 4). Desta forma, haverá uma inevitável separação entre as potências de criação e de resistência, incapazes de acessar o campo das sensações. Uma série de doenças contemporâneas não relacionadas a vírus ou bactérias, representam os reflexos físicos e mentais dessa crise: anorexia, bulimia, síndrome do pânico, depressão, pra citar as mais populares.

Naomi Kawase, órfã adotada pelos tios-avós, em muitos artigos tem seu trabalho analisado como uma tentativa de cura pra seu corpo doente, em busca de uma identidade necessária. Entretanto, seus filmes podem ser pensados também como um exercício criativo de resposta às novas configurações de subjetividade. Em particular quando a câmera assume, muitas vezes, o papel do corpo da cineasta, abrindo-se às alteridades e relacionando-se afetivamente com elas. Nessa relação íntima e quase tátil com as pessoas, os objetos e a paisagem, as alteridades emergem por meio de uma amálgama de sensações atemporais e fluídas, resgatando a potência criativa do corpo e do desejo. É contra o que Holnik intitula de sufocamento do “corpo vibrátil” que a câmera-corpo de Kawase parece reagir. Em *Nascimento, Maternidade*, por exemplo, a câmera parece acariciar a pele enrugada do corpo de sua avó na banheira, focando-a obsessivamente, enquanto a água pinga vagorosamente de seus mamilos. A tela pode ser inteiramente ocupada com rugas, ou com o rosto atormentado de sua avó, durante uma briga doméstica, passando logo em seguida para a imagem de seu filho no momento de cortar o cordão umbilical.

A intimidade com os corpos (os outros e o seu próprio), incisivamente imposta por sua câmera, cada vez mais próxima — o desejo de quase tocar com a câmera é algo que a cineasta admite perseguir —, proporcionará uma experiência subjetiva em permanente desterritorialização. Neste processo de materialização e desmaterialização, nascimento e morte, a fragilidade de um corpo que, para além da busca, expõe as perdas, as cicatrizes, em contraponto à luz, à pele nova, aos primeiros e aos últimos passos, às flores, à fumaça e à bruma que se esvai.

Ao mesmo tempo, a memória afetiva também é evocada por meio de fotos, sons, objetos, espaços demarcados, mas em geral editados de forma fragmentada e difusa. Luis Miranda, num artigo dedicado ao trabalho da cineasta, ao mencionar esse inventário ou esses rastros de memória, escreve:

Naomi estabelece seu lugar. E esse lugar equivale ao silêncio ou ao sussurro. Naomi não exerce o papel de testemunha ou narradora da própria vida, antes passeia e observa, como uma presença fantasmagórica, fraca, que precisa verificar-se a si mesma. (MIRANDA, 2011, P. 93)

Essa “fantasmagoria” reflete claramente a noção de que a única forma de se libertar ou de exercer sua arte é exercer uma fraqueza mais que necessária. David Lapoujade, no artigo “O corpo que não agüenta mais”, trabalha a noção do corpo como potência, trazendo o tema para o campo filosófico. A partir da concepção aristotélica de potência, a questão espinoziana “que pode o corpo” poderia ser avaliada a partir de três termos: potência, ato e agente. Ou seja, um corpo para ter sua potência expressa teria que invocar um ato e, conseqüentemente, um agente que exerça o ato. Mas, se como afirma o autor, o corpo na contemporaneidade é um *corpo que não agüenta mais* (ou seja, saturado das regras de adestramento e disciplina), como esta potência poderá se manifestar? Lapoujade propõe então, que se pense a potência a partir de uma concepção não-aristotélica, em que seja encontrada uma potência própria ao corpo e liberada do ato. Citando Bárbara Stiegler sobre o paradoxo da fraqueza do forte, e mais à frente Deleuze, em sua concepção do “corpo-sem-órgãos”, Lapoujade pontua que o esforço para aumentar a vulnerabilidade funciona como um tipo de resistência do forte, que para ser forte precisaria estar à altura de sua fraqueza.

Pode-se pensar no trabalho de Naomi Kawase como uma espécie de insistência em expor um “corpo que não agüenta mais” e que por isso não se define. O corpo que não agüenta mais é apresentado por Lapoujade como aquele que, reunindo espontaneidade e defesa, é capaz de exercer sua potência de resistência. Os personagens de Beckett são citados pelo autor como exemplos de corpos que não agüentam mais, incapazes de se erguer e de ser qualquer coisa. Kawase usa como personagens principais a paisagem, a luz entrando pela janela, as flores cultivadas pela avó, fotos, imagens dispersas, a pele enrugada da avó. Um misto de beleza e decadência, força e fraqueza, expostos em planos insistentes. Nesses registros, se livra das amarras da figuração. Busca uma relação primitiva e sensorial com as imagens. Constrói-se e esvai-se rapidamente nesse processo.

Convém destacar as imagens em *Em seus braços* e *Céu, vento, fogo, água, terra*. São filmes em que aborda de forma mais explícita a sua orfandade e segue em busca do pai. Mesmo depois após sua morte. Vasculha fotos, documentos e objetos e, ainda assim, escolhe o silêncio. Insere algumas questões, num esboço narrativo que, no entanto, permanece sem resposta. Nesse ponto seria pertinente inserir um outra questão que mereceria ser investigada aqui, ainda que de forma breve: se estamos diante de um corpo que não agüenta mais, estamos também diante de um novo formato autobiográfico?

Luiz Miranda diz que a palavra “autobiografia” tem pouco espaço nos filmes citados, porque as imagens desse tipo de filme privado são “anotações não preditivas”. Registros de experiências em devir. No caso, Miranda faz uma associação direta da autobiografia com o romanesco e com o registro narrativo. E obviamente a partir dessa concepção tudo o que ultrapassar os limites do narrativo não poderia ser intitulado de autobiográfico. Mas a questão da autorepresentação acaba sendo muito forte no trabalho de Kawase, ainda que pelo viés da negação. Uma ausência que acaba tornando o tema presente. O fato é que a cineasta se coloca o tempo inteiro em cena e inevitavelmente fica difícil pensar em seus filmes sem refletir sobre a questão da construção de si.

Em entrevista concedida a Elena Oroz, ao ser perguntada se “a identidade implicaria uma volta ao passado, mais que um working in progress”, ela responde “Por um lado, quando faço películas sobre mim estas também refletem aonde eu vivo, a sociedade real, o mundo ao meu redor.” E observa ainda que, por outro lado, quer fugir

das normas e guias de identidade que permeavam a sua infância. “ [...] quero fazer o que me apetece, não o que me disseram que era correto ou incorreto. Eu tenho que estar de acordo com o que estou fazendo, ter a minha própria identidade.”

Kawase afirma que há sempre algo “faltando” em si. E que os filmes permitem confirmar sua existência tornando espaços imaginários mais reais. Há, sem dúvida, um desejo de tocar o real, muito forte, o que mais uma vez permite uma reflexão sobre seus filmes como obras autobiográficas. O trabalho de Philippe Lejeune sobre a autobiografia talvez seja um dos mais difundidos hoje sobre o tema. Ao formular o conceito de *pacto autobiográfico*, Lejeune tenta determinar a especificidade dos gêneros autobiográficos, a partir da ideia de que a existência da obra como tal depende de um pacto estabelecido entre leitor e autor. Tal pacto estaria baseado ao mesmo tempo em uma referencialidade, em que o narrado apresenta-se como fato “verídico”, e em um princípio de identidade, em que o leitor acredita que o autor, o narrador e o protagonista de um texto sejam uma só pessoa (LEUJENE apud KLINGER, 2006, P. 41). É claro que o conceito de pacto autobiográfico não dá conta de uma série de questões, principalmente com relação à autoria. Mas sem dúvida o formato de filme doméstico privado e familiar de Kawase já se inscreveria no gênero.

Leonor Arfuch sugere pensarmos a autobiografia a partir da concepção proposta por Bakhtin, de uma dissociação de identidades entre autor e personagem. Sem coincidências entre a experiência de vida e a arte, haveria sempre um estranhamento entre o autor e sua história. Longe de disfarçar este estranhamento, Kawase procura se construir nele, num processo contínuo e disforme de criação e recriação. O vazio mencionado pela cineasta só se resolve no próprio processo de filmagem. Ou não se resolve, porque é algo em fluxo. Na concepção de Bakhtin o que caracterizaria a obra autobiográfica seria principalmente o processo de valoração, em que se reflete uma “*forma de compreensão, visão e expressão da própria vida*”. O valor biográfico da obra residiria na imposição de uma ordem à “vivência por si só fragmentária e caótica da identidade”. (ARFUCH, 2010, p. 54-56). Pode-se dizer que Kawase vai buscar um momento anterior, como um corpo que, ante a saturação de representações e simulações, ainda que em mobilidade constante, encontra na fragmentação e no caos a melhor forma de acessar o sensorial e assim “materializar” a sua experiência. E isso não retira o caráter biográfico dos seus filmes, mas sugere a potência dos afetos postos em cena, de trazer à tona formas criativas de existência.

Referências

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. São Paulo: Ed. 34, 1998.

HOLNIK, Suely. “**Fale com ele**” ou como tratar o corpo vibrátil em coma. Conferência proferida no simpósio **Corpo, Arte e Clínica** (UFRGS, Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional – Mestrado. Porto Alegre, 11/04/03) Disponível em <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/falecomele.pdf> . Acesso em 02/04/2012.

KAWASE, Naomi. **Kawase Naomi**. Entrevista concedida a Aaron Gerow. Yamagata International documentary film festival – Documentary Box. Disponível em: <http://www.yidff.jp/docbox/16/box16-1-1-e.html> . Acesso em 02/05/2012.

_____. Entrevista a Elena Oroz, 2008. Disponível em http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=0uGrWHGkmFw. Acesso em 03/05/2012.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, Escritas do outro**: Autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. Tese de doutorado em Letras. Literatura Comparada: UERJ, 2006.

MIRANDA, Luis. **Dar à luz, Naomi Kawase**. In MAIA, Carla, MOURÃO, Patrícia. (org.). **O cinema de Naomi Kawase**. Rio de Janeiro: CCBB, 2011.

Imagens recuperadas e a propaganda virada ao avesso em *Yellow Caesar*¹

*Guilherme Bento de Faria Lima*² (Mestre – PUC-Rio)

*Andréa França Martins*³ (Doutora – UFRJ)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Seminário Temático – Subjetividade, Ensaio, Apropriação, Encenação: Tendências do Documentário.

2 Mestre em Comunicação Social pela PUC-Rio. Concluiu o Curso de Especialização em Montagem pela Escola de Cinema Darcy Ribeiro. Profissional com experiência em produção de conteúdo audiovisual, em edição e montagem de imagem e som em diferentes plataformas.

3 Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social e Coordenadora do curso de cinema da PUC-Rio. Pesquisadora do CNPq. Doutora em Comunicação pela UFRJ. Autora de artigos sobre cinema e audiovisual e, entre outros livros, de *Terras e Fronteiras no cinema político contemporâneo*.

Resumo:

Em 1941, Alberto Cavalcanti dirige *Yellow Caesar*, um filme singular dentro de sua produção cinematográfica ao fazer da reapropriação de imagens um modo de contra-propaganda do ditador italiano Benito Mussolini. Uma paródia que dialoga com outros documentários e filmes da época que, como o filme *Germany Calling*, de 1941, relativiza a versão profética e desprovida de ponto de vista das imagens de propaganda, de modo a contribuir para a formação de uma consciência cívica, democrática e crítica.

Palavras-chave:

Imagem-arquivo, montagem, apropriação, documentário, found footage.

Abstract:

In 1941, Alberto Cavalcanti directs *Yellow Caesar*, a unique film in his film production that makes the reappropriation of images a way of counter-propaganda of the Italian dictator Benito Mussolini. A parody that dialogues with other documentaries and films of that period that, as the film *Germany Calling*, 1941, relativizes the prophetic version and devoided of perspective images of propaganda, in order to contribute to the formation of a civic, democratic and critical consciousness.

Keywords:

Archive-image, montage, appropriation, documentary, found footage.

Alberto Cavalcanti foi um cineasta brasileiro cujo vasto trabalho teve enorme repercussão no cenário internacional. Todavia, infelizmente, dentro do próprio país suas obras não tiveram a mesma reverberação. Cavalcanti declarava; “só me interessa a realidade, o artista deve converter a realidade em poesia, deve libertar a poesia que a realidade encerra.” (CALDIERI, 2005, p.33).

Durante os primeiros anos trabalhou na Inglaterra esteve ao lado de John Grierson. Todavia, esta relação ficou marcada por divergências de opiniões. Uma dessas discordâncias era justamente quanto ao termo “documentário”;

Tive uma conversa muito séria com Grierson, nos róseos tempos passados, sobre este rótulo, “documentário”, porque eu insistia que os filmes deveriam ser chamados, bastante engraçado aliás (é apenas uma coincidência mas rendeu uma fortuna na Itália), “neo-realismo”. O argumento de Grierson – e eu me lembro bem claramente – era a atitude de apenas rir e dizer: “Você é realmente uma figura bastante inocente. Eu negocio com o governo e a palavra “documentário” os impressiona como algo sério, como algo...” Aí, eu disse: “Sim, como alguma coisa empoeirada, alguma coisa entediante. Mas, era esta sua opinião, que “documentário” era uma espécie de palavra que agradava ao Governo...” (CAVALCANTI, 1976, p. 233).

Fazer cinema para Cavalcanti significava ir além do convencimento daqueles que estavam no poder. Cavalcanti ousava em suas experimentações, para ele; “sem experimentação, o cinema documentário não teria sentido. Sem experimentação, não haveria mais o cinema documentário.” (PELLIZZARI; VALENTINETTI, 1995, p. 211).

Em *Yellow Caesar* é possível, por exemplo, observar claramente um cuidado meticuloso com o som e, principalmente, com a montagem. Talvez a liberdade e o desejo de ridicularizar o ditador fascista tenha possibilitado a oportunidade de fazer experimentações formais dentro de uma cultura audiovisual que, na época, era capaz de elaborar um filme de compilação de material alemão capturado na guerra (*Film as a Weapon*, de 1941), inventar atualidades cinematográficas (a abertura de *Cidadão Kane*, de Welles), fazer paródia com figuras de grandes ditadores (*O grande ditador*, de Charles Chaplin) e, ainda, criar docudramas que nasciam da impossibilidade e do perigo de filmar o front e da necessidade de implicar o espectador no esforço de guerra (*Desert Victory*, *Western Approaches*, etc).

Desde o início fica evidente que o desenho sonoro de *Yellow Caesar* é fruto de planejamento e não obra do acaso ou da insegurança do diretor em deixar espaços de silêncio no filme. Cavalcanti, em *Notas aos jovens documentaristas*, declarou;

Meçam a intervenção da música. Se a inserem demais, ela não terá mais efeito sobre o espectador, que não prestará mais atenção a ela. Não exagerem nos efeitos de sincronização sonora. O som jamais é melhor que quando é alusivo. Um som utilizado de maneira complementar produz a melhor pista sonora. (PELLIZZARI; VALENTINETTI, 1995, p. 210).

Paul Rotha em seu livro, *Documentary Diary*, define Alberto Cavalcanti como um alquimista do som. Essas experimentações sonoras ficam nítidas ao longo de *Yellow Caesar*, pois o diretor elabora o som do filme como um elemento decisivo, rico em significação. Vai além dos diálogos permanentes, das músicas instrumentais pré-fabricadas e, principalmente, das cansativas e retóricas narrações em voz *over*. Constrói criativamente novas falas para Benito Mussolini quando este está discursando para as massas, elabora ruídos de objetos, meios de transporte, pessoas e ainda insere trilhas musicais específicas em determinados pontos da narrativa. Desta forma, através do áudio, reforça e reitera o discurso que está sendo construído em *off* e delinea os contornos do tratamento dramático do filme.

Nenhum dos governos dos países envolvidos na II Guerra estava alheio à toda a potencialidade das imagens e do processo de montagem. No caso específico de *Yellow Caesar*, ridicularizar Benito Mussolini simbolizava um ataque intelectual ao Eixo e uma resistência contundente diante de sua autoridade ditatorial. Trata-se de uma operação que trai e transforma o material de arquivo original para fazer emergir outro tipo de visibilidade.

Antonio Weinrichter esmiuça em seu livro, *Metraje Econtrado*, cada uma das agências criadas em cada um dos países participantes da II Guerra e seus respectivos responsáveis. Ressalta que muitos governos que antes promoviam documentários institucionais passaram a apoiar e investir em filmes de propaganda bélica. O autor espanhol afirma que na Inglaterra o ministério da informação começa a planificar o esforço bélico da indústria cinematográfica a partir de 1940.

Jay Leyda, autor norte-americano, enumera procedimentos estéticos adotados por Alberto Cavalcanti no filme *Yellow Caesar*, como exemplos da habilidade do cineasta brasileiro em manipular imagens de arquivo provenientes de diversas fontes;

True, the flamboyant theatricality of Mussolini lent itself to such caricature, but it took a Cavalcanti to realize that it could be drawn with the dictator's own screen image. In his ironic manipulation Cavalcanti left no editing stone unturned: even the introductory family album and biographical sketch is happily and freely handled. A speech is presented as the aria of a desperate operatic tenor. The cutter repeats a gay step forwards and backwards to the accompaniment of a cheap waltz. Maximum advantage is taken of a casual spitting or clearing of the throat, caught by Cavalcanti in his careful combing of British newsreel archives, or of the variety of costume Mussolini enjoyed – from diplomatic high-hat to a momentary affectation of peasant garb for the treacherous camera's sake. (LEYDA, 1964, p. 54-55).⁴

Ao longo do filme é possível destacar vários momentos nos quais Cavalcanti, através da montagem, debocha de Mussolini. Utiliza informações históricas nas entrelinhas de seus comentários e insinuações. Através de metáforas questiona condutas e ridiculariza estratégias sociais e econômicas adotadas ao longo do regime totalitário. Isso acontece, por exemplo, quando Cavalcanti compara Mussolini com um sapo. Como bem aponta Leyda, a teatralidade exacerbada do ditador italiano colabora bastante para proposta desenvolvida pelo cineasta brasileiro. O trecho no qual o diretor insinua a homossexualidade de Mussolini é construída justamente a partir de um movimento do próprio protagonista que é explorado na montagem através de um recurso de alteração e inversão da velocidade da imagem acompanhada de uma valsa e uma interjeição do narrador. Outro recurso de montagem é a contraposição da entonação da fala do narrador com as imagens que estão sendo mostradas. Gera, com isso, ambiguidade de interpretação e derruba a credibilidade de Mussolini.

4 “É verdade que a teatralidade extravagante de Mussolini emprestou-se a tal caricatura, mas Cavalcanti pode perceber que isso poderia ser elaborado com a própria imagem do ditador na tela. Em sua manipulação irônica Cavalcanti não deixou de investigar nada: mesmo o álbum de família introdutório e o esboço biográfico são satíricos e livremente manipulados. Um discurso é apresentado como a ária de um tenor lírico desesperado. O editor repete um passo gay para frente e para trás ao som de uma valsa barata. Máxima vantagem é tirada de umas cuspidelas ou limpar de garganta, capturado por Cavalcanti em sua cuidadosa pesquisa das imagens de arquivo britânicas, ou da variedade de trajes que Mussolini gostava - de chapéu diplomático pomposo até uma afetação momentânea da farda de camponês por causa de uma câmera traiçoeira.” – Tradução pessoal.

Georges Didi-Huberman, em seu livro *Quand les images prennent position*, apresenta suas convicções sobre o gesto de reapropriação e ressignificação das imagens. “... *el distanciamiento crea intervalos allí donde sólo se veía unidad, porque el montaje crea adjunciones nuevas entre órdenes de realidad pensados espontáneamente como muy diferentes.*” (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 80)⁵. Em *Yellow Caesar*, as imagens de Mussolini discursando diante da população são subvertidas a partir da montagem elaborada por Cavalcanti.

O autor francês, em sua outra obra, *Images malgré tout*, aponta que a imagem-arquivo não é completa, possui lacunas que devem ser preenchidas, justamente, pela montagem. Desta forma, as imagens assumem novos significados, passam a transmitir novas informações, justamente quando são manipuladas, conectas e relacionadas entre si.

El valor del conocimiento no sabría ser intrínseco a una sola imagen, como tampoco la imaginación consiste en la involución pasiva en una sola imagen. Se trata, al contrario, de poner lo múltiple en movimiento, de no aislar nada, de no hacer surgir los hiatos y las analogías, las indeterminaciones y las sobredeterminaciones en la obra. (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 179).⁶

É importante, assim, pensar as peculiaridades existentes nas imagens de arquivo, mas, além disso, é fundamental refletir sobre o processo de ressignificação das mesmas como um gesto crítico capaz de, nesse caso específico, fazer emergir a paródia, o humor, a partir de um olhar “esquerdista”, pacifista, característico de documentaristas como John Grierson, Paul Rotha e, naturalmente, Alberto Cavalcanti. As imagens de arquivo, usadas em documentários durante a guerra, reiteravam a crença de que os documentários eram superiores à ficção para alcançar objetivos tais como pedagogia, concepção cidadã dos serviços públicos, manutenção da democracia; no caso dos filmes de contra-propaganda ou “propaganda negativa”, como *Yellow Caesar*, tais imagens retomadas expunham suas lacunas e pontos cegos ao funcionarem às

5 “... o distanciamiento cria lacunas onde parecia haver só unidade, porque a montagem cria novas adjunções entre ordens de realidade espontaneamente concebidas como muito diferentes.” – Tradução pessoal.

6 “O valor do conhecimento não poderia ser intrínseco a uma única imagem, tampouco a imaginação consiste na involução passiva de uma única imagem. Se trata, ao contrário, de colocar o múltiplo em movimento, de não isolar nada, de não fazer surgir os hiatos e as analogias, as indeterminações e sobredeterminações na obra.” – Tradução pessoal.

avessas, contrárias aos seus objetivos originais (patrióticos, nacionalistas, pró-guerra), mas funcionando ainda como instrumentos de persuasão do espectador, no sentido da propagação de ideais pacifistas e contrários ao dirigismo político.

Aquele que filma e aquele que é filmado estão em constante interação e, segundo Comolli, é justamente nesta *mise-en-scène* que está a maior riqueza de um documentário. É justamente esta *mise-en-scène* desempenhada diante das câmeras por Mussolini que é amplamente retomada e explorada ao longo de *Yellow Caesar* por Alberto Cavalcanti. “Não se filma nem se vê impunemente. Como filmar o outro sem dominá-lo nem reduzi-lo?” (COMOLLI, 2008, p. 30). *Yellow Caesar*, portanto, é um filme de contra-propaganda que demonstra através de vários exemplos a potência das imagens de arquivo, diferentes possibilidades de utilização criativa do som e a multiplicidade capaz de surgir através de uma montagem bem executada; é um filme que tira partido de um material que era originalmente propaganda totalitária, do ideal de verdade “objetiva” que ele expõe como força de evidência, para expor de forma paródica e irreverente as fragilidades da instrumentalização sócio-política como mídia de massa na década de 1930.

Referências

- CALDIERI, S. *Alberto Cavalcanti: O cineasta do mundo*. Rio de Janeiro: Teatral, 2005.
- CAVALCANTI, A. *Filme e Realidade*. Rio de Janeiro: Artenova, 1976.
- COMOLLI, J. L. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Minas Gerais: UFMG, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Imágenes pese a todo*. Madrid: Espasa Libros, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado Libros, 2008.
- ELSAESSER, T. *Harun Farocki. Working on the Sightlines*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.
- LEYDA, J. *Films Beget Films*. New York: Hill and Wang, 1964.
- LINDEPERG, S. "Imagens de arquivos: imbricamento de olhares". In: FORUMDOC. BH.2010. Disponível em: http://www.forumdoc.org.br/2010/?page_id=731 Acesso em: 18 jan 2013.
- LINS, C.; FRANÇA, A.; REZENDE, L. "A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo." *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 21, jun/2011. pp. 54-67.
- PELLIZZARI, L; VALENTINETTI, C. *Alberto Cavalcanti: Pontos sobre o Brasil*. São Paulo: Instituto Lina e Bo e P.M.Bardi, 1995.
- RAMOS, F. *Mas afinal... o que é mesmo o documentário?* São Paulo: SENAC, 2008.
- ROTHA, P. *Documentary Diary*. New York: Hill and Wang, 1973.
- WEINRICHTER, A. *Metraje Encontrado*. La apropiación en el cine documental y experimental. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2009.

As formas da memória. “Restos”, de Albertina Carri¹

Mg. Hernán Ulm (Doutorando - UFF)²

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão Subjetividade, Ensaio, Apropriação, Encenação: Tendências do Documentário .

2 Magister em Filosofia Contemporânea pela UNSa (Argentina), Doutorando em Letras pela Universidade Federal Fluminense.

Resumo:

Neste trabalho, tenta-se uma aproximação às questões da memória partindo de uma análise do curta-metragem “Restos”, de Albertina Carri. Neste filme se coloca a questão do desaparecimento da memória pela sustação e perda do material filmico produzido na clandestinidade nas épocas de repressão ideológica e política. O desaparecimento deste material é colocado pela diretora como um apagamento da memória e como uma preocupação pelos modos de rememoração disso que se apaga. Neste sentido, “Restos” é apenas o que fica de uma memória no fim da história.

Palavras Chaves:

memória, imagens técnicas, intervalo, apagamento, desaparecidos.

Abstract:

This paper is an approach to memory issues based on an analysis of the film “Restos” by Albertina Carri. The film raises questions about the disappearance of memory by subtraction and loss of material produced clandestinely in time of ideological and political repression. The director presents the disappearance of this material as a form to wipe out the memory, and the same time as a concerning to the modes of remembrance what was erased. In this way, “Restos” is a remaining memory at the end of history.

Keywords:

memory, technical images, interval, obliteration, disappearance.

A presença: as imagens e os restos

O resto é o rastro, a marca, o vestígio, o que fica como testemunha do que foi. A ruína que mantém nossa lembrança, as pisadas que nos apresentam. Os restos são a presença arruinada; frágil impressão material que é o refúgio dos esquecimentos e das lembranças de nossa memória. O sinal de alguma coisa que retorna sempre como diferença.

Por isso, restos é também aquilo que permanece quando já não estamos aqui: alguma coisa que se lança para o tempo. Apenas o que fica depois da vida, quando já não somos nós. O corpo como despojo, o corpo despojado, o simples e evidente cadáver. Do cadáver se diz que é apenas um resto daquele que foi. Nesse instante em que a morte se possa sobre o corpo, instante de presença sem origem, que recusa a origem, nos convertemos apenas numa imagem: nessa nada de imagem, nessa imagem do nada ficamos arruinados. Quando esse que somos desaparece, a imagem se apresenta como uma semelhança pura, sem modelo nem cópias, semelhança sem origem nem fim que apenas semelha com ela mesma. O cadáver não é aquele que foi, mas aquele que nunca foi e que nunca poderá ser. O cadáver é a imagem pura, a ruína no mais alto grau: ela não se parece a nós, ela não é nós. Blanchot assinalava essa a relação íntima da imagem para além de toda representação é pura presença³. Na sua forma latina, *imago*, remete ao culto com os mortos (quer dizer ao tempo e ao modo de nos confrontar com o limite do tempo)⁴. A *imago* apresentava a ausência, fazia presente aquela ausência entre nós. Os mortos se apresentavam nas imagens. Essas referências simples permitem pensar que na produção técnica das imagens trata-se também da produção e da relação técnica com morte e do tempo. O tempo e a morte são, agora, apenas uma questão técnica: efeitos de um cálculo e já não o produto inesperado do acaso.

Mas o que é uma imagem sob nosso horizonte técnico senão apenas um resto? O visível é apenas um resto de luz, somos apenas restos luminescentes. As imagens que oferecemos ao olhar são apenas luz que não foi absorvida pelo corpo, apenas essa sobra de luz é o que testemunha de nossa material presença no mundo. A imagem é

3 BLANCHOT, Maurice (1969); en *El espacio literario*; Paidós; Buenos Aires.

4 DIDI HUBERMAN, Georges (2006); *Ante el tiempo*; Adriana Hidalgo; Buenos Aires.

nossa ruína material. O mundo é apenas essa sobra material que chamamos imagens. Essas imagens resultam do movimento que a luz percorre. Por isso, toda imagem é movimento e tempo: não apenas uma imagem do movimento e do tempo, mas, como escrevia Deleuze na trilha bergsoniana, imagem-movimento, imagem-tempo. Como sustenta Alexander Kluge, no primeiro capítulo de *120 Histórias do cinema*, si fossemos capazes de colocar a uma distância conveniente da terra um espelho, sob condições ideais, poderíamos ver o passado nele projetado pela luz que viaja atravessando o espaço: o sonho de um cinema universal...

Apropriar-se das imagens tem sido desde a Modernidade o modo de se apropriar do mundo. Com a invenção da fotografia o grande anelo dos dispositivos de poder foi inventar modos técnicos de produção de imagens. Nas imagens técnicas não fica e permanece apenas o resto do real: as imagens técnicas criam uma forma da memória. Cada dispositivo técnico é um dispositivo de criação de visibilidade e de memórias pelos quais se determina o que se pode lembrar e o esquecível da vida. Com cada aparelho técnico assistimos a invenção de novas armadilhas para capturar os restos de luz⁵. Neste sentido, estas armadilhas, são um modo de produzir uma materialidade específica onde a imagem se fará visível, onde o tempo e a memória serão capturados e modulados. Da fotografia ao cinema, do cinema à televisão e ao vídeo e às imagens digitais, trata-se da peculiaridade material pela qual uma imagem produz o visível e uma forma material da tempo: seja como efeito analógico da luz (em tal caso, a imagem “revela” o real) seja como efeito variável produzido por ondas eletromagnéticas, ou como resultado manipulado do cálculo digital. A cada vez, uma nova maneira de produzir modulações do tempo e transformações da memória que tem que ser pensadas. Se de um lado, a memória vital (aquela que foi pensada no final do século XIX por Nietzsche, Bergson, Freud, Warburg) se conduz pelo conflito entre o esquecimento e as lembranças sendo que, desta maneira, lembrar é sempre esquecer alguma coisa de tal forma que o próprio esquecimento pode sempre retornar, anacronicamente, sintomaticamente, irrompendo na leve pele do presente, por sua vez, a memória tecnológica funciona com uma outra lógica: aquela do armazenamento. No limite tecnológico a memória deflagra nos extremos da saturação e do apagado. Numa memória tecnológica, sempre pode se apagar o que é não necessário para o sistema ou saturar o sistema para impedir a seleção (de fato,

5

FLUSSER, Vilém (1985); *A filosofia da caixa preta*; Editora Hucitec; São Paulo.

se para as metáforas do século XIX a memória é vida, para as metáforas tecnológicas a memória faz parte de um sistema): apagar não é esquecer. Apagar é se possibilitar à denegação do real, à denegação da memória? O apagado deixa marcas? Pode se restituir aquilo que se apagou? Que passa nesta materialidade digital com todo aquilo que é apagado das imagens, o que não conseguirá nem sequer o triste status de dado para se armazenar? Os suportes cada vez são mas leves, mais imperceptíveis na mesma medida em que nosso horizonte se faz insuportável. Eis o interesse político que se estabelece em torno às formas da presença, da memória e das imagens entre os diversos modos tecnológicos de produção: a questão é, simplesmente, o que vai permanecer, o que vai se atualizar, o que vai simplesmente, se apagar. Qual memória será a que conserve nossas imagens? Que restos ficaram lançados para o tempo? Qual tempo será aquele que nos conservará e no qual nos conservaremos? A qual forma material da memória teremos acesso e o que se nos permitirá lembrar sob estas formas materiais? Que materialidade terão os restos, no instante definitivo, quando a imagem nos chegue?

O cinema como resto: o filme de Albertina Carri

O filme *Restos*, de Albertina Carri, se inscreve neste campo de tensões no qual é preciso confrontar a relação íntima e paradoxal entre imagens técnicas e tempo e que atravessa ao cinema e à política na tarefa de produzir formas da memória⁶. No arco descrito entre as sequências inicial e final do filme cabe nos perguntar pelo destino do cinema e das imagens técnicas de cara à violência política de nosso presente: no início um homem nu, de perfil, num arvoredado é acompanhado pela voz feminina em off que pergunta: “Acumular imagens é resistir? É possível agora lhes devolver o gesto desafiante?” No final, vemos ao mesmo homem num arvoredado. (se antes o homem estava olhando para o chão agora mira para o céu, nas duas ocasiões o plano é fixo). Desta vez a voz afirma “Acumular imagens é uma forma da memória. Torná-las disponíveis é necessário para limpar os rastros pelos quais seguir andando”⁷.

6 O filme, faz parte do projeto “25 miradas, 200 minutos”, organizado pela Secretaria de Cultura da Nação do governo argentino por ocasião da comemoração do bicentenário do 25 de Maio.

7 Ao longo de filme, a voz em off vai acompanhando as imagens com consignas de forte militância política e sustentando a necessidade de recuperar e compreender o sentido do cinema feito na clandestinidade nos anos 60 e 70.

Mas será que o cinema é capaz de ser o meio para acumular imagens e para lhes devolver o seu gesto desafiante? Será que o cinema documentário é ainda a oportunidade de um gesto político diante das políticas do apagamento? O gesto político do cinema será agora a aceitação rigorosa de sua incapacidade tanto para “revelar” como para produzir o real que foi apagado? *Restos* quer fazer visível aquilo que com mais cuidado o regime militar que governou Argentina entre 1976 e 1983 tentou denegar: o desaparecimento de pessoas e o apagamento da memória pela eliminação das imagens. A metodologia do desaparecimento tinha como objetivo apagar os vestígios, destruir os restos para, desse modo, denegar o assassinato e a tortura das vítimas (fazendo assim impossível o julgamento do crime) impondo uma memória sem traumas. É o que indicam as palavras do ex-general e primeiro ditador do governo militar. Numa coletiva de imprensa, diante do questionamento da política de direitos humanos, sustenta: “Enquanto esteja como tal, o desaparecido é uma incógnita (...) Se a desapareição se convertera em falecimento tem um tratamento x. Mas enquanto seja desaparecido não pode ter um tratamento especial. É uma incógnita, é um desaparecido. Não tem entidade, não está. Nem morto nem vivo, está desaparecido”⁸. Eis o essencial dos discursos negacionistas: como desaparecidos não têm entidade não tem representação jurídica possível. A máxima violência que um “estado de direito” pode executar com os cidadãos: fazê-los irrepresentáveis para a lei: levá-los ao limite do não apresentável. Como apresentar o que foi apagado como apresentar o apagamento das vidas e das memórias?

O filme de Albertina Carri vem a se instalar no espaço aberto por esta problemática, se confrontando ao problema do irrepresentável do desaparecimento, mas não para por sua vez representa-lo senão para fazer com que a sua presença seja incontestável para o discurso. Nesse instante, o filme vai propor uma interrogação mais geral sobre os limites da representação e do irrepresentável deslocando-se para a questão do apresentável e do inapresentável. Se a ausência não se pode representar, porém pode ser apresentada. Assim o filme vai documentar a ausência e o desaparecimento como violência material sobre o corpo fílmico, sobre a materialidade da película, sobre a pele do filme (apagar não é desse fato uma simples metáfora do desaparecer, mas o seu complemento necessário): o filme terá que nos mostrar como é possível apagar a memória destruindo as imagens e, desse modo, o cinema poderá nos apresentar aquilo

8

[Http://www.youtube.com/watch?v=9czhVmjeVfA](http://www.youtube.com/watch?v=9czhVmjeVfA)

que não pode se representar: no sacrifício do filme o filme mostrará o que é o alvo das tecnologias: as imagens como materialidade da memória e da vida. A debilidade material do cinema (debilidade material da memória tecnológica da qual o próprio cinema é o resultado) é a debilidade de uma memória feita nas imagens. Se a memória tem se convertido em imagens e a imagem fica presa na materialidade do celuloide, resulta, desta lógica, que a manipulação, a alteração, a destruição, a apropriação, o apagamento do celuloide será também, o apagamento, a apropriação, a alteração e a manipulação da memória.

Que passa quando, diante dos horrores e da violência organizada do mundo contemporâneo, não temos nem sequer, “quatro retângulos para salvar o honor do real” como queriam Godard e Didi Huberman? Quando esses retângulos (eles que eram clandestinos) foram clandestinamente subtraídos do olhar? Como fazer comparecer o que foi excluído do olhar?.

Neste sentido, o filme tenta resgatar a ausência produzindo o vestígio como aquilo que fica entre a série do que se da para olhar e a série do que ouvimos. Entre a voz e o visível, no intervalo entre a história (como forma lineal e sucessiva do tempo) e a memória (como forma não lineal, anacrônica do tempo) tenta se fazer perceptível essa presença “sem entidade”, essa “incógnita” silenciosa que o filme não consegue registrar. Mostrar a ausência é interromper a decorrer da história apresentando o espaço irreduzível que tem se aberto entre as palavras e as imagens. Entre o visível que se apresenta apenas como a ficção (imagens que não dão conta do apagamento, mas que o encenam: na tela os celuloides se dissolverem em água sanitária, se queimarem, se misturarem com lixo, se converterem em cores; assistimos um velho aparelho de edição, uma câmera antiga... todo isso que foi roubado, e já não está para se documentar, tem sua presença material na ficção) e a voz que afirma a ausência do visível, que afirma a ausência disso que na tela está se mostrando. Esse intervalo afirma que a presença é um resto.

Não será que esse intervalo seja o último refugio de um resto cadavérico que espera ser produzido, que espera ser inventado, criado, desde que documentar é, mas do que revelar uma verdade que já foi, produzir um efeito de sentido no que está, agora, sendo? Tal vez documentar seja produzir aquilo que nos vincula ao

... mundo, que estabelece um laço entre nós, que da presença àquilo que é ausência. Documentar o que resta, a tarefa que nos resta, no intervalo que se abre entre o que as vozes dizem e o que não vemos. Documentar como efeito interrupção. Eis o desafio do documentário para além das formas tecnológicas que as imagens podam constituir. Deste modo, *Restos* nos confronta assim à pergunta que define nossa questão política e que resulta no desafio central das artes audiovisuais produzidas no limite tecnológico: em que imagens e sob quais condições –em que memória e sob quais condições de imagens - acreditar?

Bibliografia

DELEUZE, Gilles; Escritos sobre cine; Paidós; Buenos Aires; 1986

DIDI HUBERMAN, Georges; Devant l'image; Minuit; France; 1985

-----; Ante el tempo; Adriana Hidalgo; Buenos Aires; 2005.

“Um filme de”: dinâmicas de inclusão no documentário brasileiro¹

Ilana Feldman² (doutora – ECA/USP)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no âmbito do Seminário Temático Cinema, estética e política: engajamentos no presente.

2 Ilana Feldman é pesquisadora, crítica e realizadora. É doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (ECA-USP), onde desenvolver a tese Jogos de cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo.

Resumo:

No contexto do documentário brasileiro contemporâneo, percebem-se estratégias de inclusão do olhar do outro no âmbito da cena documental, seja por meio de imagens produzidas pelos próprios personagens, seja por meio de imagens não necessariamente endereçadas ao filme, como se vê em diversos filmes da última década. Trata-se de problematizar essas dinâmicas inclusivas e assim pensar o lugar da separação.

Palavras-chave:

Documentário brasileiro; dinâmicas de inclusão do olhar; regime performativo; separação.

Abstract:

In the context of contemporary Brazilian documentary, are perceived inclusion strategies of gaze of another in the documentary scene, either through images produced by the characters themselves, whether through images do not necessarily addressed to the film, as seen in *in many documentaries from the last decade*. It is inclusive and discuss these dynamics so thinking the place of separation.

Keywords:

Brazilian documentary; inclusion dynamics of gaze; performative regime; separation.

A comunicação aqui proposta, “Um filme de: dinâmicas de inclusão no documentário brasileiro”, visa problematizar as estratégias, bem como as consequências, da inclusão do olhar do outro no contexto da cena documental. Tais dinâmicas de inclusão, seja de imagens produzidas por outros (personagens do documentário), seja de imagens outras (não necessariamente endereçadas ao filme), têm pautado alguns dos mais instigantes – e simultaneamente problemáticos, no melhor dos sentidos – filmes brasileiros realizados na última década, caso de *Rua de mão dupla* (Cao Guimarães, MG, 2004), *Pacific* (Marcelo Pedroso, PE, 2009) e *Doméstica* (Gabriel Mascaro, PE, 2012), este ainda inédito, assim como de momentos de *O prisioneiro da grade de ferro – autorretratos* (Paulo Sacramento, SP, 2003) e de *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, PE, 2010).

Para esses filmes, trata-se de, por meio de sutis deslocamentos operados pela montagem, repor certa distância, problematizar a mediação, desfazer a pregnância da “ilusão referencial” que emana dessas imagens, aparentemente tão imediatas ou tão pouco mediadas. Trata-se assim de operações que deslocam o índice para o performativo, ao mesmo tempo em que tornam indistinguível o trabalho de invenção de si e o trabalho de criação das imagens, as performances cotidianas e as *mise en scènes* fílmicas, a produção de valor e os fluxos do capital – já que a questão das posses e do consumo é estruturante nesses filmes. Para esses filmes, pautados por um permanente corpo a corpo entre os sujeitos e os dispositivos, a relação entre poder, ver e saber implicada nas posturas do enunciador (muitas vezes recolhido diante do que enuncia) e na posição do espectador (muitas vezes hesitante diante do que vê) torna-se objeto de permanente questionamento, suspeita e desconcerto.

Nesse gesto de apropriação e reescritura de imagens amadoras, domésticas, instáveis e tantas vezes tremulantes produzidas por outros – sejam os passageiros do cruzeiro Pacific que empresta seu nome ao filme; sejam as duplas de moradores que aceitam trocar de casa em *Rua de mão dupla*; sejam os jovens (na maior parte dos casos de classe média alta) que filmam e entrevistam suas empregadas, no caso de *Doméstica*; sejam os personagens da comunidade ao largo da *Avenida Brasília Formosa* com seus vídeos caseiros feitos sob encomenda (como o videobook da manicure Débora, que quer pleitear uma vaga no Big Brother, ou o vídeo da festa de aniversário do menino Cauan); sejam ainda os detentos do Carandiru, que filmam uma

madrugada e um despertar no presídio em *O prisioneiro da grade de ferro* –, o que está em jogo é a criação de uma linha tênue entre proximidade e distância, em que a enunciação fílmica possivelmente se afasta do que enuncia para melhor se fundir, ou para se confundir, ao universo filmado. Fusão, confusão e indeterminação – entre enunciados e enunciação, pessoa e personagem, intimidade e visibilidade, público e privado, vida e cena – que deixa a todos nós, espectadores, ora desconcertados, ora perplexos, diante da instabilidade ou ambiguidade dessas imagens.

“Um filme de”

Se o documentário no Brasil historicamente se pautou a dar voz aos excluídos e a dar visibilidade a questões e reivindicações sociais silenciadas, a partir, na maior parte dos casos, da estabilidade de posições consensuais, de algumas décadas para cá o “mandato popular” dos cineastas e documentaristas – que então falavam “em nome de” – vem sendo posto em questão. Em entrevista dada nos anos 2000, Ismail Xavier (2009, p.102) aponta que já a partir dos anos 70 os cineastas passaram a desconfiar de seus referenciais, de suas posições supostamente privilegiadas para falar em nome dos outros e, enfim, de seus mandatos como representantes de um saber. A partir de então, tem início no campo do cinema e do documentário um movimento, correlato às ciências humanas, de revisão ideológica, questionamento das “vozes do saber” e progressivo recolhimento da enunciação fílmica (em favor da observação mais distanciada ou do privilégio da entrevista), ensejando o que Xavier identifica, nessa mesma entrevista, como uma “etnografia discreta” – isto é, uma aproximação sutil dos contextos sociais e das perspectivas históricas que deixariam de ser as “estruturas” determinantes dos indivíduos.

Assim, o documentário brasileiro contemporâneo, em um movimento de particularização ou “redução do enfoque” (MESQUITA, 2010) e de recusa ao que é “representativo”, passa a suspeitar de procedimentos totalizantes e interpretativos, estando mais preocupado em repor e afirmar as “singularidades” dos sujeitos que, há décadas atrás, na produção documental dos anos 60 e 70, eram representados por categorias sociais e genéricas – amenizando, desse modo, as determinações sociais do contexto. Tal deslocamento de ênfase do quadro geral para o particular, do diagnóstico

para a expressão singular e da dimensão representacional para a performativa vincula-se ao que a ensaísta Beatriz Sarlo chamou de “guinada subjetiva”, quando, análoga às transformações da sociologia da cultura, da micro-história, da antropologia e dos Estudos Culturais, “a identidade dos sujeitos voltou a tomar o lugar ocupado, nos anos 1960, pelas estruturas”. Segundo Sarlo, com isso “restaurou-se a *razão do sujeito*, que foi, há décadas, mera ‘ideologia’ ou ‘falsa consciência” (2007, p.19).

Transitando nessa permanente tensão entre as forças sociais e as formas estéticas, entre uma “etnografia discreta” de outros universos sociais e uma “auto-etnografia”, não tão discreta assim, posta em curso pelos próprios personagens, as obras discutidas filiam-se a um movimento que se Hal Foster (1996), no terreno das artes visuais de fins de século XX, já havia identificado com a expressão “o artista como etnógrafo”, também em relação à literatura latino-americana e brasileira contemporânea, Diana Klinger (2007) muito apropriadamente definiu como “o retorno do autor e a virada etnográfica”. Nessa relação entre auto-etnografia e etnografia, os filmes mencionados ora são estruturados por imagens exclusivamente produzidas por outros que não o cineasta, como ocorre em *Pacífic*, em *Rua de mão dupla* e em *Doméstica* (embora em *Rua de mão dupla* e *Doméstica* essas imagens sejam, desde o início, mobilizadas pelo e para o dispositivo do filme), ora incorporam em sua própria estrutura imagens produzidas, ou aparentemente produzidas, por seus próprios personagens, como em *O prisioneiro da grade de ferro* e *Avenida Brasília Formosa*.

Em tais filmes, não se trata de simplesmente incorporar imagens dos outros e imagens outras, mas de engendrar dispositivos de criação, protocolos formais, por meio dos quais o cineasta possa escapar da disseminada e banalizada prática da entrevista como forma de inclusão, na cena documental, da palavra do outro. Nesse movimento que não lança mão (ao menos de forma tradicional) da entrevista, mas também não deixa de se filiar à tradição do documentário brasileiro moderno de “dar voz ao outro”, trata-se de criar estratégias de partilha, de desestabilização ou de recolhimento da enunciação, em uma espécie de “retirada estética” do realizador. Almejando certo “descontrole programado” que a estratégia do dispositivo permite, o trabalho do realizador consiste então em criar uma situação inicial e organizá-la na montagem, não interferindo naquilo que acontece entre uma instância e outra. Vê-se assim um movimento bastante instigante (que não deixa de suscitar problemas e

inquietações) de *recolhimento da enunciação* do filme para que possa haver, do modo mais efetivo possível, a inclusão dos enunciados dos personagens.

Nesse contexto, aquele que enuncia, o realizador, mesmo na condição de “etnógrafo”, não possui mais o privilégio do saber, tendo de assumir a posição frágil de quem pouco sabe sobre o outro. A problematização do lugar de quem enuncia é então levada ao extremo e, como já chamava atenção Cezar Migliorin em sua crítica a muitos documentários brasileiros contemporâneos anteriores mesmo a *Pacific*, “o outrora tradicional papel social do documentário – dar voz ao outro, fazer falar o excluído, reivindicar direitos – entra em crise dentro da mesma crítica à possibilidade de o documentário enunciar a partir de um lugar estável” (2009, p.251). Porém, se no âmbito do documentário brasileiro recente esse movimento de *recolhimento e desestabilização* da enunciação pode ser bastante problemático – pois se partilha o espaço de criação, mas também se *transfere* para o dispositivo as responsabilidades e consequências de suas invenções –, é preciso lembrar que essas estratégias também respondem àquele momento histórico no qual o cineasta era dotado de um mandato popular para falar pelo outro (e não simplesmente “dar voz ao outro”) e assim ser o dono da voz.

Separação

Em tal contexto de flagrante intensificação da dimensão performativa em detrimento da dimensão representacional, essas dinâmicas inclusivas do documentário brasileiro contemporâneo têm implicado formas diversas de partilha, reapropriação, tensionamento e “desapropriação”, tanto dos enunciados quanto da própria enunciação fílmica. Dito isso, é preciso ressaltar que o deslocamento do regime representativo (pautado, grosso modo, por um ponto de vista estável e pela exclusão daquele que filma como condição do estabelecimento de uma perspectiva) para o performativo (pautado por múltiplos pontos de vista instáveis e pela inclusão daquele que filma, ou seja, pela absorção do espaço da câmera no âmbito da diegese fílmica) não pressupõe uma polarização dicotômica, a desqualificação de um regime de visibilidade em detrimento da qualificação do outro, mas a sustentação de uma tensão sem a qual, no limite, a forma fílmica cederia ao informe. Portanto, é apenas no embate com as obras que podemos perceber o que de fato está em jogo na dinâmica da representação clássica (pautada

pela separação) ou na dinâmica dos regimes performativos (pautados pela inclusão), nos quais a performance operaria como esse *movimento de inclusão* permanente, de indistinção entre o dentro e o fora, entre a vida e a cena.

Contudo, se essas renovadas formas de “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2005) e reordenamento do campo do visível, baseados em protocolos formais inclusivos, produzem efeitos estéticos e deslocamentos de sentido bastante interessantes, seria preciso avaliar, em cada caso, quais efeitos políticos advém dessas novas (re) partições. A aposta feita aqui é que as “retóricas inclusivas” (nos âmbitos estético e político) são insuficientes para pensar o que está em jogo nesse regime performativo, quando as “formas de vida se performam em imagem” (BRASIL, 2010). Nesse sentido, seria preciso sustentar que a dimensão eminentemente política dessas estratégias não se encontra exatamente nas dinâmicas de inclusão, mas, antes, na *reposição de certa distância*, na *reposição de uma noção de separação*. Não se trata mais, entretanto, daquela reposição da distância que pautara certas agressivas estratégias anti-ilusionistas do cinema moderno, mas da consciência da *distância* e da *separação* como condição mesma de toda e qualquer relação. Como escrevera um dia Serge Daney (1996): “E o cinema, vejo muito bem porque o adotei: para que ele me adotasse de volta. Para que ele me ensinasse a perceber, incansavelmente pelo olhar, a que distância de mim começa o outro.”

Se, portanto, assim como os cineastas, o documentário também teria perdido seu mandato para representar em nossos dias a experiência social e coletiva, faz-se necessário, mais do que nunca, pensar as possibilidades do coletivo e da comunidade (um *comum* cujas partes entrem em relação pelas diferenças, e não por uma suposta unidade) a partir das relações, *engajadas no presente*, que os filmes forjam e que se forjam por meio dos filmes. Nesse movimento de apropriação da alteridade das imagens, mas também de contígua *separação*, avizinjado ao gesto ensaístico que desloca objetos culturais pré-formados para produzir anacronismos, os outros e as imagens outras são o que nos atravessam, o que nos ultrapassam, mas também o que nos escapam, na forma do desconcerto, da perplexidade ou de um estranho encantamento. Afinal, nas relações dialógicas e perspectivadas, amalgamadas por esses filmes, não se pode chegar suficientemente próximo do outro sem se tornar, também, um outro.

Referências

- BERNARDET, J-C. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- BRASIL, A. “Formas de vida na imagem: da indeterminação à inconstância”. In: *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 17, n.2, 2010.
- DANEY, S. “O travelling de Kapo”. In: *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº23. Lisboa, Edições Cosmos, 1996.
- FELDMAN, Ilana. “O trabalho do amador”. In: *Jogos de cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Tese de doutorado. ECA/USP: São Paulo, 2012.
- KLINGER, D. *Escritas de si, escritas do outro – o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- MESQUITA, C. “Retratos em diálogo – notas sobre o documentário brasileiro recente”. In: *Novos estudos* CEBRAP, n.86, março 2010.
- MIGLIORIN, C. “A política no documentário”. In: FURTADO, Beatriz (Org.) *Imagem contemporânea, vol. I*. São Paulo: Hedra, 2009.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- XAVIER, I. “Ressentimento e realismo ameno”. In: MENDES, Adilson (Org.) *Ismail Xavier*. Rio de Janeiro, Azougue, 2009.

Valsa com Bashir e A Onda Verde: **História, memória e animação¹**

Jennifer Serra² (Doutoranda – Unicamp)

1 Jennifer Serra é doutoranda em Multimeios no Instituto de Artes da UNICAMP e bolsista FAPESP. É autora da dissertação *O documentário animado e a leitura não-ficcional da animação* (Unicamp, 2011).

2 Jennifer Serra é doutoranda em Multimeios no Instituto de Artes da UNICAMP e bolsista FAPESP. É autora da dissertação *O documentário animado e a leitura não-ficcional da animação* (Unicamp, 2011).

Resumo:

Partindo do estudo do documentário animado, propomos uma reflexão sobre a memória enquanto fonte para a (re)construção da história social através da análise de dois filmes que combinam documentário e animação e que utilizam depoimentos como base para a construção da narrativa: *Valsa com Bashir* (2008), do diretor israelense Ari Folman e *A Onda Verde* (2010), dirigido pelo iraniano Ali Samadi Ahadi.

Palavras-chave:

Documentário animado, memória, evidência, história.

Abstract:

From the study of the animated documentary we propose a reflection on memory as a source for the (re) construction of social history through the analysis of two films that combine animation and documentary and which use statements as the basis for their narratives: *Waltz with Bashir* (2008), directed by Ari Folman, and *The Green Wave* (2010), directed by Ali Samadi Ahadi.

Keywords:

Animated documentary, memory, evidence, history.

A combinação entre filme documentário e técnicas de animação vem ganhando força na produção audiovisual contemporânea, especialmente com o crescimento (em número de produção, participação em festivais e em premiações) do documentário animado, um híbrido de animação e documentário no qual técnicas de animação são utilizadas para representar fatos do mundo em que vivemos. Ao analisar os documentários animados realizados nas últimas décadas, tais como *Silence* (Orly Yadin e Sylvie Bringas, 1989), *Ryan* (Chris Landreth, 2004), *O Divino, De Repente* (Fábio Yamaji, 2009), entre outros, podemos verificar que, em sua maioria, esses filmes podem ser classificados como biografias ou autobiografias e constituem-se, especialmente, da combinação do áudio de depoimentos gravados com uma banda visual construída através de técnicas de animação. Podemos considerar, dessa forma, que a memória pessoal possui uma grande relevância na construção de narrativas de documentários de animação.

Segundo Beatriz Sarlo (2007), há uma grande valorização do discurso subjetivo na sociedade contemporânea e o testemunho como fonte para a reconstituição do passado tem marcado também a produção documentária, especialmente depois dos anos 80, com grande influência de obras como *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann. Compartilhando o questionamento de Beatriz Sarlo sobre a valorização da memória nos discursos contemporâneos e considerando a importância que o testemunho assume em um documentário animado, propomos a análise de dois filmes que promovem o diálogo entre documentário e animação, buscando refletir sobre a memória enquanto fonte para a construção da história e de nossa experiência de mundo.

O primeiro filme analisado, a produção israelense *Valsa com Bashir* (*Waltz With Bashir*, 2008), apresenta o uso de animação como meio para recuperar as lembranças perdidas do diretor Ari Folman sobre sua experiência na Guerra do Líbano de 1982 e no massacre de palestinos nos campos de refugiados de Sabra e Chatila³. A memória neste filme aparece não apenas como fonte para a narrativa, mas é tema central. Buscando ter de volta suas memórias perdidas, o diretor entrevistou amigos e ex-combatentes que lutaram com ele na Guerra e ao áudio das entrevistas, feitas em estúdio, foi

3 Nesta guerra, milhares de refugiados palestinos dos campos de Sabra e Chatila foram vítimas da violência de membros da organização cristã de extrema-direita, Falanges Libanesas, que agiram em resposta à morte do então presidente-eleito do Líbano e líder falangista, Bachir Gemayel. Os soldados israelenses tinham sob seu controle a região dos campos e atuaram de maneira a ajudar os milicianos libaneses.

sobreposta a imagem animada⁴. O filme constitui-se, dessa forma, de uma série de entrevistas, intercaladas com visualizações das experiências e memórias descritas pelos entrevistados, todo em animação com exceção da sequência final, construída com imagens de arquivo em *live-action*, isto é, em imagens que são resultados de filmagens e, não, de animação.

Em *Valsa com Bashir* as imagens de sonhos e recordações possuem um tratamento estético parecido com o das imagens das entrevistas gravadas e há cenas em que o presente e o passado, o factual e o imaginativo, estão misturados, fornecendo uma representação visual de como essas dimensões estão embaralhadas em nossa mente. A repetição da cena em que Folman está em uma praia em Beirute (e que ao final revela-se uma falsa recordação do diretor), por outro lado, pode nos fazer entender que mesmo eventos construídos pela mente, como lembranças falsas ou alucinações, ou mesmo a perda de memória, nos dizem algo sobre nossa experiência de fatos do mundo histórico. Neste caso, a falsa recordação de Folman esconde um trauma inconsciente do diretor.

No momento em que o diretor chega ao fim de sua busca, com o resgate das memórias que sua mente havia bloqueado, ocorre em *Valsa com Bashir* a mudança da imagem animada para a imagem *live-action*. Ao desenho animado do jovem soldado Ari Folman seguem-se as imagens, feitas por uma equipe de televisão, de mulheres que choram e gritam a morte das vítimas e as imagens dos muitos corpos pelas ruas e becos, incluindo de crianças. Neste ponto, podemos compreender que enquanto a animação foi utilizada para representar experiências individuais em torno da Guerra no Líbano e do massacre em Sabra e Chatila, as imagens fílmicas, de natureza fotográfica, apresentam a realidade desse evento através de como ele foi vivenciado coletivamente através das imagens da mídia. Além de representar um evento histórico através de experiências pessoais, a animação em *Valsa com Bashir* é utilizada para a construção de uma narrativa de caráter autobiográfico. No segundo filme analisado, no entanto, a animação foi utilizada como forma de representar visualmente a história de outros, dando vida e voz a uma massa de anônimos.

4 Nesta guerra, milhares de refugiados palestinos dos campos de Sabra e Chatila foram vítimas da violência de membros da organização cristã de extrema-direita, Falanges Libanesas, que agiram em resposta à morte do então presidente-eleito do Líbano e líder falangista, Bachir Gemayel. Os soldados israelenses tinham sob seu controle a região dos campos e atuaram de maneira a ajudar os milicianos libaneses.

Apesar de não tratar-se propriamente de um “documentário animado”⁵, o filme *The Green Wave*, aqui traduzido como “A Onda Verde”, de 2010, apresenta um importante uso da animação para a construção de sua narrativa documentária. *A Onda Verde* foi produzido na Alemanha e dirigido pelo iraniano Ali Samadi Ahadi e aborda os acontecimentos antes e depois das eleições presidenciais de 2009 no Irã e o surgimento do que é chamado Movimento Verde Iraniano. Imagens feitas por celular e câmeras não profissionais testemunharam a violência excessiva praticada pela polícia e por milicianos para reprimir os protestos que contestaram o resultado da eleição presidencial. Com uma cobertura de notícias quase impossível, com jornalistas sendo perseguidos, acusados e expulsos do país, o Movimento Verde e as manifestações contra Ahmadinejad puderam ser conhecidos no exterior através de mensagens do Twitter e do Facebook, vídeos do YouTube e textos de blogs.

Para reconstruir os acontecimentos no Irã neste período, o filme *A Onda Verde* apresenta filmagens das manifestações, trechos de animação de grande apelo dramático e cartelas animadas com mensagens do Twitter. Neste filme, a animação foi utilizada para dar vida a personagens fictícios que representam os muitos anônimos que participaram das manifestações contra Ahmadinejad. As falas desses personagens foram construídas a partir de textos de blogs reais, que narram experiências pessoais referentes ao processo eleitoral e aos conflitos gerados, como uma forma de dar uma perspectiva pessoal à narração dos eventos apresentados no filme. Os trechos de animação foram montados junto com os trechos de vídeos recolhidos na internet, feitos com câmeras amadoras e aparelhos de celular. Além disso, o filme apresenta entrevistas, realizadas pelo diretor, de iranianos exilados que vêm trabalhando em defesa dos direitos humanos no Irã.

As cenas com imagens dos protestos apresentam flagras de ações violentas, assassinatos e prisões por parte da polícia e da milícia iranianas, enquanto as cenas de animação tornam visíveis espaços que não foram alcançados pelas câmeras dos manifestantes: as residências de iranianos envolvidos nos protestos, as prisões para onde foram levados os manifestantes, hospitais, espaços urbanos onde a milícia

5 O filme *The Green Wave* apresenta apenas trechos de animação. Consideramos como “documentário animado” o documentário em que as imagens animadas constituem a maior parte da banda imagética do filme ou é essencial para a sua constituição. Assim, o documentário animado deve ser considerado como filme documentário tanto quanto como filme de animação.

cometeu crimes que não tiveram registro audiovisual etc. Uma vez que o governo iraniano controla a produção e a circulação de informações no país, documentários como *A Onda Verde* e outros que fizeram circular essas imagens dos conflitos, ou também os filmes sobre a Primavera árabe, são importantes porque podem ajudar na desconstrução do discurso oficial promovido por governos autoritários e na disseminação de uma outra versão sobre os fatos: a versão das pessoas que lutaram. Podemos considerar que o uso de animação pelo filme *A Onda Verde* possibilita trazer para sua narrativa o depoimento de pessoas que vivenciaram esse momento da história iraniana, contribuindo para a construção mais plural de uma memória coletiva que está situada em um espaço de disputa.

Nesse sentido, gostaríamos de destacar o valor da imagem animada enquanto um objeto da memória, comparando o seu valor como fonte da história em relação à imagem da câmera. Diferente desta, a animação, por sua natureza pictórica, não apresenta uma relação indexical com a realidade do mundo em que vivemos, e isso vai de encontro à noção ainda comum de que para fornecer evidências confiáveis a produção documental deve envolver autenticidade e objetividade. Consideramos, entretanto, que a imagem animada pode ser considerada uma evidência pautada na interpretação de fatos. Como afirma o teórico Paul Wells (2011), o documentário de animação provoca o questionamento acerca da noção de “evidência” ao apresentar a imagem animada como uma forma de documentação de fatos que se move além da noção de “evidencia factual”, mas que é pautada na interpretação, oferecendo uma síntese visual de memória e estética.

Nos filmes *Valsa com Bashir* e *A Onda Verde* podemos considerar as imagens animadas como o resultado de uma interpretação visual do realizador/animador fundamentada em testemunhos e em imagens de arquivo. Dessa forma, essas imagens podem ser tomadas como uma outra “fala” sobre eventos históricos, uma fala que é adicionada aos depoimentos das testemunhas e que apresenta-se através da combinação de imagens e efeitos sonoros. Além disso, os testemunhos apresentados na banda sonora, seja através de falas reconstruídas por atores ou do áudio de entrevistas gravadas, atestam o valor documental desse tipo de produção.

Podemos considerar, também, que tanto em *Valsa com Bashir*, como em *A Onda Verde*, a animação permitiu a penetração em uma dimensão dos eventos históricos

representados que não seria possível realizar com a utilização de câmeras: a dimensão subjetiva desses eventos, oferecendo imagens em movimento de como foi sentir e vivenciar esses eventos históricos. Consideramos que as imagens animadas não devem ser desacreditadas como documentos históricos por sua falta de correlação direta com um referente físico do mundo histórico, uma vez que, essas imagens quase sempre representam aspectos da realidade que não existem fisicamente, dado que, o documentário de animação, em sua maioria, é construído por imagens de sonhos, pensamentos, lembranças ou sentimentos. Além disso, a animação permite uma conjugação das memórias pessoais com uma memória coletiva, como é possível apreender através das imagens animadas de *Valsa com Bashir* que articulam testemunhos com imagens veiculadas nos meios de comunicação, e as imagens híbridas de *A Onda Verde*, resultantes da combinação de filmagens feitas por manifestantes com gráficos animados produzidos para o filme.

Considerações finais

Consideramos que, no momento em que o testemunho tem um espaço privilegiado na construção da história social, a animação pode fornecer uma imagem em movimento ao que antes poderia ser acessado somente através do testemunho falado ou escrito e pode servir como um meio de construção e de manutenção da memória sobre fatos históricos. Além disso, as imagens animadas podem ser utilizadas para a representação visual do imaginário coletivo sobre um determinado fato histórico. Nesse sentido, ao falar da contribuição de filmes de ficção e de cine-jornais para o estudo da História, Marc Ferro afirma: “Na verdade, não acredito na existência de fronteiras entre os diversos tipos de filmes, pelo menos do ponto de vista do olhar de um historiador, para quem o imaginário é tanto história, quanto História” (FERRO, 1992, p. 77). Consideramos também que o uso de animação no filme documentário pode despertar a atenção do espectador para o fato de que representações sobre o passado, mesmo baseadas em documentos de valor histórico reconhecidos, possuem uma natureza construída, algo que ocorre também com a nossa memória.

Referências

FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1992.

FREIRE, Marcius. “Sombras Esculpindo o Passado: Métodos ... e alguns lapsos de memória no estudo das relações do cinema com a história”. In: *Revista Fragmentos de Cultura*, v. 16, n. 9\10, set/out 2006, p. 705-719.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Campinas: Papyrus, 2005.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo, SP; Belo Horizonte, MG: Companhia das Letras: Editora da UFMG, 2007.

WELLS, Paul. ‘Never Mind the Bollackers’: *Repositories, Sites and Archives in Animated Non-Fiction*. Edimburgo: Animated Realities Conference, 2011 (Comunicação oral).

Documentário e estética autoetnográfica¹

Juliano José de Araújo² (Doutorando – Unicamp/Unir)

¹ Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no Seminário Temático “Subjetividade, ensaio, apropriação, encenação: tendências do documentário”.

² Doutorando em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), mestre em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista (Unesp) e professor do Departamento de Comunicação da Universidade Federal de Rondônia (Unir). E-mail: araujojuliano@gmail.com

Resumo:

O objetivo deste artigo é pensar quais são as implicações estéticas para o audiovisual de não-ficção a partir da realização de documentários por comunidades indígenas. Analisaremos documentários realizados no âmbito do projeto Vídeo nas Aldeias. Buscaremos identificar os procedimentos estilísticos utilizados nesses documentários, os quais acreditamos, a título de hipótese, caminhar rumo à configuração de uma estética autoetnográfica.

Palavras-chave:

Autoetnografia, cineasta indígena, documentário.

Abstract: The aim of this paper is to think about the aesthetics implications for the nonfiction audiovisual, which arise from the documentary filmmaking by indigenous communities. Documentaries produced by the project Video in the Villages will be analyzed. We will seek for the aesthetics procedures used by these documentaries, which we believe, as hypothesis, move towards an autoethnographic aesthetics.

Keywords:

Autoethnography, indigenous filmmaker, documentary.

As produções audiovisuais de caráter etnográfico implicam na ideia de uma alteridade, pois se trata de “um olhar de fora sobre uma determinada cultura” (AUFDERHEIDE, 2011, p. 181). Olhar de um pesquisador, um antropólogo, um “homem branco”, normalmente, com finalidades científicas. Os sujeitos, comunidades ou grupos sociais retratados por tais produções, entretanto, correm o risco de se tornarem meros exemplos e estatísticas para ilustrar e expor resultados, configurando-se em “filmes de exposição” (FRANCE, 1998). Essa visão “tradicional” do filme etnográfico começou a ser criticada nos anos 1950, em especial, nos trabalhos do antropólogo-cineasta Jean Rouch. A posição do interlocutor nativo, questões de epistemologia e ética estavam presentes em filmes como *Os mestres loucos* (1954-55) e *Jaguar* (1954-67), atingindo seu ápice em *Crônica de um verão* (1960).

Rouch pode ser considerado pioneiro e estava muito a frente de outros antropólogos de sua geração, pois, para ele, o conhecimento deveria ser proveniente não da observação científica, mas de um processo de compromisso e engajamento entre cineasta e sujeitos (HENLEY, 2009, p. 321). É dessa forma que o antropólogo-cineasta começa a delinear os princípios de sua práxis cinematográfica, a qual denominaria de “antropologia compartilhada” e que consistia, basicamente, em fazer com que os sujeitos retratados nas produções audiovisuais, até então somente observados e vistos em uma perspectiva passiva, passassem a ter um papel ativo na construção da realidade cinematográfica, no filme e pelo filme, em um projeto de colaboração criativo e conjunto.

Embora não empregue o termo autoetnografia, a prática audiovisual de Rouch já vislumbra a ideia de uma autoetnografia cinematográfica. Na conclusão de seu artigo *The camera and the man*, ele afirma: “E amanhã? [...] Os sonhos de Vertov e Flaherty serão combinados em um ‘cine-olho-ouvido’ mecânico, o qual, como uma câmera participante, passará automaticamente para as mãos daqueles que estiveram, até agora, sempre na frente dela.” (ROUCH, 2003, p. 98). France (1998), que segue o legado iniciado por Rouch, revela, em outras palavras, o mesmo ideal que o antropólogo-cineasta expusera anos antes, em seu livro *Cinema e antropologia*, publicado em 1982, e que traz os princípios da antropologia fílmica.

Russel (1996) explica-nos que a autoetnografia trata-se de “um veículo e uma estratégia para desafiar formas impostas de identidade e explorar possibilidades discursivas de subjetividades não-autorizadas.” A alteridade na produção audiovisual

contemporânea está nos próprios realizadores, em suas famílias, comunidades e nações. O que está em jogo é justamente “um outro familiar” ao invés de “um outro exótico”, verdadeira “etnografia doméstica” (RENOV, 2004, p. 218).

Tendo em vista esse contexto teórico, discutiremos, a partir da análise fílmica (AUMONT e MARIE, 2009), alguns procedimentos utilizados pelos cineastas indígenas, como a narração em primeira pessoa por meio de um uso diferenciado da voz-over, o abandono do ideário realista que marcou os filmes etnográficos, o emprego da encenação, o uso da imagem de arquivo etc. Os filmes documentários, realizados no âmbito do projeto Vídeo nas Aldeias (VNA) e cujas sequências guiarão nossa análise são: *Shomotsi* (2001), de Valdete Ashaninka; *Cheiro de pequi* (2006), do Coletivo Kuikuro de Cinema; e *Já me transformei em imagem* (2008), de Zezinho Yube.

O documentário *Shomõtsi* apresenta a crônica do cotidiano de Shomõtsi, tio do cineasta Valdete Ashaninka, que mora na fronteira do Brasil com o Peru e vai até a cidade receber sua aposentadoria. O filme emprega a voz-over de uma forma totalmente distinta da tradição documentária – nos quais a voz-over, também chamada de “voz de Deus” ou “voz do Saber”, mantém uma relação hierárquica com os sujeitos do filme e com o espectador – visto que o cineasta Valdete adota uma voz-over que se inclui no filme por meio da narração em primeira pessoa.

Não queremos dizer que a voz-over de Valdete, diferente da voz-over tradicional, não explique, não tenha um conhecimento. A voz-over do documentário explica-nos que Shomõtsi é o nome de um pássaro, da mesma forma que é o nome do personagem do filme. Por outro lado, quando emprega a narração em primeira pessoa, a voz-over, enquanto suporte binário, que demarca nitidamente quem detém o conhecimento, uma separação entre quem “narra” e o que é “narrado”, rompe com tal estrutura predominante em muitos filmes etnográficos.

O filme etnográfico, conforme realizado tradicionalmente pela antropologia, sempre trouxe em si a ideia de separação de culturas, entre um “nós” que filma, e um “eles” que são filmados. No documentário em análise, a situação é diferente: há laços fortes entre cineasta e personagem ou, em outros termos, sou “eu”, o Ashaninka Valdete, que está filmando a vida de “minha” comunidade, de “meus” familiares e, por que não dizer, de “minha” própria história.

Ainda em relação à voz-over do documentário *Shomõtsi*, é pertinente observarmos que a mesma foi feita após a montagem do documentário, de forma improvisada. “O filme foi montado sem a narração. Quando a Mari acabou, ela achou que estava faltando algo”, afirma o coordenador do VNA, Vincent Carelli. Após assistir o filme com o cineasta Valdete, os coordenadores esclarecem que gravaram a narração sem preparação alguma, a partir da própria improvisação do indígena, estimulada por questionamentos de Mari (CORRÊA, 2011, p. 17).

Em *Cheiro de pequi* os cineastas indígenas, “ligando o passado ao presente”, apresentam-nos “uma história de perigos e prazeres, de sexo e traição, onde homens e mulheres, beija-flores e jacarés constroem um mundo incomum” (VÍDEO NAS ALDEIAS, 2011). Os cineastas do Coletivo Kuikuro de Cinema, por meio de depoimentos e entrevistas com os mais velhos da aldeia, narram para o espectador a história mítica de Mariká e suas duas esposas, que o traíram com um Jacaré. Mariká, ao saber da traição, que lhe foi contada por uma cutia, flagra a infidelidade de suas esposas e mata o Jacaré com uma flecha invisível. As esposas enterram o Jacaré e colocam Mariká para fora de casa, que passa a viver na casa dos homens na aldeia. Após cinco dias, as duas mulheres vão até a sepultura de seu amante e veem que o Jacaré estava brotando, simbolizado por um pé de pequi.

Toda essa descrição é apresentada para o espectador por meio de uma encenação. Trata-se de uma estratégia retórica empregada pelos cineastas indígenas com a finalidade de, literalmente, dar “vida” à história apresentada pelos narradores. Procedimento antigo e corriqueiro na história do filme documentário, a encenação será usada em pelo menos outras três sequências do filme.

Todas as sequências de encenação de *Cheiro de pequi* correspondem, de acordo com a tipologia de Ramos (2008) para a encenação, à encenação-locação, uma vez que as tomadas são realizadas “na circunstância de mundo onde o sujeito que é filmado vive a vida” (RAMOS, 2008, p. 42). A encenação, no documentário em análise, é filmada na própria aldeia indígena, na comunidade dos Kuikuro, onde eles nasceram, cresceram e vivem até hoje. Assim, a partir dos depoimentos e entrevistas, que nos explicitam previamente a narrativa de Mariká e suas duas mulheres, a traição com o Jacaré, cuja morte deu origem ao pequi, os indígenas figuram para a câmera, dão vida a uma história do passado que se mantém viva na memória dos Kuikuro.

Acreditamos que é importante apontar também que o uso da encenação em *Cheiro de pequi* permite pensarmos nos procedimentos de *auto-mise en scène* e fabulação (FRANCE, 1998; COMOLLI, 2008), na forma como os indígenas, ao interpretarem personagens míticos de suas tradições, inventam a si mesmos durante as encenações, abandonando totalmente o ideário realista que marcou, historicamente, os filmes etnográficos.

Já me transformei em imagem traz, por sua vez, a partir do ponto de vista da comunidade indígena, a história da etnia Huni Kui, do Acre, a qual seria dividida em cinco tempos, a saber: o Tempo das Malocas (antes do contato dos indígenas com os brancos), o Tempo das Correrias (frentes de exploração da borracha/duas últimas décadas do século XIX/exploração de mão de obra nordestina), o Tempo do Cativo (a partir de 1910 os patrões seringalistas recrutam mão de obra indígena com a queda do preço da borracha), o Tempo dos Direitos (a partir dos anos 1970 com a demarcação das terras indígenas) e o Tempo Presente. O cineasta Zezinho Yube constrói a narrativa do documentário a partir de depoimentos, entrevistas e imagens de arquivo, aspecto que gostaríamos de abordar aqui.

O documentário traz trechos dos seguintes filmes: *No país das Amazonas* (Silvino Santos, 1921), *Fishing expedition and ensuing festival* (Harald Schultz, 1951), *Fruto da aliança dos povos da floresta* (Siá Kaxinawá, 1987), *Borracha para a Vitória* (Wolney Oliveira, 2004), e *Fordlândia, o sonho amazônico de Henri Ford* (Alfeu França, 2001). Há também inúmeras fotografias do acervo de Harald Schultz, do Serviço de Proteção aos Índios, tiradas no contexto da Comissão Rondon.

Já me transformei em imagem nos proporciona uma reflexão sobre a “história oficial” do Brasil, mostra-nos que as áreas indígenas foram invadidas pelos seringueiros, que muitos indígenas foram capturados, obrigados a trabalhar em um regime de semiescravidão, ou mesmo mortos, além de terem sido “marcados”, como se faz com o gado, com as iniciais dos nomes de seus patrões. Todo o material de arquivo empregado foi, portanto, ressignificado, na medida em que as imagens foram feitas, sobretudo as que pertencem ao acervo do Serviço de Proteção aos Índios, originalmente, para serem exibidas em um contexto de progresso, como símbolo do suposto desenvolvimento do país, da forma como o homem branco levava a “civilização” ao indígena “selvagem”.

O cineasta indígena Zezinho Yube emprega as imagens de arquivo na perspectiva de narrar a história dos Huni Kui e faz, como nos sugere Didi-Huberman, uma espécie de montagem, pois somadas aos depoimentos, entrevistas e à narração em voz-over, o material de arquivo adquire um novo sentido. As imagens de arquivo, por meio da montagem, mostram-nos, como afirma Didi-Huberman (2009, p. 78), “que as coisas talvez não sejam o que são e que cabe a nós vê-las de outra forma, segundo a disposição proposta pela ‘imagem crítica’ obtida pela montagem”.

Procuramos, a partir da análise de alguns documentários realizados por cineastas indígenas, identificar procedimentos estilísticos que nos permitissem pensar em uma estética autoetnográfica no campo do documentário. Como principais características dessas produções audiovisuais, na perspectiva sugerida por Russel (1996), e de forma sistematizada a partir da análise apresentada, indicamos: a narração em voz-over em primeira pessoa; o olhar fixo do sujeito, que pode encarar o espectador no eixo “olhos nos olhos”; a imagem corporal do sujeito, que pode realizar verdadeiras performances, em uma espécie de “encenação da subjetividade”; o papel da justaposição, ironia, arranjos e rearranjos possibilitados pela montagem, o que também permite-nos pensar nas imagens de arquivo; o uso da encenação, embaralhando livremente as fronteiras entre ficção e documentário.

É importante também considerar, embora não tenha sido o foco de nossa análise, a presença e valorização dos tempos fracos e mortos, a abertura ao improviso e a presença de impurezas nos documentários, como também a ideia de seus roteiros serem baseados na tradição oral, questão tão cara a Jean Rouch. Nas produções audiovisuais analisadas, o cineasta, no caso, indígena, filma sua própria comunidade, questão que repercute sobremaneira na relação estabelecida entre cineasta e sujeitos filmados. Por fim, visto que o outro, agora, trata-se de um “outro familiar”, esses filmes podem lidar com processos difíceis que envolvem recordações e lembranças, uma imbricação entre história e memória, onde a memória “individual” surge justaposta à memória “coletiva”.

Referências

- AUFDERHEIDE, P. "Vendo o mundo do outro, você olha para o seu". In: ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller (Org.). *Vídeo nas Aldeias 25 anos*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2011.
- AUMONT, J. e MARIE, M. *A análise do filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.
- COMOLLI, J. L. *Ver e poder: a inocência perdida*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- CORRÊA, M. "Conversa a cinco". Disponível em <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=15>. Acesso em 29/06/2011.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Quand les images prennent position*. Paris: Les Éditions de Minuit: 2009.
- FRANCE, C. *Cinema e antropologia*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.
- HENLEY, P. *The adventure of the real: Jean Rouch and the craft of ethnographic cinema*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.
- NICHOLS, B. *Blurred boundaries*. Indianapolis: Indiana University Press, 1994.
- RAMOS, F. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac, 2008.
- RENOV, M. *The subject of documentary*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2004.
- ROUCH, J. "The camera and the man". In: HOCKINGS, Paul (Org.). *Principles of visual anthropology*. Mouton de Gruyter: Berlim, Nova Iorque, 2003.
- RUSSEL, C. *Experimental ethnography: the work of film in the age of video*. Londres: Duke University Press, 1999.
- VÍDEO NAS ALDEIAS. 2011. Acesso em: 25/06/2011, disponível em <http://www.videonasaldeias.org.br>.

Pontos de escuta e arranjos audiovisuais na ficção e no documentário¹

Leonardo Alvares Vidigal² (Doutor em Comunicação Social – UFMG)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual, no Seminário Estudos de Som.

2 Doutor em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professor adjunto de cinema e audiovisual na Escola de Belas Artes da UFMG. Publicou artigos em revistas acadêmicas, como a Revista Brasileira do Caribe e Devires – Cinema e Humanidades, além de revistas de música popular, como *Bizz* e *The Beat*. Pesquisa interações entre as imagens e a música no cinema e no audiovisual, em obras ficcionais e documentais.

Resumo:

Este artigo se propõe a investigar e interpelar o conceito de ponto de escuta, contrapondo algumas de suas acepções e desdobramentos teóricos ao modo como obras de ficção tidas como “realistas” e filmes documentais fazem interagir imagem e música, transformando a paisagem sonora (Schafer, 1992) em arranjo audiovisual ao se integrar com o ambiente acústico do ouvinte (Vidigal, 2008).

Palavras-chave:

Cinema, América Latina e Caribe, Música Popular, Documentário.

Abstract:

This article seeks to investigate and question the concept of point of audition, by trying to build a confrontation between some of its meanings and theoretical developments. Thus, some fictional films taken as “realistic”, as well as documentary films are studied while operating an specific interaction between image and music, transforming the soundscape (Schafer, 1992) in audiovisual arrangement by an integration with the acoustic environment of the listener (Vidigal, 2008).

Keywords:

Film Studies, Latin American and Caribbean, Communication, Documentary.

Introdução

Ponto de escuta é um conceito ambivalente e complexo, trabalhado por teóricos como Michel Chion, Rick Altman e François Jost como uma das maneiras mais explícitas de se apresentar um contradiscurso na teoria de cinema e audiovisual, como alternativa real ao predomínio da análise de elementos visuais nessa área de conhecimento. É um conceito que merece ser investigado e interpelado, além de combinado com outros, como forma de se avançar teoricamente por áreas ainda pouco exploradas. Partindo do princípio de que cada filme pede uma atualização da teoria, este artigo se propõe a trabalhar com o conceito de ponto de escuta e contrapor suas diversas acepções e desdobramentos teóricos ao modo como filmes documentais fazem interagir imagem e música, transformando a paisagem sonora em arranjo audiovisual ao se integrar com o ambiente acústico do ouvinte (Vidigal, 2008).

Tais obras apresentam uma alta expectativa de veracidade que as torna particularmente férteis para análise, posto que a forma como o som se articula com a imagem é um dos principais elementos de diferenciação entre filmes de cunho ficcional e documental, notadamente no cinema sonoro pós-1960, depois que o som direto se disseminou entre os realizadores. Isso porque, mesmo preservando boa parte do som gravado diretamente, no cinema ficcional há uma preservação da clareza da organização sonora em camadas de voz, ruídos e música, enquanto que no filme documental tais estratos muitas vezes se misturam em uma única gravação direta (Ruoff, 1991).

Alguns filmes são particularmente ricos para o estudo do ponto de escuta, onde a música se apresenta explicitamente como constituinte do audiovisual e sua interação com a imagem é ressaltada, ao motivar situações, personagens, escolhas de montagem, entre outras particularidades. Um filme importante nesse sentido é *Land of look behind*, documentário realizado na Jamaica por Alan Greenberg, onde canções, falas e ambiências se misturam e passam a compor uma paisagem sonora cada vez mais situada em relação ao território filmado e musicado.

Outro exemplar de grande interesse é *Sala de Música* (1957), um filme de Satyajit Ray, também identificado com uma escola realista de cinema na Índia, em que as relações entre os personagens e os espaços se definem pelas articulações dos pontos

de escuta. Os momentos-chave de *Sala de Música* acontecem durante concertos de música tradicional, performados *in loco*, não se trata de algo vindo do fora de campo, como nos musicais populares de *Bollywood*.

Pontos de escuta

Vamos examinar como três teóricos trabalham com o conceito de ponto de escuta: Michel Chion, Rick Altman e François Jost. Michel Chion fez uma distinção entre o sentido espacial do ponto de escuta, localizando a fonte sonora, e o sentido subjetivo, situando o espectador/ouvinte em relação ao que cada personagem está ouvindo em um dado momento do filme (Chion, 1994). Apesar de derivado do conceito de ponto de vista, o ponto de escuta não guarda uma relação de correspondência estrita com ele, principalmente porque nem sempre é possível determinar a posição exata de uma fonte sonora. Para entender o ponto de escuta, é preciso fazer algumas perguntas ao se ver e ouvir um filme:

- 1) De que ponto da imagem vem o som? O ponto de escuta espacial seria determinado dessa maneira.
- 2) O que ouvimos está restrito à percepção de um personagem ou é ouvido por todos? A música pós-sincronizada corresponde ao ponto de escuta de quem? (Chion, 1994)

Dessa maneira, se vemos um personagem falando em um aparelho telefônico e ouvimos a voz do interlocutor do outro lado da linha, podemos dizer que estamos ouvindo o ponto de escuta do personagem. Se não ouvimos o interlocutor, estamos no ponto de escuta do espectador/ouvinte, como se fosse alguém assistindo a essa cena, somente ouvindo o que a pessoa na frente dela está dizendo ou sem ouvir nada, apenas vendo a pessoa falando ao telefone.

- 3) O que ouvimos é ouvido apenas por nós ou é ouvido também pelos personagens? Esta pergunta é ligada à anterior, mas tem mais relação com aquele som chamado de diegético, ouvido pelos personagens, portanto inserido no universo da história narrada, da diegese.

O ponto de escuta pode ser relacionado ao que foi chamado, em outro texto, de expectativa de veracidade (Vidigal, 2008). Em filmes e programas televisivos que se propõem a retratar a realidade de alguma maneira, há uma gradação de expectativa de veracidade. Dessa maneira, esperamos mais correspondência com uma ideia fechada de verdade em um programa telejornalístico, um pouco menos de um documentário convencional, menos ainda de um documentário experimental ou da “etnoficção” de Jean Rouch. Nos filmes como os que iremos analisar, geralmente a expectativa de veracidade se vê mais atendida quanto mais o ponto de vista coincide com o ponto de escuta, tanto no aspecto espacial quanto no aspecto subjetivo.

O teórico americano Rick Altman (1992), por sua vez, trata o problema do ponto de escuta como uma questão tática, quer dizer, uma entre muitas maneiras de se posicionar os microfones que tem implicações narrativas e não como um problema estratégico, como queria Chion, algo a ser definido desde os estágios iniciais de uma filmagem. Para Altman, tais questões começaram a ser levantadas desde quando o som sincrônico se tornou hegemônico, no final da década de 1920. Assim, as relações de escala entre som e imagem foram discutidas acaloradamente, com técnicos oriundos do rádio argumentando que, para um objeto situado perto da câmera, o som deveria ser captado de perto e ter volume maior, enquanto que pessoas ou coisas situadas visualmente longe da câmera teriam que necessariamente ser ouvidas pelo espectador como estando a uma distância similar, isto é, com baixo volume. Além disso, a captação de som deveria ser feita por diversos microfones e não apenas por aqueles ligados aos personagens que aparecessem na tela (Altman, 1992).

No final dessa polêmica, que envolveu artigos técnicos de alguns dos principais engenheiros de som da época, acabou por prevalecer, na prática, o paradigma da captação homogênea e não múltipla, quase sempre próxima e não de acordo com a imagem. Ao tratar especificamente do ponto de escuta, Altman introduz a noção de *point of audition sound*, o que seria o equivalente sonoro da “câmera subjetiva”, que ficaria no lugar dos olhos de um dos personagens, este chamado também de *point of view shot*. Seria o ponto de escuta subjetivo, um som que coloca o espectador dentro da cabeça do personagem e muitas vezes acompanha a câmera subjetiva, podendo ser reconhecido tecnicamente pela reverberação e pelas mudanças de volume, um tipo de configuração sonora chamada por Altman de “ouvinte interno” e de “escuta ficcional” (1992).

Outro teórico interessado nessa questão é o francês François Jost (1987), que a relaciona com a teoria literária, mais exatamente com a narratologia, com base na obra de Gérard Genette. Dessa maneira, Jost compara os modos narrativos do cinema e da literatura, associado aos usos dos verbos, se na primeira ou terceira pessoa. Em sua obra sobre o “olho-câmera”, ele criou uma terminologia específica, chamando a câmera subjetiva de “ocularização interna”, o ponto de escuta subjetivo de “auricularização interna”, a narração em *off* na primeira pessoa de “focalização interna” e o modo narrativo em que o espectador sabe menos do que os personagens de “focalização externa” (1987).

Land of Look Behind

Land of look behind é um documentário realizado na Jamaica com os negativos e fitas de rolo que sobraram da filmagem de *Fitzcarraldo*, de Werner Herzog, dirigida pelo produtor deste filme, Alan Greenberg. Ele parte de uma vila *maroon* (quilombola) no interior da ilha, que dá nome ao filme e é musicada por teclados etéreos semelhantes aos que podem ser ouvidos no filme de Herzog. Logo depois somos apresentados a um grupo de rastafaris que parece estar em um retiro no meio rural. O discurso de raiz bíblica do líder desse grupo, reverbera mais adiante nos tambores e cantos em chamada-e-resposta. Os teclados desaparecem para dar lugar aos instrumentos de percussão que parecem embasados nas batidas do coração, se incorporando ao som e nas palavras do líder rasta. A equipe de filmagem chega em Kingston, capital da ilha caribenha e flagra um show de Gregory Isaacs. Aos poucos, o ponto de escuta do realizador (também identificado com o ponto de escuta subjetivo dos filmes de ficção) vai se modificando para incorporar a escuta dos jamaicanos. O som do reggae ocupa os altofalantes e nos torna conscientes do que está sendo ouvido, nos mostrando como este som afeta a platéia, que dança, canta e faz movimentos de boxe.

O falecimento de Bob Marley pega a equipe de surpresa e o diretor devota parte do filme a registrar o velório e o funeral da maior estrela do *reggae*. Em uma cena emblemática, a câmera acompanha o féretro de Bob Marley pelas estradas da Jamaica, enquanto podemos ouvir o som de *Natural Mystic*, uma de suas canções. A câmera subjetiva e ponto de escuta subjetivo (como se estivéssemos ouvindo a canção dentro

do carro) se fundem, amplificando nossa expectativa de veracidade. O evento se torna real pela **fusão** imagem-som, mais do que pela mera associação, assim como a música se funde ao território e reforça a imagem de “terra do reggae” (Vidigal, 2008).

Sala de Música

Sala de Música (1957) toma a música tradicional performada na Índia setentrional como trilha sonora, fazendo fluir por suas camadas tanto os concertos de grandes instrumentistas, cantores e dançarinas no salão que dá nome ao filme, quanto a música não-diegética. Esta pode ser bastante semelhante à tocada nos três concertos apresentados na obra ou ser mesclada com formas ocidentalizadas e modificadas para amplificar o senso de estranhamento (como uma peça de Sibelius tocada de trás para frente). Assim, a “diegeticidade” do elemento musical está sempre sob crise e o modo como a música afeta os personagens, as situações e os espectadores/ouvintes molda a trama e constitui o filme. O ponto de escuta do espectador nunca é estável, mas seu desenvolvimento se dá a ver e a ouvir de uma maneira circular, posto que boa parte do filme é composta por um longo *flash-back* que se inicia pouco depois de seu início. Nesse sentido, *Sala de Música* não se permite os deslocamentos ouvidos em *Land of Look Behind*, nem explicita na montagem as transformações do ponto de escuta. Como na maioria dos filmes de ficção, procura preservar a clareza da organização sonora em camadas de voz, ruídos e música, também por ter sido realizado antes do som direto se tornar paradigmático nos documentários e também na vertente ficcional.

Sala de Música acontece do ponto de vista e do ponto de escuta do *zamindar* (rajá) Huzur Biswambhar Roy, senhor decadente de terras ancestrais. A música ao longe, tocada a mando do vizinho agiota Mahim Ganguli, representante da classe burguesa ascendente, evoca memórias, provoca ojeriza, além de catalisar ações. Assim, o rajá expressa a sua repulsa à música do colonizador bajulado pelo vizinho quando tapa os ouvidos ao escutar a fanfarra depois usada como tema do filme inglês *A ponte do Rio Kwai*. Quando Ganguli aparece em cena há uma incomum ausência de música. A audição longínqua dos músicos contratados por Ganguli atíça a loucura de Roy, que resolve gastar suas últimas posses em um grande concerto, que não acontecia há muito tempo no antigo palácio onde residia. Ao serem desenrolados os tapetes, guardados

por anos, na sala que dá nome ao filme, a música impregnada no lugar se faz ouvir apenas pelo espectador, mas a reação do serviçal nos faz pensar que ele também estaria ouvindo os acordes da *sitar*.

A cena final, onde somente Roy ouve a música lúgubre que antecipa o seu fim, se mostra como uma versão ainda mais distorcida do *point of audition sound*, a escuta ficcional levada ao extremo. A música pós-sincronizada não seria uma intervenção externa e sim a manifestação mais pura do estado interno de grande perturbação a que Roy está submetido, dada a ouvir por meio da “auricularização interna”.

Considerações Finais

Estes filmes representam um desafio teórico, que pede uma comparação mais aprofundada com outros termos. Assim, a expressão “área de escuta”, tomada por Chion como muitas vezes mais apropriada do que ponto de escuta (1994), lembra a terminologia usada por Claudine de France para se referir ao documentário. Ela trabalha com os conceitos de “perímetro de filmagem”, basicamente o que está enquadrado, e “perímetro de ação”, que seria o que está no campo mais o fora de campo adjacente, isto é, o perímetro de filmagem potencial (1989). A extensão dessa noção para o som também lembra a expressão “paisagem sonora” (Schafer, 1992), por ser o ambiente sonoro cuja fonte pode ser identificada ou não visualmente.

Em todos estes processos, a paisagem sonora se torna arranjo audiovisual por meio da montagem. Como vimos antes, quando o ponto de vista e o ponto de escuta coincidem, a expectativa de veracidade do documentário se cumpre de maneira mais efetiva. O arranjo audiovisual criado para o filme se impõe como paisagem sonora para o espectador, criando um “perímetro de interação” (Vidigal, 2008).

Jean-Louis Comolli escreveu que o enquadramento assinala um lugar para a pessoa filmada e a encerra para sempre na condição de personagem de um filme, seja documentário ou ficção (2008). E a captação sonora? Qual operação ela enseja nesse sentido? Estas são outras questões para pesquisa neste campo e que serão tratadas posteriormente.

Referências

- Altman, Rick. Sound Space. In: Altman, Rick (org.). *Sound Theory/Sound Practice*. Nova Iorque: Routledge, 1992
- CHION, Michel. *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press, 1994.
- DE FRANCE, Claudine. *Cinéma e Anthropologie*. Paris: Maison des Sciences de l'homme, 1989
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008
- JOST, François. *L'OEil-caméra*. Lyon: PUL, 1987
- RUOFF, Jeffrey. Conventions of Sound in Documentary. In: Altman, Rick (org.). *Sound Theory/Sound Practice*. Nova Iorque: Routledge, 1992
- SCHAFFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: UNESP, 1992
- VIDIGAL, Leonardo Alvares. *"A Jamaica é aqui": arranjos audiovisuais de territórios musicados*. Departamento de Comunicação Social, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: UFMG, 2008 (Tese de Doutorado)

Sexo sobrenatural: reflexões sobre o gênero de horror erótico¹

Leopoldo Tauffenbach² (Doutorando – Unesp)

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

2 Mestre e doutorando em Artes Visuais pela Unesp e docente do curso de Comunicação Digital da Universidade Paulista; colaborador do cineasta Carlos Reichenbach em projetos de curadoria cinematográfica.

Resumo:

A partir da análise de três filmes identificados como pertencentes ao gênero de horror erótico, este artigo objetiva-se identificar as origens e os elementos estéticos e narrativos que caracterizam o este tipo de produção. Ao longo do trabalho são explicitadas as relações entre o grotesco, a morte e o sobrenatural e os elementos eróticos presentes em cada uma das três obras, e como esta combinação resulta em algo novo e particular.

Palavras-chave:

Estética, gênero, horror, erotismo, sobrenatural.

Abstract:

Starting with the analysis of three films identified as belonging to the genre of erotic horror, this paper aims to identify the origins and the aesthetic and narrative elements that characterize this type of production. Throughout the work are made explicit the relationship between the grotesque, death and the supernatural and erotic elements present in each of the three works, and how this combination results in something new and special.

Keywords:

Aesthetic, genre, horror, erotica, supernatural.

Este trabalho objetiva investigar as origens e elementos constitutivos que caracterizam obras do chamado horror erótico, aplicando o termo para definir um gênero cinematográfico específico e dotado de estética particular. Para tanto, serão utilizados como exemplo três filmes que em algum momento histórico foram identificados como tal: *La Rose Ecorchée* (1969), dirigido por Claude Mulot, *Les Possédés du Diable* (1974), do diretor espanhol Jesus Franco, e a produção brasileira *Excitação Diabólica* (1982), de John Doo.

Não há como falarmos de erotismo no cinema sem mencionarmos a indústria cinematográfica francesa, cuja dinâmica liberal em relação ao sexo gráfico foi fundamental para pavimentar os caminhos do gênero. Foi lá que, ainda nos anos 60, surgiram as primeiras obras com cenas de sexo explícito, ainda que sua produção e circulação se dessem de maneira clandestina. Pouco tempo depois, elementos eróticos começaram a ser gradualmente e abertamente introduzidos nos filmes. A demanda do público, principalmente na cidade de Marselha, que concentrava um público masculino ansioso por este tipo de produção, levou alguns produtores locais a criar o hábito de inserir cenas explícitas em filmes comuns. A fórmula mostrou-se economicamente eficiente, e muitos distribuidores passaram a seguir o mesmo modelo: “At the Cannes festival the following year films were offered to potential buyers with a whole series of optional inserts that they could choose from to spice up the final product. Soon French producers were making films to order, pushing films as far as was legally allowed” (TOHILL; TOMBS, 1995, p.53).

Assim surgem dois tipos de produções eróticas: aquelas realizadas como tal, e outras, de qualquer outro gênero, como o horror, que tinham adições – ou enxertos – de erotismo na esperança de vender mais o produto. Com o sucesso desse tipo de produto, muitos cineastas começaram a se aventurar por esse caminho, testando as possibilidades de outros gêneros receberem algumas doses de erotismo. Afinal, mesmo que o filme fosse destinado à exibição em um país mais moralista ou onde o sexo gráfico fosse proibido, bastava retirar as cenas ditas ofensivas sem grandes prejuízos ao produto final, já que em geral os elementos eróticos não eram fundamentais ao entendimento da história. Por outro lado, a presença de uma cena de sexo pode ser tão justificada quanto uma cena que mostra uma pessoa comendo ou indo dormir.

O filme *La Rose Ecorchée*, de Claude Mulot – que depois ficaria conhecido por dirigir produções pornográficas –, foi vendido ao público dos Estados Unidos como o primeiro filme de horror erótico até então, como anunciava seu cartaz. Inspirado no filme *Les Yeux Sans Visage* (1959), de Georges Franju, *La Rose Ecorchée* (exibido no Brasil como *A Rosa de Sangue*) conta a história de uma bela mulher que passa a assassinar outras mulheres depois de ficar desfigurada por causa de um acidente. O filme acaba por se mostrar tímido ao tentar equilibrar os elementos de horror com os elementos eróticos, que ficam reduzidos à nudez das personagens. Mulot opta por construir uma obra favorável à discussão ao apresentar questões que cercam nossa percepção do que é belo e o que é grotesco. A beleza dos corpos nus femininos serve como importante contraponto à deformidade física da personagem principal, que vive reclusa e conta com o auxílio de dois serviçais anões. As belas vítimas da assassina carregam uma carga libidinosa que surge como uma lembrança amarga, estimulando o instinto assassino e o desejo de destruição da personagem que não pode mais desfrutar dos prazeres da beleza física. Condenada a viver desfigurada e privada da vivacidade do sexo, opta por tirar a vida daquelas mulheres que possuem aquilo que nunca mais recuperará. Em *La Rose Ecorchée* o horror não está no sexo propriamente, mas na sua negação a partir do momento que trata a beleza física como pré-requisito fundamental à experimentação erótica.

Se o filme de Mulot ainda não explora todo o potencial que a combinação de horror e erotismo pode oferecer, não é o que acontece no filme *Les Possédées du Diable* (também conhecido como *Lorna, the Exorcist*), do prolífico cineasta espanhol Jesus Franco. Realizado cinco anos após *La Rose Ecorchée*, o filme de Franco está entre suas obras mais expressivas, equilibrando com maestria elementos eróticos e de horror.

Vale lembrar que Jesus Franco é reconhecido não só como um dos pioneiros do *softcore* europeu, mas também do horror erótico. Sua versão de Drácula (*El Conde Drácula*), de 1969, é inovadora em diversos aspectos, principalmente por agregar altas doses de erotismo. Um dos maiores méritos do filme está na presença de sua atriz fetiche, Soledad Miranda, protagonista de um dos filmes de horror erótico mais emblemáticos de toda história, também dirigido por Franco: *Vampyros Lesbos* (1970). Ainda que seja um de seus trabalhos mais famosos, *Vampyros Lesbos* é essencialmente um *softcore* onde sobram cenas de lesbianismo – como o próprio título sugere – e o horror é deixado em

segundo plano, enquanto que *Les Possédées du Diable* mostra-se mais elaborado na mescla destes aspectos.

Com a prematura morte de Soledad Miranda, em 1971, Franco voltou seus olhos a uma atriz chamada Lina Romay, que posteriormente se tornaria sua esposa e o acompanharia na maioria de suas empreitadas cinematográficas. As diferenças entre ambas eram claras, da constituição física ao modo de atuar, mas Franco encontrou em Lina Romay uma substituta à altura de Soledad, capaz de realizar até mesmo os atos mais improváveis em frente às câmeras, incluindo pornografia explícita, algo que Soledad Miranda talvez jamais fizesse. Sobre as comparações entre ambas as atrizes, Carlos Aguilar faz uma interessante observação:

Dunque Soledad Miranda è l'erotismo, e Lina Romay la pornografia? Nemmeno questo. [...] In conclusione, Lina Romay non è erotica né pornografica, né eroticamente pornografica (come Janine Reynaud, Margaret Lee o Kali Hansa), né pornograficamente erotica (com'è il caso di Ewa Strömberg, Marie Liljedahl o della stessa Miranda). Lina Romay è semplicemente primitiva. (AGUILAR, 1999, p.109)

Nota-se ao longo da filmografia de Jess Franco que esse primitivismo sexual de Lina Romay deu uma nova direção à sua carreira, e *Les Possédées du Diable* é um bom exemplo disso. Aqui vemos a extravagante personagem Lorna – uma espécie de Mefisto feminino – tentando, após 18 anos, cobrar uma dívida de um homem de negócios que havia feito um pacto com ela anos antes para que conseguisse construir uma fortuna. O pagamento exigido é a filha dele – interpretada por Lina Romay –, que está prestes a atingir a maioridade legal. Indignado com a exigência, ele se recusa a cumprir o acordo, e Lorna passa a atormentá-lo durante uma viagem de férias com a esposa e a filha.

A vingança de Lorna recai não diretamente sobre o homem, mas sobre as mulheres, mãe e filha, levando ao extremo aspectos de uma sexualidade ignorada naquela família artificialmente feliz. Se a libido familiar é reprimida, Lorna é o extremo oposto, e o demônio passa a visitar a filha em sonhos e alucinações, transformando a sexualidade latente da jovem em impulsos perversos incontroláveis. Já a mãe tem sua própria sanidade colocada em xeque a partir do momento que a sexualidade da filha traz à tona a sua própria, há muito reprimida. Entre ataques de nervos e demonstrações de instabilidade emocional – sugerindo a menopausa da personagem – a mãe vai

perdendo a sanidade até encontrar seu apoteótico destino, quando a influência maligna de Lorna a faz expelir pequenos crustáceos vivos pela vagina.

Diferente da obra de Mulot, o sexo é o ponto central da trama de Franco, apresentado tanto como elemento de prazer e símbolo vital, como um terrível veículo punitivo. Lorna castiga as mulheres por suas próprias condições sexuais, algo que não podem ter controle algum. A esposa sofre física e psicologicamente com os crustáceos que saem de sua genitália, mostrando a menopausa como a deterioração do desejo, convertido em animais repugnantes e virtualmente capazes de ferir. Já a filha adolescente tem o desejo sexual recém desperto pela puberdade amplificado a um ponto onde ela é levada a fazer sexo com Lorna para satisfazer seus impulsos. Neste momento da narrativa, onde a personagem de Lina Romay se entrega a suas vontades libidinosas, fica evidente a sua performance sexual primitiva, como destacou o pesquisador Carlos Aguilar.

Por fim, o demônio personificado em Lorna não priva o personagem de suas conquistas materiais, mas tira o véu da hipocrisia que não o permitia ver a esposa e a filha como seres sexuais. Elas são atormentadas pelos extremos da vida sexual – a puberdade e a menopausa – mostrando tais fases da sexualidade feminina como eventos naturalmente horríficos.

No Brasil, o diretor John Doo dedica quase toda a sua carreira à produção de filmes de horror erótico, como ele mesmo os classificava em oposição ao rótulo de pornochanchada. Não existem registros que mostrem quais teriam sido as principais fontes de inspiração do cineasta, mas nota-se em seus filmes uma fórmula muito semelhante à usada por Jesus Franco em suas produções dos anos 70. Em *Excitação Diabólica* vemos uma prostituta velha – interpretada por Wanda Kosmo – ser atacada por três motoqueiros. Um deles morre durante o ataque e os dois sobreviventes juram vingança. Mas a prostituta usa de poderes sobrenaturais para contra-atacar, assumindo a forma de belas mulheres para seduzir os homens e levá-los gradualmente à loucura. Sem apelar para elementos grotescos oriundos do sexo explícito, o filme de Doo evoca aspectos sobrenaturais clássicos, como a possessão demoníaca, para justificar a inserção de elementos eróticos. Se a feiúra da prostituta foi o motivo que levou os jovens a atacá-la, ao assumir a forma de belas mulheres ela transforma a repulsa em desejo. Ela representa não só o sexo livre, mas também amparado pelo sobrenatural, o sexo que não responde às normas e convenções sociais.

Ao longo do filme os jovens vão enlouquecendo a cada encontro com a prostituta disfarçada, levando-os a se ferirem com sua própria obsessão por sexo. No fim, o sexo livre de uma prostituta à margem das convenções de beleza triunfa sobre o sexo conservador dos jovens socialmente integrados.

Ao longo deste trabalho tentou-se explicitar as particularidades de três filmes categorizados em algum momento como produções de horror erótico. Mas é importante lembrar que a própria definição de gênero cinematográfico não é consensual entre os muitos pesquisadores que se dedicam a explorá-lo. Para assumirmos a existência do horror erótico como gênero não basta somente mesclar características típicas de ambos os gêneros em uma produção – como situações sobrenaturais assustadoras e mulheres nuas desfilando seus atributos, por exemplo –, mas criar um diálogo entre os elementos que possa gerar uma situação de retroalimentação ao longo da narrativa. Uma análise que tente identificar as características iconográficas isoladamente para analisar uma dessas produções provavelmente falhará. O que se pode notar aqui é que o sexo, impulso ancestral e fonte de prazer físico, torna-se perigoso e sinistro, capaz de causar repulsa e provocar o medo. Seja por sua negação, por sua própria natureza ou pela obsessão, para citar os casos expostos neste trabalho, o sexo perde sua situação de gerador de prazer físico para dar lugar a uma posição punitiva que atenta contra a própria vida. É claro que esse modelo não deve ser visto como definitivo e válido para identificar todas as produções de horror erótico. Assim como o horror tem diferentes definições de acordo com o contexto cultural e foi se transformando ao longo do tempo, o mesmo aconteceu com o sexo e os padrões de beleza física. Embora somente três filmes tenham sido citados neste artigo, muitos outros filmes apresentam o sexo como algo monstruoso, e como obras de arte cumprem sua função de fazer-nos refletir sobre aspectos assustadores de nossa própria natureza.

Referências

AGUILAR, C. *Jess Franco: El sexo del horror*. Firenze: Glittering Images, 1999.

AUMONT, J. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.

CÁNEPA, L. L. *Medo de quê?: uma história do horror nos filmes brasileiros*. Tese (Doutorado) - Universidade de Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

ECO, U. *A história da feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

MCCARTY, J. (Org.). *The sleaze merchants: adventures in exploitation filmmaking*. New York: St. Martin's Griffin, 1995.

PUPPO, E. (Org.). *Horror no cinema brasileiro*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2009.

TOHILL, C.; TOMBS, P. *Immoral tales: european sex and horror movies 1956-1984*. New York: St. Martin's Griffin, 1995.

A produção regional brasileira: relações com experiências latino-americanas¹

*Luciana Corrêa de Araújo*² (Doutora - UFSCar)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no Seminário Temático “Cinema no Brasil: dos primeiros tempos à década de 1950”.

2 Pesquisadora de cinema, professora da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) e autora do livro *A crônica de cinema no Recife dos anos 50*.

Resumo:

Abordagem da produção regional no Brasil e em outros países da América Latina, durante o período silencioso, destacando aspectos históricos e historiográficos, além de apresentar análise de dois filmes: *El tren fantasma* (México) e *Retribuição* (Brasil).

Palavras-chave:

Cinema silencioso, produção regional, México, Brasil.

Abstract:

This article addresses regional production in Brazil and in other Latin American countries during the silent period, highlighting historical and historiographical aspects, and analyzing two films: *El tren fantasma* (Mexico) and *Retribuição* (Brazil).

Keywords:

Silent cinema, regional production, Mexico, Brazil.

No cinema silencioso brasileiro, costuma-se designar como “ciclos regionais” os focos de produção ocorridos no período do cinema silencioso em cidades fora do eixo formado pelas capitais Rio de Janeiro e São Paulo. Entre as cidades onde ocorreram tais ciclos podemos destacar Recife, Campinas, Porto Alegre, Pelotas, Cataguases, Pouso Alegre, Ouro Fino, Guaranésia e Belo Horizonte.

Assim como no Brasil, outros países da América Latina registraram focos de produção cinematográfica, no período silencioso, em cidades que não suas respectivas capitais. É o que observamos, de maneira mais intensa, em países como México, Colômbia, Chile e Venezuela; e em menor grau também na Argentina, Cuba, Bolívia e Uruguai.

Esta comunicação, de caráter introdutório, propõe uma abordagem em três tempos. Primeiro um mapeamento das experiências de produção “regional” em outros países da América Latina. Em seguida, breves considerações historiográficas. E por fim uma abordagem, igualmente inicial, entre dois longas-metragens de enredo: *Retribuição* (1925), dirigido por Gentil Roiz no Recife, e *El tren fantasma* (1927), realizado por Gabriel García Moreno na cidade mexicana de Orizaba, no estado de Veracruz. O objetivo é investigar como os filmes incorporam o modelo cinematográfico estrangeiro, no caso o cinema de aventura norte-americano. Tomando emprestada uma frase de Paulo Antonio Paranaguá, trata-se aqui de analisar como “se travaram formas de diálogo ativo com os filmes consumidos” (2003, p.27). Procuramos, assim, encarar os dois títulos como respostas ativas ao estímulo proporcionado pela exibição de filmes estrangeiros.

A seguir apresentamos um mapeamento das cidades latino-americanas, que não as capitais dos respectivos países, nas quais houve produção cinematográfica até o final dos anos 1920.

No México, filma-se nas cidades de Guadalajara e Orizaba, e em estados como Yucatan, Sinaloa, Guanajuato, San Luis Potosi, Oaxaca, Puebla, Michoacán e Sonora. A descentralização, tanto em termos de exibição quanto de produção, já ganha relevo no cinema mexicano desde o início do século 20. Entre 1901 e 1906, com o enfraquecimento do mercado cinematográfico na Cidade do México (diminuição dos filmes exibidos e do número de espectadores, fechamento de salas), os profissionais deixam a capital e passam a atuar de maneira itinerante, instalando-se temporariamente em diversas cidades. Segundo Moises Viñas, o fenômeno da “transumância [...], além de difundir amplamente o cinema, definiu um modo de exibição e condicionou a produção” (1987,

p.19). Nos anos 1910, a Revolução Mexicana irá constituir outro momento de estímulo ao deslocamento dos cinegrafistas, que percorrem diversas regiões do país a fim de registrar os acontecimentos.

Na Colômbia, a produção não se restringe a Bogotá, ocorrendo também em Medellín, Cali, Barranquilla, Manizales, Pereira e Líbano. Na avaliação de Hernando Salcedo Silva, a existência de atividades cinematográficas nessas cidades atesta a vontade do cinema colombiano, desde suas origens, de se descentralizar: a produção cinematográfica não se concentra em Bogotá, ocorrendo também em outros estados do país, numa situação que se prolonga, de maneira intermitente, ao longo das décadas seguintes (1981, p.232).

No Chile, há produções em Valparaíso, Valdivia, Punta Arenas, Concepción, La Serena, Osorno, Iquique e Antofagasta. A pesquisadora Eliana Jara Donoso destaca, como “um fenômeno interessante registrado durante o período mudo”, que “a atividade cinematográfica não irá se centrar apenas na cidade de Santiago, mas irá se mover para as províncias” (1994, p. 44).

Na Venezuela, segundo Ricardo Tirado, a inauguração em 1922 do teatro Cine Mundial, em Valencia, estimula a atividade cinematográfica em todo o território, não apenas em Caracas como também em Barquisimeto, Maracaibo e Valencia (1992, p.336).

Na Argentina e em Cuba, embora a produção se concentre predominantemente nas respectivas capitais, títulos são produzidos também em Córdoba e Santa Fe (Argentina) e em Santiago de Cuba. No Uruguai, um dos principais títulos da cinematografia nacional, *El pequeño héroe del Arroyo del Oro* (Carlos Alonso, 1929), vem da pequena cidade de Treinta y Tres. Em meados dos anos 1920, as atividades cinematográficas em Cochabamba, na Bolívia, são consideradas por Pedro Susz K. a primeira tentativa de fazer cinema longe de La Paz, já que, diferente de outros países latino-americanos, na Bolívia não se deu o caso de cinematografias regionais fora da capital (1992, p.66-67).

Se a produção fora das capitais faz parte da cinematografia de diversos países latino-americanos, é na historiografia do cinema brasileiro que tal produção ganha um batismo especial e especial destaque nos textos históricos.

Questões historiográficas

A historiografia clássica do cinema brasileiro consagrou a expressão “ciclos regionais”, enquanto que em textos históricos referentes a outras cinematografias latino-americanas o que se encontra são expressões flutuantes, mais genéricas, tais como “producción en las provincias”, “fuera de la metrópoli” e “cinematografías regionales fuera de la capital”. A ideia de “ciclo”, de eterno recomeçar para a produção que com frequência volta à estaca zero, está presente em histórias panorâmicas dedicadas a cinematografias latino-americanas, como encontramos nos livros *Cien años de cine latinoamericano 1896-1995* (1992), coordenado por Héctor García Mesa, e *Les cinémas de l'Amérique Latine* (1981), organizado por Guy Hennebelle e Alfonso Gumucio-Dagron. Embora presente, porém, a ideia de ciclo (até onde podemos investigar) não é aplicada às produções regionais, como acontece nos textos de autores brasileiros, nos quais a ênfase na noção de “ciclo” pode inclusive extrapolar o campo cinematográfico, como se vê na análise de Paulo Antonio Paranaguá, no capítulo que escreve sobre cinema brasileiro no livro *Les cinémas de l'Amérique Latine*. A propósito dos “ciclos regionais”, Paranaguá considera que “esta efervescência cinematográfica espalhada pelos quatro cantos do Brasil, ainda mais efêmera do que os ‘ciclos’ da história econômica nacional (o açúcar, a mineração, a borracha, o café), é paralela a uma efervescência política, por vezes igualmente evanescente” (1981, p.109).

Ao conjugar a noção de “ciclo regional” a outros ciclos econômicos e políticos, Paranaguá explora uma abordagem que investe numa dimensão ideológica mais profunda, inserindo o cinema em uma dinâmica nacional mais ampla. O nacionalismo e uma tendência à totalidade são posturas problematizadas por Jean-Claude Bernardet nos capítulos iniciais do livro *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. Depois de se referir, por exemplo, à mudança sugerida por Paulo Emilio Salles Gomes no título do livro de Vicente de Paula Araújo – de *O cinematógrafo no Rio de Janeiro* para *A Bela Época do cinema brasileiro*, Bernardet escreve que

a ampliação de carioca para brasileiro expressa o prestígio cultural da capital e expressa fundamentalmente o caráter nacionalista dessa história. Expressa também a força do mito, que se veria diminuída se restrita a proporções regionais (por mais que a região fosse a capital) e não alcançasse um âmbito nacional (1995, p.48).

Essas considerações nos fazem pensar no contraditório movimento da historiografia clássica do cinema brasileiro, cujo empenho totalizador acaba por isolar a produção, menos conhecida, que ocorre em outras cidades além do Rio de Janeiro e São Paulo. Diante da dificuldade em inserir e relacionar essa produção dentro de um contexto “nacional”, cria-se para ela um nicho especial, o de “ciclos regionais”.

El tren fantasma e Retribuição

A seguir, iremos analisar duas produções de fora das capitais: o mexicano *El tren fantasma*, realizado em Orizaba, e o brasileiro *Retribuição*, filmado no Recife. Nosso objetivo é observar as particularidades na maneira como cada um dos filmes incorpora e retrabalha elementos do modelo estrangeiro, que nos dois casos é a cinematografia norte-americana, dominante no mercado latino após a Primeira Guerra Mundial. Os dois filmes inserem-se no pródigo filão dos filmes de aventura e dos seriados dos anos 1910 e início dos 20 que aliava ações espetaculares aos conflitos entre bem e mal. Procedimentos típicos de seriado são encontrados nos dois títulos como perseguições, armadilhas, brigas corporais, salvamento de último minuto.

Em *El tren fantasma*, há uma eficiência narrativa que constrói habilmente situações, personagens, conflitos e desenlaces, demonstrando familiaridade ao lidar com as características do gênero. As sequências de ação são filmadas de maneira empolgante, tirando proveito tanto dos cenários naturais quanto dos perigos físicos e situações de risco enfrentadas pelos atores, como na sequência de luta entre vilão e mocinho em cima de um trem em movimento. A familiaridade com o código do filme de aventura permite ao diretor comentar ironicamente os clichês do gênero. Em determinado momento, o vilão forja um tiroteio com os bandidos de sua própria quadrilha, para impressionar a mocinha sequestrada, fingindo-se seu salvador.

O gênero de aventura e os seriados também são referências centrais para *Retribuição*. Há um particular cuidado na escolha de locações que tornem mais atraente e dramático o embate entre mocinhos e bandidos. Protegendo a mocinha, o galã luta contra os bandidos, mas os dois terminam por ser feitos prisioneiros. O herói da história, porém, não é o galã e sim o irmão da mocinha, que bem a propósito acaba de

voltar à cidade. Nesse como em outros filmes silenciosos brasileiros, há uma flagrante dificuldade na construção do herói, o que repercute diretamente na fragilidade narrativa de condução e desenlace do conflito. Percebe-se um deslizamento entre as figuras do galã e do herói (Cf. ARAÚJO, 2011).

Retribuição, contudo, deseja aderir inteiramente ao modelo norte-americano, enquanto *El tren fantasma* desenvolve uma curiosa dinâmica entre adesão e distanciamento irônico. Talvez essa característica do filme mexicano deva ser creditada não só à experiência de García Moreno (que antes já havia realizado dois filmes) como também à relação com uma tradição cinematográfica nacional anterior. Em artigo sobre o diretor, William M. Drew e Esperanza Vázquez Bernal chamam a atenção para o fato de que *El tren fantasma* exhibe influências norte-americanas mas também está solidamente vinculado à tradição do cinema silencioso mexicano, situando-se como legítimo herdeiro de *El automóvil gris* (Enrique Rosas, 1919), um dos clássicos da produção nacional, originalmente exibido em formato de seriado, em doze episódios (2003, p.10).

Neste caso, se percebe um vínculo significativo entre a experiência regional e a produção de alcance nacional. Existe uma experiência anterior que é conhecida e reconhecida pelo realizador Gabriel García Moreno e provavelmente também pelo seu público.

Em relação ao cinema brasileiro, sobretudo às produções regionais, tal reconhecimento pouco ou nada existia. O grupo de Recife tinha como referência direta e dominante o cinema estrangeiro. Não havia uma conexão mais consistente com uma tradição de cinema brasileiro ou mesmo com produções nacionais contemporâneas – lembrando que o que se poderia chamar de “tradição” e “cinema nacional” ainda eram conceitos em construção.

Além disso, não se pode perder de vista as distintas posturas em relação aos Estados Unidos e à cultura norte-americana. Para os jovens realizadores pernambucanos, provenientes das classes média e baixa, os Estados Unidos e Hollywood representavam o ideal a ser alcançado, sem maiores restrições ideológicas. Para os mexicanos, se colocava uma relação tradicionalmente mais ambígua com os Estados Unidos, feita de aproximações e distanciamentos, adesão e ruptura.

Quando trata da produção fora das grandes metrópoles latino-americanas, Paulo Antonio Paranaguá escreve que “no final do período silencioso, imita-se o cinema norte-americano *por igual* em Recife ou Barquisimeto, Orizaba ou Cataguases” (2003, p.48). Procuramos aqui, ainda que brevemente, salientar não só as aproximações quanto as diferenças na produção em Recife e Orizaba diante do modelo norte-americano, observando particularidades desse “diálogo ativo” com os filmes estrangeiros consumidos.

Referências

- ARAÚJO, L.C. “Versão brasileira? Anotações em torno da incorporação do modelo norte-americano em filmes silenciosos brasileiros”. In: PAIVA, S. e SCHVARZMAN, S. (org.) *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro: Azougue, 2011.
- AUTRAN, A. “A noção de ‘ciclo regional’ na historiografia do cinema brasileiro”. *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 20, 2010, p. 116-125.
- BERNARDET, JC. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.
- DREW, W. M., VÁZQUEZ BERNAL, E.. “*El puño de hierro*, a Mexican silent film classic”. *Journal of Film Preservation*, n.66, octubre 2003, p.10-21.
- JARA DONOSO, E.. *Cine mudo chileno*. Santiago de Chile: Ceneca, 1994.
- PARANAGUÁ, P.A. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madri: Fondo de Cultura Económica de España, 2003.
- _____. “Brasil”. In: Hennebelle, Guy y Gumucio-Dagron, Alfonso. *Les cinémas de l’Amérique latine*. Paris: Nouvelles Editions Pierre Lermnier, 1981.
- SALCEDO SILVA, H. “Colombia”. In: HENNEBELLE, Guy y GUMUCIO-DAGRON, Alfonso. *Les cinémas de l’Amérique latine*. Paris: Nouvelles Editions Pierre Lermnier, 1981.
- SUSZ K., P. “Bolivia – Orígenes de la expresión cinematográfica en Bolivia”. In: GARCÍA MESA, H. (coordinador). *Cine latinoamericano 1896-1930*. Caracas: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 1992, p.66-67.
- TIRADO, R. “Venezuela – Cine venezolano 1987 [sic]-1937”. In: GARCÍA MESA, H. (coordinador). *Cine latinoamericano 1896-1930*. Caracas: Fundacion del Nuevo Cine Latinoamericano, 1992, 333-350.
- VIÑAS, M. *Historia del cine mexicano*. México: UNAM/UNESCO, 1987.

Tempo e tédio nas imagens de *The algiers' Sections of a Happy Moment*¹

*Luciana Guimarães*² (Mestre em comunicação – UFRJ)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão 2 do Seminário Cinema como Arte e Vice-versa.

2 Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Resumo:

A instalação *The algiers' sections of a happy moment* do artista David Claerbout apresenta um fluxo de imagens fixas através do qual a experiência de um único momento se desdobra e multiplica. Misturando processos do cinema e da fotografia, este fluxo propõe uma temporalidade que alonga o presente e nos propõe um modo singular de experimentar o tédio. Neste artigo discutiremos a criação dessa experiência, que envolve a constituição não somente de um tempo, mas também de um espaço próprio.

Palavras-chave:

Arte, tempo, tédio, cinema, fotografia.

Abstract:

The work "The Algiers' Sections of a Happy Moment" by the artist David Claerbout features a stream of images through which the experience of a single moment unfolds and multiplies itself. By mixing film and photography, this flow proposes a temporality that extends the present and puts us in touch with a unique way to experience the boredom. In this paper we discuss the creation of this experience, which involves not only the constitution of a time, but also its space.

Keywords:

Art, time, boredom, film, photography.

Neste texto buscamos apreender a experiência da instalação *The algiers' sections of a happy moment* (2008) do artista belga David Claerbout a partir de uma aproximação com a tonalidade afetiva do tédio. Não se trata, no entanto, de pensar o tédio como um tema representado pela obra, e sim como um afeto nela criado, em conexão com o tempo e o espaço que lhes são próprios. Esta proposição tem como horizonte a ideia de que a obra de arte é “um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos” (DELEUZE E GUATTARI, 1992, p.213).

Uma intensa investigação sobre o tempo, o espaço e as condições da percepção atravessa toda a obra de David Claerbout, envolvendo muitas vezes uma exploração dos entrecruzamentos da fotografia com a imagem-movimento, através da tecnologia digital. Na instalação *The algiers' sections of a happy moment* nos deparamos com uma projeção de 37 minutos, em *looping*, de imagens fixas que se sucedem uma a uma ao som de uma suave música árabe. As imagens em preto e branco nos descortinam pouco a pouco uma cena: homens e crianças numa espécie de quadra de futebol no alto de um prédio em Argel; um homem que oferece comida aos pássaros enquanto outros observam; um garoto que segura uma bola, talvez porque um jogo tenha sido interrompido ou não tenha ainda se iniciado;...

De imediato, chama a atenção o tempo lento que se apresenta no trabalho. A sensação é de parar, de desacelerar, tal como nos acontece quando circulamos por um grande centro urbano num dia de domingo. É possível que essa sensação esteja ligada ao fato de que as imagens demoram-se na tela cerca de 10 segundos, o que constitui um longo tempo, ao menos se tomamos como referência o ritmo apressado, próprio à vida contemporânea. O andamento criado pelo fluxo das imagens, que se constitui como um contínuo pausar, tal como uma respiração calma e regular, também contribui para essa sensação de um tempo que se estende vagarosamente. Mas certamente um aspecto determinante para esse arrastar-se do tempo é o fato de que todas as imagens giram em torno de um único momento, que surge a cada vez sob diferentes perspectivas. O trabalho é de fato construído conceitual e tecnicamente de modo a reconstituir as múltiplas faces de um mesmo instante. A sua realização, que envolveu a direção de atores em estúdio e um complexo processo de pós-produção, buscou captar por diferentes perspectivas aquilo que sucederia em um único momento. Mais de 50.000 imagens foram produzidas, das quais, pouco mais de 600 entraram na composição final da obra.

Ainda que não tome conhecimento de todo esse aparato técnico e conceitual do trabalho, a certa altura o observador dá-se conta de que está diante de um mesmo estado de coisas que se prolonga, e que nada de extraordinário irá suceder. O homem que oferece comida ao pássaro, por exemplo, ao reaparecer sob enquadramentos e ângulos os mais diversos, permanece na mesma posição. O pássaro, por sua vez, mantém-se à mesma distância da mão do homem. O trabalho interrompe assim o fluxo habitual do presente em direção ao futuro e instaura uma temporalidade na qual o presente retorna sobre si mesmo.

Esse estender-se do tempo presente, que toma parte em diversos trabalhos de Claerbout (COOKE, 2002, p.52) envolve, em *The Algiers' sections of a happy moment*, um movimento de retenção da expectativa de desdobramento futuro. A própria cena apresentada, ao mostrar um pássaro na iminência de alcançar a comida, sugere esse desdobramento, que não chega nunca a acontecer. Mas é sobretudo o fato das imagens estarem encadeadas em um fluxo que suscita essa impressão de que a situação irá evoluir. Certamente, se a cena se apresentasse sob a forma de uma imagem individual, numa única fotografia, essa expectativa de desdobramento futuro não teria lugar. É toda uma cultura audiovisual relativa ao cinema narrativo que nos faz associar qualquer sucessão de imagens ao desenrolar de uma história, a um desdobrar de acontecimentos em ordem mais ou menos linear.

Por diversas vezes Claerbout afirmou buscar em seus trabalhos contrapor-se à temporalidade vinculada à narrativa cinematográfica tradicional. O artista compartilha com Roland Barthes a idéia de que no cinema nos deparamos com um “tempo nervoso” um tempo que nos é imposto, uma vez que não podemos parar um filme e nos demorarmos sobre um determinado plano, tal como fazemos com uma foto ou uma pintura (BARTHES, 1984). Jacques Aumont acrescenta a esta ausência de liberdade, relativa ao tempo do cinema, o fato de que o espectador não a sente como tal, pois adere a este tempo (AUMONT, 2004, P.66)³.

Em *The algiers' sections of a happy moment*, Claerbout convoca um tempo narrativo apenas para torná-lo inócuo. O modo como as imagens se encadeiam em um fluxo potencializa o ímpeto para o futuro configurado pela cena, mas apenas para

3 É importante observar que o cinema focado tanto na reflexão de Barthes como na de Aumont é aquele de caráter fortemente narrativo e não todo e qualquer cinema.

frustrá-lo. Como vimos, à medida que a mesma situação se compõe e recompõe, que nada propriamente acontece, o fluir do presente em direção ao futuro é suspenso e tudo se mantém num estado de *quase* acontecer.

Habitar esse presente que reflui sobre si, esse tempo do *quase* a que nos convida o trabalho, corresponde à experiência de uma espera sem expectativa, um puro esperar sem objeto, no qual a expectativa do novo se converteu em disponibilidade para acolher o que há. À medida que se prolonga a deriva em torno de um momento único, essa espera sem expectativa vai se consubstanciando e se sobrepondo às expectativas de desdobramento futuro suscitadas pelo fluir das imagens e pela própria configuração da cena apresentada. A experiência dessa espera sem expectativa, que segue em consonância com o presente que se alonga, nos parece manter uma proximidade com a tonalidade afetiva do tédio.

O afeto que comumente denominamos como tédio abarca uma multiplicidade de estados que incluem desde um leve incômodo até uma sensação de completa perda de sentido (SVENDSEN, p.15-18). O tédio pode estar ligado a uma situação concreta como, por exemplo, esperar por alguém que custa a chegar mas pode também configurar um fenômeno mais vasto, um vazio que mina a vida e a própria vontade de viver, como descrito no *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa: “O tédio... sofrer sem sofrimento, querer sem vontade, pensar sem raciocínio...(...)” e ainda “uma sensação de vácuo, uma fome sem vontade de comer (...)” (PESSOA, 1986, pp. 195-196).

Mas a despeito das suas variadas manifestações, o tédio parece implicar sempre uma certa relação com o tempo. Ao se deparar com o problema do tédio, o filósofo Martin Heidegger lembra que na língua alemã o termo “tédio” (*langeweile*) significa “tempo longo” e observa que a sua experiência corresponde à sensação de um tempo que “se torna longo para nós”. Mas, pergunta Heidegger, “por acaso ele deve ser curto? Cada um de nós não deseja para si justamente um tempo longo?” (HEIDEGGER, 2011, p.106)⁴. Quando estamos entediados, as coisas aparecem destituídas das intensidades com as quais estão comumente vinculadas bem como dos efeitos que usualmente exercem sobre nós. O mundo, que habitualmente nos interpela com uma série de solicitações, parece se calar, nada nos exigindo ou suscitando. Uma indiferença paira sobre todas as

4 A discussão sobre o tédio emerge ao longo da reflexão de Heidegger em torno de três questões: mundo, finitude e solidão (HEIDEGGER, 2011). Apresentamos algumas das questões propostas pelo filósofo sem, contudo, proceder à análise das suas teses fundamentais, o que fugiria aos propósitos deste texto.

coisas, confrontando-nos com um “tempo hesitante”, com uma espécie de “irresolução do tempo” que procuramos prontamente eliminar com as mais variadas diversões e passatempos (HEIDEGGER, 2011, p. 130-131).

Ao caracterizar o tédio como “a tonalidade afetiva fundamental do filosofar”, Heidegger propõe que o exercício do pensamento exige uma atitude de “*não-se-contrapor-imediatamente*” ao tédio, mas “*deixá-lo ressoar*”, dando-lhe muito mais espaço ao invés de tentar fugir dele (HEIDEGGER, 2011, p.108, grifos do autor). Se a apropriação do tédio constitui uma via para o fazer filosófico é porque o tempo vazio, estagnado, pode lançar luz sobre a vacuidade de um outro tempo: aquele plenamente utilizado, preenchido com nossas ocupações diárias, “das quais há muito nos tornamos escravos” (HEIDEGGER, 2011, p.171). O tédio pode constituir uma abertura para uma experiência do tempo mais vasta do que o horizonte temporal traçado pelo ego com as suas referências e demandas.

Na experiência da instalação de Claerbout vislumbramos também uma via de apropriação do tédio, certamente diversa daquela proporcionada pela filosofia. Deixar prolongar-se a experiência de um tempo que retém o presente, tempo de uma espera sem expectativa, constitui o modo como o trabalho explora o território afetivo do tédio. Mas como se desdobra esse ressoar do tédio efetuado pela espera sem expectativa? E o que proporciona esta experiência? Começemos pela primeira pergunta. À medida que duramos na espera sem expectativa passamos a observar uma série de giros que o trabalho vai delineando no interior da mesma cena, percursos que vão nos mostrando micro-narrativas, regiões distintas no seio de um mesmo estrato espacial. Embora tecnicamente corresponda a uma seqüência linear de imagens, o modo como estas conectam-se umas às outras produz uma sutil sensação de estar girando, circulando em torno de algo. Articulado pontos de vistas que variam sob diferentes aspectos (enquadramento, ângulo, profundidade de campo, ponto de vista objetivo/subjetivo, etc.), os giros vão criando zonas diferenciadas no espaço e dando a ver uma multiplicidade de mundos que coexistem dentro de um único momento.

Esse processo de multiplicação e articulação de múltiplos pontos de vista, sob a forma dos giros, realiza uma desconstrução do enquadramento único da fotografia, procedimento que se faz presente em diversos trabalhos de Claerbout (CLAERBOUT *apud* VAN ASSCHE, 2008, p.9). Um dos efeitos dessa desconstrução consiste naquilo

que o artista definiu como uma intervenção no sentido de relaxar o olhar de suspeita lançado sobre os argelinos na Europa (CLAERBOUT, 2011).

Esse questionamento em torno da situação dos argelinos não se coloca no trabalho sob a forma de palavras de ordem. A instalação não se propõe como um discurso pronto a ser assimilado, mas como uma experiência que envolve um modo de sentir, de perceber, de estar no mundo. A ampliação da visão sobre os argelinos emerge em meio a essa dinâmica mais vasta, que procuramos discutir através dos múltiplos processos estéticos e técnicos abordados.

Mas falta ainda levantar uma qualidade fundamental que atravessa todos esses processos e se exprime bem no termo “delicadeza”. Em nenhum momento o trabalho se desdobra enquanto uma mudança abrupta, tudo acontecendo através de suaves variações. Os giros, as diferenciações do espaço, o aparecer de pequenos mundos aos quais nos referimos constituem procedimentos bastante sutis. O que estamos chamando de “delicadeza” aproxima-se da noção de “leveza”, desenvolvida por Denilson Lopes, que diz respeito não só ao aspecto formal das obras, mas a “um estar diferenciado no mundo”; um estado que muitas vezes “decorre mesmo da pausa, do silêncio (...)” (LOPES, 2007, p.72; 77). No trabalho de Claerbout, é delicadamente que os múltiplos mundos contidos no mesmo momento se descortinam pouco a pouco, e é de natureza delicada aquilo que descobrimos em cada um deles.

Talvez possamos dizer, então, que o ressoar do tédio sob a forma de uma espera sem expectativa, vislumbrado na instalação, proporciona uma sintonia delicada com o mundo. Esta sintonia envolve uma atenção ao ínfimo e a possibilidade de apreender variações em meio a um substrato indiferenciado. O tempo de um aparente nada acontecer, ao se tornar uma espera destituída de expectativas, faz-se uma oportunidade para rever e rever o já visto, ampliando, desse modo, nossa experiência do espaço. Mas tudo isso só pode acontecer se ao nos depararmos com o tempo lentificado do trabalho não o abandonarmos diante do primeiro tédio que se apresentar; se não cedermos ao ímpeto de sair da sala procurando pela próxima atração da exposição; se permitirmos que este tédio ressoe e se transfigure numa pura espera.

Referências

AUMONT, J. *O olho interminável*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BARTHES, R. *O terceiro sentido*. In: *O Óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1984.

COOKE, L. "Conversation". In: VANBELENGEN, Kurt (org.). *David Claerbout – Video works, photographic installations, sound installations, drawings (1996-2002)*. Bruxelas: A Prior, 2002.

DELEUZE, G., GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

HEIDEGGER, M. *Conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude, solidão*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

LOPES, D. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2007.

PESSOA, F. *Livro do Desassossego*. 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1986.

SVENDSEN, L. *Filosofia do tédio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

VAN ASSCHE, C. "Entretien" In: VAN ASSCHE, Christine (org.). *DavidClaerbout: The Shape of Time*. Zürich: JRP Ringier/Centre Pompidou, 2007.

Os limites da recepção: censura e leitura fílmica¹

Mahomed Bamba² (Facom/Póscom-UFBA)

1 Trabalho apresentado na Sessão 4 do Seminário de Recepção Cinematográfica e Audiovisual: abordagens empíricas e teóricas, no XVI Encontro Socine, 2012.

2 Doutor em Cinema e Estética do Audiovisual pela ECA-USP. Professor adjunto da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia e pesquisador credenciado no programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas (PósCom-Facom-UFBA). Tem participação em livros coletivos sobre os cinemas africanos e publicou artigos e capítulos de livros sobre a temática da recepção cinematográfica e audiovisual. Sócio da Socine desde 2002.

Resumo:

Algumas formas de censura cinematográfica, ao pretenderem interpor um primeiro filtro entre os públicos e os filmes, revelam-se como atos de leitura fílmica e atos impeditivos da própria recepção. Grupos de pressão ou agentes de censura procuram desqualificar as obras com base em critérios morais, ideológicos, mas também com critérios estéticos. O objetivo desta comunicação é examinar as formas discursivas da censura, os modos de leitura que ela aplica aos filmes bem como seus efeitos sobre o conjunto do processo receptivo.

Palavras-chave:

Recepção, Cinema, Censura, Espectador

Abstract:

Some forms of film censorship, wish to bring a first filter between the public and the films, reveal themselves as acts of reading and filmic acts impeding the reception itself. Pressure groups or agents of censorship seek to disqualify works on the basis of moral, ideological, but also with aesthetic criteria. The purpose of this paper is to examine the discursive forms of censorship, modes of reading that it applies to movies as well as their effects on the whole process receptive.

Keywords:

Reception, Cinema, Censorship, Spectator

Numa análise das maneiras brandas ou fortes pelas quais a imagem cinematográfica pode agredir a sensibilidade do espectador, Noël Burch segue uma linha de raciocínio e de argumentação que faz com que a questão da censura se encontre no meio de uma problematização de ordem estética; não só por causa de seus efeitos (sobre os polos da produção e da recepção dos filmes) mas, sobretudo, por causa de sua função sociológica. Como existe uma relação de transformação transgressiva entre as estratégias poéticas de alguns filmes e os materiais considerados tabus e subversivos (de um ponto de vista moral ou ideológico), diz Burch, logo qualquer sociedade se sente no direito e no dever de intervir nos trabalhos dos cineastas (BURCH, 2011, p.149-163). Consequentemente, a censura toma a forma de um gesto de autodefesa contra aquilo que alguns membros da sociedade estimam ser “experiências fortes” e indesejáveis para os espectadores. Com este tipo de reação contra os conteúdos (e não sempre contra a forma) dos filmes, a censura passa a representar, ao seu modo, alguns aspectos da “dialética da transgressão e do tabu” no cinema. Por isso, a censura deve ser considerada como “a expressão sociológica, em uma determinada sociedade, em um determinado momento, das tensões provocadas pela violação de um tabu” no campo estético (BURCH, 2011, p.150). Preocupado com a interpretação errônea que se poderia fazer com tal definição da função social da censura, Burch (2011) antecipa um esclarecimento em nota de rodapé do seu texto, deixando claro que não pretende “defender” a censura. Mas “o fato de a censura cinematográfica existir, sob uma forma ou outra, em todos os países, talvez seja indício de que ela represente uma realidade, implicando conseqüências estéticas e políticas, da qual todo cineasta deveria tomar conhecimento” (BURCH, 2011, p.151).

Esta concepção da censura tem também implicações no plano da recepção. Quando os agentes sociais se tornam autores de um discurso moralizador, eles passam a agir como grupos de pressão. Eles podem interferir no conteúdo dos filmes. Às vezes, é o próprio Estado que se dota de um órgão de controle, criando assim uma forma de “mediação institucional” entre as obras filmicas e os públicos: a censura oficial. A leitura/interpretação desses órgãos de censura funciona como um nível de filtragem pré-filmica³ antes da disponibilização das obras na esfera pública. Na perspectiva de uma teoria da recepção e dos efeitos estéticos (JAUSS, 1990; ISER, 1995), podemos

3 A autocensura e as versões do produtor (ou *director's cut*), por exemplo, fazem parte desses níveis de filtragem pré-recepção.

considerar o material discursivo produzido por agentes de um departamento de censura, por exemplo, como parte dos julgamentos históricos dos espectadores-leitores. Além de levantarem a questão do confronto entre as “autoridades de interpretações” (as do autor do filme X as do intérprete-censor), as relações contraditórias e paradoxais (de leitura e de proibição) da censura com as obras representam um caso de determinação contextual de ordem institucional no processo de recepção e de apropriação dos filmes. As questões dos modos de leitura fílmica e de interpretações levantadas pela censura tornam o seu estudo pertinente e esclarecedor tanto para a história social dos filmes quanto para a compreensão de vários aspectos da recepção cinematográfica.

Os dois tipos de abordagem teoria da censura cinematográfica

Janet Staiger (2000), por sua vez, considera também a censura como um dado importante no estudo histórico-dialético da recepção. Geralmente os pesquisadores interessados nos casos de censura cinematográfica tentam entender as injunções que intervêm da fase de roteirização até a da filmagem no sentido de descobrir a gênese do discurso moralista que toma forma na obra. Sendo assim, a ênfase é dada na compreensão dos fatores da produção que implicam e determinam um “modo de recepção” particular (STAIGER, 2000, p.77). Mas há também um esforço para entender como o mesmo discurso fílmico moralista, que tenta “posicionar” e determinar o espectador, pode conter em germe possibilidades de leituras e representações alternativas. Ou seja, os estudiosos podem examinar os efeitos paradoxais da censura que provocam outros tipos de comportamentos espectatoriais não sempre previstos, atitudes de recepção que podem fazer emergir outras interpretações não sempre controláveis⁴. Isso confirma o fenômeno de “*empowerment*”, de libertação e de reivindicação da “autoridade” interpretativa por parte de algumas comunidades de interpretação nas suas relações com os filmes, mesmo censurados. Depois de revisar as propostas do que ela chama de “abordagem tradicional da censura”, Staiger (2000) resume a definição da “abordagem revisionista” a três grandes argumentos:

The revisionist approach to film censorship has employed three arguments: the first is the poststructuralist argument, showing how texts are invariably filled with gaps or contradictions which permit readers to

4 Fenômeno de contra-leitura ilustrado pelas diversas interpretações que as mulheres, os homens, os gays, as lésbicas, os membros de uma comunidade racial, étnica etc. podem fazer de um mesmo filme.

have more play with the meanings than is preferred by those attempting to regulate the text. The second argument is to situate the film within its surrounding historical discourses, and to realize that movies do not exist in isolation from other knowledges. Films are only one public discourse. (...) revisionist film scholarship has also adopted a third argument: an observation that creates more complexity to the social formation: (...) the products of Hollywood contain films ranging from conservative to liberal in their point of view. (STAIGER, 2000, p.78)

Por causa da parcela de liberdade que sobra na interação dos públicos com obras censuradas, Staiger (2000) postula um fenômeno de “imaginações transgressivas” na recepção fílmica. A intervenção de modos de leitura divergentes pode fazer com que existam dois filmes⁵ em um só (STAIGER, 2000, p.77). A produção cinematográfica, num determinado período histórico, pode ser rígida por um conjunto de protocolos narrativos motivados por preocupações de ordem ético-moral. Os espectadores podem ter consciência da injunção dessas normas morais na prática cinematográfica. Mesmo assim, eles podem recusar ou aceitar os significados criados e propostos pela pressão da censura. Ao redefinirem a espectralidade com relação às primeiras formas de censura cinematográfica, as pesquisas históricas procuram entender as interações entre as formas de censura e as modalidades de (auto)regulação da produção cinematográfica. No plano da recepção, elas apreendem as respostas e os modos de leitura divergentes dos filmes de algumas comunidades de intérpretes⁶ como modos de produção alternativos de uma segunda ou terceira narrativa (à revelia das versões propostas pelas instâncias de realização).

Ao mesmo tempo em que a censura revela a existência de um horizonte de expectativa diferente e em franca contradição com a intencionalidade do texto e do autor-cineasta, o discurso que ela produz (documentos censórios) mantém diferentes tipos de relação paratextual e metatextual com o filme. Com base nessa relação, destacamos dois tipos de textos de censura. O primeiro envolve aqueles que mantêm uma relação de comentário mais distante com o texto fílmico, mesmo tentando interferir na sua leitura e na atitude do público: os boletins, os relatórios, os laudos de uma comissão de censura,

5 “Movie Censors versus movies fans”.

6 Sobretudo as comunidades de fãs.

por exemplo, formam dados textuais que podem ser comparados ao metatexto⁷ do filme (como o metatexto da crítica jornalística, eles poderão, eventualmente, interessar a espectadores mais curiosos). O segundo tipo de discurso da censura concerne às menções que são diretamente acopladas ao texto fílmico, participam daquilo que Genette (1982) chama de peritexto. São geralmente agregadas ao filme na forma de menções de advertência e de aviso ao público: podem se destacar no interior do espaço prefacial, nos créditos ou no cartaz e nos materiais de divulgação. Esta última categoria de texto da censura tem uma função paratextual⁸. Mas a voz da censura pode ecoar de forma implícita e surda no interior do discurso do filme. Neste caso, ele transparece ao término de uma análise mais detalhada do filme também. Em todos os casos, as intervenções da censura e da autocensura criam uma “consigna de leitura” implícita. Que tenham o valor de um paratexto ou de metatexto fílmico, o que vai nos interessar aqui é o funcionamento dos comentários da censura, isto é, seu modo de participação na constituição daquilo que Genette (1982, p.10) chama a “dimensão pragmática” da obra, isto é, um lugar donde o texto age sobre o leitor. Os dois tipos de discurso da censura determinam o conteúdo e parte do comportamento do público dos filmes, além de terem efeito⁹ sobre os modos de leitura dos filmes. Inclusive ativam e suscitam em alguns espectadores aquilo que Staiger (2000, p.78) define de “imaginação transgressiva”, atitude que resulta na procura da obra na sua forma original (pré-censura) e na ativação de um modo de leitura fílmica mais antagônica do que participativa e cúmplice. Para isso, precisamos apreender e construir o sujeito espectador e leitor que se forma, como uma figura, dentro na apreciação e julgamento de um filme por uma comissão de censura, por exemplo.

7 Ao mencionar a metatextualidade como o terceiro tipo de transcendência textual, Genette (1982) define também como metatexto qualquer texto ou fragmento de texto que mantém uma relação crítica e de comentário com relação a uma obra. No cinema como na literatura, essa relação metatextual tem na atividade da crítica sua máxima expressão. Mas, além do discurso da crítica especializada, proliferam sobre e em torno do filme outras variantes metatextuais como a análise fílmica e as conversações e os comentários de cinéfilos.

8 Lembremos que Genette (1982) define a transtextualidade como algo constituído pela relação que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito tem com aquilo que com o texto que lhe serve de entorno, de texto de acompanhamento, ou seja, o paratexto. Quanto aos elementos constitutivos do paratexto, além de conferir um contexto discursivo a um primeiro texto, produzem sobre ele um “comentário que pode ser oficial ou não oficial e que não é sempre de fácil acesso ao leitor purista da obra”. Na definição de Genette, o paratexto é visto como um lugar para o pacto genérico, isto é, uma relação com o leitor ou com o espectador (no caso do filme).

9 Parfraseando Odin (2000), que fala de “efeito-créditos” (referindo-se ao efeito de ‘posicionamento prévio’ que os créditos de um filme criam num espectador desde a sequência inaugural), podemos falar aqui também de efeito-censura.

Apresentação do objeto discursivo de censura em estudo

“A partir de agora você poderá descobrir mais de quatorze mil documentos entre processos de censura, material de imprensa e relatórios do DEOPS¹⁰ de 444 filmes brasileiros”. Qualquer pessoa, ao acessar o site¹¹ “Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964/1988”, pode ler esta frase como um convite a mergulhar num capítulo sombrio da história do cinema brasileiro. O portal foi criado em 2005 e abriga um rico material discursivo da censura cinematográfica praticada sob o regime militar. Assim que foram liberados para consulta pública¹², esses documentos passaram a ser digitalizados e disponibilizados na Internet: a esse respeito foi criado o site que abriga, além dos laudos e relatórios da comissão de censura oficial, críticas jornalísticas que tinham um caráter de censura. Como qualquer hipertexto, o site é estruturalmente dividido em duas grandes partes que comportam diversos paratextos/metatextos sobre os filmes censurados. Além desses documentos históricos, há também um link que leva aos depoimentos de alguns cineastas gravados em vídeo; eles falam brevemente da maneira como vivenciaram a experiência de ter seus filmes censurados. Trata-se de um rico acervo sobre uma parte da memória do cinema brasileiro e daquilo que se falou e se disse sobre esses filmes num determinado período da sua vida como obra na esfera pública. Ao mergulhar na leitura de alguns laudos nesse arquivo, é como se o espectador contemporâneo tivesse acesso à história da recepção desses filmes que passaram pela avaliação dos censores do DEOPS. Esses documentos escritos da censura aparecem hoje como vestígios de um exercício de leitura/interpretação excêntrica de alguns filmes brasileiros no contexto da ditadura militar.

A primeira impressão que tivemos ao ler alguns laudos censórios é que os censores assistiam aos filmes¹³, mesmo que baseando, em última instância, seus julgamentos

10 A organização do material de censura do DEOPS/SP (Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo) é fruto da pesquisa da Leonor Souza Pinto, uma das principais idealizadora do portal.

11 Como se pode ler no texto de apresentação do site, o acervo da censura foi primeiramente entregue à guarda do Arquivo Nacional em 1999. Em 2005, o projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro disponibilizou gratuitamente mais de seis mil documentos relativos a 175 filmes brasileiros. Cf. Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964/1988. Disponível em: <www.memoriacinebr.com.br>.

12 O tratamento e organização dos documentos do arquivo do DEOPS e sua disponibilização no site é parte do trabalho de pesquisa da historiadora Leonor Pinto Souza.

13 Nos casos extremos, o censor pré-julga os filmes antes de vê-los.

em normas morais e considerações ideológicas. Começamos a nos interrogar sobre o tipo de relação de leitura que eles mantinham com a obra (que tipo de espectador-leitor se afirma ali?), com a linguagem (como eles resumem, descrevem e comentam o filme ou trechos incriminados?) e com o ato de interpretação¹⁴ (quais sentidos eles extraem do filme ou dão ao conteúdo narrativo?). No processo de leitura/interpretação fílmica, notamos que alguns censores desconsideram o *intentio auctoris* e o *intentio operis* (ECO, 2008, p.14-18) dos filmes e privilegiam apenas a intenção *lectoris*. Ao se negarem a “cooperar” com os filmes, eles agem como intérpretes que se comprazem na sua função de mediador entre o texto e o público-alvo. Conscientes da pluralidade de “verdades” contidas numa obra, os censores, que são também espectadores, procuram antecipar sobre o processo receptivo do filme, controlando parte de seus sentidos. Quando eles julgam uma obra inapropriada ou em contradição com normas morais estabelecidas, por exemplo, eles proíbem a circulação da mesma em nome da proteção dos públicos que são visados. Agindo assim, os agentes da censura “imaginam” e constroem espectadores e públicos hipotéticos.

Conclusão

As considerações tecidas e expostas aqui não passam de conclusões provisórias. Pretendemos investigar mais detalhadamente as relações e interações entre o discurso da censura e as disposições receptivas de alguns tipos espectadores e comunidades de interpretação em determinados períodos históricos e contextos sociais bem como os efeitos da autocensura na programação de modos de leitura particulares. A investigação dessas questões se fará com base em inferências a partir de dados paratextuais e metatextuais¹⁵, e levando em conta também os dados textuais fílmicos. Se é verdade que as determinações da censura e da autocensura sobre o espaço da recepção/leitura das obras são perceptíveis e mensuráveis no discurso situação no espaço peritextual dos filmes, não descartamos a hipótese de que esses efeitos também podem ser examinados

14 Lembremos que Barthes (1999), ao falar da Nouvelle Critique, insiste na noção de “verdade de palavra” que se tornou a única e principal obsessão do crítico-escritor ou o crítico-analista. No caso do censor, o embate com a verdade é outro, persegue-se outro tipo de verdade.

15 Como exemplo de um estudo do “como ler um metatexto” criado estrategicamente pelo próprio autor da obra, ver a análise de *Un drame bien parisien* por Umberto Eco (2008).

no decorrer do exercício da análise fílmica. Por isso a perspectiva da semiopragmática será de grande valia nesse estudo dos demais efeitos da censura na produção do texto tanto no espaço da realização como no espaço da recepção (notadamente pelos modos de leitura programados e, conseqüentemente, ativados ou ignorados pelos espectadores nas suas interações com os filmes censurados ou autocensurados).

Referências

BARTHES, R. *Critique et vérité*. Paris : Seuil, 1999.

CARRIÈRE, J-C. *La película que no se ve*. Barcelona: Paidós, 1997.

ECO, U. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FISH, S. *Quand lire c'est faire : l'autorité des communautés interpretatives*. Paris : Les Prairies Ordinaires, 2007.

GENETTE, G. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.

GODET, M. *La pellicule et les ciseaux : la censure dans le cinéma soviétique, du Dégel à perestroïka*. Paris : CNRS, 2010.

ISER, W. *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*. Liège : Mardaga, 1995.

JAUSS, H.R. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, 1990.

LEJEUNE, P. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seul, 1996.

KESSLER, F. Regargs en creux : le cinéma des premier temps et la construction des faits spectatoriels. *Reseaux*, n.99, dossiê « Cinéma et Réception », 2000, p.73-98.

LEENHARDT, J. ; JÓZSA, P. *Lire la lecture : essai de sociologie de la lecture*, Paris : Le Sycomore, 1982.

MARIE, M; THOMAS, F. (Org.). Le mythe du director's cut. *Théorème*, Paris : Presse Sorbonne Nouvelle, 2008.

ODIN, R. *De la fiction*. Bruxelles : De Boeck Université, 2000.

RABAU, S. (Org.). *Lire contre l'auteur*. Paris : PUV, 2012.

STAIGER, Janet. *Perverse Spectators : the practices of film reception*. NY : New York University Press, 2000

VIOLLET, C.; BUSTARRET, C. (Org.). *Génèse, censure, autocensure*. Paris : CNRS, 2005.

Jane Austen é pop: o papel do espectador e do leitor na *Austen Mania*¹

Marcela D. de O. Soalheiro Cruz² (mestranda – Universidade Federal Fluminense (UFF))

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no seminário temático: Recepção Cinematográfica e Audiovisual: Abordagens Empíricas e Teóricas.

2 Marcela Soalheiro graduou-se em Comunicação Social - Cinema, pela UFF, em 2011. É mestranda do Programa de Pós-Graduação da UFF sob a orientação do Professor Maurício Bragança.

Resumo:

Este trabalho busca pensar o papel do novo-leitor das obras de Jane Austen: uma espécie de leitor/produtor que advém não apenas do encontro literário com os romances da escritora, mas sobretudo, pelas apropriações e as adaptações cinematográficas. Assim, buscaremos as razões para a relevância atual dessas obras, considerando público-alvo, mídia, produtor e espectador, analisando as causas e as conseqüências do fenômeno contemporâneo de adaptação e apropriação da autora.

Palavras-chave:

Cinema, Literatura, Adaptação, Austen, Fã.

Abstract:

This article proposes an analysis of the role of the “new-reader” on Jane Austen’s work: a reader/producer that emerges not only from their relation with the novelist’s work, but also from their encounter with cinematographic adaptations and appropriations. We will explain the contemporary relevance of these works, taking into consideration their demographic, media, producers and spectators, analyzing the consequences of the contemporary phenomenon of Austen’s cinematographic adaptations.

Keywords:

Cinema, Literature, Adaptation, Austen, Fan.

Austen no cinema

Jane Austen é pop: ela é romântica e determinada em *Becoming Jane* (Jarrold, 2007) e uma senhora amargurada em *Jane Austen's regrets* (Lovering, 2008). Suas personagens passeiam pela Beverly Hills dos anos noventa em *Patricinhas de Beverly Hills* (Heckerling, 1995), por Londres dos anos 2000 em *Lost in Austen* (Andrews, 2008) e há 15 anos mergulham em lagos com camisas brancas para serem encontrados com cabelos rebeldes e roupas transparentes por nós, os ávidos espectadores.

Em 1995 inicia-se a fase de maior criatividade e produção acerca da sua obra: são mais de quinze produções audiovisuais, além de inúmeros livros baseados na vida e obra da autora. Este estudo se propõe a analisar os vários fatores que explicam a relevância de uma literatura que está se modificando quase duzentos anos após ser escrita. Dedicamo-nos especialmente a explorar os papéis dos seus principais agentes: o novo-leitor, aquele que, através do cinema, revoluciona a leitura e o fã, que com a sua dedicação e necessidade de expressão, participa ativamente dessa recente fase de produção.

As três fases de adaptação e apropriação

Para a análise da relação entre as adaptações de Jane Austen e esse espectador/leitor proponho a divisão delas em três fases.

A primeira fase se dá na Inglaterra e nos Estados Unidos da América e se caracteriza pela produção de sete adaptações. Com exceção da primeira adaptação cinematográfica de *Orgulho e Preconceito* - em 1940, as adaptações norte-americanas são compostas de filmes para a televisão como *Orgulho e Preconceito*, de 1948 e *Razão e Sensibilidade*, de 1950.

Na Inglaterra, a BBC centraliza as produções televisivas. São filmes, em sua maioria, havendo somente uma minissérie de *Orgulho e Preconceito* em 1952. A última adaptação norte-americana de um romance de Austen até 1995 finaliza essa primeira fase com *Emma*, em 1954.

A segunda fase tem início em 1958 com uma minissérie de *Orgulho e Preconceito* produzida pela BBC. Diferencia-se da primeira por ser praticamente toda produzida pela BBC, restrita à Inglaterra, restrita à televisão e por ser mais abrangente nos romances que adapta. São produzidas nesta época as primeiras adaptações de *Persuasão* (1961), de *Mansfield Park* (1983) e de *Northanger Abbey* (1986).

A adaptação de *Orgulho e Preconceito* de 1995 da BBC inicia a terceira fase, que apresenta lançamentos previstos para 2013. É a mais diversificada no que concerne produtos, mídias, padrões de consumo e espectadores. A essa fase damos o nome de *Austen Mania*.

O fã de Austen

Ao pensarmos nas adaptações e apropriações de Austen, principalmente quando tratamos da *Austen Mania*, devemos considerar a especificidade de seu público consumidor e sua relação com a produção. É importante considerar o quanto essas adaptações - produzidas por uma indústria cinematográfica dedicada não só ao público conhecedor de Jane Austen, mas também a uma recepção abrangente - suprem as vontades e ambições deste público específico, os fãs³.

O padrão de consumo deste sujeito é particular: ávido por novidades, ele pode se decepcionar quando um produto não alcança as suas expectativas. É nesse contexto que ele começará a produzir o que está de acordo com sua imaginação, provavelmente satisfazendo o desejo de outros fãs ou motivando-os a fazer o mesmo. “São a dedicação de um fã a um objeto e a força com que esse objeto está atrelado à sua vida que o levam a ter vontade – ou mesmo necessidade – de modifica-lo, ou criar um novo para suprir as suas expectativas e sua imaginação.” (CURI, 2010)

Semelhante à maioria dos objetos de idolatria, os fãs de Jane Austen apresentam especificidades. Neste caso, a diferenciação se dá principalmente na forma que ele se tornou interessado pela obra. Ele pode 1) Ser fã dos romances, lê-los no original e ter

3 O termo “fã” é constantemente utilizado no sentido pejorativo, para descrever aquele ser esquisito, recluso e obcecado por algo; ou então para descrever aquela adolescente histérica, que enche as paredes de seu quartos de cartazes e chora copiosamente ao ver seu ídolo. Sem juízo de valor, fã é o nome dado ao sujeito que tem um objeto de idolatria, normalmente um produto de entretenimento.

preconceitos com as adaptações e apropriações; 2) Gostar dos produtos (adaptações) e nunca ter lido os romances; 3) Ter chegado aos romances através das adaptações; e 4) Gostar de ambos os romances e as adaptações. Seja a forma que o levou à obra qual for, ele se dirá fã de Jane Austen e não, como se poderia esperar, de Joe Wright, diretor da versão de 2005 de *Orgulho e Preconceito*.

Quando tratamos especificamente deste fã, críticos costumam nomeá-lo de *janeite*. O termo foi usado pela primeira vez em 1894 pelo crítico literário inglês George Saintsbury (1845-1933) em uma introdução que escreveu para uma edição de *Orgulho e Preconceito*. (LYNCH, 2005)

O fã e o novo-leitor na *Austen Mania*

Em 2008, Jeanne Kiefer publicou *Anatomia de uma janeite*, na qual busca o perfil da *janeite* do futuro. Sobre como elas (98% dos 4.501 entrevistados eram mulheres) entraram em contato com Jane Austen: 30% começaram lendo um dos romances contra 26% que entraram em contato através do cinema e televisão. (KIEFER, 2008) Kiefer diz também que, quanto mais jovens os entrevistados, maior a proporção da iniciação através do audiovisual.

Sobre isso, Steenkamp diz que:

Todas essas adaptações cinematográficas fizeram surgir um novo tipo de *janeite*: mulheres modernas que se identificam com as heroínas de Jane Austen como retratadas no cinema, e que podem até se considerar admiradoras de Jane Austen, mas que não necessariamente lêem Austen. Como exemplo, apresento uma parente que é uma mulher bem-sucedida e inteligente. Após ver a versão da BBC de 1995 de *Orgulho e Preconceito* (na qual, obviamente, estrela Colin Firth) uma grande quantidade de vezes, ela se declarou viciada e animadamente alugou The Jane Austen Book Club, *Becoming Jane* e a versão da Keira Knightley de *Orgulho e Preconceito* [...]. Apesar de não demonstrar nenhum interesse em ler *Orgulho e Preconceito*, tendo, brevemente, experimentado a leitura uma vez, ela ainda se refere ao texto como o melhor livro que nunca leu. (STEENKAMP, 2009)

Steenkamp diz, ainda, que quando releu sua cópia de *Orgulho e Preconceito* descobriu-se vendo o ator Colin Firth toda vez que lia o nome Mr. Darcy. Para ela, a partir do momento que viu a adaptação da BBC de 1995, Mr. Darcy se tornou Colin Firth. (STEENKAMP, 2009) Anos mais tarde, o ator faria um Mr. Darcy novamente em *O diário de Bridget Jones* (Maguire, 2001), adaptação do livro homônimo sobre uma mulher à procura de amor.

Este filme é referencial a *Orgulho e Preconceito: Bridget* (Reneé Zellweger) assiste inúmeras vezes à adaptação da BBC do romance. Quando é apresentada a Mark Darcy (Colin Firth) - nome dado ao herói em referência a Fitzwilliam Darcy - ela o detesta, chama-o de esnobe e arrogante. A trama se desenrola de maneira semelhante à de *Orgulho e Preconceito*.

Uma cena inexistente em *Orgulho e Preconceito* foi incluída na versão televisiva de 1995: Mr. Darcy, já apaixonado por Elizabeth Bennet e já rejeitado por ela, chega à sua casa sem saber que ela está visitando sua propriedade. Ele desce de seu cavalo, tira parte de suas roupas e mergulha em um lago. Quando Mr. Darcy sai do lago, molhado e com a roupa transparente, ele se depara com Elizabeth. O encontro é constrangedor para ambos já que ele está vestido indecentemente e ela está caminhando pelos seus jardins após tê-lo rejeitado grosseiramente.

No romance, Elizabeth está com seus tios saindo de Pemberley, a casa de Mr. Darcy. Enquanto os viajantes admiram a casa e as melhorias feitas pelo dono, ele mesmo aparece por detrás dos estábulos, onde acabou de deixar seu cavalo de viagem. Eles se veem e ficam extremamente constrangidos, mas Darcy é tão delicado que Elizabeth começa a vê-lo com olhos mais dóceis.

A cena do lago é uma das mais conhecidas das adaptações de *Orgulho e Preconceito* e é considerada uma das liberdades mais sensuais tomadas por uma versão, já que seria inconcebível uma falta de pudor desta natureza ser encontrada em qualquer romance de Austen. Em *Bridget Jones* a cena é repetida (ao invés de um lago, Mark Darcy entra em uma fonte) e, além de ser uma referência ao papel anterior de Firth, é também referencial à adaptação.

Em *Lost in Austen* (2008), a referência se repete. Esse filme conta a história de Amanda Price (Jemima Rooper), uma londrina contemporânea que sofre uma desilusão

amorosa. Ela recorre a *Orgulho e Preconceito* como terapia e acaba descobrindo um portal em seu banheiro que a transporta diretamente para o sótão da casa da heroína do romance, Elizabeth Bennet (Gemma Aterton). Elas então fazem um acordo: Amanda vai para Longborne do início do século XIX enquanto Elizabeth vem para Londres do século XXI.

Quando Amanda se despede de Mr. Darcy (Elliot Cowan) ela lhe pede um favor. No próximo plano o vemos sair de um lago com a camisa branca molhada e transparente. Nesse caso a intertextualidade é criada com as adaptações de 1995 e de *O diário de Bridget Jones*, já partindo do princípio que é mais interessante colocar uma referência a uma adaptação do que ao romance. É também uma alusão ao início da *Austen Mania* e um presente aos fãs dessa fase. Não seria surpreendente, então, que um leitor recém-chegado à literatura através do cinema esperasse que de fato houvesse uma parte do livro em que Elizabeth encontrasse Mr. Darcy úmido, fosse de entrar em uma fonte ou de mergulhar em um lago.

Em se tratando de quase um século de adaptações, portanto, devemos considerar a possibilidade de o leitor ser conhecedor da obra produzida pelo audiovisual. Quando abrimos um livro hoje, estamos impregnados de informações inexistentes nas páginas e isso irá conduzir nossa interpretação. Essa interpretação, subjetiva e repleta de imagens cinematográficas, é parte integrante do que conhecemos como Jane Austen hoje e irá construir o que chamaremos de Jane Austen no futuro.

É possível supor, então, que mesmo não conhecendo os romances, uma pessoa seja capaz de dizer do que tratam; ou, talvez, descrever as paisagens ou os costumes retratados. Esse imaginário que permite o conhecimento da sua obra mesmo sem conexão direta do público com os romances foi em grande parte criado pelo cinema. John Ellis diz que, quando lidamos com cânones “A adaptação lida com a memória do romance, uma memória que pode ser derivada da leitura, ou, como é mais comum com um clássico da literatura, uma memória cultural circulada.” (ELLIS, 1982)

Concluimos, então, que o fã interessado na literatura através da adaptação terá uma visão diferente dos outros. O conteúdo cinematográfico será importantíssimo na maneira que esse leitor fará sua interpretação: é um leitor que chega às páginas carregado de imagens e significações distintas daquele que conta somente com sua imaginação. Sua leitura de Jane Austen será direcionada e referencial, de acordo com a adaptação cinematográfica à qual foi exposto anteriormente.

É um processo em evolução contínua: cada vez mais espectadores constroem diferentes interpretações dos romances devido às experiências particulares que tiveram no cinema, alguns adicionam ao seu conhecimento o conteúdo escrito, outros não. É como se a obra de Austen estivesse em constante construção através desses espectadores, e quanto mais o cinema produz baseando-se nessas transformações, mais são adicionadas, como na questão do Mr. Darcy e sua camisa branca molhada.

O diferencial, entretanto, desse novo fenômeno de adaptações e apropriações da *Austen Mania*, é dado pela mudança no papel dos *janeites*: antes consumidores, esses novos-leitores transformam-se em produtores. A inclusão digital e o acesso a novas mídias permitiram a ascensão quantitativa de produções acerca da escritora. Isso significa principalmente que a origem e a relação que esse fã tem com os romances originais e com os produtos relativos a eles, terá influência direta nos produtos realizados por eles. E esses novos filmes poderão ser mais uma adição à experiência de Austen hoje.

A urgência que o fã sente de se expressar, de expor sua perspectiva e de corrigir o que ele possa vir a considerar como erros ou lacunas nas adaptações recentes, dão o tom da *Austen Mania*. Aproximando-se à Austen, no que diz respeito ao seu potencial crítico e transgressor, esse fã busca o seu espaço. Quando não se sente representado pelas adaptações, faz a sua. E, mais importante, a divulga para outros fãs que podem, ou não, compartilhar sua opinião. Essa troca entre os fãs de diferentes origens e perspectivas enriquece o universo de Austen, estando eles nas grandes produções ou em curtas caseiros.

Referências

CURI, Pedro. *Fan-Films: da produção caseira a um cinema especializado*. Dissertação (Mestrado) . Programa de Pós Graduação de Comunicação da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010

ELLIS, John “The literary adaptation”. *Screen 23*: Maio-Junho, 1982

KIEFER, Jeanne. “Anatomy of a Janeite”. *Persuasions On-line*: V.29, NO.1 nov. – jan. 2008

LYNCH, D. S. *Cult of Jane Austen*. In: J. Todd, *Jane Austen in context* (pp. 111 - 120). Cambridge: Cambridge University Press.

STEENKAMP, Elzette “Janeites for a new millenium”, *Transnational Literature* V.1, NO.2 Maio, 2009

Tom em recortes: memória e biografia em *A música segundo Tom Jobim*¹

Márcia Carvalho² (doutora – FAPCOM)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão 01 do Seminário Temático Estudos do Som.

2 Márcia Carvalho é doutora em Multimeios pela UNICAMP, professora e coordenadora na FAPCOM, pesquisadora em jornalismo, música e documentário. Na SOCINE, coordena o Seminário Temático Estudos do Som.

Resumo:

A proposta é apresentar uma análise do documentário *A música segundo Tom Jobim* (2011), dirigido por Nelson Pereira dos Santos e Dora Jobim. Pretendo examinar como a pesquisa musical, explorada como documento histórico e artístico deste documentário de colagem, busca retratar o músico a partir de sua obra. Esta análise integra um estudo sobre a prática contemporânea do documentário musical no Brasil e o seu desafio biográfico.

Palavras-chave:

Documentário musical, biografia, estudos do som, Nelson Pereira dos Santos, Tom Jobim.

Abstract:

The proposal is to present an analysis of the documentary *A música segundo Tom Jobim* (2011), directed by Nelson Pereira dos Santos and Dora Jobim. I intend to examine how musical research, explored how historical and artistic document of this documentary collage, seeks to portray the musician from his work. This analysis includes a study on the practice of contemporary music documentary in Brazil and his biographical challenge.

Keywords:

Music documentary, biography, sound studies, Nelson Pereira dos Santos, Tom Jobim.

Apresentação

A biografia traz a ilusão de um acesso direto ao passado. Diferente do que se propaga pelo senso comum, o ato biográfico carrega um caráter híbrido e impuro, com a possibilidade de diferentes abordagens e tendências narrativas ao longo da história do gênero, em particular em seu panorama editorial, como já investigou François Dosse (2009).

Na prática audiovisual, o documentário que elege temas e personagens da história da música brasileira é hoje uma produção recorrente em várias mídias. Entretanto, mesmo levando-se em conta que qualquer documentário musical é, de fato, uma produção em que a música é protagonista e tem papel fundamental em sua construção estrutural e temática, nota-se que não há pluralidade de abordagens narrativas nesta produção.

Para o debate de trilha sonora, chama a atenção que a maioria dos documentários musicais revela o velho predomínio da voz, quando a própria montagem se dá pela palavra, principalmente através da entrevista que substituiu, de maneira geral, o recurso da narração, assumindo sua função de apresentação informativa dos temas. Desse modo, é através do som direto, originário das entrevistas e depoimentos, e do som de arquivo, de outros filmes e programas de televisão que se tem a construção de vários retratos de músicos (CARVALHO, 2012b). O que, curiosamente, coloca a trilha musical em segundo plano.

Entretanto, o documentário *A música segundo Tom Jobim* (2011), dirigido por Nelson Pereira dos Santos e Dora Jobim, é uma produção singular neste contexto histórico de produção. O filme retrata o músico a partir de sua obra musical, sem recorrer a depoimentos, entrevistas ou narração, apostando na compilação de um vasto material de arquivo com várias performances musicais que interpretam as canções do maestro Antônio Carlos Jobim.

Trata-se de uma produção de colagem que conta a história de Tom Jobim como músico. O seu retrato é construído através de suas canções como “Garota de Ipanema”, “Águas de março”, “Corcovado”, “Dindi”, “Luiza”, “Insensatez”, entre outras canções consagradas ao Rio de Janeiro, às mulheres e à natureza. Para mostrar a música, o documentário resgata as interpretações e performances de Gal Costa, Elizeth Cardoso,

Jean Sablon, Agostinho dos Santos, Pierre Barouh, Alaíde Costa, Henri Salvador, Gary Burton, Silvia Telles, Gerry Mulligan, Ella Fitzgerald, Sammy Davis Jr, Judy Garland, Vinicius de Moraes, Errol Garner, Pat Hervey, Elis Regina, Adriana Calcanhoto, Nara Leão, Maysa, Fernanda Takai, Nana Caymmi, Diana Krall, Oscar Peterson, Sarah Vaughan, Cybele e Cynara, Carlinhos Brown, Jane Monheit, Stacey Kent, Birgit Brüel, Milton Nascimento, Lisa Ono, Paulo Jobim, Miúcha, Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil e Paulinho da Viola, entre outros.

Diante disso, pretendo examinar a pesquisa musical explorada como recurso narrativo ao analisar o estilo deste documentário que abandona várias pretensões biográficas convencionais, sem explicações marcadas pela oralidade e memória de depoentes ou de uma amarração cronológica que articula vida e obra do biografado.

Uma biografia cantada

A música segundo Tom Jobim é mesmo musical. A montagem deste documentário se constrói na colagem de performances musicais, quando por meio de várias versões e regravações de canções identificamos o sucesso internacional e a dimensão de como a música de Tom Jobim se espalhou pelo mundo ao longo de sua trajetória de vida. Dessa maneira, o ponto de corte do documentário está na música, na montagem de uma programação musical ou seleção de um elenco de músicas e/ou canções devidamente articuladas para cumprir um modo de representação do percurso da obra artística de Tom Jobim. O resultado desta proposta evidencia uma montagem quase radiofônica em sua estrutura, mas audiovisual pelas suas performances em vídeo.

O filme também apresenta recursos narrativos visuais importantes quando destaca logo em sua abertura imagens de fotos que revelam o Rio de Janeiro e sua época, ainda em preto e branco - do acervo fotográfico do documentarista Jean Manzon (SADLIER, 2012, p. 158) -, iniciando o filme também pelo começo da carreira do músico, com a fotografia de Newton Mendonça, seu primeiro grande parceiro e amigo desde a adolescência, seguido de retratos de ordem íntima com os registros de sua família, recurso ainda utilizado em outros trechos do filme, sem caracterizar um uso de divisão cronológica.

O roteiro é dividido em três grandes temas: o Rio de Janeiro, mulheres (musas) e natureza, que são cantados nas músicas de Tom Jobim e apresentados com rico material de arquivo, do acervo da família e principalmente de diversos acervos de televisão, com imagens da TV Cultura, Rede Globo, Bandeirantes, RAI, BBC, NHK e outras. Além disso, observa-se o uso do *Youtube*, ferramenta bem conhecida de compartilhamento de vídeos pela Internet, adorada pelos novos realizadores e estudantes como fonte primordial de pesquisa, nem sempre confiável já que permite que qualquer usuário coloque um vídeo, original ou editado, quase sempre sem respeitar os direitos autorais.

Na composição deste mosaico antropofágico, os diretores demonstram que a informação é musical, oposta a inflação verbal da prática das entrevistas e depoimentos. Com isso, a proposta estética se torna bem afinada ao próprio pensamento circular da obra de Tom Jobim, de suas conhecidas travessuras no processo de mistura, assimilação e reinvenção na composição musical, sob influência da música estrangeira, como a adoção dos acordes dissonantes largamente empregados nos improvisos do jazz norte-americano ou seu vasto conhecimento da história da música erudita, como já foi analisado por Cacá Machado:

Regravar, reinterpretar, assim como reutilizar fragmentos melódicos, rítmicos e harmônicos de um tema em outro, são constantes na obra de Tom Jobim. São também indicativos de uma característica de personalidade e musicalidade: o pensamento circular. Em cada giro, Tom traz uma nova experiência. (MACHADO, 2008, p. 51)

Vale lembrar ainda a importância de Tom Jobim para a Bossa Nova, termo que segundo Jairo Severiano (2008, p. 329) já se usava desde os anos 1930 para designar um jeito novo, engenhoso, diferente, de fazer qualquer coisa. Mas que foi utilizado para classificar a música do trio João Gilberto, Vinicius de Moraes e Tom Jobim na consagração do estilo, pela sua maneira de tocar, harmonizar e cantar. A Bossa Nova também marcou o surgimento de um pensamento musical voltado para a valorização da mistura dos gêneros musicais brasileiros com as tendências modernas da música internacional como o jazz e o pop.

Segundo Frederico Coelho e Daniel Caetano:

A música, como se sabe, é a única das artes que dispensa o uso de ícones, personagens e falas; a música se faz através do som, não importando se este som ganha algum sentido inteligível. A música, portanto, depende de uma relação puramente estética – e qualquer discussão moral e ética surge de contextos externos a ela (...). Para vivenciar a experiência musical, basta ouvir com atenção e sensibilidade (COELHO; CAETANO, 2011, p. 12)

Nesse sentido, o mosaico musical antropofágico do documentário parece provar uma total sintonia entre forma narrativa e o próprio entendimento da linguagem musical de Tom Jobim.

Segundo Nelson Pereira dos Santos (SADLIER, 2012, p. 158), os direitos autorais, de propriedade e de reprodução representam a parte mais cara do documentário, algo em torno de 70% do orçamento total. No entanto, mesmo com a importância dada ao material de arquivo coletado, o filme não apresenta os créditos das performances musicais. Assim, não indica os títulos das canções, quem são os seus intérpretes ou qualquer referência da fonte do material resgatado, o que é prática convencional de produção na televisão. Esta escolha de direção talvez incomode a maioria dos espectadores que se assustam com a liberdade e com o desafio de uma postura ativa no reconhecimento das imagens, de seus intérpretes e canções, aguçando a curiosidade, memória e sensibilidade tal como a percepção musical, que muitas vezes não carece de palavras e nomes.

Dessa maneira, o documentário deixa fluir, sem interferência, o efeito encantatório e sedutor da música, constituindo-se de um filme para se ver e cantar – o que muito se nota, mesmo nas salas de cinema. De mesmo modo, a estética proposta abandona a ancoragem do “eu” na narrativa, sem fabricação de herói, tipo ou exaltação da personalidade, e de qualquer apresentação informativa do personagem e sua vida para construir uma biografia musical.

A música segundo Tom Jobim é uma biografia de uma vida artística, é um documentário que revela o músico pela sua música e não pelo seu cotidiano e sua intimidade da vida privada. Não é à toa que o filme se inicia e termina com aplausos para Tom Jobim, os quais podem ser estendidos para Nelson Pereira dos Santos e Dora Jobim, por fazerem cinema e não televisão, e colocarem a música como protagonista de um documentário musical.

“Se todos fossem iguais a você”

Por que apenas as palavras da fala e da narração podem reconstruir o passado? Qual é o valor do arquivo audiovisual? Qual é a melhor forma de se conhecer a história de um músico?

Como se sabe, a obra do maestro Tom Jobim já foi estudada e dissecada por diversos livros, artigos e biografias, tanto escritas quanto audiovisuais (cinema e televisão). No entanto, contar uma história de vida é pesquisar e se apropriar de memórias, registros, imagens, músicas.

Para Walter Benjamin, articular historicamente o passado não significa necessariamente conhecê-lo como ele de fato foi, mas sim apropriar-se de reminiscências (BENJAMIN, 1994, p. 224). Pensando nisto, arrisco afirmar que na prática de produção de documentários musicais existe a possibilidade de se reconstruir experiências vividas com novas formas de narratividade que nascem da obra musical em questão. Além disso, pode-se lembrar das palavras do poeta Carlos Drummond de Andrade quando diz “um Nazaré e um Tom dispensam colocação didática na história da música brasileira” (MACHADO, 2008, p. 8).

Assim, para encerrar brevemente esta análise, o que parece relevante em *A música segundo Tom Jobim* é justamente a sua forma de apresentar uma biografia que não é didática, informativa e calcada na palavra falada, e sim focada na palavra cantada, na música cantada de Tom Jobim.

O filme traz um resultado original em sua estrutura e abordagem, como também na maneira como desafia o espectador em sua recepção. Afinal, o documentário convida o espectador a escutar a obra de Tom Jobim com o corpo, maneira de se ouvir música, já classificada por J. J. Moraes (1991) e utilizada como referência para a análise dos sons no cinema (CARVALHO, 2008). Esta maneira de ouvir música permite sentir na pele a vibração do dado sonoro, de cada voz que canta Jobim à sua maneira, com diferentes interpretações e línguas. Característica esta que traz uma esperança danada de se ir ao cinema para ver um documentário sobre temas e personagens da história da música e ser surpreendido por uma nova relação entre imagem e som, instigando novas percepções para a trilha musical de cinema.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CAETANO, Maria do Rosário. “O Tom de Nelson”. In: *Jornal Brasil de Fato*. São Paulo, 30/01/2012. Disponível em: <http://www.brasildefato.com.br/node/8699>. Acessado em 30/04/2012.

CARVALHO, Márcia. “O rock desligado de Lóki”. In: *Doc On-line*, n. 12, agosto de 2012a, pp.75-99, Disponível em: http://www.doc.ubi.pt/12/dt_marcia_carvalho.pdf.

_____. “Escutas da memória: história da música e retrato do músico no documentário musical brasileiro”. In: *Actas do III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Córdoba, 2012b.

_____. “De olhos e ouvidos bem abertos: uma classificação dos sons do cinema”. In: *Revista Nau – Revista do NP de Comunicação Audiovisual da Intercom*, São Paulo, v.1, n.2, pp. 199-216, ago/dez 2008. Disponível em: <http://revcom.portcom.intercom.org.br/>.

COELHO, Frederico; CAETANO, Daniel (orgs.). *Tom Jobim*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Trad. Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira e Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. Trad. Gilson C. C. de Souza. São Paulo: USP, 2009.

GAUTHIER, Guy. *O documentário: um outro cinema*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2011.

HOMEM, Wagner; OLIVEIRA, Luiz Roberto. *Histórias de canções: Tom Jobim*. São Paulo: Leya, 2012.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real. Sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MACHADO, Cacá. *Tom Jobim*. São Paulo: Publifolha, 2008.

MESQUITA, Cláudia. “Retratos em diálogo”. In: *Novos Estudos Cebrap*, n. 86. São Paulo: CEBRAP, março, 2010, p. 105-118.

MORAES, J.J. *O que é música*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

RAMOS, Fernão. *Mas afinal...O que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac, 2008.

SADLIER, Darlene J. *Nelson Pereira dos Santos*. Trad. Cid Vasconcelos. Campinas-SP: Papyrus, 2012.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: Das origens à modernidade*. São Paulo: 34, 2008.

TATIT, Luiz. *O cancionista: Composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.

Comentários sobre o som na obra de Éric Rohmer¹

Marina Takami² (doutoranda – Université Paris VIII)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Estudos do Som – Sessão 2.

2 Prepara uma tese sobre a abordagem dos elementos sonoros na obra fílmica e escrita de Éric Rohmer, sob a orientação de Christian Delage. Atua nas áreas de história da arte, fotografia, vídeo e cinema.

Resumo:

Melômano, adepto da “religião” do som direto, seguidor do pensamento de André Bazin, Éric Rohmer declarava ser contra música *de* filme preferindo os sons do mundo como música a música em si. Em seus filmes o uso do som é sutil, econômico, porém ocupa um lugar importante no processo de criação do cineasta. Este estudo aborda o trabalho de som no cinema de Rohmer baseado em seus próprios testemunhos e em declarações do engenheiro de som Pascal Ribier, que colaborou com o cineasta a partir de 1986.

Palavras-chave:

Éric Rohmer, som, música.

Abstract:

Music lover, partisan of direct sound “religion”, follower of Andre Bazin’s thinking, Éric Rohmer was openly against soundtrack itself preferring the “noises of the world” as film music. In his movies the sound is often subtle, economic, but it plays an important role in Rohmer’s creative process. This study discusses the sound work in Rohmer’s cinema based on his own statements and also on declarations from technician Pascal Ribier, who collaborated with him from 1986 on.

Keywords:

Éric Rohmer, sound, music.

O modo como o cineasta francês Éric Rohmer (1920-2010) pensava a concepção sonora de seus filmes está intimamente ligado à sua formação e a seus temas de interesse. Ele manteve durante toda sua vida uma grande proximidade com o texto. Como escritor praticou o romance, a crítica, o ensaio, a análise teórica, a tradução, a dramaturgia e, sobretudo, o roteiro de cinema. Não é por acaso que ele confiou a guarda de seu arquivo, que reflete sua atividade profissional desde início dos anos 1940, ao *Institut mémoires de l'édition contemporaine* – IMEC, onde encontram-se arquivos de reconhecidos pensadores e artistas. Rohmer afirma-se assim como um artista intelectual, cuja produção e atuação no ambiente cultural francês dão prova.

Como diretor cinematográfico, Rohmer respeitou as singularidades linguísticas, explorou sotaques estrangeiros e regionais, timbres, rimas e expressões de época, pondo à prova, através das vozes dos atores, a sua própria escrita. Em seus filmes temos muitas vezes a impressão de excesso de falas, porém, como ressalta Michel Chion, não há mais falas num filme de Rohmer que em um filme médio do mesmo gênero; não é a quantidade mas o modo como a fala é tratada que cria essa sensação no espectador. As cenas de conversa em filmes como *La Collectionneuse* (1967) colocam em evidência “a fala por ela mesma, como uma atividade desconectada do mundo” (CHION, 2003, p. 73)³.

Em cenas de conversação, além da ação de falar, os personagens em situação de ouvintes também são valorizados pela imagem, como na conversa durante um jantar (00:07:20)⁴ em *Triple Agent* (2003). Neste filme de investigação, a escuta ocupa um lugar importante também na narrativa; no epílogo, a descoberta de um sistema de microfones implantado no escritório onde trabalhava o agente triplo explica alguns acontecimentos da história, ao mesmo tempo em que remete-se ao começo do filme, em que a câmera mostra com insistência a organização do espaço arquitetônico que fará parte do desfecho da trama (00:06:11).

Formado em letras germânicas, Rohmer demonstra admiração pela cultura alemã, da qual se aproxima especialmente através da literatura, da filosofia, do cinema e da música. É a esta última que ele dedica o ensaio publicado em 1996, que tem como base duas emissões radiofônicas apresentadas no início da década de 1980, sobre Mozart

3 Todas as citações diretas cujas referências aparecem em francês foram traduzidas livremente pela autora.

4 Refere-se à localização no filme.

e Beethoven. E ainda, uma obra musical, o trio em mi bemol (*Kege/statt*) do compositor austríaco, foi escolhida como tema de sua peça de teatro, escrita e encenada entre 1987-88. Apesar de ser bom ouvinte, Rohmer escreveu: “não gosto *de* música. Faço o que posso para eliminá-la da minha vida e dos meus filmes. [...] Fico muito à vontade no silêncio. Não me *pesa*, absolutamente. Porque esse silêncio, seja dos campos ou de uma rua longínqua, nos oferece um tecido sonoro de riqueza única, reveladora do lugar, assim como o odor.” (ROHMER, 1997, p. 14)⁵

Baseado nestas ideias, que já haviam aparecido em 1955 no ensaio *Le Celluloïd et le Marbre – Beau comme la musique* (ROHMER, 2010), o cineasta realizou filmes sem música. Esta escolha radical não é isenta do rigor característico de seu trabalho e nem arbitrária, mesmo que seja uma provocação. Em *L’ami de mon amie* (1986), que encerra a série *Comédies et proverbes*, o compositor Jean-Louis Valero aparece creditado pela música original do filme, da qual não ouvimos nenhuma nota. Segundo Valero, Rohmer encomendou a música com a condição que ele autorizasse que ela fosse mixada num volume inaudível (VALERO, s/d). Se a música foi realmente mixada ou não, o que importa é que o fato de ela ser mencionada nos créditos conduz o espectador interessado a escutar atentamente o filme na busca por essa música. Por outro lado, este parece ter sido um meio encontrado por Rohmer de recompensar o compositor, que vinha colaborando com ele desde o início da década de 1980, momento que seu cinema ganhava o reconhecimento da crítica e um público fiel. No filme *La marquise d’O...* (1976) há música apenas durante os créditos, o que não acrescenta valores significativos à narrativa. Trata-se, entretanto, de uma produção bem sucedida, reconhecida inclusive por autores como Chion, bastante crítico ao modo como Rohmer faz uso do som direto e da música (1995, p. 241).

Essa ausência de música no cinema de Rohmer pode ser entendida como uma espécie de pudor em explorar uma forma de arte que ele respeitava acima de todas, a música, por meio de outra, o cinema. Segundo Gilles Mouëllic, Rohmer buscava alcançar com as imagens as mesmas sensações oferecidas pela escuta musical. No esforço de transformar o cinema em música, ele toma esta última como elemento concreto da *mise en scène*, na construção dos planos (MOUËLLIC, 2007, p. 112).

Além do interesse de Rohmer pela voz e pela música, ainda que usada com extrema parcimônia, os sons do ambiente também faziam parte de suas preocupações técnicas e estéticas na composição sonora dos filmes. Para o primeiro episódio de *Les quatre aventures de Reinette et Mirabelle* (1986), *L'Heure bleue*, Rohmer e o engenheiro de som Pierre Camus passaram uma noite captando continuamente os sons noturnos no campo, que foram gravados sobre fita magnética. Tratou-se ao mesmo tempo de um teste de qualidade do suporte e uma pesquisa estética. A gravação não foi utilizada no filme mas serviu de referência para a cena sobre o silêncio (SOURCIS, 1987).

No que diz respeito ao processo de criação, Rohmer admitia partir de ideias pré-concebidas no que concerne a ontologia de André Bazin (registro de som e imagem daquilo que é posto diante da câmera e do gravador), o manejo do som direto como elemento de ancoragem do filme a um determinado momento e lugar e a ausência de música *de* filme⁶. Além disso, o modo de produção *amador* era muito caro ao cineasta, que prezava por trabalhar com uma equipe técnica reduzida e equipamentos leves e discretos. Para ele, a estética e o conteúdo de um filme não podem ser desvinculados dos fatores econômicos ligados a sua produção e distribuição, que interferem diretamente na liberdade de criação do autor (DE BAECQUE, 1998, p. 33).

Em seu primeiro longa-metragem, *Le Signe du Lion* (1959), época em que ainda não havia adotado uma postura radical contra a música *de* filme, Rohmer utilizou uma composição original, encomendada a Louis Saguer. Trata-se da sonata⁷ que o protagonista Pierre Wesserlin, músico americano vivendo em Paris, tenta compor sem sucesso. A música de Saguer é usada de modo diegético no começo e no fim do filme; nos outros momentos em que ela é ouvida não vemos e nem sabemos sua origem. Esse é um dos casos raros de música não-diegética no cinema de Rohmer, que reaparece pontualmente em *Le Rayon vert* (1985) e *Conte de Printemps* (1989). Além da música original, há em *Le Signe du Lion* outras referências musicais como o quarteto de Beethoven que o personagem interpretado por Godard escuta repetidamente durante uma festa (00:10:14), uma citação da ópera wagneriana, a música de Schubert e uma menção à música moderna de Bartók, reunidas na sequência final (01:30:48). Porém,

6 Expressão usada por Rohmer para referir-se à música não-diegética (música de fosso), diferenciando-a de música *no* filme (música de tela ou música de fonte), ou seja, música diegética.

7 *Musique pour un* (1959), para violino solo, em 3 movimentos Modéré, Tranquille e Animé.

a cena destacada por Rohmer, no que diz respeito ao som deste filme, é o momento em que a música para e dá lugar aos sons de uma feira de rua pela qual passa o personagem (00:58:16).

Com o filme *Perceval le Gallois* (1978), Rohmer mobiliza o espectador com um cenário estilizado - baseado no imaginário da Idade Média que conhecemos por meio das iluminuras - e com a semi-tradução do texto do francês antigo para o moderno, respeitando os versos, as rimas e o discurso indireto do original de Crétien de Troye. Neste filme o texto tem importância fundamental e está diretamente vinculado ao trabalho musical:

Em vez de uma voz fora de campo, nós escolhemos fazer [as descrições (00:29:50) e as passagens entre as aventuras do protagonista (00:13:55)] serem ditas pelos personagens, que podem ser tanto comparsas, figurando no lugar da ação como uma espécie de coro, quanto os próprios protagonistas. [...] Uma parte destes 'comentários' é cantada ou entoada em forma de salmos sobre músicas dos séculos XII e XIII e de modo que as palavras permaneçam compreensíveis. (ROHMER, 1979 p.7).

Após *Perceval*, um grande fracasso de público, Rohmer retomou uma forma de trabalho sequencial, que marca sua produção. Com a nova série, *Comédies et proverbes*, um filme por ano, sempre baseado em personagens femininos contemporâneos, o cineasta adota um método de criação que se consolida neste período e ganha um público fiel.

No filme *La femme de l'Aviateur* (1980) Rohmer passa a usar preferencialmente microfones de lapela para a captação das vozes dos atores. É também o momento da primeira colaboração musical de Sébastien Erms (não creditada nos letreiros), pseudônimo de Rohmer e de Mary Stephen (montadora).

O engenheiro de som Pascal Ribier inicia sua colaboração com o cineasta em 1986 como assistente de Georges Prat no filme *L'Ami de mon amie*, uma espécie de teste antes que ele assumisse o som de *Reinette et Mirabelle*, filmado no mesmo ano. Ribier trabalha em todas as produções de Rohmer até o último longa-metragem, *Les amours d'Astrée et de Céladon* (2006). Para este filme o engenheiro de som dispunha de um sistema digital multipista, usado com microfones de lapela e boom, sendo tudo

captado em pistas separadas para posterior reconstituição e mixagem em computador, realizadas por ele mesmo⁸. As cenas de interiores foram feitas em dois castelos de paredes robustas o suficiente para isolar o espaço das interferências externas sem a necessidade de produção prévia, sendo possível trabalhar o som direto quase como em um estúdio. Nas cenas de exteriores, sempre em som direto, a constituição da paisagem contribuía para a neutralização de interferências sonoras. Em se tratando de um filme de época, ruídos contemporâneos, como motor de um avião, foram filtrados. Os barulhos ocasionados pela ação do vento, sobre a mata e sobre os próprios microfones, na maioria das vezes indesejados, foram utilizados por Ribier como uma espécie de filtro *direto* para camuflar os ruídos originários de uma rodovia nas proximidades. Quando necessário, sons de sonoteca foram mixados com os sons captados no local, como por exemplo, sons de pássaros específicos a pedido do cineasta.

O desafio deste filme para o engenheiro foi a voz do protagonista Céladon, interpretado pelo ator Andy Gillet. Rohmer não ficou totalmente satisfeito com as cenas de canto do ator, nem com o resultado, cômico, da voz afeminada de Gillet na sequência em que ele se traveste de mulher. Após uma certa resistência, a solução encontrada pelo cineasta foi a pós-sincronização destas passagens, o que resultou em três vozes diferentes para Céladon no filme: a de Gillet quando o personagem fala (00:05:40), a de Frédéric Schwab quando Céladon canta (00:53:40) e, por fim, a voz afeminada, sintetizada pela equipe do IRCAM/Centre Pompidou a partir da voz do próprio ator (01:40:33). Esse tratamento teve como intuito transformar a voz de Gillet de modo convincente, equilibrado e verossímil tanto para os outros personagens como para o espectador. Foi um trabalho minucioso que demandou investimentos consideráveis de tempo e de recursos.

Éric Rohmer, mantendo-se fiel a certas tradições e pressupostos, sem deixar de cultivar seu gosto pelo clássico e tendo absorvido com perspicácia as críticas ao conservadorismo de suas ideias, pode ser visto como testemunha de sua época, seja pelo presente reconstituído na tela, seja pela fabricação dos filmes com os meios disponíveis em seu tempo. O estudo da composição sonora dos filmes de Rohmer só é possível através do cruzamento de seu pensamento com seu processo de criação.

8 As informações deste texto foram enriquecidas pelas conversas com Pascal Ribier, realizadas pela autora em janeiro de 2012.

Referências

CHION, Michel. *Un art sonore, le cinéma: histoire, esthétique, poétique*. Paris: Cahiers du cinéma, 2003.

_____. *La musique au cinéma*. Paris: Fayard, 1995.

DE BAECQUE, Antoine. LALONNE, Jean-Marc. À mêm acteurs, je serai fidèle toute ma vie: entretien avec Éric Rohmer. *Cahiers du Cinéma*, nº527, septembre 1998. p. 32-37.

MOUËLLIC, Gilles. Devenir Musique du cinéma. In: CLÉDER, Jean. *Éric Rohmer: Évidence et ambiguïté du cinéma*. Paris: Le bord de l'Eau, 2007. p.112-121.

ROHMER, Éric. "Note sur la traduction et sur la mise en scène de Perceval". *L'Avant-scène cinéma*: n. 221, 1 février 1979.

_____. *Le Trio en mi bémol*, Arles: Actes Sud Papiers, 1988.

_____. *De Mozart em Beethoven: ensaio sobre a Noção de Profundidade na Música*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. *Le Celluloid et le Marbre: suivi d'un entretien inédit avec Noel Herpe et Philippe Fauvel*. Paris: Léo Scheer, 2010.

SOURCIS, Bruno. Mémorables. Éric Rohmer et Serge Daney, 3ème émission [áudio]. Paris, France Culture, 1987 (redifusão 2004). Documento digitalizado, duração 27'10", Id. 2004C06432E0013, Arquivo INA.

VALERO, Jean Louis. *Petites histoires*. Disponível em: <<http://jeanlouisvalero.wordpress.com/eric-rohmer/>>. Acesso em 10 de maio de 2012.

O vazio da história e os lugares de memória em: *Los Rubios*, de Abertina Carri¹

Mônica Brincalepe Campo (Profa. Dra. - Universidade Federal de Uberlândia)²

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão 6: Cinema, Televisão e História.

2 Doutora em História Cultural pela Unicamp (2010). Publicou em Capelato (et al.) *História e Cinema*, ed. Alameda, 2007, o artigo "O Desafio: filme reflexão no pós-1964".

Resumo:

Esta comunicação pretende discutir os vazios da escrita da história a partir da análise do filme *Los Rubios*, de Albertina Carri (2003). O vazio é vivenciado com o sentimento de ausência dos pais da diretora, que foram sequestrados e desaparecidos em meio ao regime militar argentino. As escolhas estilísticas no dispositivo conduzem ao questionamento e a problematização sobre o papel das memórias e de como estas são articuladas para racionalizar a experiência da história e de sua escrita.

Palavras-chave:

História, Memória, Escrita, Tempo e Cinema.

Abstract:

This article pretends to discuss the emptinesses of the writing of history, based on an analysis of the movie *Los Rubios*, from Albertina Carri. The emptiness is experienced due to the absence of the director's parent, that were kidnapped and disappeared during Argentine military regime. The stylistic choices lead to questioning and problematization about the role of memories and how they are articulated to rationalize the experience of history and its writing.

Keywords:

History; Memory; Writing; Time; Cinema.

O objetivo desta comunicação é analisar uma das obras mais polêmicas realizadas no *nuevo cine argentino* (NCA)³, o filme *Los Rubios* (2003), de Albertina Carri. Este filme é aqui indicado para iniciarmos uma discussão em torno da relação entre a memória e a construção da história.

Em *Los Rubios*, o tema central é a ausência dos pais na vida da diretora Albertina Carri. Roberto Carri (sociólogo e jornalista) e Ana María Caruso (letras) eram militantes do peronismo revolucionário e conhecidos por suas atividades políticas/acadêmicas quando foram sequestrados⁴. O desaparecimento ocorreu no final de 1977, sendo que eles deixaram três filhas (Albertina é a caçula). Tal obra tornou-se particularmente polêmica por se tratar da reflexão da filha de desaparecidos políticos, mas, além disso, a polêmica se instala já no momento de se pleitear o financiamento da produção do filme. A abordagem proposta pela diretora/roteirista não coadunava com as orientações indicadas pelo parecerista do INCAA e contrariava uma abordagem laudatória que alguns pretendem para a história a ser escrita a respeito dos anos de regime militar e de seus desaparecidos políticos.

Além desta questão espinhosa para a história argentina, *Los Rubios* também deve ser percebido como uma obra representativa enquanto dispositivo fílmico. A edificação de sua estrutura embaralha as estratégias de procedimentos das narrativas de documentários, lança mão de recursos ficcionais (com a utilização do cinema de animação) e de uma atriz a fazer as vezes da diretora/roteirista Albertina Carri (que aparece dirigindo e orientando a atriz). Neste sentido, a elaboração complexa do dispositivo enquanto narrativa fílmica é em si uma atração a estimular a curiosidade e o debruçar-se em sua análise. Nosso objetivo central ao escolher esta obra está em perceber na singularidade do dispositivo a possibilidade de destacar uma relação intrínseca de reflexão entre o dispositivo fílmico e o movimento geral da história contemporânea.

3 Consultar sobre a polêmica das origens em torno do NCA: Mônica B. Campo. *História e Cinema: o tempo como representação em Lucrecia Martel e Beto Brant*, tese de doutorado, IFCH – Unicamp, dez/2010.

4 A locação (presídio em que ficaram) foi visitada no filme, e hoje é uma delegacia de bairro em pleno funcionamento.

O regime militar argentino tem sido, ao longo das décadas, um dos temas de sua cinematografia⁵, entretanto, cabe ressaltar a diversidade desta produção, assim como, o particular efeito que passa a existir com a entrada em cena dos filhos do regime e a construção de novas abordagens e tratamentos sobre o tema.

Em *Los Rubios*, a história elaborada destaca o lacunar e as memórias disputadas desses acontecimentos passados. As memórias são sempre motivadas no presente e podem ser conscientes ou inconscientes, mas permanecem vivas a recontar, reordenar, ativar impressões que vêm à tona sem que controles consigam se sobrepor a sua ação. Portanto, as memórias vivenciadas incomodam a história fechada e estimulam esta a se deslocar, movimentar-se, e a ser reelaborada⁶. Há um excesso de memórias a provocar para que não ocorra o acomodamento de uma história explicativa, teleológica e engessada.

Assim, cabe à história construída levar em consideração estas memórias, mas também se deve atentar que sua articulação em discurso não pode nunca se render ao fascínio de que seja capaz de preencher os vazios e as lacunas existentes. A história é fraturada e sempre construção; portanto, nela haverá permanentemente as marcas de sua execução e o cuidado ao lidar com estes excessos de informações.

O objetivo final desta comunicação é o de atentar a reescrita da história que emerge ao perceber, neste dispositivo fílmico, a provocação de uma nova possibilidade de problematização e de abordagem a incomodar sedimentos estabelecidos e indicar possibilidades diversas que a atual geração de filhos do regime provoca ao se colocar como um grupo de seres no mundo aptos a escrever, possuir e interpretar a história que é, também, deles.

Das memórias à escrita da história

Na sinopse do filme de Carri encontramos a seguinte indicação de tema: “Notas para uma ficção sobre a ausência (documentário)”. Assim, já em sua primeira

5 Consultar o site recém organizado por pesquisadores na Argentina: <http://www.memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine/index.html>.

6 Paul Ricoeur. *Memória, história e esquecimento*. Campinas, SP : Ed. Unicamp, 2007.

apresentação fica exposta a complexidade da narrativa que iremos encontrar, pois conjuga os gêneros de ficção e documentário, apresenta-se como “notas”, enfim, coloca-se como a investigação de um tema subjetivo, a ausência.

Los Rubios pode ser interpretado como um *making of* de um filme a ser realizado cujo tema é o desaparecimento dos pais de Albertina Carri. Diversas referências a estilos conhecidos são apropriados no documentário. Não há a obediência ou restrição a fronteiras de linguagens, gêneros ou qualquer outra barreira de classificação. A diretora/roteirista utiliza e busca acolher todos os recursos e possibilidades estéticas para expressar o tema central de sua obra, a crise provocada pela ausência dos pais. Ela não está preocupada em reconstruir a história de seus pais e de seu desaparecimento, mas de *ressignificar* o presente ao discutir a ausência vivenciada em sua vida.

Em uma das sequências do filme, Albertina e a equipe se reúnem para discutir a carta de justificativa da recusa do INCAA em financiar a produção do documentário. O parecerista critica o tema proposto no projeto de filme apresentado e, mais que tudo, indica como deve ser realizado o documentário. O parecerista do INCAA determina que devem ser entrevistados os companheiros dos pais de Albertina que sobreviveram, e acredita que a obra e a ação política dos militantes desaparecidos deva ser homenageada, de forma a reconhecer sua importância para a história da Argentina⁷.

Neste momento, uma das principais observações críticas que Albertina faz sobre a geração de seus pais e a história que está sendo oficializada é realizada no filme. Albertina explica que a geração de seus pais se acredita e se coloca como dona da história. A justificativa que eles atribuem a esse lugar e com esse status existiria porque foi a geração que participou ativamente e vivenciou aquele momento. Entretanto, afirma Albertina, a história pertence a todos e não somente a essa geração contemporânea aos fatos; portanto, para ela, o filme indicado pelo parecerista do INCAA é importante e deve ser realizado, mas não por ela e sua equipe. A proposta para *Los Rubios* é outra, fala sobre o presente vivenciado no momento atual. Em *Los Rubios*, Albertina fala de si mesma, expressa as suas próprias memórias e ressignifica a história produzida, mas nesta expressão subjetiva e particular de sua experiência de crise acaba por representar a possibilidade de elaboração de outra perspectiva histórica.

7 É interessante notar que no ano de 2003, o presidente Nestor Kirchner decretou a Ley 26.085, criando o feriado nacional “Dia da Memória e da Justiça”, preocupado com a política de memória em torno do Regime Militar e da construção da História da Argentina.

Nesse sentido, o filme, ao se voltar para uma abordagem individual, subjetiva e intimista, resulta na reescrita da história geral contemporânea da Argentina, sem, no entanto, pretender ser isto, e sim um exercício a problematizar o vivenciado. Neste confronto de perspectivas geracionais ficam mais evidentes as diferenças existentes na maneira de se conceber o ser histórico entre uma e outra geração.

A geração representada nos pais de Albertina se colocava em proposta coletivista e pensava a história a partir de uma visão *teleológica* de projeção ao futuro; já na geração de Albertina, é a crise do presente que emerge a provocar o lugar de se conceber como ser na história. Entretanto, nenhuma dessas gerações pode ser tomada como um todo homogêneo a ser a história escrita de cada momento. A história é muito mais complexa na conquista e aceitação de grupos participantes que pleiteiam espaços e direitos a se sentir representados e a disputar vozes em seu interior e na construção de sua escrita.

Em *Los Rubios*, estamos imersos no *presentismo*⁸, que corresponde a uma imersão no tempo presente, repleto de informações, documentos e memórias, marcado pela crise vivenciada na ausência de projeções. A geração dos pais de Albertina possuía outra noção de ser na história, ela defendia o *Terceiro Cinema*⁹, a perspectiva teleológica de intervenção coletiva na sociedade em projeção de transformação para o futuro, encontrando nesta crença seu objetivo central¹⁰. Assim, para além de perceber uma apropriação instigante da linguagem cinematográfica, o que fica evidenciado na análise de *Los Rubios* é a própria mudança de perspectiva que ocorre entre os grupos geracionais aqui indicados e a maneira como podemos articular esta interpretação ao analisar o dispositivo fílmico destacando a sua particularidade representativa deste momento histórico. Ocorre a evidente mudança de perspectiva nas atitudes e crenças diferenciadas geracionalmente, e a expressão em termos de linguagem cinematográfica explicita esta diferenciação de concepção de ser no mundo.

8 François Hartog. *Régimes D'Historicité présentisme et expériences du temps*. Editions du Seuil, col. La Librairie du XXIe. Siècle, France, 2003.

9 O *Terceiro Cinema* foi uma corrente formada por um grupo de cineastas argentinos, e confluenta com posturas de cineastas latino-americanos contemporâneos (como Glauber Rocha). Pregava o cinema militante e engajado nas causas de transformação político-social. Enquanto grupo, elaboraram manifestos e obras representativas desta postura. Dos cineastas participantes podemos indicar Fernando Solanas e Octavio Gettino, dentre outros.

10 Consultar na indicação bibliográfica o trabalho de Gustavo Aprea apresentado na AsAECA de 2012, que segue em confluência com a tese que desenvolvo.

Nos relatos dos companheiros dos pais de Albertina, colhidos em meio ao filme, a organização das ideias que eles seguem acaba por encaminhar a defesa de suas posturas políticas e ideológicas enquanto grupo, submetendo o eu a uma explicação sociológica do comportamento que possuíam em sociedade durante os anos do regime militar. Eles explicam ao outro o que acontece, e sempre perdem de vista os indivíduos da cena (no caso, os pais de Albertina) ao buscar ressaltar o coletivo da proposta geracional.

Na queixa da cineasta aparece a frustração de que, nestes relatos, ela não encontra os pais, seus gostos, suas manias; reclama que, mesmo para a família, os pais se tornam pessoas perfeitas, boníssimas, belas, ou seja, transformaram-se em heróis (talvez a mitologia neste caso seja a de referência cristã), mas não em seres para os quais ela poderia se projetar como filha e receber seus afetos de pais. Ela nos conta o incômodo que sente ao comemorar o próprio aniversário; ao assoprar as velinhas, retoma a experiência do desejo infantil expressado no pedido do retorno dos pais, que é sempre revivido ao estar novamente diante do bolo de aniversário. A memória afetiva retorna sem que o controle consciente e racional de que os pais foram eliminados possa suplantar o sentimento de mundo partido.

Considerações finais

Em *Los Rubios*, ocorre o permanente exercício de memória que provoca uma história a ser reelaborada, portanto, ressignificada. É a necessidade de lidar com as memórias, as lembranças e os esquecimentos, a expressarem o âmago da história fragmentada.

O filme de Carri é representativo e correspondente ao que temos indicado em história como sendo um *novo regime de historicidade*, pois é vivenciado em *presentismo*, atado à crise das perspectivas projetivas e sem que modelos anteriores consigam ou permaneçam a indicar como consolo o futuro, porque este é tão incerto quanto o presente vivido.

Nesta nova ordem de representação, o ser no mundo assume sua vivência particularizada, mergulhado na subjetividade do dia-a-dia mas carregado das marcas

historicamente vivenciadas nas memórias, que são lembradas e esquecidas (e devemos lembrar que o excesso de informações produzidas na sociedade midiática provoca e alimenta o esquecimento). Permanece a história geral contemporânea entre os vazios e nos lapsos que por vezes vêm à tona, feito lembranças proustianas.

Referências

AGUILAR, Gonzalo. *Otros mundos. Ensayos sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos (ed.), 2006.

APREA, Gustavo. “Histórico argentino contemporâneo: una nueva manera de relacionarse con el pasado.”. In: AsAECA, III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, 2012.

CAMPO, Mônica B. *História e Cinema: o tempo como representação em Lucrecia Martel e Beto Brant*, tese de doutorado, IFCH – Unicamp, dez/2010.

_____. “Tempo e representação: a nova Ordem do Tempo”. Revista eletrônica Fatos&Versões, Uberlândia, v. 3 n. 6, ISSN 1983-1293, pg 18 – 37, 2012.

NORA, Pierre. *Les Lieux de mémoire*. Paris, Gallimard, col. “Bibliothèque illustrée des histoires”, 1984-1986. (Vol. III, Les France, t. 3.)

NORIEGA, Gustavo. *Estudio crítico sobre Los Rubios: Entrevista com Albertina Carri*. 1.ed. Buenos Aires: picnic Editorial: Paula Socolavsky, 2009.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história o esquecimento*. (tradução: Alain François (et al.). – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RIERA, Elena López. Albertina Carri. *El cine y I furia*. 1.ed. Valencia: Ediciones de la Filmoteca (Instituto valenciano del audiovisual Ricardo Muñoz Suay), 2009.

Sites

<http://www.memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine/index.html>.

<http://www.asaeca.org/>

O Louco dos Viadutos – um estudo sobre a encenação¹

Nanci Rodrigues Barbosa² (mestra - SENAC)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual, na sessão 4 do Seminário Temático Televisão – Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário, dia 11/10/2012. Integra o projeto de pesquisa O impacto do digital na produção audiovisual brasileira: novas estratégias narrativas. O estudo desta obra contou com a colaboração da aluna Lara Baqueta Bione, em atividade de Iniciação Científica.

2 Graduada em Rádio e Televisão e mestre pela ECA/USP, professora do Bacharelado em Audiovisual do Centro Universitário SENAC/SP.

Resumo:

O trabalho se propõe a refletir a questão da encenação na série *O Louco dos Viadutos*, dirigida por Eliane Caffé, para o projeto Direções III. Busca-se analisar as bases para a elaboração da proposta estética e narrativa que conta com a articulação de elementos ficcionais e documentais, com atores e não atores, com ambientes urbanos estabelecendo relações de espaço e linguagem, contando com suporte digital e uma dinâmica de trabalho de equipe.

Palavras-chave:

Ficção, minissérie, narrativa, encenação.

Abstract:

The paper aims to reflect on the question of staging the series *O Louco dos Viadutos*, directed by Eliane Caffé, for the Project Direções III. Seeks to analyze the narrative and aesthetic proposal which includes the articulation of fictional and documentary elements, with actors and non-actors, establishing relationships with urban environments of space and language, with digital media and a dynamic teamwork.

Keywords:

Fiction, miniseries, narrative, staging.

O Projeto Direções, desenvolvido pela TV Cultura em parceria com o SESC TV, tem como objetivo promover a experimentação de novas linguagens de teledramaturgia. Para a terceira etapa do projeto realizada em 2009, foram convidados três diretores teatrais: André Garolli, Rodolfo Garcia e Maucir Camapanholi e três cineastas com trajetórias de experimentação de linguagem e forte expressão autoral em seus trabalhos cinematográficos: Beto Brant, Tatá Amaral e Eliane Caffé. Cada autor desenvolveu uma narrativa seriada, em quatro episódios, a serem exibidos na TV Cultura, SESC TV e na internet. Todos os autores tiveram liberdade de criação e autonomia para desenvolverem suas idéias e propostas de narrativas e linguagens.

O Louco dos Viadutos, dirigido por Eliane Caffé, teve a participação de Christine Rohrig Paiva e Alvise Camozzi na elaboração do roteiro. Camozzi, além roteirista, atua como o personagem narrador da estória e foi também o preparador do elenco. Esta organização da equipe indica a preocupação da autora com a busca de articular o processo de criação e realização com uma proposta conceitual e estética. Outras obras da autora como *Caligrama*, em particular, e *Narradores de Javé* já trazem este movimento.

O Louco dos Viadutos foi desenvolvido a partir de um processo criativo que envolveu as experiências vividas em torno do Projeto Social Garrido Boxe. Em artigo publicado na Folha de São Paulo, Eliane Caffé nos fala de sua aproximação com Garrido Boxe.

“A parada é dura, a luta indigesta e não tem faca na caveira” Foi a frase de boas vindas de Garrido quando nos encontramos na academia de boxe que ele ergueu debaixo do viaduto Alcantara Machado, na Zona Leste de Sao Paulo. Entrei no espaço fisgada pela imagem inusitada do museu de bonecas encardidas que ornamenta a fachada. Uma estratégia que Garrido usa para chamar a atenção dos passantes. E funciona!” (F.S.P., 05/08/2012)

Nas palavras do próprio Nilson Garrido, que já foi pugilista, feirante, catador de entulho e segurança. “*Aqui não é uma academia: é um projeto social, uma fábrica de campeões, ou um espaço de reciclagem de seres humanos.*” São expressões que ele usa várias vezes ao longo da minissérie para definir e defender o projeto de aulas de boxe para pessoas que vivem em situação de risco. O Garrido Boxe surgiu

quando ele começou a organizar, de forma improvisada, uma academia com materiais e equipamentos doados.

Além de trazer o projeto e suas histórias para as telas, esta produção envolve atores profissionais com integrantes do projeto social, situações de roteiro com improviso. A base é a relação criativa entre direção e os atores (com experiência profissional ou não), a interação entre os atores no jogo dramático e a captação de imagem e som, resultando em uma equipe afinada com um conceito.

Na proposta estética e narrativa da minissérie observamos diferentes tensões. Fatos e conflitos desenvolvidos a partir de acontecimentos do real, expressam a violência de um processo de exclusão e a luta pelo reconhecimento, pela legitimação e pela visibilidade. Além deste embate com o externo, **O Louco dos Viadutos** expõe tensões presentes no interior do projeto, mas também aponta distintas manifestações de afeto, companheirismo e solidariedade nas relações vividas no interior do grupo.

A proposta narrativa e relações ficção e o real

O tempo presente da narrativa é a edição das imagens registradas durante a estada do personagem narrador em São Paulo, estratégia que permite conduzir a construção da relação da ficção com o real. Benjamin é um italiano que viaja pelo país e que já esteve no Acre, em Tocantins, em Minas Gerais e agora chega a São Paulo. Este personagem se propõe a conhecer os locais a partir de um dispositivo que cria para si: ele adquire um mapa da cidade e faz nele um desenho criativo e aleatório e passa a explorar a cidade seguindo o traço do desenho no papel. Desta forma, se põe a desbravar a cidade, não a partir de uma mapa turístico, mas a partir de um trajeto único, construído ao acaso. Para sua perambulação por São Paulo, Benjamin desenha um rosto de mulher sobre o emaranhado do traçado das ruas paulistanas. Temos nesta imagem uma síntese da proposta da obra: percorrer o traçado do humano para descobrir esta cidade. O vigor e a potência do humano que vive a tensão de estar escondido, mas quer se revelar na cidade, se apresentar, conquistar a visibilidade.

Na sequência de abertura o personagem se desloca em um ônibus. Vemos as imagens da cidade a partir da observação do personagem. Há uma relação entre o

olhar do personagem, a cidade e os viadutos. Os viadutos estão presentes de diferentes formas: delimitando o enquadramento, limitando a visão, obscurecendo as imagens e o ambiente. A cidade, os prédios, presença de catadores de papéis, moradores de rua vão sendo percebidas pelo personagem e pelo espectador.

Após o trajeto inicial no ônibus, o personagem caminha pela região de viadutos Alcântara Machado e ouvimos sua voz off estabelecendo o ponto de vista e a proposta narrativa: Benjamin revela que o que será visto apresenta muitos defeitos, mas tem uma história que ele gostaria de dividir com o mundo inteiro. Embora vejamos o personagem-narrador Benjamin na imagem, entendemos que ele está às voltas com um copião de imagens gravadas em sua estada pela cidade. Em momentos posteriores vemos imagens em *fast forward* que reafirmam a idéia de selecionar, interagindo com as imagens, a partir das memórias de viagem.

Esta estratégia narrativa permite trazer para a minissérie uma representação da idéia de processo: algo não terminado, em elaboração: o trabalho exibido não se configura como finalizado, encerrado. A idéia de reforço ao processo se fazendo valer na obra.

Por outro lado, esta abertura situa a característica do programa a ser visto: uma ficção com forte essência documental. É com esta perspectiva que adentramos o espaço do Garrido Boxe e entramos em contato com os personagens e com as histórias e ficamos imersos no local. A quase totalidade da minissérie se passa sob o viaduto. Há somente dois momentos onde outros espaços da cidade são apresentados: quando Benjamin acompanha o treino que ocorre em uma região de mata na Zona Leste e a grande luta que ocorre sobre o Viaduto Santa Ifigênia, que marca o final da minissérie.

Esta forma narrativa possibilitou explorar vários aspectos da articulação processo. O personagem Benjamin é vivido por Alvisé Camozzi, ator italiano que está no Brasil há poucos anos e que além de participar do roteiro e foi preparador do elenco. Mas, também nos remete a uma reflexão que discute o olhar do estrangeiro e o narrador.

A escolha do nome do personagem nos remete ao filósofo Walter Benjamin que teve várias de suas preocupações ligadas à cidade. “Não saber se orientar numa cidade não significa muito. Perder-se nela, porém, como a gente se perde numa floresta, é coisa que se deve aprender.” Citação feita por Canevacci na introdução do livro A

Cidade Polifônica. (Canevacci:1997, p.13) que nos aponta a importância que o filósofo Benjamin vê na desorientação pessoal para que se possa entrar em contato com as múltiplas possibilidades, características da cidade. Benjamin destaca que os fragmentos observados na cidade permitem estabelecer novas relações e sensibilidades. Permitir-se vivenciar a cidade não com um roteiro de pontos turísticos pré-estabelecidos, mas ao acaso, apresenta ao personagem Benjamin, e possibilita ao espectador, vivenciar uma cidade complexa e descobrir facetas não controladas. Este caminho escolhido pela autora expressa uma aproximação com o pensamento de Walter Benjamin que ao centrar o foco no narrador discute também o valor da troca de experiências, e reforça a importância do vivido. Walter Benjamin observa que quando alguém viaja sempre tem alguma coisa para contar, mas que aquele que está no local e conhece as suas histórias e tradições também. (Benjamin: 1980). **O Louco dos Viadutos** aproxima estes dois elementos: o viajante Benjamin e os protagonistas do projeto social: Garrido e seus companheiros. Dois sujeitos que com perspectivas distintas vivenciam e trocam suas experiências e visões de mundo.

Esta busca de um olhar sobre a cidade remete a uma reflexão de Nelson Brissac apresentada no texto *Olhar de estrangeiro*, e que discute a perda de sentido das imagens que constituíam a identidade e lugar destacando que o recurso tem sido muito presente em narrativas e filmes pois

“aquele que não é do lugar, que acabou de chegar, é capaz de ver aquilo que os que lá estão não podem mais perceber. Ele resgata o significado que tinha aquela mitologia. Ele é capaz de olhar as coisas como se fosse pela primeira vez e de viver histórias originais. Todo um programa se delineia aí: livrar a paisagem da representação que se faz dela, retratar sem pensar em nada visto antes. Contar histórias simples, respeitando os detalhes. Deixando as coisas parecerem como são. O estrangeiro toma tudo como mitologia, como emblema. Reintroduz imaginação e linguagem onde tudo era vazio e mutismo. Para ele, estes personagens e histórias ainda são capazes de mobilizar.” (Brissac: 1995; p. 363)

Brissac problematiza a questão da sobreexposição, dos clichês, da banalização e da preocupação do olhar quando tudo parece ficar indistinguível. No contexto das cidades, aponta para o achatamento da paisagem. Em uma cidade organizada para possibilitar os fluxos, quanto mais se aumenta a velocidade, mais chapadas ficam as

paisagens urbanas que se aproximam dos antigos outdoors. É exatamente sob estas construções feitas para possibilitar o fluxo, os viadutos, que o olhar do narrador viajante vai se deslocar e que a obra trabalha: a busca de livrar esta paisagem e espaço urbano da representação a ela atribuída.

A narrativa e a encenação

A ação dramática criada para ser desenvolvida ao longo da minissérie é organização de uma luta de boxe a ser travada em cima do Viaduto Santa Ifigênia, que daria visibilidade e reconhecimento ao trabalho realizado pelo projeto e às pessoas que mostrariam a suas habilidades, competências e capacidade de superação. Esta ação ganha um reforço melodramático quando pai e filho brigam explicitando diferenças de visões em relação ao trabalho e passam a ser preparadores técnicos rivais. Ao longo dos quatro episódios, várias situações dramáticas apresentam as tensões vividas sob o viaduto com personagens. Participantes do projeto relatam ao viajante as suas histórias de vida. Observa-se um jogo de intimidade e afastamento nas brincadeiras e nas provocações. Situações vividas pelo grupo foram retrabalhadas e incorporadas, tais como: uma dupla de garotos que chega com um cavalo roubado e que são pressionados a assumir a infração e devolver o animal; um suposto benfeitor leva objetos que não servem para nada e que fica indignado ao ser questionado; um carro que quebra e o motorista é acolhido e apoiado pelo grupo; integrantes da associação de bairro querem expulsar o projeto do local, dentre outras. As contradições do grupo e do próprio Garrido como líder são trabalhadas nesta ficção e o debate com uma representante do sindicato das prostitutas é palco para o enfrentamento de visões. A minissérie tem a presença constante de pessoas com suas câmeras sejam estudantes de sociologia, repórter de TV, documentaristas e fotógrafos sempre circulando pelos espaços. Mas, o grande destaque é o personagem Jeremias, vivido por João Miguel que com suas loucuras, sonhos, fantasias, imaginários, dá a dimensão poética ao espaço e reforça o pulsar de uma tensão existente em múltiplas dimensões humanas.

A encenação em **O Louco dos Viadutos** expressa estas elaborações conceituais e constrói uma proposta estética em sintonia, observando o som, a fotografia, o movimento de câmera e, principalmente, a atuação criativa dos atores. Vemos ao

longo da minissérie vários momentos interessantes, particularmente quando Jeremias se aproxima do espaço do projeto e enfrenta Garrido, ou quando ele, já integrado ao ambiente, vivencia um surto e Garrido atua para trazê-lo de volta. Há nesta ação, ocorrida no primeiro episódio, uma cena de embate rico, com um belo jogo dramático:

JEREMIAS: Gira, gira, gira, gira, gira, gira e girou.

GARRIDO: Isso é muito bom. E desgira, desgira, desgira, desgira e desgirou.

JEREMIAS: E gira de novo, gira de novo, gira de novo e subiu.

GARRIDO: E de novo gira, de novo gira, de novo gira e desceu.

JEREMIAS: E desce, sobe, desce, sobe, desce, sobe e desce e sobe.

GARRIDO: E tudo que desce, sobe. Tudo que sobe, desce. Tudo que desce, sobe. Tudo que sobe, desce. E tudo fica no meio e a gente tá aqui com olho no olho e cara na cara.

Como aponta David Bordwell, é necessário confiar inteiramente no jogo dramático entre atores criando o caminho para orquestrar olhares, espaço, objetos e movimentos e cada diretor nos ensina algo sobre as potencialidades da encenação. (BORDWELL: 2008, p. 30)

No seu conjunto, esta experiência de realização de **O Louco dos Viadutos** nos remete ao convite que Brissac coloca aos realizadores de obras audiovisuais para que problematizem o seu olhar, evocando o exercício este olhar de estrangeiro no interior das vivências cotidianas para perceber os movimentos e as transformações que ocorrem nas relações e na cidade e que busquem formas para superar esta banalização da imagem.

Referências

BENJAMIN, Walter. Textos Escolhidos: O narrador. São Paulo: Abril Cultural, 1980, Os Pensadores.

BORDWELL, David. Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema. Campinas: Papyrus, 2008.

CANEVACCI, Massimo. A Cidade Polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. São Paulo: Nobel, 1997.

PEIXOTO, Nelson Brissac. "O olhar do estrangeiro" in NOVAES, Adauto (org.) O Olhar. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

Cinema da intimidade e ditadura militar: passagens possíveis¹

Patricia Machado² (doutoranda – ECO-UFRJ)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Subjetividade, ensaio, apropriação, encenação: tendências do documentário.

2 Pesquisa sobre imagens da ditadura. Integra o grupo de pesquisa Práticas e imagens documentais na cultura audiovisual contemporânea, projeto de Consuelo Lins para o CNPQ.

Resumo:

Qual a potência de uma memória afetiva, uma memória encarnada naquele que sofre a dor e o luto, quando compartilhada através do cinema? A cineasta Lucia Murat foi presa e torturada durante a ditadura militar. Dois de seus filmes partem de uma experiência pessoal para tratar de questões desse período. Quais as estratégias usadas pela cineasta para, a partir de uma *memória do afeto*, convocar uma memória do mundo?

Palavras-chave:

Documentário, Memória, Ditadura Militar, Afeto.

Abstract:

What are the power of an affective memory, a memory of someone that suffer the pain and bereavement, when shared through the cinema? The filmmaker Lucia Murat was arrested and a victim of torture in Brazilian dictatorship. Two of her films leads with a personal experience and politics questions of the period. She is talking about an affective memory. In this way, which are the strategies to talk about a world memory?

Keywords:

Documentary, Memory, Militar Dictatorship, Afect.

“As lembranças são como bichos selvagens que voltam a nos atormentar quando menos queremos”³. A partir dessa dura e lúcida constatação, a filósofa Jeanne Marie Gagnebin coloca a importância de acolher e elaborar as memórias indomáveis, em vez de lutar inutilmente contra elas. A cineasta Lucia Murat, presa e torturada durante a ditadura militar brasileira, parte desse princípio quando é questionada sobre a forma de relembrar aqueles momentos da repressão: “Não é nada fácil, mas é necessário. Foi uma necessidade interna minha. Obviamente, o fato de eu ter sobrevivido àquilo tudo me coloca questões o resto da vida”⁴.

A partir do entendimento de uma memória indomável que solicita reflexões, queremos investigar quais são as estratégias usadas por Lucia Murat para elaborar suas memórias em *Que bom te ver viva*, de 1989, e *Uma longa viagem*, de 2010, filmes que tratam de forma pessoal a sua experiência como presa política na ditadura. Ex-militante do movimento revolucionário 8 de outubro, o MR-8, Lucia Murat viveu dois meses na clandestinidade, foi torturada e reconhecida oficialmente como presa política por três anos e meio. Nos dois documentários, a cineasta incita lembranças pessoais das prisão, da tortura, e das dificuldades enfrentadas por diferentes gerações afetadas pela ditadura. Guardadas as devidas diferenças temáticas e estéticas, ambos partem de um ponto em comum: a proposta de abordar a memória pública e coletiva a partir de um viés intimista, sob a perspectiva de quem teve a vida atravessada de forma direta pela repressão.

Os dois filmes nos colocam questões tais como: quais são as estratégias adotadas pela cineasta para compartilhar através do cinema essa memória encarnada naquele que sofre a dor? É possível (e de que maneira) reelaborar o passado, intervir na história e suscitar uma política da memória a partir de uma *memória do afeto*? Por fim, e principalmente, de que maneira essa defasagem temporal entre um filme e outro interfere nos procedimentos escolhidos pela cineasta na sua relação com a imagem? *Que bom te ver viva* foi um dos poucos filmes realizados no Brasil sobre a ditadura em um período não muito posterior a anistia e abertura política. Talvez seja o que aposte com mais ênfase no caráter de denúncia contido nos testemunhos das vítimas da

3 Em palestra na série de debates “Ditadura, Democracia e Resistência para quem?”, em 2010 <http://debatesdequem.wordpress.com/>

4 Em entrevista ao jornal Tribuna de Minas. <http://www.tribunademinas.com.br/cultura/entrevista-lucia-murat-cineasta-1.1164134>

repressão. A partir de um gesto corajoso, a cineasta quebra o silêncio (que imperava no país naquele momento) e denuncia as atrocidades cometidas pelos militares através dos depoimentos de mulheres que foram vítimas de choques elétricos, de tortura com bichos e violência sexual na prisão. No filme, ex-militantes contam como foram torturadas e como sobreviveram ao período de terror. As vítimas são apresentadas em uma espécie de ficha policial, e os testemunhos são gravados com uma câmera quase estática, em um enquadramento fechado em plano americano. O dia a dia das mulheres, incluindo momentos de privacidade ao lado das famílias, quando filmados, são montados de forma linear. As imagens de arquivo, como fotografias de família e reportagens, são usadas de maneira que ilustrem o que está sendo dito e atestem um certo sentido de verdade.

Em meio a esses depoimentos documentais, a cineasta recorre ao procedimento de encenação e à fabulação. A atriz Irene Ravache encena o cotidiano da personagem imaginária que é alter-ego de Lucia Murat. Em planos rígidos, com uma luz teatral, o monólogo da atriz revela os dramas e tensões de quem deve seguir vivendo depois de uma experiência como a de ser vítima de tortura. Em determinados momentos, ela olha para a câmera e se dirige ao espectador. O gesto quebra a narrativa clássica e se aproxima de uma proposta brechtiana de distanciamento, uma aposta de produzir a consciência crítica a partir desse jogo de aproximar e afastar o espectador. Apesar dessa aposta em uma personagem inventada e, portanto, de um deslocamento na narrativa documental, o filme é essencialmente apoiado nas falas, nos testemunhos de personagens reais. Até mesmo durante a performance da atriz, a câmera permanece estática, atenta ao que está sendo contado, ao desabafo dos dramas pessoais da personagem. Entendemos que interessa naquele momento, que ainda é um tempo de urgência, interromper o silêncio, revelar o não dito e propor às vítimas que denunciem o que se passou. Por isso a fala é privilegiada em detrimento da imagem. Importa mais o que é dito e menos como está sendo dito.

Afetos entre corpos performáticos

Em 1973, os artistas plásticos experimentais e vanguardistas Luciano Figueiredo e Oscar Ramos filmam com uma câmera super-8 o poeta Chacal realizando performances nas ruas de Londres. O poeta que pertencia ao movimento marginal no Brasil dança e

interage com objetos e monumentos em diferentes locais. São imagens do filme *Ok vc KO*, uma espécie de poema visual e de contestação política. Filmar em super-8 como forma de contestação era uma prática comum entre poetas e artistas da contracultura dos anos 70 (JR MACHADO, 2011). O registro, pela câmera leve e amadora, de um ato performático rompia com o comportamento indicado pelo conservadorismo em voga no Brasil sob a ditadura e promovia o diálogo do corpo que grita por libertação.

Em uma das cenas, a câmera se detém em um enorme pedaço de papel, pendurado na vertical, onde é projetada a imagem de uma paisagem brasileira, que ocupa a tela. O espectador é então surpreendido por Chacal que surge em um rompante, dá um grande salto, e rasga a imagem. O movimento, carregado de leveza, contém uma força única. É como se o corpo simulasse a travessia de uma fronteira imaginária imposta a tantos brasileiros que naquele momento vivem no exílio voluntário ou involuntário. O poeta literalmente rasga a imagem e deixa em seu lugar um enorme buraco, uma passagem possível a partir dali.

Esse mesmo gesto é imitado e reencenado pelo ator Caio Blat em *Uma longa viagem* como parte de um dos mais importantes procedimentos do filme: a encenação da leitura de cartas enviadas por Heitor, irmão de Lucia Murat, para a mãe durante os anos que passou fora do Brasil. A narrativa embarca em uma viagem autobiográfica rumo aos anos 70 e aos conflitos, deslocamentos e experiências de uma geração que sofreu as consequências diretas ou indiretas da repressão. Quando realiza o documentário, mais de 20 anos depois de *Que bom te ver viva*, Lúcia conta com a passagem do tempo para elaborar o que passou. Ela retoma o procedimento da encenação colocado em prática no filme anterior, mas dessa vez de forma diferente.

Na performance do gesto da escrita e leitura das cartas trocadas entre Heitor e sua mãe, o espaço criado artificialmente remete a uma arquitetura teatral, e o enquadramento frontal da câmera alude diretamente ao palco. É evidente a artificialização do espaço da performance. O jogo de luzes e sombras, os efeitos produzidos por imagens que são projetadas na parede e sobre seu próprio corpo enfatizam um anti-naturalismo e um apelo ficcional ao documentário. O ator interage com as imagens que são projetadas na tela e sobre o seu corpo, imita ações, repete e reinventa gestos de Heitor e de personagens reais que foram filmados no passado. Ainda na década de 90, quando busca definir o campo do documentário em sua diferença com o cinema de ficção, o

teórico Bill Nichols pensa no modo performativo como uma de suas categorias possíveis. Para Nichols, filmes com o caráter performativo enfatizam suas dimensões subjetivas e afetivas e dão ênfase a experiência e a memória, se afastando de um relato objetivo. A representação de um mundo histórico seria dada por “intermédio de uma carga afetiva aplicada ao filme” (1997, pg.171). Nichols entende que filmes performáticos procuram “representar uma subjetividade social que une o geral ao particular, o individual ao coletivo e o político ao pessoal” (1997, p.171). Apesar da abertura para se pensar na possibilidade de relação entre o íntimo e o público, o pessoal e o coletivo, a proposta do pesquisador americano ainda está muito ancorada na ideia de uma subjetividade social fechada. Quando nos referimos a imagens performáticas e afetivas, queremos ampliar a proposta de Nichols para pensar em subjetividades que se compõem e decompõem, se agregam e desagregam, se fragmentam para se religarem.

Essas subjetividades que, num primeiro momento, precisam se desconstruir para sobreviver são a questão de Suely Rolnik quando trata justamente do exílio em tempos de ditadura brasileira. Para proteger o corpo em vias de desagregação (corpos que sofreram a tortura, que foram expulsos de seu país), os militantes, hippies e tropicalistas exilados procuravam em um primeiro momento “perder a memória da dor, da humilhação, do golpe quase mortal que sofreu seu desejo” (1989, p.165). Para sobreviver, a estratégia encontrada foi apagar as pistas do passado, exilar-se no tempo e no espaço para atualizar um campo de afetos. Só depois do silêncio, da distância e do passar do tempo, teria sido possível construir pontes e estabelecer vínculos com as antigas lembranças do próprio país. Rolnik fala ainda de uma desconstrução da linguagem materna, de uma urgência de se desligar dessa linguagem para só depois, vagarosamente, recuperar o que restou e reelaborar o que havia sido perdido.

A performance, quando realizada no documentário, materializa justamente esses sujeitos e desejos desagregados. Nas imagens em super-8, rostos e corpos fragmentados ocupam e chegam a extrapolar os limites da tela. O próprio corpo do ator se fragmenta na medida em que se mescla a imagens de outros lugares, pessoas, objetos. Essas imagens evocam a passagem de sensações variadas por esses corpos, como impotência, medo, desejo. Experiências que se apresentam em pedaços, são religados no filme e se oferecem ao espectador como um corpo cheio de cicatrizes.

A montagem performática

As imagens de arquivo, selecionadas e montadas pela cineasta, são aproximadas e fundidas em diversos espaços e temporalidades misturando gestos, textos, cores, tempos e espaços diferentes em várias camadas. Entendemos que cada uma dessas camadas pode conter sintomas, marcas do passado que, no processo da montagem, são apropriadas, deslocadas, recontextualizadas pela cineasta. Esse gesto liberaria memórias a princípio pessoais para o mundo. Convocamos o historiador da arte Michel Poivert (2009) para pensar sobre a possibilidade de performar a história, de trabalhar as imagens para além do seu caráter de representação. Apostando no que sobrevive na imagem, e atravessa os tempos, seria possível selecionar, organizar, acolher, disputar, interrogar o acontecimento histórico. O acontecimento, afirma Poivert, para existir plenamente em uma cultura necessita de um tempo de adaptação das representações que ele produz em nós. E coloca a questão: “o trabalho da memória não seria o sintoma de um acontecimento em curso de digestão?” (2009, p.3). Acreditamos que, com o passar do tempo, e nesse processo de digestão do próprio passado, Lúcia amplia a possibilidade de reelaborar suas memórias a partir de um ato performativo da montagem. Para além da encenação, ou reencenação, o que estaria em jogo nesse filme seria o gesto de selecionar e organizar essas camadas de imagens e propor a interação do ator com esse material.

A partir da proposta de Poivert, podemos pensar que através desse gesto de performance na montagem a cineasta intervém na imagem e, portanto, no acontecimento histórico. Pensamos nesse gesto como “um ato de produção do presente histórico por uma tomada de posição- uma tomada da palavra ao mesmo tempo que uma retomada das imagens” (2009, p.4). Retomando e montando essas imagens do passado, a cineasta se interroga sobre a natureza do acontecimento e lhe confronta com a temporalidade interior da memória, das lembranças, da sua própria história familiar. Dessa forma, escaparia do risco de congelar a representação de um acontecimento no tempo (no caso a ditadura), e transformá-lo em ícone que se repete, em clichê, em uma memória-morta.

É justamente no gesto de recriar o passado, de inventar o presente, que Lucia Murat abre o presente para possibilidades futuras. Apostamos que entre um filme e outro, a passagem do tempo traz a possibilidade da cineasta reelaborar a própria

memória, articulá-la a uma memória do mundo e reorganizar a compreensão desse acontecimento de grandes consequências históricas: a ditadura e as marcas deixadas por esse período. O caráter de denúncia do primeiro filme cede espaço a um gesto fabulador, a um ato performativo de intervenção na imagem. No lugar do testemunho pela palavra, é na imagem que é investido um desejo de potência, um desejo de tomar posição diante da história a partir de uma memória íntima, que é da ordem do afeto.

Referências

DELEUZE, Gilles. *Percepto, Afecto e Conceito* in O que é a filosofia? Rio de Janeiro, 34, 1992.

JR MACHADO, Rubens. *Cidade e cinema: duas histórias a contrapelo nos anos 70*. IN: III Seminário Internacional Políticas de la Memoria 2011. http://www.derhuman.jus.gov.ar/conti/2010/10/mesa-46/machado_jr_mesa_46.pdf Acessado em julho de 2012

NICHOLLS Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus, 2005

POIVERT, M. "L'événement comme experience: les images comme acteurs de l'histoire". In: *Editions Papiers*. publications soumis le 18/05/2009. url :<http://www.editionsapiers.org/publications/l-evenement-comme-experience>. Acesso em 19/08/2012

ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental: Transformações Contemporâneas do Desejo*. São Paulo, Estação Liberdade, 1989.

Acabaram-se os otários: **cinema e disco na chegada do filme sonoro¹**

Rafael de Luna Freire² (Doutor - UFF)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no Seminário Temático: Cinema no Brasil: dos primeiros tempos à década de 1950.

2 Professor adjunto do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense.

Resumo:

Acabaram-se os otários, o primeiro longa-metragem sincronizado realizado no Brasil, é considerado perdido. Este artigo contextualiza sua produção e apresenta a recente descoberta de três registros sonoros do filme.

Palavras-chave:

Cinema sonoro, Disco, Música popular.

Abstract:

Acabaram-se os otários, the first synchronized Brazilian feature film, is considered lost. This article contextualizes its production and presents three of its sound records recently discovered.

Keywords:

Sound film, disc, popular music.

Em 1929, o cinema sonoro chegou ao Brasil, ocorrendo inicialmente em São Paulo (abril), Rio de Janeiro (junho) e, depois, em diferentes cidades do país, as primeiras exibições de filmes sonorizados sincronicamente nos modernos sistemas Vitaphone e Movietone. Nas maiores capitais brasileiras, o segundo semestre desse ano foi marcado pela “febre do sincronizado”, com as principais salas de cinemas passando a oferecer aos seus espectadores canções, músicas e (em menor escala) diálogos sincronizados aos filmes em cartaz.

Entretanto, deve-se reconhecer que a chegada do cinema sonoro ao Brasil ocorreu em meio ao processo de popularização dos discos gravados por processos elétricos. Este teve início em 1928, quando a Odeon instalou o primeiro estúdio e fábrica para a gravação e fabricação de discos elétricos no país, sendo seguida, em 1929, pela Columbia e Victor. Ainda que os toca-discos permanecessem caros, sendo sua aquisição restrita aos consumidores de mais alto poder aquisitivo, a presença da música executada em discos no espaço público se ampliou enormemente nesse período.

Assim, torna-se necessário reforçar a necessidade de se compreender a recepção dos primeiros filmes sincronizados no Brasil dentro do contexto de emergência e popularização da gravação elétrica de discos. Afinal, inicialmente os filmes sonoros de Hollywood exibidos no Brasil constituíam-se, sobretudo, em cópias com música e ruídos sincronizados por discos Vitaphone. Os grandes e luxuosos cinemas que foram convertidos rapidamente para o cinema sonoro tornaram-se mais um espaço público no qual o público poderia se deleitar com a chamada “música em conserva”, não apenas durante o filme, mas também antes e nos intervalos dos programas, quando eram executados discos para entreter os espectadores.

Essa interação entre disco e cinema se refletiu fortemente no setor da exibição cinematográfica, através, por exemplo, da substituição do acompanhamento musical ao vivo dos conjuntos e orquestras pelas vitrolas (FREIRE, 2012). Entretanto, a interação entre cinema e disco também se deu no setor da produção cinematográfica. Alguns realizadores como Vittorio Verga, do Circuito Nacional de Exibidores (C.N.E.), e Paulo Benedetti perceberam a oportunidade de produzir filmes curtos sincronizados a discos para serem executados nas modernas vitrolas – ou “cavatones” – que foram instaladas em várias salas de cinema populares como paliativo para a ausência de sistema de

projeção de filmes sonoros. Nesses casos, tratava-se de filmes realizados aproveitando discos pré-gravados nos quais os músicos apresentavam-se frente à câmera dublando a si próprios – isto é, fazendo *playback*.

Assim, em setembro de 1929, quando todas as grandes salas da Cinelândia já tinham se convertido para o sonoro, percebia-se uma tendência em curso junto aos mais ativos produtores brasileiros. Afinal, Octávio Mendes reclamava que “filmar uma cena com um disco a servir de ponto é coisa que qualquer um faz. O C.N.E. do Rio tem apresentado um disco por semana. Benedetti já fez mais de vinte para os pequenos exibidores do interior” (*Cinearte*, n. 189, 9 out. 1929, p. 8).

Mas diferentemente dos filmes da C.N.E. e de Benedetti, Luiz de Barros teria dado “um passo a frente” em São Paulo com *Acabaram-se os otários*. Além de realizar um longa e não um curta-metragem de pouco mais de três minutos de duração como os demais, Luiz de Barros não somente utilizou discos pré-existentes, como também gravou discos especialmente para o seu filme, alguns poucos com diálogos.

Aparentemente, segundo informações da imprensa da época, os discos de *Acabaram-se os otários* teriam sido gravados nos estúdios da Columbia. É o que se poderia apreender do comentário de *Fon-Fon* (n. 40, 5 out. 1929, p. 70), que elogiava a “boa sincronização da Columbia, que só raramente apresenta leves falhas de rigorosa sincronização”. O mesmo pode ser dito de texto publicado em *O Malho* (n. 1412, 5 out. 1929, p. 49). O crítico da sessão “Músicas e Discos” dizia ter ido à estreia de *Acabaram-se os otários* para ouvir canções “todas elas gravadas em discos ‘Columbia’ e executadas por uma vitrola [...]”.

Além disso, os diversos anúncios da Columbia divulgando os discos com as canções de Genésio Arruda e Paraguaçu que eram ouvidas no filme pareciam confirmar essa hipótese.

ACABARAM-SE OS OTÁRIOS!

Columbia

Film brasileiro cantado e falado em português.
Electro-gravado magistralmente em disco sem chiado

Columbia

Em suas concepções humorísticas e originaes por
GENESIO ARRUDA o "Herói do Film"

Paraguassu

5098 B } DEIXEI DE SER OTARIO
PÉ NO CHÃO

5073 B } PAMONHA
PINDURASSALA

5021 B } VAE SANTINHA
ODALISCA

DISCOS N.º

5026 B } LAMENTOS
TRISTE CABOCCLO

5084 B } BRASILEIRINHA
MAGNOLIA

5058 B } SOU DO SERTÃO
A ALGUEM

5091 B } NUNCA MAIS.
NOITES GAUCHAS

Genésio Arruda

5029 B } CASINHA PEQUENINA
NÃO POSSO TE AMAR

5072 B } MEUS AMORES
CANOA FURADA

5062 B } BEMTEVI
CASA BRANCA DA SERRA

E na melodia da voz que encanta, os discos sentimentalmente gravados por **PARAGUASSU**

A' Venda em Todas as Boas Casas
Distribuidores Geraes
BYINGTON & Cia.

Rua General Camara 65 Rio de Janeiro

Cinearte, n. 189, 9 out. 1929, s.p.


De fato, essa informação se perpetuou na historiografia do cinema brasileiro. Afinal, no livro *Introdução ao Cinema Brasileiro*, Alex Vianny (1959, p.98) informava que a gravação do som de *Acabaram-se os otários* “utilizou a aparelhagem da fábrica de discos Colúmbia”.

Entretanto, a autobiografia de Luiz de Barros (1978, p.105) contraria essa afirmação quando relata o processo de sonorização de *Acabaram-se os otários*: “Então, eu procurei a fábrica [...] Parlophon e contratei a gravação de diálogos entre Tom Bill e Genésio Arruda, que seriam os protagonistas do filme, junto com Luly Málaga”.

Ou seja, existia uma informação truncada que foi perpetuada nos livros sobre cinema brasileiro (AUGUSTO, 1989, pp.80-92; COSTA, 2008, pp.97-9). Afinal, os registros sonoros de *Acabaram-se os otários* foram gravados em discos Parlophon ou Columbia?

De fato, um anúncio da Parlophon divulgando os discos utilizados no filme elucida essa questão. Apenas as canções pré-gravadas interpretadas por Arruda e Paraguaçu – artistas que “gravam exclusivamente para a Columbia” – eram executadas em discos dessa companhia, cujos representantes no Brasil eram a Byington & Cia. Os demais

discos utilizados por Luiz de Barros eram todos da Parlophon, empresa ligada à Odeon. O anúncio citado dizia expressamente: “Foram escolhidos ou gravados especialmente para este film 13 DISCOS PARLOPHON”. Ou seja, a listagem incluía tanto alguns discos que serviram de acompanhamento às cenas mudas, quanto aqueles gravados exclusivamente para o filme.



ACABARAM-SE OS OTARIOS
O PRIMEIRO GRANDE FILM FALLADO
E SYNCHRONISADO BRASILEIRO

Foram escolhidos ou gravados especialmente para este film
13 DISCOS PARLOPHON, a saber:

12.099 PAS AROUND THE BOTTLE
CHINESE BREAKDOWN
Noth Carolina Hawaiianos.

12.018 NUPCIAS DA ROSA
VIGILIA CHINEZA.
Orchestra Parlophon

12.014 SERENATA MALLOGRADA — Scene de gargalhada
CAMINHO LIVRE — March.

12.032 SONHOS DESFEITOS — Valsa
MANOLA — One Step
Edith Lorand Orchestra.

12.117 VIENI SUI MAR
TOINA A SURRIENTO
Duetto de Guitarras Hawaiianas.

12.119 NÃO PERGUNTE QUANDO ESTÁS FELIZ
LOVELY NIGHTS EM HAWAII
Barnoles von Geezy Esplanade Orch.

12.138 ESTA NO AR
TEUS BELJOS FAZEM-ME ESQUECER DO MUNDO
Orch. de Saxophones Dabbel.

12.877 NÃO DIGA NÃO
CARINHOSO
Orch. Typica Pínguinha-Dooga.

12.898 CATERETÊ PAULISTA
RADIOA — Sôlos de violão
Rogério Guimarães.

12.882 O CABOCCLO ALEGRE
BARULHENTO — Chôros, Bandolim e violão
Impercio e Florence.

12.978 CAPINHEIRO
PIRATA
Pedro Celestino e/Simão Orchestra.

12.137 EILALI, EILALI, EILALI
PLENTY OF SUNSHINE — Fox-trot
Milia Nikisch Jazz Band.

12.020 TANGO MANIA — Couplet comico
A QUADRILHA — Scene Comica.
Tom Bill e sua companhia

Distribuidores Icares

OPTICA INGLEZA
Rua do Ouvidor, 127
RIO DE JANEIRO
OS MELHORES PORTATEIS PELO MENOR PREÇO
LINDEX - JUBILAR
MODELO 1929

ACABARAM-SE OS OTARIOS
O PRIMEIRO GRANDE FILM FALLADO
E SYNCHRONISADO BRASILEIRO

Foram escolhidos ou gravados especialmente para este film
13 DISCOS PARLOPHON, a saber:

12.099 PAS AROUND THE BOTTLE
CHINESE BREAKDOWN
Noth Carolina Hawaiianos.

12.018 NUPCIAS DA ROSA
VIGILIA CHINEZA.
Orchestra Parlophon

12.014 SERENATA MALLOGRADA — Scene de gargalhada
CAMINHO LIVRE — March.

12.032 SONHOS DESFEITOS — Valsa
MANOLA — One Step
Edith Lorand Orchestra.

12.117 VIENI SUI MAR
TOINA A SURRIENTO
Duetto de Guitarras Hawaiianas.

12.119 NÃO PERGUNTE, QUANDO ESTÁS FELIZ
LOVELY NIGHTS EM HAWAII
Barnoles von Geezy Esplanade Orch.

12.138 ESTA NO AR
TEUS BELJOS FAZEM-ME ESQUECER DO MUNDO
Orch. de Saxophones Dabbel.

12.877 NÃO DIGA NÃO
CARINHOSO
Orch. Typica Pínguinha-Dooga.

12.898 CATERETÊ PAULISTA
RADIOA — Sôlos de violão
Rogério Guimarães.

12.882 O CABOCCLO ALEGRE
BARULHENTO — Chôros, Bandolim e violão
Impercio e Florence.

12.978 CAPINHEIRO
PIRATA
Pedro Celestino e/Simão Orchestra.

12.137 EILALI, EILALI, EILALI
PLENTY OF SUNSHINE — Fox-trot
Milia Nikisch Jazz Band.

12.020 TANGO MANIA — Couplet comico
A QUADRILHA — Scene Comica.
Tom Bill e sua companhia

O Paiz, 6 out. 1929, p. 10.

Assim, através desse anúncio, foi possível localizar pelo menos três gravações feitas especificamente para a produção. As duas primeiras seriam *Tango mania*, “um couplet cômico”, e *A quadrilha*, uma “scena cômica”. Ambas são creditadas unicamente a Tom Bill. A terceira gravação é *Serenata malograda*, divulgada como uma “scena de gargalhada”. Essas três gravações foram encontradas no acervo do Instituto Moreira Salles, pertencentes às coleções de discos 78 rpm de Humberto Franceschi e José Ramos Tinhorão. A audição desses registros – disponibilizados gratuitamente no site do

IMS – permite confirmar que se tratavam das gravações especialmente encomendadas para *Acabaram-se os otários*.

Essa descoberta tem grande significado, uma vez que o filme de Luiz de Barros é atualmente dado como perdido, existindo apenas alguns fragmentos silenciosos que totalizam poucos minutos. Como *Acabaram-se os otários* era um filme parcialmente falado, musicado e cantado, parece que as imagens que hoje conhecemos do filme são todas de cenas não sincronizadas, isto é, sem diálogos ou canções.

A história de *Acabaram-se os otários* era assumidamente despretensiosa e tratava basicamente das confusões do “caipira da gema” Bentinho Samambaia (Genésio Arruda) e do “italiano sabido” Xixilo Spicafuoco (Tom Bill) na capital paulista. Além de *gags* visuais típicas do cinema cômico silencioso, os comentários da época descreviam a atração causada especificamente pelas cenas cantadas e faladas. Uma matéria sobre o filme, por exemplo, ressaltava uma “scena longa, completamente falada com uma engraçadíssima crítica ao tango, feita pelo Arruda, uma quadrilha dançada num cabaret e ‘marcada’ pelo caipira e um solo de piston de Tom Bill, interrompidos pela gargalhada dos assistentes” (*Folha da Manhã*, 1 set. 1929, p. 6). Uma dessas sequências era novamente descrita em outra reportagem: “a [cena] do cabaret, em que Genésio Arruda, indignado com os tangos e black-bottons, promove uma sensacional quadrilha, marcada por ele! Essa parte é toda falada e cantada” (*Folha da Manhã*, 27 ago. 1929, p. 4).

De fato, a gravação *Tango mania* traz os diálogos justamente de uma dessas cenas. Nesta, Xixilo, com seu sotaque paulistano-italianado, comentava a moda dos tangos que assolava a capital e que também já havia chegado ao interior. Por outro lado, o caipira Bentinho dizia que “é aqui na cidade que a gente deve escutar tango de verdade”. Cético a respeito da qualidade dos tangos cantados e tocados na capital, Xixilo então contava que outro dia tinha sido convidado para ouvir uma “grande” cantora de tango num teatro. Questionado se ele tinha gostado, Xixilio anunciava o seu número musical: “agora verás como cantou ela”. A partir de então, o italiano sabido cantava, em castelhano, mas com forte sotaque francês, *Adiós muchachos*, tango celebrizado por Carlos Gardel que já tinha sido, inclusive, gravado em português por Francisco Alves em 1928. A mistura macarrônica de línguas tornava a conhecida letra divertidamente incompreensível! Diante das risadas, Xixilo comentava que a artista “cantou um tango a *la françoise*”.

Se, em seguida, Bentinho comentava que devia haver outros tangos “mais bão”, Xixilo, contava de outro tango que ele também tinha ido assistir. Cantava, então, a segunda parte de *Adiós muchachos*, mas agora com sotaque alemão!

A gravação *Tango mania* é preciosa por mostrar, já no primeiro longa-metragem sonoro brasileiro, o apelo à paródia verbal e musical, numa crítica às formas de circulação da cultura estrangeira no Brasil. O curto-circuito de referências culturais da paródia – sempre permeada pelo elogio e rejeição – se aprofunda diante da crítica de Pedro Lima que acusava Arruda e Tom Bill de simplesmente copiarem Pat & Patachon, uma popular dupla de cômicos dinamarqueses (*Cinearte*, v. 4, n. 192, 30 out. 1929).

A gravação *A quadrilha* parece se referir a uma cena seguinte do filme, passada num moderno cabaré da capital. O registro inicia-se com aplausos e pedidos de bis e o anúncio do início de “um delicioso tango típico argentino”. Enquanto a música instrumental prosseguia, tinha lugar um diálogo entre os personagens de Genésio Arruda (GA) e Tom Bill (TB):

GA: Xixilo, esse é o tal de tango?

TB: É isso mesmo. Agora você vai ver como é bonito. É a dança da moda.

GA: Mas quando começa?

TB: Olha, Bentinho, não se faça de bobo. Olha lá que já começou.

GA: Parece que estão dançando em riba de casca de cebola. Olha só como eles entortam os pé. Cruz-credo! Parece gafanhoto.

TB: Mas olha que bonito, que “parcera” [?], olha que chamada que eles dá nos pés.

GA: Qual o quê! Isso lá na roça não dá nem pra saída. Nó temos cada caboclo que dançam até *as unha* do pé sair.

TB: Ah, isso é verdade. Mas essa é música chorosa, sentimental, apaixonada...

GA: Qual o quê! Essa música lá na roça só serve para guardar os defuntos e acompanhar os enterros.

TB: Cala a boca, cala a boca, Bentinho. Mesmo *que é* verdade, nós temos que nos calar se não nos passamos por atrasados.

GA: É verdade, rapaz.

O tango acaba e Bentinho propõe uma música mais animada. Embaraçado, Xixilo manda o compadre se calar “por que isso aqui não é circo de cavalinho”. Ainda assim Bentinho propõe puxar uma quadrilha, o que provoca a risada dos frequentadores do cabaré. Entretanto, sua ideia é aceita como diz um dos presentes: “Sim, meus senhores, vamos fazer a vontade dos novos chegados. Vai haver pela primeira vez uma quadrilha”. Antes de se iniciar a dança, um homem pergunta quem vai marcar a quadrilha e Bentinho responde: “eu mesmo, seu *almofadinha*”, fazendo uso de uma gíria corrente na época. A gravação prossegue com a quadrilha até o final de seus 3’15”, encerrando-se com risos e salva de palmas para o “caboclo”.

A última gravação, *A serenata malograda*, sem diálogos, é creditada à Orquestra Militar Parlophon. Com cerca de 2’20” apenas, a cena intercala o tal “solo de pistón desafinado” de Tom Bill com risadas ao fundo.

Diante da descoberta desses registros raros, mais do que respostas, surgem novas perguntas. Uma delas é se existiam outras gravações sincrônicas do filme. Os três registros localizados fazem parte de uma lista de discos *lançados comercialmente* pela Parlophon – tendo sido anunciados num jornal para atrair os consumidores –, o que não quer dizer que eles tenham sido os únicos *gravados* para o filme.

Ficam ainda as indagações sobre como foram feitas as filmagens dessas cenas sincronizadas. Uma questão é se elas foram realizadas dentro do estúdio da Parlophon. Caso tenham sido, o cenário do cabaré, por exemplo, foi improvisado no estúdio fonográfico? Uma reportagem da *Folha da Manhã* (17 jul. 1929, p. 4) publicada antes do lançamento do filme traz informações interessantes a esse respeito:

Ao contrário do que se observa nos films sonoros americanos [...], nesta produção nacional, não somente os artistas são apresentados em primeiro plano para que mais perfeito seja o realce ilusório do movimento de seus lábios, como *longshoots* que, porem simultâneos, não interrompem absolutamente a sincronização de uma determinada cena.

Assim, pode-se intuir que os diálogos tenham sido filmados no estúdio da Parlophon, com planos bastante próximos dos atores isolando suas cabeças proferindo os diálogos aos microfones e, desse modo, praticamente abstraindo o cenário neutro.

Em meio aos diálogos, devem ter sido montados planos sem som sincrônico (i.e. “silenciosos”) filmados no cenário do cabaré, que funcionando como *establishing shots*, garantiam a impressão dos atores estarem proferindo as falas naquele local.

Referências

AUGUSTO, S.. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BARROS, L. *Minhas memórias de cineasta*. Rio de Janeiro: Artenova: Embrafilme, 1978.

COSTA, F. M. *O som no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2008.

FREIRE, R. L.. Truste, músicos e vitrolas: A tentativa de monopólio da Western Electric na chegada do cinema sonoro ao Brasil e seus desdobramentos. *Imagofagia*, Buenos Aires, n. 5, abr. 2012.

VIANY, A. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

Entre afetos e entre-lugares: a errância no cinema contemporâneo¹

Raquel do Monte Silva (Doutoranda – UFPE)²

1 Trabalho apresentado no Seminário Imagens e Afetos, sessão 4.

2 Raquel do Monte Silva, é doutoranda em Comunicação, integrando o Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE. Bolsista CAPES, desenvolve pesquisa sobre a errância no cinema contemporâneo. É professora universitária e leciona as disciplinas Teoria da Imagem, História do Cinema e Teoria da Comunicação na Faculdades Barros Melo, Aeso, Olinda – PE.

Resumo:

O presente trabalho traz, a partir da observação do filme *Gerry* (Van Sant, 2002), como o corpo e a errância possibilitam experiências singulares de apreensão do mundo sensível. Assim, iniciaremos tentando compreender como o trânsito existencial representado imagetivamente nos dá acesso às fraturas, aos entre-lugares e à configuração de um devir-imagem. No nomadismo, buscamos refletir sobre os afectos, os perceptos, as temporalidades fugidias e as espacialidades subjetivas.

Palavras-chave:

Corpo, errância, experiência

Abstract:

This work brings, from the observation of the movie *Gerry* (xx), as the body and wandering can enable singular experiences of apprehension of the sensible world. Thus, the first step trying to comprehend as the existencial traffic represented imagetically gives us access to the fractures, to the between-places and the configuration of a becoming-image. In nomadism, we reflect about the affections, the perceptos, the fleeting temporalities and the subjectives spacialities.

Keywords:

Body, wandering, experience

Primeira parada

Há algumas viagens que nos escapam incessantemente. Cada novo passo alcançado aponta para o que é fugidio e nos coloca em novos mundos, apresentando-nos olhares diferentes, sensações estranhas, inimagináveis até aquele instante. Quem estava na viagem? Quando ela ocorreu? Qual o destino final? Tudo isso pouco importa, já que nas cartografias afetivas traçadas há uma espécie de latência que convoca à epifania. É assim que nos deparamos, por exemplo, com viajantes como Travis, de *Paris, Texas* (1984), que entre paisagens, reaproximações e desencontros cruza conosco e nos mobiliza a pensar o quão frágil é a nossa memória e a nossa relação com o mundo. Assim, pensar a representação dos sujeitos diaspóricos contemporâneos na produção cinematográfica é tentar lançar olhares sobre o processo de ressignificação existencial e afetiva que reconstrói novas possibilidades de estar no mundo. No processo de trânsito existencial vivido por personagens fílmicos o que nos interessa é lançar alguma espécie de percepção acerca de como o processo construído pelas narrativas reverberam esteticamente o jogo especular do movimento interno e do trajeto empreendido pelos inúmeros Travis que o cinema contemporâneo reduplicou. É na polifonia das paisagens trans-subjetivas que se encontram inúmeras fraturas existenciais, entre-lugares afetivos que configuram desejos e anseios. É assim que percorremos, por exemplo, as estradas da dupla de Gerrys, personagens do filme homônimo dirigido por Gus Van Sant. Uma das maneiras que o discurso fílmico substantiva o jogo fluído de olhares, experiências e diálogos é através da errância. Assim pensar o movimento (a viagem, o caminhar) através da representação dos personagens em confluência com a relação que estes estabelecem com as dimensões do espaço e tempo, possibilita-nos perceber a errância como uma tentativa de desenraizar-se de si, uma espécie de auto-exílio que os coloca nos desertos da própria existência. Os itinerários percorridos sintetizam para estes sujeitos uma tentativa de adjetivação dos avatares do desejo e ao mesmo tempo a reconstrução de fragmentos da sua própria trajetória existencial. Na experiência sensível do deslocamento a transitoriedade e os processos de ordenamento e caos ligados à relação com o espaço vivido colaboram para uma compreensão do fenômeno a partir de um estar no mundo que abandona as metas, que investe no caminho e nos afetos e que se nutre da sua própria mutabilidade, que busca sempre algo, indefinidamente, que se interessa pelos fluxos, pelo fugidio.

Segunda parada: nos desertos de Gerry

O primeiro plano-sequência de Gerry (2002) nos convoca à observação. Nele, encontramos um carro transitando em meio a uma estrada cortada por montanhas verdes e por um céu aberto. Não há indicações de lugares, no qual placas localizariam aquele espaço para o espectador. Não é necessário isso, aquela paisagem está em qualquer lugar, ela serve de mediadora não só de um discurso fílmico, mas, sobretudo, reflete a nossa própria existência. A câmera fotografa um plano aberto que dá conta de um carro, no qual se vê dois personagens de costas. Naquele exato momento não sabemos quem são, não há indícios de onde partiram ou ainda para onde vão. Talvez esta ausência de informações permaneça até o final do filme e aí que reside a grande chave que singularizará a obra. Esta opção do diretor dialoga com uma das principais evocações que o cinema contemporâneo nos faz: é no não-dito que a linguagem cinematográfica se ressignifica e acima de tudo conduz o espectador a preencher de sentido, favorecendo assim, a ida às bordas da experiência sensível. Há ainda nestas imagens de abertura da produção dirigida pelo cineasta americano Gus Van San duas características: um jogo de aproximação e distanciamento com relação ao carro, ligados à velocidade do veículo, e o uso da câmera fixa. A primeira nos indica a fluidez da nossa observação em relação ao mundo. Estaremos sempre diante dos objetos articulando um movimento de ir e vir, que nos faz pensar na precariedade da nossa percepção, ma acima de tudo, nos remete a inalcançabilidade das nossas tentativas de apreender o mundo sensível. Paralelamente, o recurso de fazer o registro sem movimento de câmera nos indica que o nosso olhar, a maior parte das vezes, é fixo, sustentado pelo tripé das certezas que não nos possibilita ver o todo.

Nas primeiras sequências do filme não há diálogos. Em poucos cortes o automóvel para, dois personagens descem do carro e começam a andar em um vale montanhoso. Dois jovens que se chamam Gerry – saberemos disso no desenrolar do filme – que seguem caminhando sem um objetivo específico, sem rota e sem metas. Perambulam em silêncio ante o mundo natural, sem mediação. Neste vaguear, a câmera os acompanha, inicialmente em planos abertos, como uma espécie de testemunha que tenta captar de longe a trajetória da dupla de protagonistas. A repetição da incidência dos registros imagéticos, no qual os dois atores sempre estão enquadrados juntos, revela que há uma cumplicidade entre eles, uma espécie de parceria que aos poucos vai se apresentando e se estreitando, ação derivada do processo de caminhada.

Toda esta experiência sensível é mediada pelo corpo e é aqui que a nossa reflexão tenta articular um olhar que busca de alguma maneira mapear o conceito de corporeidade a partir do trânsito e que tenta responder a seguinte questão: Como a experiência da errância no cinema contemporâneo veicula esteticamente entre-lugares afectivos que especularmente constituem uma forma conceber o conceito corpo e um perceber-se que apontam para a representação da relação do Eu com o mundo sensível?

Reflexos de espelhos: pensando corpo e nomadismo

O corpo dos personagens em filmes contemporâneos é o nosso ponto de partida para mapear uma possível reflexão sobre este conceito partindo de dois lugares epistemológicos que lançam olhares singulares sobre este debate na Filosofia do século XX. Primeiro tentaremos costurar este conceito partindo do pensamento fenomenológico de Merleau-Ponty. No segundo movimento, vamos tentar compreender o que vem a ser a noção de nomadologia apontada por Gilles Deleuze. A primeira vista tal cruzamento pode parecer estranho, no entanto, todos os dois teóricos partem da experiência para delinear seus pensamentos acerca do nosso objeto. Tal alinhavo é plenamente possível se pensarmos que, entre outras coisas, a aproximação dos dois teóricos deve-se ao fato de ambos romperem com o cartesianismo.

Em Ponty, a reflexão sobre o corpo atravessa vários textos, no entanto, aqui apresentaremos apontamentos iniciais retirado do texto *Fenomenologia da Percepção*, no qual há a distinção entre o corpo objetivo e o corpo fenomenal. O primeiro que tem no modo de ser de uma coisa, vinculado a uma fisiologia. Entretanto, interessa-nos aqui a compreensão do corpo fenomenal, que é pensado na simultaneidade do “eu” e do “outro”, ele só se dá na interação com o de “fora”. É nesta relação com o outro, nesta presença que se estabelece a minha percepção do mundo sensível, ou seja, tanto “eu” como o “outro” nos tornamos objetos que nos ultrapassam e nos comunicam. O outro está corporificado em mim à medida que ele me lança para ir em busca de um conhecimento externo, mas que ao mesmo tempo é interno a mim, já que é nesta relação que eu me apreendo como exterioridade de uma interioridade. Sob a perspectiva fenomenológica,

o corpo não é objeto, nem ideia, é movimento, sensibilidade e expressão criadora. Há aqui uma dupla errância: todo outro é um outro eu mesmo.

“O corpo fenomenal é biface, uma vez que está na junção da natureza com a liberdade. De um lado, é habitado por um nada ativo, “não está onde está, não é o que é”³, ele é a própria existência em seu movimento de transcendência: é a potência de se juntar às coisas e de se sincronizar com elas;” (DUPOND, 2010, p.13)

Ponty rompe também com o paradigma cartesiano que separava o corpo e espírito. O corpo carrega na relação com o mundo, de acordo com fenomenólogo, a minha experiência subjetiva. O olhar intencional, ou como dizem os filósofos, a intencionalidade⁴ está ligada a minha consciência e a minha subjetividade. Ainda sobre as pinceladas relacionadas ao corpo, observamos o quanto este se vincula à experiência.

Partindo destes apontamentos acerca do conceito de corpo percebemos que na relação sujeito-objeto existe um movimento de transformação constante que opera sempre em fluxo, visto que a percepção que resulta no encontro do corpo com o outro esta transmutando-se continuamente, engendrando um eterno processo de territorialização, desterritorialização e reterritorialização. E neste sentido, o que interessa é o devir. Do ponto de vista ontológico este ser que é atravessado por várias linhas de força, entrecruza vários mundos e é entrecruzado por eles ao mesmo tempo. Sendo assim, este corpo-ser-no-mundo pode ser pensado através da ideia deleuziana de nomadismo.⁵

No ensaio intitulado “Tratado de nomadologia: a máquina de guerra”, abre uma discussão acerca do fazer científico e do como este foi apropriado belicamente pelo Estado. Em contrapartida, ele apresenta o que chama de Ciência Nômade, se interessa pelos fluxos, que se organiza através da forma espiralar e que tem como modelo o devir, pois vai de encontro ao estável, ao idêntico e ao constante. Este nomadismo prioriza os fenômenos fronteiriços, aqueles que escapam da máquina do Estado.

3 PONTY, Maurice Merleau-Ponty. Fenomenologia da Percepção. P. 230.

4 Cada ato de consciência, cada experiência é correlata com um objeto. Cada intenção tem seu objeto intencionado.

5 Deleuze trabalha o conceito de corpo no que ele chama de filosofia do corpo. Há, por exemplo, neste autor, o conceito de corpos sem órgãos. Em muitos sentidos há pontos de intersecção entre a sua filosofia do corpo e o que estamos trazendo aqui a partir da concepção de corpo pontiniana. No entanto, de Deleuze vamos levar refletir aqui exclusivamente sobre o seu ensaio acerca do nomadismo, inserido no volume V da obra Mil Platôs.

“Se o nômade pode ser chamado de o Desterritorializado por excelência, é justamente porque a reterritorialização não se faz depois, como no migrante, nem em outra coisa, como no sedentário... Para o nômade, ao contrário, é a desterritorialização que constitui sua relação com a terra, por isso ele se reterritorializa na própria desterritorialização”. (DELEUZE E GUATTARI, 2008, p. 53)

Neste sentido, os corpos nômades seriam esta materialidade consciente e cognoscente que se ressignifica durante o processo que indica mobilidade e sua relação com o mundo e também a forma com ele apreende os objetos. O nomadismo destes corpos se dá em dois sentidos: externamente - através do movimento constante que indica um eterno trânsito e internamente – no modo como preenchemos de sentido o que nos é dado através da experiência sensível.

A esta altura interessa-nos agora articular de que maneira o cinema contemporâneo coloca esta outra forma de apreensão. Em filmes como *Gerry*, por exemplo, a experiência da viagem, do caminhar em meio a uma região desértica viabiliza o processo que associamos ao conceito de corpos nômades. Nestas paisagens que são redesenhadas cinematograficamente encontramos novas possibilidades de vivenciar as relações espaço-temporais. Do ponto de vista espacial, vemos o que Deleuze reconheceu no regime da Imagem-tempo como espaço qualquer. Vinculado à noção de afeto ele, este conceito possui suas duas características, de acordo com Roberto Machado ao sintetizar o filósofo francês, são: por um lado, é um espaço tátil, singular, não homogêneo, desconectado, que perdeu suas coordenadas como relações métricas; por outro lado, é um espaço de conjunção virtual, puro lugar do possível, que abole as distinções espaciais, permitindo que qualquer plano possa adquirir o estatuto de primeiro plano. (MACHADO, 2010. p.263) Neste espaço qualquer a potência do inter-mundo e a também a da subjetividade em jogo é alçada e ressignificada.

Enquanto não tivermos, através de uma reflexão sobre nossa experiência da imagem, sobre nossa experiência da percepção, dado um sentido coerente e válido a essas diferentes noções, não saberemos o que querem dizer e o que provam nossas experiências sobre a percepção ou sobre a imagem” (MERLEAU-PONTY, 1994, p.18)

Esse trecho de Ponty nos diz o quanto a nossa experiência em torno das imagens favorece a compreensão da nossa percepção acerca do mundo e aqui incluímos as artes e de nós mesmos. O trânsito empreendido pelos Gerrys, no filme homônimo, aponta para uma característica do campo cinematográfico que impregna toda a produção artística contemporânea: o corpo é o motor que viabiliza a ida as bordas do real, que me faz preencher as fraturas existenciais que num jogo especular impregnam a mim e ao outro.

Conclusão

No decorrer de *Gerry* percebemos que a temporalidade cronológica evidencia a temporalidade subjetiva vivida pelos personagens a medida que eles vão entrando no deserto e perdendo-se. Eles não sabem mais para onde estão indo e todo o espaço passa a ter uma outra dimensão sensível para eles.

Os corpos nômades que empreendem o deslocamento contemporâneo redesenham uma trajetória que produz afectos e que esta vinculada intrinsecamente à dimensão subjetiva. No caso de *Gerry* a ênfase da experiência que é visitada na estrada volta-se para o processo, no sentido que a partir do discurso fílmico o que se manifesta mais explicitamente é a forma como o personagem capta e vivencia o trânsito.

Referências

DELEUZE, Gilles. A Imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense. 1995.

_____ e GUATTARI, Félix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 5. São Paulo: Editora 34. 2008.

DUPOND, Pascal. Vocabulário de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

MACHADO, Roberto. Deleuze, a arte e a filosofia. Rio de Janeiro: Zahar. 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

A Crítica enquanto vestígio receptivo de produtos audiovisuais¹

Regina Gomes² (doutora, UFBA)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Seminário Recepção Cinematográfica e Audiovisual: abordagens empíricas e teóricas.

2 Regina Lucia Gomes Souza e Silva, doutora em Ciências da Comunicação (UNL), professora na Faculdade de Comunicação e no Programa de Pós-graduação (PósCom) da Universidade Federal da Bahia.

Resumo:

Este trabalho visa refletir sobre a crítica enquanto elemento histórico que opera como um registro de recepção de obras audiovisuais. Defendemos que estes textos publicados em jornais, revistas, impressos ou eletrônicos, constituem-se como vestígios de uma experiência receptiva que deixa uma marca inscrita na história do audiovisual. Além disso, tomaremos como objeto de estudo algumas críticas direcionadas à série de TV americana *The West Wing*.

Palavras-chave:

Recepção, Crítica, The West Wing.

Abstract:

This paper aims to reflect on the criticism one as historical element that operates as a record reception of audiovisual works. We defend that these texts published in newspapers, magazines, printed or electronic, consist as vestiges of a receptive experience that leaves a mark inscribed in the history of the audiovisual. Moreover, we will take as the object of study, some reviews for American TV show *The West Wing*.

Keywords:

Reception, Criticism, The West Wing.

Introdução

Seja no campo do cinema ou da comunicação, poucos projetos têm se dedicado a investigar o caráter histórico dos processos de recepção, apesar da existência de fontes ricas em registros de experiências receptivas e prontas para serem analisadas. A nossa proposta aqui será a de considerar a crítica de produtos audiovisuais, efetivamente os registros escritos, como uma instância de recepção.

Faremos uma breve revisão de correntes teóricas – a Estética da Recepção e os Estudos Históricos de Recepção - a fim de levar novos horizontes de problemas ao campo e, com isso, contribuir para o debate. Posteriormente, abrigaremos uma análise das críticas dirigidas à série televisiva *The West Wing* (1999-2006).

A estética da recepção e os estudos históricos de recepção nos media

A estética da recepção, corrente nascida na Escola de Konstanz, Alemanha e que tem entre seus principais expoentes Hans Robert Jauss (1979;1994), já na década de 70 compreendia os textos de crítica literária como integrantes da recepção das obras e como testemunhos dos sentidos conferidos à essas mesmas obras ao longo do tempo. Deslocando o foco de atenção *do texto para o receptor*, a estética da recepção valorizava a experiência estética como condição ativa para as atividades de fruição e interpretação do texto literário.

Jauss (1979) demarcou o alcance de sua pesquisa para a *recepção* da obra no seu horizonte de tempo, salientando que qualquer movimento de análise de recepção de uma obra não deve desconsiderar as condições históricas uma vez que recepção se estende nos tecidos sociais. Não por acaso, a estética da recepção chama a atenção para a instância da crítica. A importância do crítico e de seus escritos como parte constituinte do processo de atualização de textos artísticos revela que a análise dos atos de leitura e de fruição inscritos nas críticas é não apenas necessária, como fundamental para aquilo que chamamos de estudos de recepção nos mídia.

Os juízos acumulados da crítica, aliado a outros juízos (dos leitores, dos espectadores), formam uma camada de sentido que é historicamente atualizada em sua recepção e traduzem um conjunto de atos de interpretação e fruição que se revigoram no tempo.

As investigações de Janet Staiger (1992; 2000) e seus “estudos históricos de recepção nos media” tecem fortes aproximações com a valorização do horizonte histórico-contextual na instância de recepção das obras e têm contribuído para avigorar a ideia da crítica como marca de recepção. Filiada à tradição historiográfica, Staiger faz mais do que inserir seus estudos num simples retorno à história do cinema e expande seus objetos de trabalho para um lugar de equilíbrio entre texto e contexto. Por trás desta perspectiva, vê-se claramente a crítica da autora, assim como a de Jauss, ao sentido imanente do texto e a contestação da retirada da recepção de seu lugar na história. Staiger (1992) afirma que é necessário fazer uma compreensão histórica das atividades interpretativas, mais do que uma interpretação de textos. Traça assim, um limite entre os estudos de textos e os estudos de recepção.

Desde *Perverse Spectators*, Staiger (2000) aproxima-se da TV. Com efeito, a aproximação com os estudos televisivos é salutar e abre uma janela para as investigações sobre os métodos interpretativos de críticos de TV.

A autora parte de documentos escritos como críticas, contratos legais, textos jornalísticos, comentários de fãs e outros a fim de investigar como os fatores contextuais têm peso significativo nas experiências dos espectadores ao assistirem filmes e TV.

Situando *The West Wing* e sua crítica

The West Wing (1999-2006) é uma série de TV produzida pela emissora norte-americana NBC e escrita pelo roteirista Aaron Sorkin. Durante as suas sete temporadas, a ficção acumulou prêmios e fãs, suscitou críticas e despertou polêmicas nos meios jornalísticos de vários países.

O fato da ficção ter gerado um grande debate público foi importante para a escolha de nosso objeto não apenas pela riqueza de material produzido, mas, sobretudo, pela possibilidade de sua repercussão temática ter desviado a atenção da crítica de uma

avaliação que considerasse os aspectos estéticos da ficção e certamente, de como as configurações sociais e políticas foram favoráveis a este tipo de recepção.

Durante o período de exibição *The West Wing* foi atravessada por dois governos americanos: o final da administração liberal e recheada de escândalos do presidente Bill Clinton (1993-2001) e os dois mandatos do governo republicano e conservador de George W. Bush (2001-2004 e 2004-2008). A desmoralização dos democratas e a ascensão dos republicanos levaram um vento conservador para a política nos EUA no momento em que se discutirá projetos ligados aos direitos dos homossexuais, ao aumento de verba para educação e ao combate do terrorismo. Este momento político vai refletir diretamente no modo como seus criadores - Sorkin era um militante atuante do partido democrata - conceberam a série e tecerá relações com a própria leitura do seriado feita pela crítica.

Não à toa um traço recorrente nos textos foi o de como Sorkin imprimiu um grau de realismo na narrativa, representado pela exploração de temas recentes da política americana e mundial. Este aparato político “real” desenhado por Sorkin e por seu fiel colaborador Thomas Schlamme (criador da identidade visual de *The West Wing* e das ágeis tomadas de acompanhamento chamadas de *Walk and Talk*), fez despertar na crítica e nos espectadores a pergunta: a Ala Oeste da Casa Branca é assim mesmo? A pergunta não se referia apenas ao dispositivo cenográfico, mas a uma atmosfera de trabalho ruidosa e acelerada vista na série. De fato, Sorkin contou com a colaboração de consultores externos (ex-funcionários da Casa Branca) na condução do roteiro que se atualizava constantemente alimentado pelos fatos contemporâneos.

Inevitavelmente a crítica tecia comparações entre os fatos reais e o universo ficcional da série. Elisabeth Clark (2005) aponta que as fronteiras entre ficção e realidade são turvas em *The West Wing* e afirma ter percebido que a crítica tratou a administração de Bartlet como se ela realmente existisse fora do território ficcional da TV. Isso se deve, em parte, porque os comentários dos críticos se desenvolveram juntamente com “real histórico” dos acontecimentos políticos, ocasionando um tipo de reescrita do fato histórico por meio dos agentes da mídia (CLARK, 2005, p. 234). Chris Lehmann (2001) da *The Atlantic* destacou que nas eleições presidenciais de 2000 o departamento de publicidade da NBC instaurou uma campanha cujo slogan *O presidente que todos nós*

*concordamos*³ fazia uma clara remissão a Bartlet. A adesão da audiência foi enorme e durante a sua primeira temporada chegou a ter 17,6 milhões de espectadores só nos Estados Unidos. Vise (2006) do *Washington Post* comenta:

Joel Bradshaw, um consultor de informática de uma empresa de defesa não tinha “absolutamente nenhum interesse na política, ou num show sobre política”, quando se deparou com o episódio piloto de “West Wing”. O residente de Fairfax era viciado pelas linhas de enredo, e ‘chegou a um ponto onde eu planejei minha semana em função de não perder um episódio de ‘West Wing’”, disse ele (VISE, 2006, tradução nossa)⁴

O roteiro de *The West Wing* está repleto de referências à “vida real” e Sorkin o atualizava constantemente quase como cópia ressignificada dos fatos reais. Alguns temas tratados na série: o drama dos refugiados cubanos; a preocupação com a direita conservadora cristã; discriminação das drogas; pena de morte; restabelecimento da paz em Israel; o genocídio em Ruanda; AIDS na África; assassinatos por crime de ódio; a liberdade de imprensa e finalmente, o emblemático 11 de setembro. Este último fato fez com que Sorkin construísse um episódio “a toque de caixa”, adiando o início da 3ª temporada.

Os ecos da representação de tais temas alimentaram os discursos e as agendas da imprensa e das publicações sobre política, seja as conservadoras ou liberais. Parecia que nenhuma esfera estava isenta das discussões provocadas pela série que tornou-se objeto de culto entre o público de esquerda. Por isso, algumas vozes da imprensa como a colunista conservadora Naomi Pfefferman rebatizou, não sem ironia, a ficção de *The Left Wing*. Por um lado ingenuidade ao apresentar a administração idealizada dos liberais e por outro, a demonização dos conservadores traduzida na composição de personagens.

A crítica politizou seu relato como Sorkin fizera em *The West Wing*. Era quase impossível ficar apartado de um cenário cujos fatos históricos eram marcados por disputas políticas. Entre os diversos textos de caráter mais liberal ou conservador, Lehmann

3 No original: “a president we can all agree on”

4 No original: “Joel Bradshaw, a computer consultant to a defense contractor had “absolutely no interest in politics, or a show about politics,” when he stumbled across a “West Wing” episode early on. The Fairfax resident was hooked by the plot lines, and “it got to the point where I planned my week around not missing an episode of ‘West Wing,’ “ he said”(VISE, 2006).

(2001) lembrou que o presidente Bartlet era representado como um líder carismático e competente como Bill Clinton, mas ao contrário deste não possuía fraquezas sexuais. Mas, para o crítico, toda a dignidade moral de Bartlet estava a serviço de uma receita de renascimento do imaginário liberal americano. Lehmann (2001) ainda afirmou que “como se poderia esperar, Bill Clinton está entre os maiores fãs de *The West Wing*”⁵.

Mas a série, três vezes premiada pela associação americana de críticos de TV, manteve seu prestígio entre a crítica, Wild (2005) defende que a ficção trabalha contra nossos preconceitos acerca da política e dos políticos e destacou a qualidade do roteiro. De fato, era senso comum a crítica afiançar o talento de Sorkin e a perícia na construção de personagens, de ótimos diálogos e na escolha do elenco.

Por isso, quando Sorkin retirou-se da produção motivado por um desgaste interno na emissora, no final da 4ª temporada (2003), e o controle passou para o produtor John Wells, a crítica avaliou o fato como uma mudança no tom político da narrativa que “faz as pazes com G.O.P⁶” (CARTER, 2003). A série ainda permaneceu por mais três temporadas mas já não despertava tanta polêmica como antes.

Considerações finais

Apesar de encerrada sua última temporada em 2006, *The West Wing* ainda é apontada como uma espécie de moeda cultural entre críticos, fãs e intelectuais. Em 2010, fãs criaram contas no *twitter* e assumiram a identidade de alguns de seus personagens principais como a do presidente Bartlet. O interessante é que estas contas misturam a ficção com fatos do mundo real, similar a experiência de leitura da crítica.

Atravessando um panorama em que as questões políticas eram vistas com uma familiar monotonia, a crítica não se omitiu da partidarização de seu relato, seguiu as “instruções contextuais” e se conformou enquanto prática receptiva. Mas por que a crítica deu pouca relevância aos aspectos estéticos do seriado? Arriscamos dizer que as estratégias contextuais guiaram o discurso da crítica que, contaminada pela grande repercussão política da série e por um grau intencional de realismo previsto no roteiro,

5 “As one might expect, Bill Clinton is among *The West Wing*'s biggest fans”.

6 Grand Old Party do partido Republicano de Bush.

destinou pouco tempo para compreender, por exemplo, a complexidade narrativa de *The West Wing* ou o emprego constante do plano sequência e a tática do *Walk and Talk*.

Resta-nos referir que nossa proposta faz parte de uma pesquisa ainda em curso e que partiu de um universo considerável de críticas bem heterogêneas. Ainda assim, pudemos verificar um quase consenso redacional no que diz respeito à *The West Wing*, ou seja, as suas qualidades estavam necessariamente vinculadas ao modo como seus criadores, particularmente, Aaron Sorkin, despertara a fé pública pelo debate político.

Referências

- CARTER, B. The West Wing' Comes to Terms With the G.O.P. *New York Times*, September 23, 2003.
- CLARK, J. E. The Bartlet administration and contemporary populism in NBC's *The West Wing*. In: HAMMOND, Michael; MAZDON, Lucy. *The contemporary television series*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, 2005, p. 224-243.
- JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.
- JAUSS, H. R. Estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LEHMANN, C. *The Feel Good Presidency: The pseudo-politics of The West Wing*, 2001. Disponível em: <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2001/03/the-feel-good-presidency/302138/>. Acesso em: set. 2010.
- PFEFFERMAN, N. *The Left Wing*, 2001. Disponível em: http://www.jewishjournal.com/up_front/article/the_left_wing_20011012. Acesso em: jan. 2010.
- STAIGER, J. *Interpreting films: studies in the historical reception of american cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- STAIGER, J. *Perverse spectators: the practices of film reception*. N.Y: New York University Press, 2000.
- WISE, D. de. City Says Goodbye to 'West Wing,' Its Chatterier Self. *Washington Post*, 15/05/2006. Disponível em: <http://www.washingtonpost.com/wpshr/metro/daily/051506/westwing.html>. Acesso em: Jan. 2010
- WILD, D. *The West wing: The complete fourth season*. 2005. Disponível em: <http://www.dvdverdict.com/printer/westwingseason4.php>. Acesso em fev. 2010.

Grande Sertão: Veredas e Capitu - Rupturas de paradigma na ficção televisiva¹

Renato Luiz Pucci Jr.² (doutor - Universidade Anhembi Morumbi)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Anual da Socine – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, em sessão do seminário temático *Televisão – Formas Audiovisuais de Ficção e Documentário*, em 09 de outubro de 2012, no Centro Universitário SENAC, em São Paulo.

2 Autor de *Cinema Brasileiro Pós-moderno: o Neon-realismo*. Organizador de *Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e Documentário*, vol. I e II. Coordenador do seminário temático *Televisão*. Bolsista de produtividade do CNPq.

Resumo:

Inovações narrativas são observáveis em duas produções televisivas brasileiras: *Grande Sertão: Veredas* (Walter Avancini, 1985) e *Capitu* (Luiz Fernando Carvalho, 2008). As duas minisséries são examinadas em uma análise comparativa das soluções adotadas na adaptação dos romances de Guimarães Rosa e Machado de Assis. Com base no referencial teórico cognitivista, apontam-se diferentes paradigmas narrativos ao longo de mais de duas décadas.

Palavras-chave:

Minisséries brasileiras, narrativa, paradigma, ruptura, cognitivismo.

Abstract:

Narrative innovations are identified in two Brazilian miniserials, *Grande Sertão: Veredas* (Walter Avancini, 1985) e *Capitu* (Luiz Fernando Carvalho, 2008), adapted from novels by Guimarães Rosa and Machado de Assis respectively. Cognitive theory supports the identification of different narrative paradigms throughout more than two decades.

Keywords:

Brazilian miniserial, narrative, paradigm, rupture, cognitivism.

A proposta desta comunicação é examinar, por meio de uma análise comparativa, até que ponto ocorreram mudanças em processos narrativos da ficção televisiva brasileira em pouco mais de duas décadas. Para realizar essa proposta, foram escolhidas duas minisséries inovadoras em suas respectivas épocas: *Grande Sertão: Veredas* (direção de Walter Avancini, 1985) e *Capitu* (Luiz Fernando Carvalho, 2008), ambas exibidas pela Rede Globo. Pretende-se que a comparação indique diferenças paradigmáticas entre as minisséries escolhidas e, por isso, alguns conceitos cognitivistas serão utilizados a fim de entender como são possíveis transformações do tipo indicado.

As duas minisséries são adaptações de monumentos da literatura brasileira, os romances de Guimarães Rosa (1976) e Machado de Assis (S/d). Tanto *Grande Sertão: Veredas* quanto *Dom Casmurro* apresentam dificuldades similares para a adaptação ao audiovisual. Ambos constituem rememorações de personagens envelhecidos, resultando que as histórias transcorrem na memória deles e representam menos os fatos relatados do que a interioridade de Riobaldo e Bento Santiago. Dessa estratégia literária decorrem as eternas dúvidas sobre se realmente aconteceram o suposto pacto com o diabo e a traição ou não de Capitu. Outra consequência da subjetivização das narrativas é a de que, nos romances, a ação se torna rarefeita. O problema da adaptação de obras literárias como essas para um meio audiovisual se relaciona ao clichê de que cinema e televisão careceriam dos meios necessários, pois se caracterizariam pela exterioridade e pela temporalidade que privilegia o presente (HUTCHEON, 2009, *loc.* 1205-1428).³ Pode-se retrucar a esses clichês que a ficção televisiva é também constituída por um processo enunciativo que envolve enquadramentos, ângulos de câmera, voz narradora, ponto de vista, fusões, *fadings* etc., com incontáveis possibilidades para enfrentar adaptações complexas.

Em ambas as minisséries se recusou o artifício da voz over dos narradores, que seria um meio simplório de incorporar a típica voz narrativa da literatura. Além disso, nos romances a temporalidade é tão manipulada que o passado invade o presente, tornando-os virtualmente indissociáveis.

3 No Kindle, a localização é feita por *locations*, cada qual referente a um trecho curto do texto, bem menor de que uma página.

Grande Sertão: Veredas

Ana Maria Balogh (2005, p. 166) indica que, no romance de Rosa, narrador e protagonista são o mesmo personagem, ao passo que na minissérie a narração over é esporádica e feita não por Riobaldo (interpretado por Tony Ramos), mas pelo compadre Quelemém (voz de Mário Lago). Esse deslocamento transforma tudo, pois Quelemém é no romance um personagem apenas referenciado, sem a onipresença de Riobaldo. Na minissérie, Riobaldo deixa de ser a fonte do relato, que, na maior parte do tempo, é feito com uma narração impessoal. Balogh cita Walter Durst, autor do roteiro original, para explicar por que Riobaldo deixou de ser o narrador:

São aquelas diferentes leis dos dois veículos: esse tipo de coisa de um contador de histórias funcionando o tempo todo como na obra literária, é mais difícil [...]. Na TV isso é impossível, nem o maior ator, nem Lawrence (Olivier), nem Marlon Brando se aguentaria, porque isso é um elemento fundamentalmente literário, imagine vinte e cinco capítulos disso: a chatice. Todos desligariam no minuto dois ou três. [...] escrever para alguém ler sozinho é uma coisa e escrever para uma multidão é outra: tem que passar para a ação. (BALOGH, 2005, p. 167).

Balogh (2005, p. 168) acrescenta que a preservação da onisciência de Riobaldo, característica da obra literária, além de cansar o público, poderia tirar a empatia com a personagem. Com estas palavras, ela referenda o tom peremptório de Durst:

Como vimos, as servidões próprias ao televisual, 'marcando' de forma muito mais contundente a presença do ator, a sua 'fiscalidade', por assim dizer, praticamente vedam, ou pelo menos, dificultam ao máximo o resgate da sincretização [entre personagem e narrador] utilizada no romance (BALOGH, 2005, p. 168).

A autora reconhece que a opção adotada na minissérie deixa de lado muitas das oscilações entre a dúvida e a certeza que caracterizam o grande monólogo-diálogo de Riobaldo, bem como o ar nostálgico do discurso devido à onisciência em relação ao que se passou (BALOGH, 2005, p. 169).

Segundo Balogh (2005, p. 163), um dos maiores desafios apontados pelos críticos para a passagem do literário ao audiovisual é precisamente “o da abstração, o do universo conceitual, no qual a literatura parece estar perfeitamente à vontade e o cinema, a televisão e o vídeo, aparentemente, bem menos.” Quem enunciaria as frases-síntese de *Grande Sertão: Veredas*? Eis um exemplo: “Sertão é isto: o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados. Sertão é quando menos se espera.” (ROSA, 1976, p. 218). Está nas entrelinhas a implicação alegórica de uma frase como essa, que faz do sertão não uma região geográfica, mas algo que vai além dos limites do interior de Minas Gerais e estados nordestinos. Uma vez que na minissérie a narração over não é frequente, as frases-síntese foram postas na boca de personagens, o que implica mudanças no sentido da enunciação.

As diferenças relevantes entre o romance e a minissérie vão além da fonte verbal das narrações e se estendem à cronologia dos fatos. Embora no romance o encontro entre o garoto Riobaldo e o menino dos olhos verdes (Diadorim, como se explica depois) esteja a cerca de 80 páginas do início, na minissérie está colocado nos primeiros minutos de exibição. Isso acontece porque na minissérie a trama coincide com a fábula, isto é, os fatos são narrados em ordem cronológica. No princípio do romance, o narrador Riobaldo se estende na exposição sobre Diadorim adulto e fatos notáveis, como a primeira tentativa de atravessar o Liso do Sussuarão, a morte do chefe Medeiro Vaz e a sua substituição por Zé Bebelo, eventos que, na minissérie, se desenrolam bem adiante da trama. Eis a justificativa de Durst: “Além disso (de buscar a ação no romance de GR), botei na ordem direta que considero um veículo indispensável, neste caso tinha outra importância, tinha que descomplicar um pouco mais [...]. O linear na televisão é quase que uma lei imutável” (*apud* BALOGH, 2005, p. 175).

Em suma, tudo é mais direto na minissérie do que no romance de Rosa. Em vista da “servidão” às “leis televisivas”, chegou-se a um produto com características independentes do que era o original e que alcançou um sucesso significativo e um lugar na história da televisão brasileira.

A narração televisiva hegemônica, tanto na década de oitenta quanto hoje, é a *classical television*, com normas derivadas em parte do cinema narrativo clássico, a que se somam particularidades da ficção televisiva (THOMPSON, 2003, p. 19-35). Conexão causal estrita a evitar ambiguidades, espaço coerente, tempo linear e gancho

são alguns dos seus habituais componentes. Não constituem uma receita, mas um campo de escolhas, um paradigma.

Aqui, entende-se paradigma na acepção de um conjunto de esquemas, isto é, de “estruturas abstratas que dão condições gerais para o objeto em questão. Temos esquemas para gêneros, para personagens, para as imagens, para o diálogo etc.” (HOGAN, s.d., *loc.* 1092-1093). Esquemas se materializam por meio de opções técnicas; assim, um conjunto consistente dessas opções forma um paradigma.

Grande Sertão: Veredas tinha características que fugiam ao paradigma da *classical television*, exemplificando, pela produção de ambiguidades insolúveis, como a da existência ou não do demônio. A cena noturna do pacto de Riobaldo, apesar de elementos estranhos, como a assustadora copa das árvores em câmera baixa, nunca evidencia a presença demoníaca. Por analogia com o *art cinema* (BORDWELL, 1985, p. 205-233), pode-se chamar de *art television* o paradigma narrativo da minissérie. *Grande Sertão: Veredas*, como os filmes pertencentes ao *art cinema*, marca-se pelo que foi chamado de “ambiguidade controlada” (BORDWELL, 1985, p. 222).

Capitu

Na transposição de *Dom Casmurro* para a televisão, não eram menores os problemas com narração e cronologia. As opções foram muito diferentes.

As frases-síntese, marcantes também no romance de Machado de Assis, são na minissérie enunciadas pelo narrador, que tem o seu corpo visualizado na tela. Aquilo que Durst dissera ser “praticamente impossível” na TV, existe em *Capitu*: a presença visual e a voz do narrador, ou seja, o Bento mais velho. Eis um exemplo, ao comentar o início de sua amizade com Escobar:

A alma da gente, como sabes, é uma casa, não raro com janelas para todos os lados, muita luz e ar puro. Também as há fechadas e escuras, sem janelas, ou com poucas e gradeadas, à semelhança de conventos e prisões. [...] Não sei o que era a minha [casa]. Eu ainda não era casmurro, nem Dom Casmurro. (cap. 03).

Ao ver o rosto do narrador, pode-se entender bem melhor do que ele fala nesse momento:



Fig. 01 - *Capitu*

Apesar de estar num presente indefinido, o narrador contracenena com o passado, isto é, com sua memória. Ao dizer, numa das mais célebres frases do romance, que pretende juntar as duas pontas da vida, Bento, adulto, toca os dedos do Bentinho menino, ele próprio, que existiu décadas atrás:



Fig. 02 – *Capitu*

Portanto, a cronologia não poderia ser mais tortuosa, mais do que se fosse entrecortada por flashbacks. Acrescem os inúmeros anacronismos que atravessam o ambiente, que deveria ser novecentista. Imagens e objetos do século XXI invadem o passado: fones de ouvido no baile, elevador panorâmico, trem grafitado etc. O caráter delirante da narrativa de *Capitu* transparece muito mais do que na minissérie de Avancini.

Eis por que se pode dizer que *Capitu* pertence a outro paradigma narrativo, que não é a *classical television*, nem a *art television*, mas o pós-modernismo televisivo (PUCCI JR., 2011).

Conclusão

Os elementos afins à narração clássica, como a ordem cronológica e a eliminação da onisciente voz narradora, podem ter tido um papel determinante na recepção positiva de *Grande Sertão: Veredas*. O sucesso foi atribuído à obediência a características essenciais da televisão: “leis” ou, como às vezes se diz ainda hoje, a “gramática televisiva”, que supostamente deveria ser mantida a qualquer custo.

No que diz respeito ao “esmero na feitura” em termos de produção e realização, os elementos extraordinários de *Grande Sertão: Veredas* se transformaram, com o tempo, em recorrências nas minisséries brasileiras (BALOGH, 2005, p. 193). Por outro lado, os anos que separam *Grande Sertão: Veredas* de *Capitu* evidenciam mais do que conservadorismo. Foram bem sucedidos os elementos de ruptura, ou seja, os traços que colocaram a narração de *Grande Sertão: Veredas* em um paradigma não clássico, o que a diferencia tanto das telenovelas quanto de outras minisséries da época.

Até que ponto houve mudanças? – era a pergunta inicial. O que era ruptura em *Grande Sertão: Veredas* tornou-se pouco para *Capitu* devido à ocorrência de incontáveis pequenas rupturas ao longo de todos aqueles anos. Ao menos desde o seriado *Armação Ilimitada*, do mesmo ano que a minissérie de Avancini, passando por programas de Guel Arraes, Jorge Furtado etc., até as minisséries anteriores do mesmo Luiz Fernando Carvalho, como *Hoje é Dia de Maria* e *A Pedra do Reino*, as mudanças têm ocorrido de forma sistemática. Com isso, esquemas narrativos que seriam inadmissíveis em 1985 tornaram-se viáveis na última década, o que permitiu a sua consolidação num produto mais ousado e, ao mesmo tempo, a assimilação por parte do público.

Os estudos cognitivistas têm mostrado que a experiência com o absolutamente novo produz uma estimulação excessiva, relacionável com frustração cognitiva. A inabilidade de sintetizar uma sequência de elementos, sejam os sons de uma música de vanguarda, sejam os componentes narrativos de um produto ficcional complexo, podem fazer o ouvinte ou o espectador se sentir perdido. É a desorientação cognitiva decorrente de ruídos indecifráveis (HOGAN, s.d., *loc.* 157-159). É possível que infrações às “leis” da televisão em meados dos anos oitenta, que à época provocariam esse tipo de desorientação, se tenham tornado assimiláveis por largas parcelas da população ao final da primeira década do século XXI.

Referências

ASSIS, M. de. *Capitu*. In: *Todos os Romances*. S.l.: *Kindle Ed.*, s.d.

BALOGH, A. M. *Conjunções Disjunções Transmutações*. 2.^a ed. São Paulo: Annablume, 2005.

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

HOGAN, P. C. (S.d.). *Cognitive Science, Literature, and the Arts: a Guide for Humanists*. S.l.: *Kindle Ed.*, s.d. [edição original: Nova York e Londres: Routledge, 2003].

HUTCHEON, L. *A Theory of Adaptation*. Oxon e Nova York: Taylor & Francis/ Routledge, 2009 [2006]. *Kindle Ed.*

PUCCI JR., R. L. “Particularidades Narrativas da Microsérie *Capitu*”. In: PUCCI JR., R. L.; BORGES, G.; SELIGMAN, F. *Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e Documentário – vol. I*. Faro e São Paulo: Universidade do Algarve/Socine, 2011. p. 91-104.

ROSA, G. *Grande Sertão: Veredas*. 10.^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

THOMPSON, K. *Storytelling in film and television*. Cambridge e Londres: Harvard University Press, 2003.

***[Rec]* como paradigma do sound design em falsos documentários de horror¹**

Rodrigo Carreiro² (Doutor – UFPE)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão Estudos do Som.

2 Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, onde também coordena o Bacharelado em Cinema e Audiovisual. Doutor e mestre em Comunicação pela UFPE.

Resumo:

Os falsos documentários no estilo *found footage* vêm se consolidando como um dos subgêneros mais férteis do cinema de horror. Na área do sound design, esse subgênero empurra os limites criativos em direção a uma estética que, ao contrário da ficção tradicional, ressalta certo grau de imperfeição técnica. Pretendemos, aqui, analisar o sound design de *[Rec]* (2007), de Paco Plaza e Jaume Balagueró, filme que constitui, para muitos, o modelo mais bem acabado do uso do som no subgênero.

Palavras-chave:

Cinema de horror, estudos do som, sound design, *found footage*, zumbi.

Abstract:

Fake documentaries in *found footage* style have been consolidated as one of the most fertile subgenres of horror cinema. In the area of sound design, this subgenre pushes the creative boundaries toward an aesthetic that, unlike traditional fiction, emphasizes certain degree of technical imperfection. We intend here to analyze the sound design of *[Rec]* (2007), a Spanish movie directed by Paco Plaza and Jaume Balagueró that offers one of the best model on the use of sound in this subgenre.

Keywords:

Horror film, sound studies, sound design, *found footage*, zombie.

Introdução

Filmes *found footage* de horror são aqueles que usam procedimentos estilísticos e/ou narrativos comumente associados ao modo de representação documental (NICHOLS, 2005, p. 135), mas narram enredos ficcionais. São filmes cujo *estilo* documental confunde a fruição do espectador sobre a *intenção* do cineasta – sendo esses dois conceitos, segundo Fernão Ramos (2008, p.25), os dois pilares fundamentais que constroem a fruição do espectador.

Por consequência, filmes de *found footage* são constituídos, no todo ou em parte, por falsos registros amadores ou semiprofissionais de situações extraordinárias. Seus diretores devem se certificar que certos elementos de estilo que identifiquem imagens e sons como tendo origem casual e espontânea sejam devidamente percebidos pelo público como tal.

O que nos interessa, aqui, é a construção sonora dos filmes de *found footage*. Do ponto de vista estilístico, pouco se tem discutido acerca dos filmes de *found footage*, embora eles estejam por trás de mudanças na poética do cinema mais tradicional, como pode ser facilmente percebido quando vemos, hoje, a frequência com que a câmera tremida – para citar apenas um exemplo – vem sendo utilizada.

Verossimilhança X legibilidade

Quando se discute o estilo do *found footage*, se dá especial atenção às características de estilo encontradas no campo da imagem. O som é muitas vezes negligenciado ou desprezado no estudo desse tipo de filme. E o que temos procurado chamar a atenção, de fato, é que praticamente todos os profissionais que se trabalham na construção do som de falsos documentários precisam lidar com um conflito entre dois princípios da estilística cinematográfica que são, naturalmente, incompatíveis: a legibilidade narrativa e a verossimilhança documental.

De certo modo, o conflito entre esses dois princípios atravessa todo tipo de filme, como assinala Rick Altman (1992). Esse conflito se manifesta do seguinte modo: os profissionais das áreas de imagem e som precisam precisa representar com alguma

fidelidade o universo diegético, mas também precisa se fazer entender com clareza e rapidez. Via de regra, é possível afirmar que a legibilidade acostuma levar vantagem nesse conflito, e não apenas na área do som, mas também nela. Afinal, o público precisa compreender as informações narrativas, relativas ao enredo, nos sons e imagens, para seguir a história que está sendo contada.

No que diz respeito ao som, o grau de excelência técnica alcançada pela tecnologia garante que o público seja capaz de ouvir com clareza, e de qualquer ponto da sala de exibição, qualquer som desejado pelo diretor ou pelo sound designer. No entanto, no caso dos falsos documentários de horror, essa abordagem que valoriza a perfeição técnica contém uma cilada. A boa qualidade técnica pode arruinar o caráter de documento histórico e espontâneo que os registros sonoros e imagéticos supostamente deveriam ter, ou precisariam ter, para alimentar a ilusão (ainda que consentida) do público a respeito de estar olhando para uma janela que acessa o real. Por isso, é natural que os profissionais que realizam esse tipo de filme desejem e ressaltem certo grau de imperfeição técnica na apresentação das informações visuais e sonoras.

O filme que selecionamos para analisar é uma produção da Espanha. *[Rec]* foi realizado em 2007 pelos diretores Paco Plaza e Jaume Balagueró, e tem sound design assinado por Oriol Tarragó. Foi um dos principais lançamentos dentro desse gênero da safra daquele ano, tendo garantido distribuição internacional mesmo sendo realizado com orçamento limitado e fora dos Estados Unidos.

[Rec] é objeto desta análise porque, dentre os mais de 180 filmes de *found footage* lançados nos últimos 13 anos ao redor do planeta (e produzidos em países distintos como Estados Unidos, Índia, Noruega, Dinamarca, Bélgica, Japão, França, Costa Rica e Brasil), apresentou e desenvolveu um dos modelos mais bem acabados de construção sonora. Esse modelo foi alcançado através de um equilíbrio delicado entre legibilidade e verossimilhança – um equilíbrio que enfatiza a segunda num grau maior do que o filme de ficção tradicional, mas sem abandonar o privilégio da primeira. De fato, todas as decisões criativas tomadas pela equipe de sound design em *[Rec]* estão ancoradas nesse conceito: verossimilhança documental reforçada, mas sem tomar o privilégio clássico da legibilidade narrativa. Entender o que se ouve ainda é mais importante do que o naturalismo dos sons.

Antes de mais nada, não nos parece coincidência que todo o trabalho de desenho de som que podemos ouvir em “[Rec]” tenha sido planejado a partir da busca por um ponto de equilíbrio entre esses dois polos. Esse ponto de equilíbrio consistiu no conceito essencial que guiou o trabalho de construção do universo sonoro de [Rec], e está ressaltado pelo sound designer do filme em todos os depoimentos dele que conseguimos encontrar, em entrevistas e nos extras do DVD que contém a edição especial do filme, lançada num disco duplo infelizmente não disponível no Brasil, mas encontrável na Espanha, em Portugal e em outros países.

O conceito utilizado por Oriol Tarragó partiu da instrução principal que ouviu dos dois diretores: trate o som de [Rec] como se filmasse um documentário. Um dos diretores, Paco Plaza, chegou mesmo a sugerir que todo o filme fosse todo gravado com os microfones internos das próprias câmeras, e que fosse mixado em mono.

Tarragó descartou essa ideia e preferiu, para a captação do áudio em locação, uma abordagem mais convencional. Para tanto, decidiu registrar o som direto como se trabalhasse num filme de ficção tradicional: até 10 microfones por cena, sendo dois microfones aéreos para captar a ambiência da locação principal (um prédio antigo em Barcelona com pé direito altíssimo, o que dá aos sons uma assinatura acústica muito particular, com muita reverberação e rangidos), e até oito microfones de lapela. Há, de fato, um microfone de lapela para cada personagem com fala.

O trabalho de “sujar” o som do filme foi realizado na pós-produção. Tarragó e a equipe de áudio passaram alguns dias no estúdio, produzindo ruídos indesejáveis em produções convencionais (sinal saturado, quedas do microfone, microfonia etc.) para acrescentar depois à trilha sonora. Ele também informa que boa parte dos diálogos foi dublada em estúdio, tarefa facilitada pelas características estilísticas do campo da imagem selecionadas pelos diretores: planos-sequência longos de vários minutos, com boa parte da ação física ocorrendo fora do campo, ou em áreas muito escuras da imagem. Essas escolhas, por sinal, garantem que boa parte da ação dramática de [Rec] dependa do som para ser compreendida, caracterizando o que Randy Thom classificaria como um filme desenhado para o som (THOM, 1999).

A “sujeira” tão desejada pelo sound designer de [Rec] tem relação direta com o conflito entre legibilidade e verossimilhança. Para funcionar bem dentro da proposta do gênero *found footage*, o filme precisava ter clareza sonora, mas sem deixar de lado a aparência de registro espontâneo e não planejado.

Além desses, há aspectos criativos que o sound design de *[Rec]* adotou de forma pioneira, e que foram reutilizados depois por outros filmes de *found footage*, entre os quais os títulos criativamente interessantes, como o australiano *The Tunnel* (Carlo Ledesma, 2011), o norueguês *O Caçador de Trolls* (Trolljegeren, André Øvredal, 2010) e o americano *Apollo 18* (Gonzalo López-Gallego, 2011).

Enumeramos alguns desses aspectos criativos a seguir:

(1) Mixagem realizada em seis canais (Dolby Digital 5.1), mas com uso mínimo e discreto dos canais *surround*. Basicamente, os canais traseiros são usados apenas para sons de baixa frequência (como os helicópteros vistos na metade do filme) e/ou no terceiro ato, que ocorre dentro de um apartamento crucial para a narrativa do filme, e que tem características especiais, servido de moradia para um personagem com características sobrenaturais – e, portanto, seria desejável para o sound design que os sons e a própria textura acústica que se pode ouvir nesse local sugerisse algum elemento não-natural.

(2) Vasta variedade de ruídos que caracterizam e reforçam a imperfeição do registro sonoro captado na locação (microfonia, quedas do microfone, batidas, vozes sobrepostas dos atores, rangidos provenientes do manuseio do microfone, sinais saturados etc.). Esses ruídos são responsáveis diretos pela sensação que verossimilhança que preenche a trilha de áudio durante todo o filme.

(3) Ausência total de música extra-diegética. Muitos filmes de *found footage*, sobretudo os norte-americanos, optam atualmente pelo uso da música *drone*³, e produções como *Noroi* (Kôji Shiraishi, 2005), *Lake Mungo* (Joel Anderson, 2008) e *The Poughkeepsie Tapes* (John Erick Dowdle, 2007) a usam com alguma eficiência, mas *[Rec]* tem uma proposta mais radical: abraça com mais vigor a verossimilhança e rejeita até mesmo a música *drone*, escondendo da audiência todos os tipos de manipulação do áudio na pós-produção.

(4) Ao mesmo tempo em que há “sujeira” nos sons diegéticos, há também clareza nas vozes dos atores. Nesse ponto, *[Rec]* reformula e atualiza a estratégia estabelecida por diretores dos anos 1930, como Howard Hawks, que orientavam os atores a usar diálogos sobrepostos, mas apenas em pontos específicos do roteiro em que nenhuma

3 Música minimalista, de poucas notas, normalmente sem uma linha melódica ou rítmica discernível, o que faz com que muitas pessoas sequer identifiquem esses sons como música.

ação relevante para a trama acontecia. Dessa forma, o espectador é capaz de reter a impressão de verossimilhança documental sem ser privado de nenhuma informação importante para compreensão da trama. Para poder alcançar esse efeito de realismo sem perder a clareza, foi fundamental a estratégia de captação de vozes que registrava os planos em até 10 canais separados. Só assim era possível ter o controle total dos momentos em que as vozes deveriam ser compreendidas, e dos momentos em que a “sujeira” era bem vinda.

(5) Uso abundante de sons fora de quadro para injetar tensão e ameaça às cenas. Essa técnica é muito comum em filmes de horror, desde os primórdios do gênero, ainda nos anos 1930, quando o afeto do horror – a soma de medo e repulsa, de acordo com Noël Carroll (1999, p.30) – começou a ser provocado ou realçado com a estratégia estilística de manter a origem da ameaça aos personagens humanos fora do campo de visão, caracterizando-a através de sons (música, no princípio) e usando a incerteza sobre a localização espacial dessa ameaça para estimular a sensação de horror que dá nome ao gênero fílmico. Em filme de *found footage*, quando a câmera adota a perspectiva visual de um personagem da cena, o uso de sons fora de quadro ganha ainda mais importância – e o uso intenso desse recurso em *[Rec]* comprova com sucesso essa tese.

Conclusão

Por tudo isso, acreditamos que *[Rec]* consiste num bom exemplo de como alcançar o equilíbrio necessário entre os princípios sonoros da legibilidade e da verossimilhança, garantindo que os sons pareçam verdadeiros registros do real sem que percam a capacidade de transmitir informações narrativas de modo contínuo.

De modo geral, nos parece evidente que o sound design de *[Rec]* se tornou um paradigma para os filmes de *found footage*. Até seu lançamento, os filmes do gênero tinham estratégias de construção sonora variáveis, distintas entre si, que ora pendiam para a uma legibilidade mais próxima do som que se ouve em filmes de ficção tradicionais – caso de *Cloverfield* (Matt Reeves, 2008) – ora para uma verossimilhança tão fiel que prejudicava a compreensão de certos fatos no enredo – como se ouve no já citado *A Bruxa de Blair*.

Em resumo, *[Rec]* parece ter ampliado a importância da verossimilhança sem abandonar a (ou abrir mão da) legibilidade, atingindo um ponto de equilíbrio que acabou por se tornar referência dentro do gênero, algo que pode ser confirmado quando se vê – e ouve – os filmes mais recentes de *found footage*.

Referências

ALTMAN, Rick. *Sound theory, sound practice*. New York: Routledge, 1992.

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas: Editora Papirus, 1999.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.

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

TARRAGÓ, Oriol. "Exclusive interview with Oriol Tarragó". In *Designing Sound* (blog). Disponível em <http://designingsound.org/2010/04/exclusive-interview-with-oriol-tarrago-sound-designer-of-rec-and-rec-2/>. Acessado em 30 de abril de 2012.

THOM, Randy. "Designing a movie for sound". *Iris Magazine*. Iowa (EUA), n. 27. 1999. Pp. 9-20.

O Guarani no cinema brasileiro: um olhar imigrante¹

Sheila Schvarzman² (doutora – Universidade Anhembi Morumbi)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Cinema no Brasil: dos primeiros tempos à década de 1950

2 Pós doutorado em Multimeios na UNICAMP.

Resumo:

Procuramos traçar o percurso cultural da transposição cinematográfica de *O Guarani* de 1916 de Vittorio Capellaro. Como as construções românticas da nacionalidade cristalizadas na literatura e na ópera do século XIX, são apropriadas num *film d'art*, gênero em voga na Europa e nas telas brasileiras. Como Capellaro integrou o cinema europeu, sua encenação e dramaturgia às representações e aos fazeres do cinema brasileiro criando o seu primeiro longa metragem. E como foi recebido pelo público.

Palavras chave:

O Guarani, cinema brasileiro nos anos 1910, imigrantes no cinema brasileiro, Vittorio Capellaro.

Abstract :

We try to outline the cinematographic transposition of 1916 *The Guarani* by Vittorio Capellaro. How romantic constructions crystallized in literature and opera of the 19th century are appropriate in a *film d'art*, a genre in vogue in Europe and Brazilian screens during that time. How Capellaro integrated the European cinema and its staging and dramaturgy into representations of national imagery and the practices of the Brazilian cinema. And how his work dialogues with the society that receives it.

Keywords:

The Guarani, Brazilian cinema in the 1910's, immigrants in Brazilian cinema, Vittorio Capellaro.

O Guarani, romance de 1857, se constituiu em mito fundador da nação. Sua transformação em ópera italiana em 1870, e o sucesso europeu significaram um primeiro reconhecimento artístico do jovem país, e Carlos Gomes foi alçado no Brasil à categoria de gênio nacional.

Sintomático dessa situação central na mitologia do país, o romance de José de Alencar foi adaptado para o cinema 11 vezes entre 1908 e 1996, oito delas entre 1908 e 1926, e permeou a história do cinema brasileiro em diversos momentos. A saga da paixão recôndita do índio pela nobre branca – eles que vão fundar a descendência nacional segundo Alencar – apesar de seus arroubos românticos e melodramáticos (ou por causa deles mesmos) e da fidelidade canina do índio ao nobre colonizador, prestou-se sobremaneira às encenações no mudo. O romance fundador, a ópera de um brasileiro consagrada como italiana, o tema nacionalista se prestaram a Cantantes, entre 1908 e 1911, ou encenações como a de 1916, dirigida por Vittorio Cappelaro. O sucesso justifica um *remake* dez anos depois, com a participação da *Paramount*. O diretor, ator de companhia italiana que migra para o Brasil, utiliza-se da obra em busca do tema e do formato supostamente histórico, exercitando entre nós o *film d'art*, comum no cinema italiano e francês dos anos 1910.

Assim, a persistente apropriação desse texto e dessa ópera pelo cinema brasileiro nos fala da maneira como se elabora a cultura brasileira, suas representações e apropriações, bem como seus modos de recepção. Fala também sobre o cinema brasileiro, suas práticas, expectativas e dificuldades, o imaginário dos homens que o compõem e a incessante busca de reconhecimento e afirmação – pois *O Guarani* é antes de tudo chancela e apelo.

A operação romântica de construção nacional no Brasil

O Guarani enquadra-se na literatura romântica concebida como “lugar da manifestação do espírito oculto de um povo”, segundo Gonçalves de Magalhães. Dentro desses cânones, Alencar construirá sua epopeia em 1857, forjando o nascimento da nação a partir da união de um índio com uma portuguesa após vencerem obstáculos, e depois da conversão do índio ao cristianismo.

Com essa história, Carlos Gomes vai escrever sua ópera *O Guarani* em 1870, na Itália. A ópera triunfa no *La Scala* de Milão. Seu autor, vencendo essa prova, torna-

se, aos olhos dos brasileiros, um mito. Sua música era europeia e em *O Guarani* foi suficiente o assunto, que fez com que o indianismo passasse a ter existência internacional (COLI, 2003,p.105).

O carisma do livro e da ópera persiste no século XX e transita da cultura letrada para a cultura popular onde aparece em 1902, numa pantomima circense encenada pelo ator negro Benjamin de Oliveira. Esse espetáculo será filmado em 1908 por Antonio Leal convertendo-se em filme cantante no Rio de Janeiro. Sob esse formato serão realizados ainda quatro outros nos anos 1910.

A ópera é encenada por companhias estrangeiras e brasileiras e também nos teatros de variedades. De 1880 a 1916 em São Paulo, foram 24 vezes (CERQUEIRA, 1954, pp.259 a 261). Essa recorrência fala do carisma da ópera percebido pelos Cantantes e pelo cinema de ficção que começava a ser realizado nos anos 1910. É uma sensibilidade romântica com cores nacionais ao gosto do público letrado, mas também dos imigrantes italianos que trazem sua cultura operística da terra natal.

Tudo isso permite entender a escolha reiterada dessa obra e autores para a montagem de 'posados', e em especial por Vittorio Capellaro.

Um Guarani Imigrante

Vittorio Capellaro nasceu na Itália em 1877. Tornou-se ator em Turim e fez parte de importantes companhias teatrais que faziam um teatro de repertório onde incluíam autores clássicos, apresentando obras diferentes a cada dia (SILVEIRA, 1974, p. 96). Isso indica que Capellaro era versátil, tinha boa formação cultural e o repertório artístico a que estava acostumado e que valorizava.

Se um público de elite no Rio de Janeiro ou São Paulo freqüentava esses espetáculos, um repertório semelhante fazia também parte dos grupos amadores que os imigrantes desenvolviam nessas cidades. Entre os italianos formam-se os filodramáticos que, à parte o convívio social, tem no teatro uma arena de expressão política do *Risorgimento* onde, se expressava o caráter nacionalista desses movimentos que, apesar das diferenças ideológicas, tinham na manutenção da *italianità* e no republicanismo um dos seus fundamentos, assim como expressões de militância

política entre grupos políticos anarquistas ou socialistas (SILVEIRA, 1976, p.22). Esses grupos estão na base do teatro profissional que se desenvolverá em São Paulo, e nesse momento também no cinema.

É importante observar que Capellaro vivia em Turim, que é, a partir de 1911, o principal centro de produção cinematográfica da Itália onde eram realizados filmes influenciados pelos gêneros em voga na França. De olho no mercado interno e externo os cineastas voltam-se para a história através do romance oitocentista italiano e francês, preocupados com o seu caráter cultural e educativo. Isso levou a produções gigantescas e dispendiosas, aumentando da metragem dos filmes, que passam a ter entre 1000 e 1200 metros em média (uma hora de duração). O longa metragem se impõe na produção italiana (BERNARDINI, 1983, p.48), e tem grande sucesso entre 1912 e 1915 na Argentina, no Brasil e, sobretudo, nos Estados Unidos.

Em 1915, Capellaro chega a São Paulo com a Companhia de Teatro e Cinema de Alberto Capozzi, de Turim, e se apresenta entre os dias 9 a 15/7. Capozzi era um 'divo' do cinema e do teatro, além de diretor e roteirista. Em 1914, cria essa companhia onde filmes e peças se alternam no repertório, o que é um dado interessante sobre o prestígio e o estatuto artístico do cinema na Itália.

Acompanha a trupe o "operador da Ambrósio Mário Bacino" que filma *Capozzi em visita a cidade de São Paulo*, (CAPELLARO, 1986, p. 20). Os serviços de laboratório desse filme foram realizados por Antonio Campos. É em meio a essa atividade que Vittorio Capellaro deixa Capozzi, e associa-se a Antonio Campos, experiente nas reportagens e filmes de propaganda, e vai se ligar aos filodramáticos da colônia italiana em São Paulo (BARRO, 2004,p.12), com quem realiza seu primeiro filme.

Em 17 de novembro lançam *Inocência*, do Visconde de Taunay, com 1800 metros, o primeiro posado em 5 atos realizado em São Paulo e em junho de 1916 *O Guarany*.

Não se sabe de quem foi a idéia de filmar *O Guarani*, ou mesmo *Inocência*. Segundo os filhos, o roteiro e a concepção foi de Capellaro, que também dirigiu. Para a adaptação, muitas passagens do livro foram utilizadas nos intertítulos (CAPELLARO, 1986,23). Conforme os usos do período, estes eram muito extensos, aproveitando ou ressaltando o texto literário original. Com isso, o filme tinha 3500 metros com 12 partes em 7 atos e 2h15min de duração, o mais extenso filme brasileiro realizado até aquela

data. Como acontecia na Europa com esse gênero, o preço dos ingressos era mais caro (2\$000), dada a extensão e o alto investimento do filme (conforme os anúncios).

A propaganda fala em seis meses na floresta para fazer o filme. Teve ainda muitos figurantes vestidos e pintados de índios.

Artigos n' O Estado de São Paulo e propagandas exploram os perigos enfrentados para garantir a melhor transposição da história, a selva, as águas da represa, uma cobra ou uma onça: como se diretores e atores repetissem na atuação, a saga iniciática de Ceci e Peri. Tudo serve para demonstrar o esforço da produção, a devoção de Capellaro pelo Brasil.

Tudo isso cria a idéia da obra grandiosa, fato realçado pela imprensa, uma vez que o filme, como a ópera, se abria com a Protofonia d' O *Guarani* de Carlos Gomes, além de outras passagens conhecidas que eram executadas e contribuem para cativar o público.

Não há críticas sobre a adaptação do romance para o cinema que vá além de uma visão geral positiva. O filme devia funcionar como uma ilustração dos diferentes capítulos ancorados no texto, o que fazia com que a ação dependesse dos letreiros.

O desempenho dos atores não chamou a atenção negativamente. Talvez não destoasse, apesar das dificuldades técnicas locais e daquilo que os espectadores estavam acostumados a ver nas telas.

Os atores eram quase todos italianos, a começar de Capellaro, que fazia Peri. Os outros vieram dos filodramáticos, que, segundo os filhos de Capellaro, eram também seus financiadores – o que é um dado sobre as formas de se fazer cinema naquela época em São Paulo, das relações entre o teatro amador e o cinema, suas condições de produção e do seu lugar junto à comunidade italiana.

Entretanto, o elenco parece não ter incomodado a crítica de *O Estado de São Paulo*, que ressalta, ao contrário, as dificuldades de produção, elemento que Capellaro, com sua experiência italiana, enfatizava.

Esse não estranhamento da crítica para a escalação e a concepção do filme chama a atenção, pois esse foi um fator que incomodou no filme de 1926 do mesmo diretor. Podemos levantar hipóteses, a começar pela imprensa que poupa a realização

por seu ineditismo, patriotismo, ou por conta dos inúmeros anúncios da C.C.B. de Francisco Serrador.

Outra hipótese é quanto à proximidade com o *film d'art* italiano e francês, presentes nas telas da época, o que indica que o olhar do espectador estava mais próximo das encenações do romance histórico. Com isso, o elenco quase homogeneamente estrangeiro e as concepções de cenários e guarda roupa da montagem de 1916, não ferem as regras da verossimilhança do espectador local quanto ao que é um índio, ou ao que são os demais personagens, caracterizados segundo padrões genéricos de feudalidade, e que no mais não ficam distantes de descrições de Alencar e das óperas que eram encenadas na cidade.

Outra hipótese diz respeito à influência da italianidade na cultura e no ambiente de São Paulo. Alvim, entre outros autores, já chamou a atenção sobre isso, e os anos 1910 são um período marcadamente italiano da cidade (1986). Atores italianos no teatro são comuns seja pela frequência de grupos estrangeiros seja pela presença dos filodramáticos que migram para companhias profissionais locais como já mostrou Miroel Silveira.

Outra hipótese é quanto à audiência: em 1916 elites e letrados não freqüentavam ou admiravam o cinema, muito menos filmes brasileiros. O *film d'art* e uma sala de exibição de qualidade são formas de atraí-los. Entretanto, pela trajetória das salas onde foi exibido, a audiência parece ter sido majoritariamente popular.

O filme percorreu um circuito que foi do centro, no Pathé Palace na Praça João Mendes, passando por Campos Elíseos, bairro aristocrático, aos bairros operários do Brás e Bom Retiro. A propaganda sobre as exibições chama a atenção para sessões de “lotação esgotada”. A lotação das salas era de em média mil lugares, chegando a 2000 lugares numa sala popular como o Colombo, no Brás, onde foi exibido. (BERNARDET, 1979,1916-6).

Em janeiro de 1917 o filme chega ao Rio de Janeiro e a outras cidades brasileiras. A partir de 3/7/1917 em São Paulo foi exibido a preços populares (IDEM). Foi reprisado em 1918, em 1920, quando Botelho lança o seu filme sobre o mesmo tema, e em outras ocasiões. (CAPELLARO, 1986). Algumas cenas com ‘mais produção’, como a dos Aventureiros, foram reutilizadas na versão de 1926, o que contrariou muito a crítica.

No período de lançamento do filme em São Paulo, simultaneamente houve apresentações da ópera no teatro São José no dia 2/6. Por alguns dias em junho de 1916, São Paulo, a crer nos anúncios e artigos de jornal, parece voltada para O *Guarani*³, sendo desta feita o cinema brasileiro o responsável por esse retorno.

Se a literatura e a ópera romântica de acento nacional foram a caução para a boa aceitação de um filme brasileiro, seu lançamento serviu para ativar um retorno ao texto e à ópera. Foi também uma forma significativa de inserção do imigrante italiano e sua cultura, cultura musical, cinematográfica e dramática: atuação, cenários, figurinos remontam seja ao *film d'art*, seja ao romance histórico e à dramaturgia do século XIX europeu. Formas que dialogaram com a audiência. O construto literário romântico d'O *Guarani*, que remonta a Chateaubriand e outras fontes, torna-se ópera italiana, torna-se *film d'art* dentro das poucas possibilidades do cinema brasileiro, e contribui para reavivar a mitologia em torno do papel de um índio, agora italianado, que queria romper o seu isolamento, penetrando no cinema e na sociedade brasileira.

Referências

- ALVIM, Zuleika - *Brava gente: os italianos em São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BARRO, Máximo – *O caçador de Diamantes de Vittorio Capellaro*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.
- BERNARDET, Jean-Claude – *Filmografia do Cinema Brasileiro 1900 – 1935*. São Paulo: Comissão de Cinema, 1979.
- BERNARDINI, Aldo - *Cinema Mudo Italiano*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa. 1983.
- BRUNETTA, Gian Piero – *Il Cinema Muto Italiano*. Roma: Laterza, 2008.
- CAPELLARO, Jorge J. V e Victorio – *Vittorio Capellaro: Italiano pioneiro do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, 1986.
- CERQUEIRA, Paulo de Oliveira Castro – *Um século de ópera em São Paulo*. São Paulo: Guia Fiscal, 1954.
- COLI, Jorge – *A Paixão segundo a Ópera*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- SILVEIRA, Miroel – *A Contribuição Italiana ao Teatro Brasileiro*. São Paulo: Quíron/Mec, 1976.

Vidas-lazer¹

Vinícios Kabral Ribeiro² (Doutorando-UFERJ)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Imagens e Afetos.

2 Doutorando em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor da EBA/UFRJ. Mestre em Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás. Graduado em Comunicação Social: Publicidade e Propaganda; Relações Públicas pela FACOMB/UFG.

Resumo:

Vidas-lazer é uma proposta de investigação, a partir das expressões artísticas cinematográficas, da reemergência do afeto na vida cotidiana. A ideia de uma vida-lazer parte das personagens dirigidas por Karim Aïnouz: Tabu e Patrícia Simone da Silva, respectivamente de *Madame Satã* (2002) e *Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo* (2009) e caminha para uma discussão dos afetos como possibilidades de formas de viver/estar juntos.

Palavras-chave:

Vidas-lazer, cinema, afeto.

Abstract:

Leisure-lives (Vidas-lazer) is a research proposal, from artistic cinematic expressions, of the resurrection of affect in ordinary life. The idea of a leisure-life comes from characters directed by Karim Aïnouz: Tabu and Patrícia Simone da Silva, respectively, from *Madame Satã* (2002) and *I travel because i have to, i come back because i love you* (2009) that lead us to discuss the affections as possibilities of ways of living/being together.

Keywords:

Leisure-lives. cinema, affections.

Mas o que é uma vida-lazer?

De onde surge uma vida-lazer? Na escuta atenta da conversa de botequim? Na apreensão do cotidiano efêmero? Nas delicadezas de um café ou no ponto de ônibus? Talvez. A primeira vez que ouvi falar de uma vida-lazer foi na voz de Tabu, em *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002): “comprar uma máquina Singer, de pedal, pra costurar as fardas do meu anjo de bondade, meu marido. E viver uma *vida-lazer*”. Em *Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo* (Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, 2009), Patrícia Simone da Silva formula, também, sua vida-lazer. Ela diz:

Eu desejava de ser tanta coisa na minha vida. Mas e seja lá o que for, se for o melhor tô indo pro melhor, e se for o pior tô indo pro pior. Eu queria ter realmente, meu sonho é tão alto nesse momento, era uma *vida-lazer* pra mim e pra minha filha e mais nada. [...] Uma vida lazer é assim: eu na minha casa, eu e a minha filha, o companheiro que eu tiver ao meu lado, pra esquecer esses momentos todos porque não dá certo. É triste a pessoa gostar sem ser gostada.

Patty quer um amor. Quer sair da prostituição, quer uma casa pra viver com a filha. O encontro com os cineastas e Patty se deu em 1999, em algum momento dos 40 dias que Karim Aïnouz e Marcelo Gomes gravaram imagens pelos sertões nordestinos. A primeira montagem dessas imagens resultou no curta-metragem *Sertão acrílico azul piscina* (2004). No curta, Patty nos diz: “esse momento que eu tô aqui sentada, significa muitas coisas para várias pessoas”. Sua frase pode ser entendida por um ponto de vista perspectivista (Viveiros de Castro, 1996) e de um pensamento alterável.

Patty, a partir das imagens de seu corpo, pode ser muitas: a prostituta, a mulher negra, a jovem sonhadora, a nordestina, a excluída do sistema formal de ensino. Contudo, há uma variação em seus pensamentos. Há uma produção de conceitos e de imagens em constante reinvenção que ultrapassam seus marcadores sociais da diferença.

Que pode Patty e sua vida-lazer? Que pode o cinema? A máquina cinematográfica coloca movimento nas imagens e no espírito. Desde modo, o cinema é um território de pensamentos, o filme pensa, fala e nos diz algo. Cada filme (cada vida) é uma singularidade, com suas questões e formas de responder ao mundo. O território do

cinema, o espaço, ele não é, ele se constrói. Não é um atributo, e sim uma qualidade. A vida-lazer se acomoda nesse interstício do espaço: no excesso ou na rarefação, nos pontos de vistas humanos e não-humanos. A vida-lazer se circunscreve na modulação. A vida-lazer é uma modulação (Brasil, 2008)?

Já não importa saber onde surgiu o conceito de vida-lazer, mas entendê-lo como um detalhe que interfere no quadro, na composição de cena, no roteiro e na relação de imagem e arte. Um detalhe localizável na obra de um autor e que desencadeia uma trama de relações. Um detalhe como um gesto que pode ser alcançado por meio da montagem.

A vida-lazer, a priori, pode ser entendida como esse detalhe. Ela é enunciada por Patty e por Tabu. Transita por *Madame Satã*, *Sertão acrílico* e *Viajo porque preciso*. Nesse ponto é pertinente destacar dois caminhos que se cruzarão: de um lado saber como uma vida-lazer se apresenta discursivamente e de outro, como ela se traduz esteticamente.

Primeiramente, escrevo vida-lazer com hífen, e esse sinal de pontuação é mais que o elemento conector de palavras. Ele é, também, o indicador de ausências em um intervalo. “O hífen é, aliás, neste sentido, o mais dialético dos sinais de pontuação, porque une só na medida em que distingue e vice-versa (AGAMBEN, 2000, p. 171)”. A vida-lazer com hífen é em si lazer. Quando não sobrar mais nada ainda há lazer. Posteriormente desenvolverei as imbricações de vida e lazer, pensando a vida como imanência e o lazer como uma redistribuição política e social do tempo e da vida. O grande desafio é articular as construções e conceituações de uma vida-lazer no campo das imagens, especialmente na máquina de signos cinematográfica. A vida-lazer como potência estética é uma das grandes questões dessa tese que inicio e permeará as construções e debates futuros. Assim como o engendramento estético e discursivo de uma vida cotidiana. Por ora, assumo a vida-lazer como produção de conceitos nos domínios não-filosóficos.

Vidas-lazer

1- Vida.

A imanência é uma vida:

Diremos da pura imanência que ela é UMA VIDA, e nada mais. Ela não é imanência à vida, mas a imanência não está em nada e é em si mesma uma vida. Uma vida é a imanência de uma imanência, a imanência absoluta: ela é potência e beatitudes completas (Deleuze, 2002, p. 40).

O plano de imanência de uma vida-lazer pode ser esse território ilimitado de imagens do pensamento. A vida-lazer escorrega e desliza pela imanência da vida. A vida-lazer, como conceito, é uma das formas de colocar movimento no pensamento. É esse ato violento de pensar, de rachar as coisas, de se conectar em uma máquina mutável de imagens. Territorializando e se desterritorializando, a vida-lazer se faz no cinema, que nada mais é que essa intensidade do real que não aparece nas outras artes. Na vida-lazer devo buscar meus intercessores para “relacionar filosofia e arte, criação de conceitos e invenção de imagens (Vasconcellos, 2005, p. 1225)”. Intercessão com os personagens-conceituais para (me) interrogar sobre as possibilidades de uma vida-lazer, sobre os limites dessas vidas-lazer.

Vidas-lazer não são estáticas, estão em constante reinvenção. As vidas-lazer são vidas banais. Elas nos falam e colocam movimento no pensamento, vidas em movimento. A vida-lazer é uma potencialidade de um plano de imanência? É um devir?

Como inventar uma vida-lazer? Em *Viajo porque preciso*, quase dormindo, José Renato deseja: “Eu quero uma vida-lazer”. A questão, José Renato, é: qual sua vida-lazer? Nesse ponto, no filme, é discernível que a vida-lazer não esteja em Patty (ou apenas nela). Mas contida nos deslocamentos de José Renato, em sua viagem, na errância.

2. Lazer

Entendo uma hipótese de vida-lazer que se configure como espaços de liberdade nas redes de poder. A vida como um sopro; um respirar ora calmo ora turbulento, um gesto errante pelo mundo. Finalmente, Corroboro com a discussão proposta por Gustavo Gutierrez (2001), onde o prazer e o lazer devem ser reavaliados sobre novas perspectivas, distantes das concepções herdadas de um modelo industrial, pautadas em um binarismo trabalho/lazer. Prazer-lazer articulados com a política, intimidade, trabalho. “Uma política dirigida à extensão e redistribuição do tempo livre, no qual o lazer como busca do prazer possa ser perseguido e reivindicado como bem fundamental e imprescindível à vida humana (GUTIERREZ, 2001, p.108).”

Nas tantas vidas-lazer possíveis, neste texto iniciarei pela romântica. O objetivo é ir aos poucos constituindo hipóteses, para confirmá-las temporariamente, refutá-las ou reformulá-las. Experimentar e gastar as ferramentas do conceito vida-lazer.

A vida-lazer é romântica:

Nesse momento retomo a viagem de José Renato. Volto em seu caminho antes do encontro com Patty e a definição de uma vida-lazer. Em companhia de melodias de Odair José, Lairton e seus teclados, Peninha, Noel Rosa... Observamos o esboço de um sujeito em busca de sua vida-lazer. Em sua jornada pelo sertão nordestino, em um estudo para a transposição de um rio, ele nos deixa embalar pela saudade de sua paixão:

Galega bom dia, bom dia meu amor. Hoje é dia 28 de outubro, dia do funcionário público. Em Fortaleza ninguém trabalha na repartição e eu aqui nesse torrão seco, dando um duro danado. Faltam 27 dias e 12 horas pra acabar a viagem, parece uma eternidade [...]. Chega me cansa de tanto pensar em ti. Hoje parei num posto e vi uma coisa pintada na parede, meio hippie, nem tinha reparado. Quando sai é que me caiu a ficha da frase que tava escrito: viajo porque preciso volto porque te amo (Viajo porque preciso, volto porque te amo).

José Renato faz jus ao título do filme: ele viaja porque precisa. Para além de suas atribuições laborais, vamos pouco a pouco entendendo a amargura e secura daquele sujeito. Suas palavras doces dirigidas à galega, o ar blasé para a paisagem, os encontros esporádicos com moradores da região, permitem em determinado momento perceber que o geólogo vivencia um abandono afetivo. Sua galega, bióloga apaixonada por plantas, lhe plantou um pé na bunda. Abandonos...

Ficar ou Partir

E Por Falar em Amor, de Marina Colasanti (1986), é um daqueles livros que me afeta e enamoro para uma tentativa-pesquisa-teima de construir argumentos para delinear uma vida-lazer. Assumo outro risco: *a vida-lazer é imagem e é para além dela*. E a vida-lazer é plural, são vidas-lazer. São imagens vivas. Vidas que habitam imagens (Mitchell, 2005).

É preciso falar de amor, e no contexto experimentado de José Renato e teorizado por Colasanti, é preciso falar sobre o “ficar ou ir embora”:

Todo dia, sem perceber, decidimos ficar ou ir embora. Uma parte de nós decide, em doses secretas e homeopáticas. Uma parte de nós faz contas, avaliações, e acumula forças na direção para a qual o todo se encaminha. Sem que o todo saiba (COLASANTI, p.243, 1986).

A viagem de José Renato cai como uma luva em suas calejadas mãos e em seu atordoado coração. Viajar para esquecer, elaborar a perda, o laço que se rompe. Viajar para entender que a promessa de vida-lazer não se cumpriu e que agora o “nós” a que ele estava habituado com sua galega, volta a ser o “eu”.

Como notado por Clifford (1997) a viagem age como uma modificação. Mais ainda, possibilita a aparição de outras noções de pertencimento. Nela estamos em movimento, desdobramos nossos sentimentos, nossas paixões. Sentimos saudades do lar, dos amigos, do que fomos ao deixarmos nosso território. E nesse pêndulo pelo mundo, no incessante fluxo de paisagens e passagens, podemos nos questionar “o que é uma

volta para casa? (hooks, 2009)”. Deixamos histórias e vamos à busca de histórias. Há quem diga que o melhor da viagem é compartilhar as experiências acumuladas com os que ficaram. O viajante pode ser nômade, e mesmo assim não sair do lugar (Deleuze, 2010). Viajar é se soltar pelo pensamento, encontrar o outro, a nós mesmos. Viajar é um dos princípios de uma vida-lazer.

Cecília Meirelles difere o turista do viajante. O primeiro é um acumulador de experiências, de fotografias, cartões-postais. Quase uma atividade profissional, com metas, traçados, percursos. Planejamento estratégico, gestão das experiências. Enquanto o

viajante é criatura menos feliz, de movimentos mais vagarosos, todo enredado em afetos, querendo morar em cada coisa, descer à origem de tudo, amar loucamente cada aspecto do caminho, desde as pedras mais toscas às mais sublimadas almas do passado, do presente até o futuro – um futuro que ele nem conhecerá (MEIRELES, 1999, p.101).

A vida-lazer de um turista é quase uma vitrine. A vida-lazer de um viajante é morada.

Acredito que de maneira mesmo inconsciente, José Renato corresponda ao viajante e sua vida-lazer está no movimento e na errância. Sua atribuição é produzir um relatório sobre a viabilidade de transposição de um rio. Mas sua viagem-trabalho é também viagem-lazer. A cada encontro, a cada folha seca e tronco retorcido, é possível atinar para as potências afetivas insurgentes do seu olhar. Ele, assim como nos diz Cecília Meireles, se enreda em uma trama afetiva. Recolhendo, como bem específico da sua profissão, fragmentos e sinais de sua vida-lazer. O geólogo observa o casal de idosos, que nunca se separou. O rapaz que faz colchão de chita, viril e tem cara de quem não brocha. Carlos e Selma “que passaram a noite namorando na bilheteria do circo”. Nessa paisagem afetiva, José Renato se modifica na viagem. Contorna suas dores. E mesmo às avessas, e mesmo com a máscara de amargura, ele é afetado “porque precisa, porque ama”. Ele sonha com sua vida-lazer.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. A imanência absoluta. In: ALLIEZ, Éric (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Ed.34, 2000. p. 169-192.
- BRASIL, André. *Modulação/Montagem: ensaio sobre biopolítica e experiência estética*. 2008. 206 f. Tese (Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Escola de Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ, 2008.
- CLIFFORD, James. *Routes. Travel and translation in the late twentieth century*. Londres: Harvard University Press, 1997.
- COLASANTI, Marina. *E por falar em amor*. Rio de Janeiro, Rocco, 1986.
- DELEUZE, Gilles. A imanência: uma vida. *Ethica*. Rio de Janeiro, v.9, n.1 e 2, p.39-43, 2002.
- _____. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34. 2010.
- GUTIERREZ, Gustavo. *Lazer e prazer: questões metodológicas e alternativas políticas*. São Paulo: Edusp, 2001.
- HOOKS, bell. *Belonging: A Culture of Place*. New York, Routledge, 2009.
- MEIRELES, Cecília. *Crônicas de viagem*. 3 vols. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- MITCHELL, W. *What do pictures want? the lives and loves of images*. Chicago: University Of Chicago Press, 2005.
- VASCONCELOS, Jorge. A filosofia e seus intercessores: Deleuze e a não-filosofia. *Educ. Soc.*, Campinas, vol. 26, n. 93, p. 1217-1227, Set./Dez. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/es/v26n93/27276.pdf>. Acesso: 19 jan 2013.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 115-144, out. 1996. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93131996000200005&script=sci_arttext. Acesso: 19 jan 2013.

Hibridização de gêneros em “Amanda e Monick” de André da Costa Pinto¹

Virgínia de Oliveira Silva² (Doutora – UFPB)

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

2 Doutora (Uff) e mestre (UFRJ) em Educação. Formada em Comunicação Social (UFPB) e Letras (UFRJ). Docente do CE/UFPB. Coordena o Projeto Cinestésico – Cinema e Educação. cinestesico@gmail.com

Resumo:

Analisamos “Amanda e Monick”, documentário paraibano sobre dois travestis de Barra de São Miguel-PB, usando o conceito de hibridização para compreender a estética do diretor André da C. Pinto. Destacamos o processo de mudança que ocorre na instituição familiar, e concluímos que as questões culturais e sócio-econômicas são determinantes para se obter respeito e dignidade, até para quem se assume como travesti no interior da Paraíba.

Palavras-chave:

Hibridização, gênero, cinema paraibano.

Abstract:

We analyzed a documentary film about two transvestites, “Amanda and Monick”, directed by André C. Pinto in Barra de São Miguel-PB, using the concept of hybridization to understand the aesthetics of director. We highlight the change process of the family institution, and we conclude that the cultural, social and economic issues are crucial to getting respect and dignity, even for those who identify as transvestites in a small town of Paraíba.

Keywords:

Hybridization, genre, movies of Paraíba.

Não pretendemos esgotar aqui o debate sobre o processo de hibridização existente, desde as origens, entre os gêneros cinematográficos documentário e ficção; muito menos defender a possível pureza entre eles, pois, como afirma Jacquinet (1994, p.78), “Não há de um lado o cinema (ou o audiovisual) como meio de representação do real e, do outro, o cinema como meio de expressão ao serviço do imaginário (...)”. Embora admita a autora ser documentário e ficção “dois modos diferentes de dar conta e de interrogar o mundo.” (JACQUINOT, p.64). Já Penafria (2009, p.78-79), em seus estudos sobre documentários, destaca que:

(...) ultrapassar a dicotomia ficção/documentário justifica-se não pela dificuldade em estabelecer as suas fronteiras, mas porque há uma questão anterior e fundamental que é a relação do cinema com o nosso mundo. (...) se esgrimem argumentos a favor e contra a ideia do documentário efectivamente “representar a realidade”. Os primeiros destacam a ligação que as imagens do documentário possuem com o que tem existência fora dessas imagens e os segundos - os que são contra - lembram que a imagem cinematográfica em si e só por si não garante que não tenha ocorrido uma total fabricação.

Primeiros fios

A título de exemplo, começaremos nossa costura reflexiva destacando dois filmes, “Aruanda”, de Linduarte Noronha, e o “Engenho de Zé Lins”, de Vladimir Carvalho, que nos oferecem encenações ficcionais – a cena de migrantes, no primeiro, ou a do testemunho da representação da Paixão de Cristo pelo menino Zé Lins, no segundo -, junto a imagens compreendidas como registros documentais: uso de tomadas não encenadas do cotidiano de algumas pessoas em dada localidade (a feira, em “Aruanda”) ou a utilização de fotos antigas da personalidade documentada e de entrevistas com pessoas de seu convívio (em “O Engenho de Zé Lins”)...

Mas, há filmes em que essas distinções não são tão evidentes, por serem intencionalmente esmiuçadas e misturadas, de tal forma, que não sabemos de imediato - e às vezes nem mesmo depois - se são ou não produzidas, cinematograficamente falando, como uma encenação ficcional. Como, por exemplo, “Jogo de Cena” de Eduardo Coutinho, em que, ciente de tal potencial, como nos adianta o próprio título, joga, brinca com a recepção do público, que se prende nessa teia confusa de gêneros, como lembra

o cineasta português António Campos: “Fazer um documentário não é fazer um filme de enredo. Neste, há muito maior liberdade, pois existe uma planificação onde se podem prever colocações da câmara, angulações, etc.” (CAMPOS apud PENAFRIA, 2009, p.62).

Há filmes em que a hibridização escamoteia não somente a si mesma, como recurso bem acabado de metalinguagem, mas, ao contrário, a própria realidade que afirma registrar: os auto-proclamados documentários que mais parecem ficção (“Olhar Particular”, de Paulo Roberto, jovem diretor da Paraíba; “O Equilibrista”, do diretor James Marsh; “Valsa com Bashir”, de Ari Folman). Também a hibridização, pretendendo fornecer veracidade e verossimilhança à obra ficcional da qual é constituinte, pode fazer crer que seja um documentário e não, tecnicamente falando, uma ficção pensada e interpretada (“Ilha das Flores”, de Jorge Furtado; e “As bruxas de Blair”, de Daniel Myrick e Eduardo Sánchez).

As personagens Amanda e Monick – o duplo fio narrativo se desenrola

Seguindo o raciocínio tecido, o premiado documentário “Amanda e Monick”, dirigido pelo paraibano André da Costa Pinto, se incluiria dentre os filmes que pretendem documentar dada faceta da realidade, mas sem deixar de produzi-la, como se faz diuturnamente durante o processo de captura de um produto fílmico, sobretudo, os ficcionais. Percebemos o apuro dessa produção desde a abertura do documentário. É notório o cuidado com a marcação das cenas de apresentação das duas *personagens* (assim podemos denominá-las, duplamente, intra e extrafilme) centrais, que batizam o filme: Amanda e Monick. Maquiagem, figurino, cenário, posição de câmera, iluminação, objetos de cena, trilha encomendada: tudo lembra o processo de produção de um filme de ficção, inclusive a presença do laureado diretor de arte Carlos Mosca.

A reunião de imagens de uma ficção ou de um documentário é uma atividade de síntese, escolha e manipulação, desvelando a falsa ideia de que o cinema registra o real (BERNARDET, 1996, p.37). Porém, “convertido em linguagem graças a uma *escrita* própria que se encarna em cada realizador sob a forma de um *estilo*, o cinema tornou-

se por isso mesmo um meio de comunicação, informação e propaganda, o que não contradiz, absolutamente, sua qualidade de arte” (MARTIN, 2003, p. 16). Para Betton (1987, p. 24), o tempo (a câmera lenta, câmera rápida, interrupção do movimento, inversão do movimento); o espaço (o primeiro plano, os ângulos, os movimentos de câmera); a palavra e o som (os diálogos, a música) são os elementos característicos da linguagem cinematográfica. Analisaremos alguns deles em “Amanda e Monick”.

A abertura em montagem paralela compõe lado a lado a apresentação de Amanda e Monick, cadenciada pela trilha rítmica. A personagem Amanda surge à frente de uma penteadeira impecável, com um espelho enorme que lhe devolve a própria imagem, atrás há um quadro que a retrata como se oferece à câmera: maquiada, adornada e bem vestida. A repetição dos enquadramentos, o da moldura, o do espelho, o da janela caseira e o da tela do cinema, nos entrega o símbolo do duplo, tão caro às mitologias, às artes e à psicanálise. A duplicidade perdurará por toda a narrativa e se presentificará na forma e no conteúdo.

Amanda Gomes Costa, batizada Arthur Marcolino Gomes, possui família estruturada sócio-economicamente. Traveste-se desde os 19 anos, leciona História em duas instituições de ensino do município de Barra de São Miguel; e dentre seus estudantes há outra travesti: Monick Macharrara. Registrada Fernando Porfírio da Silva, Monick é pobre e estudante da educação básica. Banida da casa de seus familiares por sua condição sexual, se prostitui para sobreviver, e é acolhida por uma homossexual que a deseja sexualmente e dela se engravida. Monick também é apresentada diante do espelho, penteando-se, mas vê-se que é diferente de Amanda: seu espelho está embaçado, sua casa não possui o forro do telhado. Ao seu lado há bonecas de brinquedo. Mais uma vez o jogo do duplo se faz.

O corte nos traz outro paralelismo: o dos calçados. Percebemos aí outro elemento que distingue socialmente uma travesti da outra: a assepsia sob a penteadeira de Amanda contrasta com as caixas que vemos embaixo da de Monick. Outro fator de distinção social é percebido na diferença das portas e umbrais de cada casa.

Linhas e costuras aparentes e ausentes

São contundentes os depoimentos do documentário: os das protagonistas (editados em paralelismo, com cortes em *cortina*), os do pai de Amanda e os da companheira de Monick. Ambas as personagens afirmam ter percebido cedo a sua homossexualidade. Amanda afirma ter brigado com Deus por não aceitar a sua condição, mas não analisa criticamente a sociedade discriminadora, embora ressalte que ser homossexual em uma cidade do interior só possibilita ficar em casa ou viver na igreja. Diz que se travestiu “porque queria se apresentar como mulher.” Quanto ao ambiente profissional, afirma não haver intolerância ou preconceito por trabalhar com roupas femininas e que é elogiada como professora. No início, os pais temiam a possibilidade de seus filhos virarem travestis por sua influência, mas depois aceitavam, porque em sua turma há homossexuais que não optaram por se travestir. Destaca ainda que, para além de ser professora, é amiga de seus alunos, procurando resolver problemas mesmo fora da escola. Suas declarações são confirmadas: José Gonçalves (8ª série) afirma que se assustou no início, mas depois se acostumou; Camila Oliveira (8ª série) diz que pessoas de fora da escola julgam negativamente uma instituição possuir professores homossexuais; Neuma Pinto, mãe de aluno, afirma que Amanda é “um professor competente”, e acredita que seu filho não irá querer imitá-lo, pois a opção de ser travesti é *dele* e não de seu filho.

Sílvia Gomes afirma saber que seu filho Arthur era afeminado desde a infância e não vê por que esconder a realidade desse fato, já que isso seria ceder às pressões de uma sociedade hipócrita que obriga os sujeitos a serem aquilo que não querem ser. Demonstra afetividade, anda abraçado com o filho vestido de mulher pelos espaços públicos da interiorana Barra de São Miguel de 6 mil habitantes; muitos chegam a pensar que sejam namorados. Diz com orgulho defender a condição de travesti que seu filho opta por vivenciar, afirmando: “Ele nasceu no corpo de um homem, mas com a cabeça feminina” ou “Eu tenho um filho homossexual e sou muito feliz com ele”. Notemos, porém, que todos os recursos linguísticos que se utiliza para se referir ao filho são do gênero masculino. Reparemos, também, os movimentos dos olhos de Amanda, enquanto ouve as declarações do pai: parecem deixar escapar um quê de desconforto?

Amanda informa que jamais precisou dizer ao pai que era gay, ele sempre soube, observando o seu jeito afeminado. Já o pai diz que o filho nunca precisou esconder seus sentimentos, por possuir em casa apoio de modo responsável.

Nilda - o sobrenome não aparece, e, conforme Bourdieu (2007), isso é outro indício de distinção social -, a parceira de Monick, surge no plano detalhe de sua barriga de gestante, e, nas dependências de uma casa paupérrima, de paredes descascadas e móveis simplórios, informa que a desejou assim que a viu em um clube. Na intimidade do espaço privado de sua residência, alisa a imensa barriga, enquanto fala. A quem lhe pergunta se virou homem, por ter engravidado uma mulher, Monick responde que “não existe ex-bicha.” Afirma que criará a criança da melhor forma possível nem que tenha de se prostituir. Numa dupla inversão, Monick declara que será a mãe e que a sua companheira será o pai da criança, exemplificando o processo de mudança que se exerce na instituição familiar, conforme Zambrano:

(...) as travestis e transexuais se consideram “mulheres” e mantêm relações sexuais com homens, percebidas por elas como heterossexuais e não homossexuais. Da mesma forma, quando constroem uma relação de parentalidade, na maioria das vezes, o fazem ocupando o lugar “materno” e não “paterno” (...) Nesses casos, fica evidente a insuficiência das categorias binárias para classificar as identidades e a sexualidade das travestis e transexuais. (...) considerando que, para as travestis, o acento identitário será dado ao gênero, para as transexuais, ao sexo e para os homossexuais, à orientação. (2006, p.130).

Vemos, por um lado, Amanda, lecionando para alunos compenetrados e aparentemente interessados na vinda da Coroa Portuguesa para o Brasil ou no fato do homem ser considerado o centro do universo no Renascimento; por outro, acompanhamos Monick fazendo o *trottoir* em uma praça pernambucana, onde homens a assediam. Monick afirma prostituir-se há dois anos, tanto por diversão quanto por necessidade de sobrevivência. O efeito técnico de borrão *pixelizado* nos rostos dos homens que a assediam mais do que garantir anonimato, lembra o estilo de certas reportagens policiais. Entrevivimos as difíceis negociações dos valores e dos serviços oferecidos por ela a seus clientes: não há *glamour* na lida de Monick.

“O risco do bordado”

Sabemos dos limites temporais que um curta metragem possui, mas como é papel dos espectadores estranhar, refletir e indagar, imaginamos como fortalecer mais ainda as pontas do fio *narrativo* presente nos 19 minutos do documentário em tela. Se antes destacamos as marcas positivas das presenças discursivas dos depoentes, lamentamos haver linhas ausentes nessa “trama” também: a mãe de Amanda e a família de Monick não aparecem. Por quê? Dificuldades de produção? Recusas dos possíveis depoentes? O filme não nos deixa pistas para a solução dessas dúvidas, possibilitando essas e outras questões como: Monick é aluna, não poderiam ela e seus familiares falarem sobre Amanda? Destacamos, por fim, em relação ao conteúdo do filme, percebido sobre a égide também da forma, que as questões culturais e sócio-econômicas são capitais, relevantes e, muitas vezes, determinantes para se obter respeito e dignidade, mesmo para quem se assuma como travesti numa cidade do interior da Paraíba. Não é à toa que, após o significativo sucesso da carreira do documentário ora analisado, nada saibamos do destino de Monick, enquanto sabemos que Amanda tenha sido Secretária Municipal de Cultura de Barra de São Miguel.

Referências

BERNARDET, J-C. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BETTON, G. *Estética do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BOURDIEU, P. *Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

JACQUINOT, G. *Imagem e Pedagogia*. Lisboa: Edições Pedagogo, 2006.

MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.

PENAFRIA, M. *O paradigma do documentário* - António Campos, Cineasta. Covilhã, Livros LabCom, 2009. Disponível em www.livroslabcom.ubi.pt Acesso em 21/07/2011.

ZAMBRANO, E. "Parentalidades 'impensáveis': pais/mães homossexuais, travestis e transexuais" In: Horizontes antropológicos [online], POA: UFRGS, 2006, vol.12, nº 26, p.123-147. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=s0104-71832006000200006&script=sci_arttext#nt02 Acesso em 12/08/2011.

COMUNICAÇÕES
INDIVIDUAIS

A construção do fantástico em *Fausto*, de Aleksandr Sokúrov¹

*Alex Martoni*² (Doutorando - UFF)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: *Poéticas do Cinema*.

2 Mestre em Teoria da Literatura pela UFJF, desenvolve tese de doutorado na UFF sobre a experiência estética do fantástico: tecnologias e Stimmung, sob a orientação do Prof. Dr. Adalberto Müller.

Resumo:

O presente trabalho tem como objetivo analisar o modo de construção do fantástico no filme *Fausto*, de Aleksandr Sokúrov, tendo em vista tanto a manipulação de estratégias retórico-formais, quanto em virtude dos aspectos presentes na materialidade da imagem, como textura, composição e cor. Desse modo, o fantástico emerge como uma modalidade ficcional que se realiza numa complexa tessitura que envolve o estilo, a dimensão material da imagem, os afetos e a experiência espectral.

Palavras-chave:

Fausto, Fantástico, Cinema, Materialidades, Sokúrov.

Abstract:

This study aims to analyse the mode of construction of the fantastic in the film *Faust*, by Aleksandr Sokurov, in view of manipulating rhetorical and formal strategies and as a result of the aspects present in the materiality of the image, such as texture, color and composition. Thus, the fantastic emerges as a fictional mode that takes place in a complex weave that involves the style, the material dimension of the image, the affections and spectatorial experience.

Keywords:

Faust, Fantastic, Cinema, Materialities, Sokurov.

Além de ter conquistado o Leão de Ouro no Festival de Veneza de 2011, há outro aspecto na recepção do filme *Fausto*, de Aleksandr Sokúrov, que nos chama a atenção: os adjetivos empregados pela crítica para tentar dar conta da inquietação intelectual e do desconforto psíquico que a estética do filme suscita, algo que está estritamente relacionado com a *Stimmung*, isto é, com a ambiência, a atmosfera construída pela obra.

Como se sabe, Sokúrov faz uma livre-adaptação da tragédia escrita por F.W. Goethe ao longo do primeiro quarto do século XIX. O escritor alemão se inspirou em uma famosa história que remonta a Alemanha dos séculos XV e XVI, onde teria vivido um médico humanista chamado Georgius que teria recebido, conforme o costume da época, o pseudônimo latino de “Faustus”, isto é, o “feliz” ou o “afortunado”. Tendo empenhado os seus esforços no sentido de se adquirir um saber universal e percebendo a impossibilidade de atingi-lo, Fausto, utilizando-se das práticas da quiromancia, firma, com o seu próprio sangue, um pacto com o diabo, a partir do qual oferece sua alma em troca desse conhecimento absoluto.

Ao colocar em cena a irrupção do sobrenatural diante de uma realidade prosaica, a obra de Goethe flerta com o fantástico, modalidade literária em ascensão no século XIX e que aqui será entendida dentro da clave de David Roas (2011), para quem essa forma ficcional apresenta sempre um embate entre o *real* e o impossível, buscando, desse modo, suscitar no leitor o medo, a inquietação, o estranhamento.

Os efeitos estéticos pretendidos pela ficção fantástica se desenvolvem, naturalmente, a partir de uma manipulação dos aspectos retórico-formais do texto ou do filme. H.P. Lovecraft, por exemplo, destaca a importância da atmosfera construída por essas obras. Para o escritor, ela “é a coisa mais importante, pois o critério final de autenticidade não é a harmonização de um enredo, mas a criação de uma determinada sensação” (LOVECRAFT, 2007, p.17). Essa “sensação” à qual se refere Lovecraft seguramente é resultante da convergência de aspectos tanto ligados ao sentido quanto à materialidade do texto, indicando aquilo que, na cultura alemã, é entendido como *Stimmung*, palavra de grande complexidade semântica, mas que aqui será aproximada da ideia de *ambiência*. Nas palavras de Hans Ulrich Gumbrecht, aquilo que “nos torna sensíveis aos modos nos quais os textos, como realidades de significado e como realidades materiais, bem literalmente cercam seus leitores, tanto física quanto emocionalmente” (GUMBRECHT, 2009, p.108).

Diferentemente da ambiência imposta por Murnau à sua adaptação de *Fausto*, em 1926, que Georges Sadoul associou a uma “ópera” (SADOUL, 1993) por conta da representação teatral de gestualidade exagerada dos atores, do forte contraste entre luz e sombras, da música orquestral e dos enquadramentos que volteiam por cima das maquetes, a adaptação de Sokúrov abandona esse tom grandiloquente, trazendo o seu *Fausto* para o âmbito da cotidianidade. É conveniente – e, ao mesmo tempo, intrigante – lembrar que *Fausto* é um filme que fecha a “tetralogia do poder”, série em que Sokúrov diz ter se debruçado sobre quatro personagens históricos: Lênin, Hitler, Hirofíto e Fausto. Naturalmente, nos causa estranheza em ver Fausto nessa lista. Em algumas entrevistas, como a dada para a revista Cult, Aleksandr Sokúrov afirma que, para ele, “Fausto [é] um personagem absolutamente histórico na medida em que traz em si uma série de marcas típicas do seu tempo, tanto em relação ao contexto histórico quanto científico” (Cult, 2012). De fato, como afirma Marcos Vinícius Mazzari, “até mesmo em escritos de Lutero e Melanchthon encontram-se referências” (MAZZARI, 2004, p.8) a uma aliança feita por esse médico que percorria a Alemanha oferecendo serviços de magia e astrologia. No entanto, para além do debate sobre a existência ou não dessa figura, o aspecto ao qual se deve atentar, aqui, é o modo como Sokúrov busca conferir ao seu Fausto um caráter de prosaísmo.

Esse caráter prosaico nos parece ser um ponto-chave para se pensar de que modo o fantástico irrompe no filme de Sokúrov e de que maneira a ambiência é construída. No *Fausto* de Sokúrov, Mefistófeles não é mais a figura de maquiagem pesada e trejeitos teatrais, mas nos é apresentada transfigurada em um agiota, vestido rigorosamente à maneira do século XIX; o episódio da “cavalgada noturna”, através do qual Mefistófeles conduz Fausto em uma viagem por diferentes zonas espaço-temporais é encenado como um percurso terrestre a partir do qual os personagens entram e saem naturalmente dos ambientes, observando e interagindo com as vicissitudes do mundo dos vivos; já as aparições e desaparecimentos de Mefistófeles ocorrem sem nenhum tipo de espetacularização, como no texto original, em que eram moduladas pelas alterações atmosféricas e luminosas.

Se, à primeira vista, esse caráter de prosaísmo poderia sugerir uma leitura de *Fausto* fora da clave do fantástico, essa mundaneidade imposta por Sokúrov ao seu filme vem a indicar justamente o contrário, tendo em vista que, conforme

destacou David Roas (2011), a construção do fantástico é guiada, paradoxalmente, por uma motivação realista.

No caso de *Fausto*, portanto, quanto mais a realidade prosaica se instaura, mais nos inquietamos com fatos que nos colocam em cena o confronto entre o *real* e o impossível, como na cena em que, durante o banho, é revelada a aparência do corpo de Mefistófeles, na passagem em que este personagem, para se livrar de um conflito numa taverna, fura, com um espeto, uma parede, de onde, subitamente, começa a jorrar vinho; e no encontro de Marguerite com Wagner, em que o assistente de Fausto apresenta-lhe um estranho homúnculo, isto é, um embrião produzido a partir de um processo de quiromancia.

A *Stimmung* é, seguramente, como já afirmamos, um aspecto que marcou a recepção do filme. Luciano Trigo, do jornal *O Globo* (TRIGO, 2012) considerou-o “perturbador”, enquanto uma resenha publicada pela revista *Cult* (2012) destacou o seu caráter “claustrofóbico”. À guisa de discutir se esses adjetivos são realmente adequados para definir a experiência estética suscitada pelo filme de Sokúrov, o fato de maior relevância aqui é como que o emprego dos mesmos indica um certo desconforto psíquico que *Fausto* provoca no espectador.

Desde a cena de abertura de *Fausto*, sabemos que estamos num lugar distante, encravado ao pé de uma montanha; distante também no tempo, haja vista a arquitetura dos chalés, o estilo do vestuário e as condições materiais apresentadas. No filme de Sokúrov, esse índice temporal vai para além dos aspectos presentes na *diegese* fílmica e se impregna na própria materialidade da película, isto é, se faz presente no enquadramento, na textura, na composição, na luz e na cor. Na Fig. 1, por exemplo, a abordagem claramente pictórica da composição, da luz e da cor, impõe, ao material fílmico, efeitos análogos ao pigmento, à massa de tinta e, desse modo, somos remetidos a um tempo que não conhecemos pela fotografia, mas através das pintura renascentista, barroca e romântica; um tempo em que as cores chumbo/estanho/amarelo são provenientes da própria tonalidade emitida pelas fontes de luz existentes: a vela, a lamparina e o sol.



Fig. 1 – Plano de *Fausto* (2011), de Aleksandr Sokúrov

Já na penúltima cena do filme, Fausto finalmente assina o pacto que lhe dará a possibilidade de ter, ainda que por uma única noite, Marguerite, a mulher dos seus desejos. Mefistófeles guia o protagonista por um túnel que, de seu escritório, dá acesso a um lago, onde Marguerite, de costas, mantém-se de pé até ser surpreendida pelo abraço de Fausto. Ambos caem abraçados no lago e há um corte. A cena seguinte mostra o rosto de Fausto, em primeiríssimo plano distorcido horizontalmente. Em seguida, também em primeiríssimo plano, o rosto de Marguerite contornado por uma luz intensa, que o torna evanescente. Ambas as cenas ocorrem em câmera lenta.

No momento em que temos a visão aproximada dos rostos de Fausto e de Marguerite, da dimensão ótica saltamos para a háptica (Fig. 2), isto é, do olhar em profundidade passamos para um plano em que o ponto de vista se aproxima de tal maneira do objeto, em primeiríssimo plano, é bom lembrar, que sugere a possibilidade do toque; na concepção de Gilles Deleuze, “não designa uma relação extrínseca da visão e do tato, mas uma possibilidade do olhar, um tipo de visão de perto” (DELEUZE, 2007, p.172).



Fig. 2 – Plano de *Fausto* (2011), de Aleksandr Sokúrov

Ao longo do filme, Fausto perambula por espaços de pé-direito baixo e de iluminação precária. Por esse motivo, os enquadramentos acabam sendo preferencialmente fechados e, desse modo, a câmera vive em movimento incessante para acompanhar as falas, as gesticulações e as interações entre os personagens, o que obriga Sokúrov a dar preferência aos plano-sequências, filmando cenas com poucos cortes. Esse procedimento não é, evidentemente, uma novidade para um diretor que tem no currículo *A arca russa*, filme rodado inteiramente em uma única tomada. Nesse sentido, os planos fechados e os movimentos de câmera limitam nossa percepção da amplitude espacial.

Naturalmente, esses aspectos influem diretamente no modo como apreendemos o sentido de um filme. Um bom exemplo ocorre na reação do público diante de uma determinada cena do filme *Fausto* em que o protagonista entra, pela primeira vez, no escritório de Mefistófeles. Nessa cena, um plano nos mostra, no canto inferior esquerdo, uma porta se abrindo, a partir da qual surge a imagem de Fausto, que dá alguns passos em direção à câmera olhando para o entorno do ambiente como se o tivesse inspecionando. Após o corte, o plano seguinte, em contraplano, já nos apresenta, levemente em *contre-plongée*, a imagem de um senhor que segura uma prancheta de

escrita em uma mão e uma pena, em outra. No corte de uma imagem para outra o plano se torna distorcido horizontalmente. Soma-se a isso o fato de que o refletor de luz se encontra posicionado exatamente atrás da cabeça do personagem, o que faz com que seus cabelos sejam recortados por uma aura de luz. Segundo se conta, nas primeiras exibições de *Fausto*, no momento exato dessa cena, muita gente olhou em direção à cabine do projetor acreditando que algo de errado tinha ocorrido com a projeção. Isso significa dizer que modo como nosso sistema perceptivo é afetado por essa materialidade também influi na maneira como apreendemos o próprio sentido do filme. Isto é, a experiência de inquietação intelectual própria ao fantástico também tem um componente de presença, isto é, de uma apreensão de uma qualidade de imagem e de som não naturalistas. Independentemente de nós buscarmos o sentido desta cena dentro do sistema de significação do filme, nós somos expostos a dois aspectos que nos causam estranhamento no âmbito da imagem e do som.

Esses breves exemplos nos permitem compreender que, na medida em que dá a seu *Fausto* um tratamento mais, digamos, mundano, Aleksandr Sokúrov desloca o caráter espetacular próprio ao fantástico oitocentista, cercado por aparições horripilantes e cenários góticos, para o âmbito prosaico, em que o sobrenatural irrompe sutilmente e não se coloca à indagação sobre suas motivações, como na célebre frase de abertura de *A metamorfose*, de Franz Kafka. Para além dos aspectos concernentes ao enredo – e, portanto, do âmbito semântico – há, em *Fausto*, uma imersão numa *Stimmung* que ocorre pela via de um contato material com o *quantum* afetivo gerado pela feliz combinação entre enquadramento, movimento de câmera, ritmo da montagem, concepção cenográfica, *mise-en-scène* e música, tornando, desse modo, a experiência do filme tanto claustrofóbica quanto perturbadora.

Referências

- AUMONT, Jacques. O olho interminável: cinema e pintura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- DELEUZE, Gilles. Lógica da sensação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- GOETHE, J.W. Fausto. [tradução: Jenny Klabin Segall] São Paulo: Editora 34, 2004.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Lendo para a Stimmung: sobre a ontologia da literatura hoje”. [tradução: Fabiano Lemos e Ulysses Pinheiro]. Revista Índice [<http://WWW.revistaindice.com.br>], vol.01, n.01, 2009/2.
- _____. Atmosphere, mood, stimmung: on a hidden potential of literature. Stanford: Stanford University Press, 2012.
- LOVECRAFT, H.P. O horror sobrenatural em literatura. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- MAZZARI, Marcus Vinícius. “Goethe e a história do Doutor Fausto: do teatro de marionetes à literatura universal”. In__ GOETHE, J.W. Fausto. São Paulo: Editora 34, 2004.
- ROAS, David. Tras los limites de lo real: una definición de lo fantástico. Madrid, 2011.
- SADOUL, Georges. Dicionário de filmes. Porto Alegre: L&PM, 1993.
- TRIGO, Luciano. “Sokurov busca a essência do mito de Fausto em filme perturbador”. Portal G1. São Paulo: 15 de julho de 2012. Disponível em: g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2012/07/. Acesso em 20 de dezembro de 2012.
- Resenha: “Sokurov Claustrofóbico”. Revista Cult. São Paulo: junho de 2012. Disponível em: revistacult.uol.com.br/home/edições/169/Sokurov-claustrofóbico. Acesso em: 20 de dezembro de 2012.

A ética como bússola para a nova cartografia do cinema mundial¹

Ana Paula Martins Gouveia² (Professora – ESAP / Pós-doutoranda - USP)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Por uma Filosofia do Cinema.

2 Mestre e Doutora em cinema pela USP, com estágio na Inglaterra. É professora de mestrado e graduação na ESAP em Portugal, e realiza projeto de pós-doutorado na USP e na UCSB-USA em filosofia budhista.

Resumo:

Como sugestão de uma bússola que possa nos ajudar a traçar uma nova cartografia do cinema mundial, fazei uma breve reflexão sobre o filme o “Grande Silêncio” de Philip Gröning e as conexões que este estabelece com a filosofia no que toca a questão da ética, esta entendida como um campo de investigação sobre os meios de se alcançar a felicidade, e o que esta significa. O filme de Gröning se destaca triplamente dentro desta reflexão: a ética (*ethos*) como conduta, como local e como temática.

Palavras-chave:

Ética, Cinema, Bem-estar, Filosofia, Silêncio.

Abstract:

This short presentation intends to make a brief reflection on the film Into the Great Silence by Philip Gröning and its connection with Ethics in philosophy. The film stands out in three specific ways considering this reflection: Firstly in terms of ethical conduct. Secondly, thinking about “*ethos*” as “dwelling”, or “living place”. And thirdly by the very thematic of the film, which is nothing but the very search for happiness and the attempt to understand how it can be achieved.

Keywords:

Ethics, Film, Well-being, Philosophy, Silence.

Introdução:

A designação de “Cartografia”, tal qual introduzida no século XIX, foi criada pela associação da palavra às cartas náuticas. Assim podemos distinguir as cartas geográficas que delinham os contornos dos continentes, e as cartas náuticas que, para além de nos mostrar esses contornos, também oferecem indicações para a orientação dos navegadores.

Gostaria de pensar na cartografia do cinema mundial, para este estudo, de uma forma mais ligada às antigas cartas náuticas, que também serviam como uma forma de orientação. Ao refletir sobre este sentido de bússola da ética do fazer cinematográfico, selecionei o quinto filme do cineasta alemão Philip Gröning, *O Grande Silêncio (Die Grosse Stille)*, que parece trazer consigo um indicativo do proceder cinematográfico que me parece fundamental para que uma nova cartografia do cinema mundial, calcada na ética, possa ser traçada.

Resgato então o sentido de ética, “*ethos*”, enquanto “modo de ser”, “caráter”, “comportamento”, e também de “morada”, “lugar onde se vive”. A ética fundamentalmente se questionava sobre a felicidade e os meios de se atingi-la; em contraste com a posterior moral, “*mos*” e “*mores*”, do latim “costume”, que se fundamenta na obediência às normas, tabus, costumes ou mandamentos culturais, hierárquicos ou religiosos recebidos e feitos pela sociedade.

Ethos como Conduta:

Talvez um olhar retrospectivo nos mais de dois mil anos passados na inútil tentativa de encontrar um fundamento sólido para a moral nos leve a pensar que não existe nenhuma moral natural, independente dos preceitos humanos, mas que ela é simplesmente um artefacto, um meio inventado para melhor dominar o egoísta e malvado gênero humano.

Arthur Schopenhauer

Na filosofia clássica, a ética abrangia todos os campos ligados à maneira de viver, com a posterior especialização das áreas do conhecimentos, particularmente depois da Revolução Industrial, isso foi se transformando. De forma bastante genérica, poderíamos dizer que hoje em dia é bastante comum se delimitar uma possível definição de ética como sendo a área que estuda as normas morais da sociedade, que busca entender os costumes de determinadas culturas, a diferença entre a Moral seria que enquanto a ética tenta compreender a conduta humana, a moral estaria mais ligada aos valores atribuídos a qualidade desta conduta, onde o julgamento ganha uma maior dimensão, principalmente dentro das dicotomias “Bem e Mal”. Todavia, a noção de ética e de moral foram se tornando cada vez mais próximas, falamos em “código de ética profissional”, por exemplo, onde literalmente se estabelece leis de conduta para se exercer determinada profissão.

Mas aqui não é sobre as regras que se quer refletir, mas sim sobre a conduta pessoal, onde, através da compreensão e da busca de conhecimentos, nos tornamos capazes de estabelecer certos “códigos pessoais de conduta” que, independentemente ou não dos códigos já estabelecidos, nos proporcionam uma vida plena.

O cientista e monge francês, Matthieu Ricard (Ricard, 2007), tenta descrever a nossa forma de conduta de forma bastante clara, ele diz que as bases para a ética são extremamente simples. Nada é intrinsecamente bom ou ruim. O bem e o mal existem somente em termos da felicidade ou do sofrimento que criam para nós mesmos e para os outros.

O filósofo grego Sócrates (Sahakian, 1993, p. 32-33) afirma que as pessoas naturalmente fariam o que é bom, caso soubessem o que é certo. Ele acreditava que as más ações são o resultado da ignorância. Ele acreditava que o conhecimento que se voltasse para as condições da vida humana deveria ser colocado no mais alto grau das investigações que pudessem ser feitas no universo do saber, sendo todas as outras áreas relativamente secundárias.

Caso um criminoso estivesse verdadeiramente consciente das consequências dos seus atos, ele nem sequer pensaria em cometer essas ações. Qualquer pessoa que saiba o que é verdadeiramente certo, irá automaticamente se comportar em acordo com este saber, ainda segundo o filósofo. A virtude é equiparada à felicidade. O homem verdadeiramente sábio saberá o que é certo, fará o que é bom, e, portanto, será feliz.

Mas, como vimos em Matthieu Richard, os valores “bem e mal” não são intrínsecos aos fatos, mas sim aos resultados de sofrimento ou alegria que podem gerar. O que então, no comportamento de Philip Gröning, nos chama a atenção.

O cineasta declara que a idéia original de fazer o filme ocorreu-lhe em 1984, quando ainda estava na escola de cinema:

Havia terminado o meu primeiro curta-metragem e estava sob a impressão do caos e dos jogos de poder durante os trabalhos de filmagem. Queria fazer algo que me trouxesse de volta àquilo que considero trabalho artístico. Para mim, isso significa trabalhar com verdade... Assim cheguei à idéia do convento do silêncio. E aí tudo levou muito tempo. (Corbett, 2006)

O fato do cineasta, naquela curta e intensa experiência de fazer o seu primeiro curta-metragem, imediatamente identificar como problemas aquilo que ocorria em seu meio, demonstra aspectos do seu caráter que me parecem pertinentes à perspectiva aqui apresentada. É muito comum este tipo de situação acontecer em nossas relações de trabalho, mas, saber detectar e reagir a isso e efetivamente buscar caminhos alternativos e capazes de nos trazer satisfação, nem sempre é a conduta mais comum.

Não foi isso que Gröning fez, ele foi investigar outras formas de trabalhar com a natureza mesquinha dos seres humanos, como afirma Schopenhauer (2003). Além disso, a forma como ele se comportou durante todo o processo de filmagens, vivendo no mosteiro e se incorporando à rotina, ser capaz de descartar uma equipe, não utilizar equipamento de luz, o respeito em relação a escolha feita pelos monges, a busca de sentido e beleza que pudesse estar ali presentes, entre tantas outras qualidades demonstradas, evidenciam a conduta do cineasta.

Ele também se comprometeu a não participar de festivais competitivos, ainda que o filme fosse exibido, não entraria em competição. Muito embora se trate de um filme quase sem fala alguma e com aproximadamente 3 horas de duração, o filme foi visto, no ano de seu lançamento, por mais de 100 mil espectadores. Ainda assim, o cineasta não “caiu em tentação” e manteve sua palavra com os monges e, principalmente, consigo mesmo.

Sem estabelecer um discurso piegas sobre uma personalidade de exceção, queremos apenas refletir sobre a relevância da conduta pessoal, onde a ética é o aspecto mais importante. Ter sido capaz de transmitir isso ao público, foi uma conquista do cineasta, que transformou sua arte em espelho e o fez refletir sobre o seu público.

Ethos como Morada:

O filme cria o mosteiro para o espectador.

Philip Gröning

Ao pensarmos no resgate de um outro sentido da palavra ética, que também abrange o sentido de “morada”, “lugar onde se vive”, e verificarmos que o filme de Gröning tem como cenário um mosteiro, vemos que o processo ético abordado como forma de conduta por parte do próprio documentarista, ganha mais uma camada de significação, ao investigarmos a ética também como local habitado por nós, quando somos convidados a coabitar com os monges no ambiente que nos é mostrado através do olhar do cineasta. Ele nos transporta a uma morada onde disciplina, conduta, respeito, silêncio, entre tantas outras qualificações, se tornam a nossa própria morada por 162 minutos.

Ao ser indagado como se faz um filme que, ao descrever um mosteiro, torna-se ele próprio um mosteiro, o cineasta responde, “Até hoje ainda não sei como, mas sei que é possível. Em um dado momento o filme encontrou a sua forma e tornou-se em um espaço e não em uma narração” (Corbett, 2006). Esta percepção do espaço como “substituto” da narrativa revela a dimensão que a “morada”, o “ethos”, ocupa no trabalho realizado por Gröning. O local focalizado no filme nos coloca ali, imersos, presentes em uma habitação que até então não havia sido por nós frequentada, e também penetramos neste “*ethos*” silencioso, quando nos encontramos em um lugar similarmente desprovido de muitas interferências externas; além disso, o “código” ético estabelecido entre o público do filme, de forma não verbalizada, também é o de silêncio.

Assistimos as silenciosas imagens circundados apenas pelas nossas respirações. O local onde estamos se mistura com aspectos do local observado, e somos como que

levados a tentar desenvolver qualidades similares aos cartuxos em seu mosteiro. O “*ethos*” do cinema nos abriga e traz em seu ventre as irradiantes qualidades de uma convivência pacífica e silenciosa.

Para aqueles que aceitam o desafio, sala de cinema e mosteiro se equiparam, e somos convidados a estabelecer uma conduta de acordo com tais regras. Tanto os monges, como nós espectadores, na maioria absoluta dos casos, vamos até ali por vontade própria e permanecemos por vontade própria, o “*ethos*” enquanto local nos ajuda a caminhar de acordo com o “*ethos*” enquanto conduta.

Na comunicação apresentada durante o 10º Encontro do SIEF³ pela antropóloga Ana Cristina Lopes, é evidenciado o fato de como uma pessoa é capaz de transformar um local - e, acredito eu, vice-versa -, quando um determinado tipo de conduta é estabelecida como pertinente àquele espaço depois deste ter sido de alguma forma sacralizado por uma determinada presença; mas tudo isso depende, para ser completo, da participação ativa dos envolvidos⁴. Este tipo de constatação evidencia, mais uma vez, esta relação de como a local que habitamos, a morada, ainda que seja por algumas horas, como no caso do filme ou mesmo do ritual, é capaz de influenciar a nossa conduta e de como estes dois sentidos da palavra “*ethos*” se abraçam de forma ainda mais forte.

Ethos como Temática:

The ultimate ideal aim which may serve as the ultimate standard of right conduct, relates, according to Buddhist thought, to the supramundane or lokuttara state, and the connection between the moralities of everyday life and this lokuttara state is one of which is entirely covered by the Buddha's teachings. It is, in fact, that which is known to Buddhists as marga, magga, the Path, the Road, along which each person must travel for himself beginning with the practice of the common moralities up to the supramundane state beyond good and evil.

Saddhatissa

3 Sociedade Internacioanal de Etnologia e Folclore, realizado em Lisboa, Abril, 2011.

4 Autora escreve: “The keyword here is experience, or better yet the sharing of experience. Indeed, the nature of a place like Tashiding can only be fully grasped through a personal experience, which “would be incomplete,” recalling here Victor Turner, “unless one of its ‘moments’ is performance.”

Percebemos como o principal tema do filme, o trajeto, o caminho percorrido, a tentativa de entender aspectos da condição humana que servem como ferramentas que podem nos levar à felicidade. Assim como o cineasta, ao longo dos tempos, os estudos filosóficos se preocuparam com o tema da felicidade de formas variadas, e sistemas filosóficos diferentes levantaram propostas para uma compreensão específica sobre os meios de se obtê-la; muitos se calcam na simplicidade (Demócrito), na auto-suficiência (cínicos), na serenidade (estóicos), na ausência de julgamento (céticos), na capacidade de beneficiar e de agir (Espinoza), entre tantos outros⁵.

Ao ser indagado sobre como fora a experiência de viver entre os monges durante a rodagem, o cineasta responde:

No princípio, estava muito triste e solitário. Quando não se fala, a pessoa começa a refletir sobre o que faz e vem um vazio. Então a coisa mudou, pouco a pouco a percepção ficou bem mais clara, e tive uma sensação tranquilizadora. Tudo o que você vê ou ouve o faz feliz como ser humano. É uma coisa curiosa: quando você consegue não ficar pensando no próximo momento, nem fazer muitos planos – é uma espécie de pura felicidade. Você fica simplesmente feliz. (Corbett, 2006)

Ao ser perguntado se fora difícil retornar à sua antiga vida após deixar o mosteiro, ele diz:

Acima de tudo tomei consciência – após conviver com essas pessoas bastante livres de medos – de quanto a nossa sociedade é dirigida pelo medo. Costumamos dizer que ela é impulsionada pelo consumo e ganância, mas isso não é verdade. Ganância, consumo, o desejo de ter um novo Porsche, por exemplo, é uma máscara para o puro medo. É uma sociedade que beira o pânico, e isso foi difícil de aceitar. (Corbett, 2006)

O simples prazer de sentir-se tranquilo e livre, traz a felicidade para ele, assim como afirmava o filósofo grego Epicuro, para quem a felicidade consiste na busca do prazer (Epicuro, 1997), que ele definia como um estado de tranquilidade e de libertação do medo (*ataraxia*), junto a ausência de sofrimento (*aponia*). Para ele, a felicidade

5 Uma discussão mais delongada sobre o tema pode ser visto no já citado: "Ideas of the Great Philosophers".

não é a busca desenfreada de bens e prazeres corporais, mas o prazer obtido pelo conhecimento, amizade e uma vida simples.

Cosiderações finais:

Ao se pensar na cartografia como uma forma de orientação aos navegadores, mais do que um desenho preciso dos contornos do cinema mundial, este breve estudo faz uma reflexão e se utiliza da ética com o sentido de bússola. Acreditamos que o filme, juntamente com o seu realizador, mostram-nos uma forma de viver e agir que parece pertinente ao trilhar ético tal qual aqui enfatizado, através da conduta, do próprio ambiente que criamos e vivemos e do caminho que escolhemos percorrer.

De uma forma ou de outra, todos nós, seres humanos, estamos em busca da felicidade, a forma como buscamos atingí-la, é que parece ser bastante variável. Talvez a remoção da ignorância, como afirmou Sócrates, que nos impede de agir de forma ética, e também a simplicidade, como retratada por Epícuro, possa nos levar a alguns indícios de como proceder para que isso possa acontecer de forma individual e coletiva; querer efetivamente trilhar passos similares, ou seguir tal orientação, fica a critério de cada um...

Referências

EPICURO. *Carta sobre a felicidade (a Meneceu)*. Tradução e apresentação de Álvaro Lorencini e Enzo Del Carratore. São Paulo: UNESP, 1997.

KEOWN, Damien. *The Nature of Buddhist Ethics*. London: Palgrave, 2006.

RICARD, Matthieu. *Happiness: A Guide to Developing Life's Most Important Skill*. NY, Boston, London: Little, Brown and Company (Hachette Book Group), 2006.

SADDHATISSA, H. *Buddhist Ethics*. London: George Allen & Unwin, 1970.

SAHAHIAN, William S. & SAHAKIAN, Mabel Lewis. *Ideas of the Great Philosophers*. New York: Barnes & Noble Books, 1993.

SCHOPENHAUER, Arthur. *A Arte de Insultar*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TURNER, Victor. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: Paj Publications, 1982.

Websites

Corbett, Deanne. *Silêncio dos monges vira sucesso de bilheteria*. 2006. Em: <http://www.dw.de/dw/article/0,,1890158,00.html>

A Censura ao Cinema Brasileiro: interdição e resistência¹

Antônio Reis Junior (Pós-doutorando ECA/USP²)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão Comunicação Individual. Coordenação da mesa Cinema e Censura

2 Pós-doutorando da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, bolsista da Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo, FAPESP.

Resumo:

Este artigo tem como objetivo analisar historicamente a ação da censura ao cinema brasileiro, investigando práticas de interdição em períodos democráticos e ditatoriais. A partir da análise de processos censórios, conjunto de documentos produzidos pela extinta Divisão de Censura de Diversões Públicas, vinculada ao Ministério da Justiça, o propósito é desvelar as motivações de uma ação que mutilou e proibiu filmes sujeitando os cineastas e produtores ao arbítrio do Estado brasileiro.

Palavras-chave:

Censura, cinema brasileiro, poder.

Abstract:

This article aims to analyze historically the action of Brazilian cinema censorship, investigating its practices in democratic and dictatorial periods. From the analysis of censorship processes, set of documents produced by Censorship Division of Public Entertainment, under the Ministry of Justice, the purpose is to reveal the motivations of an action that has banned films and the suppressing of filmmakers and producers by the Brazilian State.

Keywords:

Censorship, Brazilian cinema, power.

Para investigar a ação da Censura³ ao cinema no Brasil, entendida como um ato de interdição à livre expressão recorreremos a uma documentação presente no Arquivo Nacional, com sede em Brasília, responsável pela preservação dos processos censórios que se constituem hoje como relevante fonte de pesquisa. Por se tratar de uma documentação produzida pelo poder que se manifestou num movimento de interdição aos meios de comunicação de massa e às artes, tais fontes nos trazem aspectos fundamentais da ação restritiva do Estado ao que era chamado genericamente de diversões públicas. Mais que revelar uma política cultural, os processos censórios são testemunhos de uma política de segurança pública ao qual a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP)⁴, órgão da Polícia Federal que integrou o Ministério da Justiça, foi subordinada durante um longo período que tem como marco sua institucionalização na década de 1920 até 1988, com a promulgação da Constituição que extinguiu a Censura no Brasil.

Referimo-nos aqui à extinção do DCDP, órgão público federal que atuou até 1988 no Brasil. No entanto, é possível identificar novas formas de censura após a Constituição, mais difusas e menos identificadas com o Estado, sobretudo a chamada censura privatizada, quando instituições privadas – particularmente os meios de comunicação - não permitem o livre fluxo de informações e a veiculação de certas opiniões e interpretações de fatos, recorrendo até ao desligamento de profissionais de comunicação que agem em dissonância com a política editorial desses meios.

A DCDP contou no decorrer do tempo com diferentes equipes de técnicos de censura que foram nomeados a partir de indicação política ou concurso público e que atuaram avaliando, no caso do cinema, filmes destinados à exibição pública em todo o Brasil, e mais tarde, na programação televisiva. Constituída como um órgão burocrático e impessoal - que nem sempre atuou a partir de uma regulamentação clara e conhecida - agiu sujeitando os cineastas e seus filmes a um crivo severo que, muitas vezes, inviabilizava a carreira do filme.

3 Quando empregarmos o termo **Censura** com a inicial maiúscula, estaremos nos referindo ao órgão federal, o DCDP. Quando utilizarmos **censura** com a inicial minúscula, estaremos nos referindo à prática ou ação de proibição e veto, bem como outras formas de interdição, que nem sempre partem do poder público.

4 A partir de agora vamos nos referir ao órgão apenas pela sigla DCDP.

Anteriormente à atuação da DCDP, já existia um órgão burocrático do governo dedicado à censura dos meios de comunicação desde o Estado Novo (1937-1945) de Getúlio Vargas, através da criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), pelo Decreto-lei nº1949, de 30 de dezembro de 1939. Ao DIP cabia tanto a censura às chamadas diversões públicas, como a fiscalização de relações trabalhistas entre profissionais de casas de diversões e empresários. Oito itens definiam o que deveria ser proibido nos filmes (SIMÕES, 1999, p.26):

- qualquer ofensa ao decoro público;
- cenas de ferocidade ou que sugiram a prática de crimes;
- divulgação ou indução aos maus costumes;
- incitação contra o regime, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes;
- conteúdo prejudicial à cordialidade das relações com os povos;
- elementos ofensivos às coletividades e às religiões;
- imagens que firam, por qualquer forma, a dignidade ou os interesses nacionais;
- cenas ou diálogos que induzam ao desprestígio das Forças Armadas

Uma das características mais evidentes é a ambiguidade dessas regras, que deixavam as decisões sobre a liberação de certos filmes a julgamentos muitas vezes imprecisos e inconstantes dos censores, cada vez limitando as decisões sobre o que seria adequado ou não para o espectador para uma área mais restrita da burocracia, inacessível ao controle da sociedade. Considerando a amplitude das regras, Simões pondera:

Fica evidente, portanto, a montagem de um aparato ligado ao Estado, destinado a controlar as manifestações de pensamento e de opinião, do plano mais sofisticado ao mais simplório, do livro ou filme que vem do exterior à transmissão do alto-falante na pracinha do interior. E o brasileiro segue sua vida sob tutela dupla: a do Estado, via DIP, e a da Igreja Católica. (SIMÕES, 1999, p.27)

Na origem do órgão federal que praticou a censura no Brasil, está o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), criado em 1946 após o fim do Estado

Novo, através do Decreto nº 20.493, que vigorou por mais de vinte anos após sua publicação. A partir desse momento, nenhum filme poderia ser exibido ao público sem censura prévia e sem um certificado de aprovação. (MARTINS, 2008). Neste contexto da Guerra Fria, além da preocupação com a defesa da moral e dos bons costumes, o centro das preocupações dos censores cada vez mais mudava seu foco para o perigo do comunismo internacional e os riscos de subversão da ordem política.

Neste movimento de interdição às artes e controle da produção cultural de caráter paternalista, o Estado se arvora o direito de julgar o cinema a partir de critérios nem sempre claros e formalizados, convertendo-se em paladino da moral e defensor da segurança nacional pronto a proteger o público “frágil” e “vulnerável” aos efeitos deletérios dos filmes e de outras manifestações artísticas.

Após o golpe de Estado de 1964, a Censura passa a ser utilizada como instrumento de uma política persecutória e repressiva transitando do campo das diversões públicas para o campo político. Segundo Pinto (2006), durante os anos de 1967 e 1968, ocorreu um processo gradativo de militarização do serviço de censura, com a reorganização de seus quadros funcionais e o controle do órgão sendo transferido para militares de alta patente. Em 1973, a SCDP passou a chamar-se Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP), coroando assim a reformulação do órgão estatal (MARTINS, 2008).

Mesmo destacando seu caráter persecutório após março de 1964 e, ao contrário do que é considerado pelo senso comum, a Censura no Brasil - aliada inúmeras vezes aos setores mais conservadores e obscurantistas da sociedade - agiu de forma contundente também nos períodos democráticos, como atestam os estudos realizados no Arquivo Miroel Silveira da Escola de Comunicações e Artes na Universidade de São Paulo.

O Arquivo Miroel Silveira é composto de documentação de censura prévia ao teatro em São Paulo de 1930 a 1970. A análise dos processos censórios do arquivo tem mostrado que na década de 1950 houve expressiva quantidade de peças cortadas ou vetadas. Importantes estudos, referentes tanto à censura teatral como à cinematográfica, apontam as raízes históricas desta censura em períodos anteriores.

Cristina Costa (2006), argumenta que a repressão a opiniões divergentes já estava presente desde o período colonial, através dos processos inquisitoriais, boa parte deles desencadeada por denúncias da população, que na ânsia de se aproximar do poder, delatavam vizinhos e conhecidos. Durante séculos de repressão ao diferente

e à divergência de opiniões, sistematizou-se e naturalizou-se uma prática de censura já ritualizada, rotineira e burocrática.

Para além de sua burocratização no contexto brasileiro, entendemos que refletir a respeito da censura exige a explicitação de alguns dos pressupostos teóricos que norteiam nossa pesquisa. Nesse sentido, o escritor sul-africano Coetzee (1996), ganhador do prêmio Nobel de literatura em 2003 e professor de literatura da Universidade da Cidade do Cabo, entende que o gesto punitivo da censura tem sua origem no sentimento de ofensa. E esse sentimento, nos termos do autor, de um lado trata-se de um estado mental que radica na incapacidade do autoquestionamento; de outro, é resultado direto da ameaça ao poder: não só se ofendem aqueles que se encontram em situação de debilidade ou subordinação, mas sobretudo aqueles que têm o pressentimento ou a experiência de serem privados de poder.

Entretanto, de acordo com a nossa perspectiva teórica, a manutenção do poder não implica necessariamente em sua atuação através da força, mas também em uma relação contínua e mutável de consenso, negociação de sentido entre dominantes e dominados. O que implica, segundo o filósofo Michel Foucault (1979), em pensar o poder como uma *relação de força*, procedimentos estratégicos desenvolvidos em uma luta entre adversários, em uma espécie de jogo pela dominação.

Temos assim uma concepção de poder que não o entende como meramente repressivo, nem tampouco estático, mas em constante relação de força com seus adversários: mais do que alguém ter posse dele, é continuamente *exercido*, e para Foucault, não apenas pelo Estado, mas em sua própria *capilaridade*, na extensão do corpo social como um todo.

Dessa forma, pensamos a censura inserida justamente nesse jogo, como mecanismo desse poder exercido, que enfrenta seus adversários em uma relação de força e ao mesmo tempo negocia mecanismos em certas instâncias de seu exercício. É dentro desse quadro que ela atua sobre as divergências à ideologia dominante, especialmente nas sociedades modernas, negando e encobertando as diferenças e desigualdades sociais, fundamentalmente no campo simbólico, na esfera das representações.

Segundo Coetzee quando falamos de censura, referimo-nos a um mecanismo de poder que se situa dentro de uma guerra de representações ideológicas. De acordo com o autor, se uma representação é considerada perigosa ou ofensiva - portanto

censurável - uma *contra representação* se torna necessária para ocultá-la. Não basta assim pensarmos no simples ato de proibição que a censura impõe: temos que também refletir qual é a *contra representação* que está oculta no ato da interdição completa ou parcial de uma representação. Ou seja, na interdição dos filmes, os critérios adotados para veto e até mesmo a indignação do censor, revelam essa *contra representação*, que é na verdade o mundo idealizado por aqueles que foram alçados a guardiões da moral e da segurança dos cidadãos.

Na documentação analisada nesta pesquisa, os processos censórios tem lugar privilegiado. Por se tratar de documentos oficiais, configuram-se como expressões do poder constituído que expõe suas concepções de arte e cultura por meio das interdições que partem do princípio de que o Estado deve defender a sociedade de uma influência perniciosa das diversões públicas.

Em defesa do “público despreparado”, “desavisado” - termos recorrentes nos pareceres - suscetível à imoralidade ou a subversão política representada na tela, é que o censor, como guardião de uma moral conservadora, coloca-se como um mediador entre os cineastas e o público, justificando o veto proposto em nome da sociedade e dizendo representá-la.

Essa tensão entre realismo e idealismo aparece invariavelmente nas entrelinhas dos pareceres, definindo claramente que nos filmes “o mal só pode ser mostrado na sua nefasta consequência” (SIMÕES, 1999, p.52) e, portanto, os personagens cruéis e portadores de valores indesejáveis devem obrigatoriamente se regenerar ou serem punidos ao final da trama. Assim, tanto os censores quanto os setores mais conservadores da sociedade, concebem o cinema – e isso vale também para o teatro e outras artes – com uma função educativa, normatizadora, formador de bons valores e comportamentos, que “estimule bons sentimentos no público” (COSTA, 2006, p.146), que sejam instrutivos e que, finalmente, representem na tela a idealização da vida social.

Portanto, ao analisar diferentes aspectos da ação da Censura Federal ao cinema no Brasil, esta pesquisa pretende contribuir para o desvelamento das práticas censórias promovidas pelo Estado que deixaram marcas indeléveis na cinematografia nacional e nos legaram reminiscências que devem ser combatidas para que tenhamos garantida a irrestrita liberdade de expressão cinematográfica na atualidade.

Referências

- COEETZEE, J.M. *Contra la censura: ensayos sobre la pasión por silenciar*. Barcelona: Debolsillo, 2008.
- COSTA, Cristina. *Censura em Cena: teatro e censura no Brasil*. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2006.
- FAGUNDES, Coriolano de Loiola Cabral. *Censura e liberdade de expressão*. São Paulo: Edital, 1974.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- GOMES, Luiz Paulo. *A pornochanchada: uma revolução sexual à brasileira*. Trabalho apresentado no GP Cinema do X Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Caxias do Sul, RS – 2 a 6 de setembro de 2010.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetórias no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- MARTINS, William de Souza Nunes. *As múltiplas formas de censura no cinema brasileiro: 1970-1980*. Revista IBEROAMERICA global. Vol. 1, N ° 1, p. 29-42, fev. 2008.
- PINTO, Leonor E. Souza. *O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988*, 2006. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso em: 28/março/2012.
- RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- _____. *O Cinema Brasileiro Contemporâneo (1970-1987)*. In: RAMOS, Fernão (org). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.
- SIMÕES, Inimá. *Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora Senac, 1999.

A construção da “voz” nos documentários observativos

*Justiça e Juízo*¹

*Bertrand Lira*² (Doutor – Universidade Federal da Paraíba/UFPB/João Pessoa)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão Reflexões teóricas sobre o documentário.

2 Doutor em Ciências Sociais pela UFRN, é documentarista e professor efetivo do Departamento de Comunicação em Mídia Digitais e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação-PPGC/UFPB.

Resumo:

Pretendemos discutir, com este artigo, como se dá a construção da “voz” no documentário do tipo observativo tendo como objeto de abordagem os filmes *Justiça* e *Juízo* de Maria Augusta Ramos. Utilizaremos aqui o conceito de “voz” de Nichols como um modo particular de um cineasta de representar o mundo histórico através da organização de sons e imagens captados do real na produção de um documentário.

Palavras-chaves:

Documentário observativo, voz, *Juízo* e *Justiça*.

Abstract:

We intend to discuss in this work how is the construction of “voice” in observational documentary-type in the films *Judgment* and *Justice* by Maria Augusta Ramos. Here we use the concept of “voice” of Nichols as a particular mode of a filmmaker to represent the historical world through the organization of sounds and images captured from real to produce a documentary.

keywords:

Observational documentary, the voice, *Judgment* and *Justice*.

Introdução

A realização de um documentário é um processo que passa pela organização e tratamento de sons e imagens que um realizador lança mão para comunicar ao espectador certos aspectos de uma determinada realidade. A “voz” de um documentário é o resultado do uso dos recursos os mais diversos visando a expressão de uma visão particular sobre o mundo histórico. A essas estratégias diferenciadas de abordagem do real, Nichols (2005) chama de “voz”. A “voz” diz respeito também à palavra falada dos personagens, mas seu significado vai mais além, abrangendo também todo o arsenal de recursos expressivos proporcionados pelo audiovisual no registro e na expressão de um pensamento a respeito do real.

O presente artigo pretende abordar a construção dessa “voz” num dos seis modos de representação do real, identificados por Nichols (expositivo, poético, observativo, participativo, reflexivo e performático), na produção de um documentário. Neste caso, escolhemos o modo observativo, tendo como objeto de análise os documentários *Justiça* e *Juízo* (Maria Augusta Ramos, 2004 e 2007).

O modo observativo e o conceito de “voz” no documentário

O fato de o documentário ser uma representação e não uma reprodução do mundo histórico confere ao gênero uma voz própria. Essa voz está condicionada na forma de engajamento do diretor no universo tratado, como se posiciona frente à realidade. Enquanto certos documentaristas chamam a atenção para a forma original com que vêem o mundo, Maria Augusta Ramos, com seus filmes observativos (*Justiça* e *Juízo*), pertence àquele grupo de documentaristas que, segundo Nichols (2005, p. 20), “ênfaticamente enfatizam a autenticidade ou a fidelidade de sua representação do mundo: vemos o mundo que compartilhamos com uma clareza e uma transparência que minimizam a importância do estilo ou da percepção do cineasta.”

O modo observativo, embora com a “a presença em recuo na tomada” do realizador não escapa à armadilha do discurso com seus sinais (dêiticos) identificadores de uma instância narrativa, o enunciador, com todas as implicações ideológicas e

visão de mundo aí imbricados. Partindo do princípio de que todo documentário é uma asserção sobre o mundo histórico, esse discurso revela uma instância, um lugar de enunciação através de suas marcas que no seu conjunto formam o estilo do realizador. Essas marcas, ainda segundo Nichols (2005), se traduzem em diversos procedimentos estilísticos que vão das marcas mais notórias como a opção pela narração em voz *over* (ou dar a voz aos atores sociais numa abordagem mais dialógica), passando pela escolha do enquadramento, angulação, movimento de câmera, iluminação, à decisão de inserir (e onde inserir) um plano no processo de edição. Trata-se da “lógica organizadora” de um discurso, da construção de uma narrativa com matérias de expressões diversas (“imagens-câmera”, sons, diálogos, menções escritas e música) visando a convencer o espectador. Além disso, o autor observa que na construção de uma voz, ou seja, uma perspectiva particular, o realizador lança mão de outras vozes consolidadas pela tradição, pelas convenções de gênero. No caso, dos filmes *Justiça e Juízo*, das convenções do modo observativo.

O modo observativo adotado do cinema direto tem como premissa a abordagem do mundo histórico de forma distanciada, em recuo, numa perspectiva de não-intervenção. Foram os avanços tecnológicos no campo da produção cinematográfica (equipamentos de captação de imagem e som mais portáteis e mais leves) do pós-guerra que proporcionaram essa mobilidade no embate do cineasta com o seu tema. “Essa evolução tecnológica estava intimamente relacionada com o desenvolvimento de novos métodos de filmagem, que teriam reflexos de longo alcance no domínio do documentário” (DA-RIN, 2004, p. 103).

O método observativo do cinema direto trabalha sua narrativa, aparentemente, sem uma posição valorativa sobre o tema trabalhado no documentário. Uma postura respeitosa no momento da filmagem e na edição/montagem, resulta, segundo Nichols (2005, p. 147), em “filmes sem comentário com voz-*over*, sem música ou efeitos sonoros complementares, sem legendas, sem reconstituições históricas, sem situações repetidas para a câmera e até sem entrevistas.” Estas características sintetizam as premissas mais marcantes da estilística observacional que vamos encontrar nos documentários *Justiça e Juízo*, de Maria Augusto Ramos.

A construção da “voz” em *Justiça e Juízo*

Em *Justiça e Juízo*, Maria Augusto Ramos adota uma postura não *interventiva* nos acontecimentos até porque em boa parte deles, pela especificidade do tema, não poderiam sofrer intervenção da realizadora, a não ser mínima, representada pela presença da câmera, equipamento de som e iluminação. São as audiências com a presença dos réus, testemunhas, escrivães, juízes e defensores públicos. Fora das audiências no Tribunal de Justiça e das celas das delegacias, a diretora poderia ter realizado uma abordagem participativa, que impregnou o cinema direto denominado na França de “cinema verdade”, nos anos 60, com *Crônicas de um Verão* (Jean Rouch e Edgard Morin, 1960), onde o embate cineasta e realidade na filmagem/tomada se concretizou pela intervenção da entrevista, depoimento e ação direta do realizador.

A cena inicial de *Justiça* (2004) se dá numa sala de audiência do Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro, onde acontece o interrogatório. A cena se repetirá ao longo do filme com outros juízes, escrivães e acusados. O espectador é preparado, nesta cena inicial, para outros momentos cujo ritual se repete: mesmas falas, mesmas posturas, códigos, ambientação da sala de audiência com a disposição rigorosa da sua mobília. Fora desse espaço, as histórias serão ambientadas nas ruas do Rio de Janeiro, nas celas da delegacia (Polinter), numa sala de uma faculdade de direito, numa igreja evangélica e na residência da defensora pública, na de um juiz e na de um acusado.

Desses espaços acima, apenas na sala de audiência as ações dos personagens não poderiam estar, por questões óbvias, subordinadas à intervenção explícita da documentarista na sua *mis-en-scène* do real. A única intervenção estaria na ordem dos enquadramentos e da “performance” dos personagens provocada pela câmera, visto que todos os envolvidos tinham ciência da presença da equipe e autorizaram as filmagens e o uso de imagem para o documentário.

A opção por uma abordagem aparentemente em recuo, “neutra”, “desinteressada” e sem uma intervenção visível vai de encontro, no caso de *Justiça e Juízo*, às restrições de ordem legal no registro de imagens e sons de audiências jurídicas. Nos demais momentos do documentário, a diretora poderia sim adotar uma postura participativa, interagindo com os personagens, no entanto optou por dar, em parte, o mesmo tratamento distanciado das cenas do tribunal.

Os personagens principais desse relato _ acusados e seus familiares, juízes, defensora pública e testemunhas _ são mostrados em outros espaços que não o do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro. Por outro lado, a juíza Fátima Maria Clemente, cuja performance de autoridade é exibida frequentemente nas audiências, nunca é mostrada fora do Tribunal. Os dois momentos em que vemos a juíza fora do “teatro” das audiências são as cenas onde ela esbanja vaidade: no seu gabinete discutindo a troca de sala e o que fazer com a velha “capa” (toga), por conta de sua ascensão funcional, e no dia da sua posse como desembargadora, cheia de pompas e discursos elogiosos dos colegas. A escolha desses dois fragmentos na vida da juíza não foi por acaso. Há uma reprovação sutil da futilidade da juíza.

Percebemos a “voz” da documentarista no seu engajamento com a realidade mostrada quando a ela contrapõe ações semelhantes dos personagens em contextos sociais diferentes. É o que acontece quando a câmera acompanha os personagens no seu cotidiano, revelando as condições socioeconômicas contrastantes dos juízes, defensora pública e dos acusados e seus parentes. Todos os envolvidos em delitos são pobres, vivem de biscates e moram na periferia.

A opção pelas estratégias observativas de representação da realidade social _ pelo menos nos documentários realizados na atualidade _ não significa uma tentativa de apagamento das marcas estilísticas do realizador e, conseqüentemente, de sua intervenção no mundo, até porque a escolha de uma perspectiva já revela uma postura, uma posição, uma forma de engajamento com o universo representado. Os acontecimentos vistos na tela, diz Nichols (2005, p. 150), “na verdade, foram construídos para ter exatamente aquela aparência.”

A construção de uma perspectiva pode ser observada também, de forma mais sutil, numa obra de ficção clássica, com um autor trabalhando suas matérias de expressão se posicionando em relação ao tema tratado e expressando seu ponto de vista. Por isso, o modo observativo assemelha-se à uma ficção, ao contrário dos modos poético e expositivo onde a instância narradora se faz mais evidente. Para Howard e Mabley (1999, p. 95) “existe um lugar, no roteiro, onde esse tema pode invariavelmente ser percebido: na resolução. É ali que o autor revela, talvez até inconscientemente, qual a interpretação que ele ou ela deu ao material.”

Por maior semelhança que um documentário observativo tenha com uma obra ficcional, sobretudo pelo aparente distanciamento do modo de abordagem, existe um fator que orienta a uma “atitude documentarizante” na fruição de uma obra. Porque, segundo Gaudreault, “todo filme participa ao mesmo tempo de dois regimes. (...) é o trabalho de leitura do espectador que permite a um regime tomar precedência sobre outro” (2009, p. 46). O autor se refere à indexação ou a classificação de um filme em um determinado gênero, documentário ou ficção.

Realizado três anos depois de *Justiça*, Maria Augusta Ramos documenta em *Juízo*, a trajetória processual de vários adolescentes infratores. Pela proibição da lei brasileira de expor a identidade dos acusados, a diretora optou pelo uso de “atores” interpretando esses personagens quando são mostrados de frente. Em linhas gerais, *Juízo* se assemelha à *Justiça*, a grande diferença está na encenação com atores alternada com a atuação dos personagens reais numa surpreendente unidade de ação, tempo e espaço logrados nas filmagens e pós-produção. Desta vez, a diretora se absteve de mostrar as autoridades noutros espaços que não o da sala das audiências. E reservou para o final, a encenação dos atores em locações reais: casas, lajes e ruas da periferia da cidade, onde moram os acusados.

Podemos perceber a “voz” da diretora, em *Juízo*, na escolha criteriosa das imagens dos espaços que estruturam essa narrativa: do organizado espaço da sala de audiência saltamos para um plano aproximado de uma pilha de processos numa sala do mesmo Tribunal de Justiça da Vara da Infância e Juventude do Rio de Janeiro. O salto é intermediado com uma cartela preta com o título do filme. Diversos planos aproximados de pilhas de processos se sucedem até vermos uma sala ampla onde funcionárias trabalham na sua organização. Há uma direção nesse encadeamento de planos para significar o tamanho dos problemas do nosso sistema judiciário. A montagem trabalha também o contraste da organização das salas de audiência com o estado deplorável das instalações que abrigam os menores infratores: dormitórios alagados e com lotação esgotada.

Vemos aí o cotidiano ocioso desses adolescentes com parte das ações encenadas, misturando na mesma cena personagens reais e atores, a performance exagerada da juíza no seu ritual cotidiano de poder sobre uma classe excluída, marginal e marginalizada, mesmo sem se dar conta do “ridículo” de tal encenação e da

“apreciação” negativa por parte da diretora que registra e do espectador que receberá essas imagens. Qual a motivação da cineasta em representar o outro num modo de abordagem (a da observação) que, na tomada em recuo, tenta esconder a construção de uma voz fazendo assertivas sobre fragmentos do mundo histórico, um ato que tanto distorce quanto pode ser revelador de um tema?

Considerações finais

Reiteramos, à guisa de uma breve conclusão, que a ética observativa não exige um ponto de vista valorativo do realizador, o “sujeito-da-câmera”, sobre a realidade social. LINS e MESQUITA (2008, p. 33) notam que filmes como *Justiça* e, acrescento aqui, *Juízo*, “resgatam para o documentário brasileiro uma dimensão temporal praticamente inexistente nos filmes baseados apenas em entrevistas. O tempo conta, produz efeitos, provoca mudanças nas relações entre cineastas e personagens, transformações na vida daqueles que são ‘observados’.” Ao mostrar nos dois documentários as condições lúgubres e desumanas do sistema carcerário brasileiro, Maria Augusta está expressando um ponto de vista, uma perspectiva, ao optar por um conjunto de estratégias na abordagem do seu tema que envolvem não apenas a posição da câmera no embate com a realidade social, no entender de Mario Ruspoli, cineasta do cinema direto, citado por Ramos (2008, p. 278), “a câmera pode ser ‘presente’, ‘escondida’ ou ‘psicanalítica’, mas ela não sabe mais do que vemos e sabemos nós mesmos.”

Referências

DA-RIN, Sílvio. *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

GAUDREAU, André e JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

HOWARD, David e MABLEY, Edward. *Teoria e prática do roteiro*. São Paulo: Globo, 1999.

LINS, Consuelo e MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

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

“Barravento”: o feminino negro no cinema novo de Glauber Rocha¹

Ceição Ferreira² (Doutoranda– UnB)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Questões de gênero.

2 Conceição de Maria Ferreira Silva (Ceição Ferreira) é jornalista e doutoranda em Comunicação na Universidade de Brasília, na linha de pesquisa Imagem e Som.

Resumo:

Considerando as contribuições da crítica feminista e dos estudos de gênero, a partir das leituras de Laura Mulvey e E. Ann Kaplan; e das reflexões de Liv Sovik acerca da branquitude e da mestiçagem para compreensão das relações étnico-raciais no Brasil, este artigo discute o repertório imaginário do feminino negro no filme “Barravento”, primeiro longa de Glauber Rocha (1962).

Palavras-chave:

Cinema Novo, Feminino Negro, Crítica Feminista.

Abstract:

Considering the contributions of feminist criticism and gender studies, from the readings of Laura Mulvey and Kaplan E. Ann, and the reflections of Liv Sovik about whiteness and racial mixing to understand the ethnic racial relations in Brazil, this article discusses the repertoire of imaginary black feminine in the movie “Barravento,” the first feature Glauber Rocha (1962).

Keywords:

Cinema Novo, Black Feminine, Feminist Criticism.

Diante da onipresença e influência nos diversos espaços de vivência e sociabilidade contemporâneas, pode-se considerar as narrativas midiáticas enquanto elementos representativos da ordem do mundo e preponderantes na construção e naturalização do imaginário social, este que segundo Swain (1993) trabalha um horizonte psíquico habitado por representações e imagens canalizadoras de afetos, desejos, emoções e esperanças; e é também onde são compostos e decompostos os sentidos por meio de formações discursivas que definem perfis, tipos e papéis sociais.

Acerca dessas relações e interferências dos conteúdos midiáticos e cinematográficos na formação das identidades, deve-se apontar o grande desafio no qual se configura a construção de uma identidade negra no Brasil. Pois, ainda se mantém resquícios dos mais de três séculos de sistema escravista, nas mais diversas formas de racismo, em especial a violência simbólica, que ora pela invisibilidade, ora pelo estereótipo tem ensinado a mulher e ao homem negro que para serem aceitos, precisam negar a si mesmos (PEREIRA; GOMES, 2001).

Neste contexto, este trabalho propõe-se a analisar os processos de conformação e transformação de imaginários do feminino negro no filme “Barravento”, de Glauber Rocha. Lançado em 1962, este filme é uma das principais produções do Cinema Novo, movimento que surgiu como uma forma de crítica ao modelo de grandes estúdios existente no país na década de 1960. Baseava-se em uma nova perspectiva cinematográfica denominada “estética da fome”, defendia a proposta de um cinema independente, um cinema de autor e a criação de novas narrativas, por meio das quais se buscava discutir a realidade brasileira.

Barravento, cultura popular e cinema novo

O filme “Barravento” aborda a comunidade de Buraquinho, na qual predomina o candomblé, religião de matriz africana apresentada como uma forma de legitimação do poder político do personagem Mestre (quem negocia a partilha dos peixes com o dono da rede, este que sempre fica com a maior parte, tornando explícita a exploração dos pescadores).

Sob a tutela do Mestre e sendo preparado para ser o futuro líder, vive Aruan, pescador de “corpo fechado”, que é protegido de Iemanjá, divindade do candomblé que

é a grande mãe, a rainha do mar. Ele precisa manter-se virgem para preservar essa proteção individual, assim como a sobrevivência de toda a comunidade.

O elemento central da narrativa é a atuação de Firmino, antigo morador que foi para a cidade e retorna ao povoado. Ele demonstra assim uma postura crítica diante da tradição, associada à miséria dos pescadores, pois acredita que a libertação dos pescadores só é possível com o fim do domínio dos líderes e com esse propósito, tenta convencer os pescadores com um discurso conscientizador; depois destrói a rede; em seguida, faz um despacho para matar Aruan.

Mas, como todas essas estratégias falham, Firmino convence Cota (personagem com quem tem algum relacionamento afetivo) de seduzir Aruan. A relação sexual põe fim à proteção de Iemanjá, e também desencadeia as tempestades que configuram o barravento, e assim marcam uma completa transformação em Aruan. Ele se desprende da religião, e assim como Firmino, vai para a cidade.

As tentativas de Firmino disseminar uma atitude política entre os pescadores, bem como sua atuação como constante causador do conflito, do desequilíbrio, justificam a associação que Ismail Xavier (2007) faz do personagem com a figura de Exu, divindade do candomblé que é o responsável pela comunicação e também quem rege o movimento, a mudança.

Cota sob o olhar de Glauber Rocha³

Acerca da especificidade das relações inter-raciais na sociedade brasileira, vale apontar a ação do racismo e do sexismo, que recai sobre o feminino negro. No passado, escravizada e objeto sexual dos senhores, hoje um produto de exportação amplamente “vendido” pelos meios de comunicação de massa e pelo cinema: a “mulata”.

A partir das reflexões de Sovik (2009) acerca da branquitude e da mestiçagem para se discutir a complexidade das relações étnico-raciais no Brasil; e dos estudos de cinema sob o viés feminista e de gênero, com as leituras de Mulvey (1991) e Kaplan (1995), que utilizando a teoria psicanalítica desenvolvem uma análise da representação

3 O cartaz de divulgação de “Barravento” anuncia-o como um filme de “violência, sexo, suspense e fetichismo”, apresentando “a beleza satânica de uma mulher (Luiza Maranhão), no mais excitante nu do cinema!” (Trecho de texto veiculado sobre o filme, que consta na biografia de Glauber Rocha, disponível em: <http://www.tempoglauber.com.br/b_04.html>.)

da mulher no cinema clássico, objetiva-se analisar os processos de conformação ou transformação de imaginários relacionados à mulher negra, presentes nesse primeiro longa de Glauber Rocha, por meio da análise da personagem Cota.

Em seus estudos sobre a representação da mulher, Kaplan argumenta que assim como a História, a Cultura e a Psicanálise, o cinema clássico também é um espaço de exclusão da mulher. Baseado em um inconsciente patriarcal, a narrativa cinematográfica é considerada pela autora como mais uma estratégia de afirmação do domínio masculino já existente nas estruturas sociais. Ela utiliza os conceitos freudianos de voyeurismo e fetichismo para desmistificação do patriarcado e para a análise da representação da mulher.

[..] No cinema, as mulheres não funcionam, como significantes de um significado (a mulher real) como supunham as críticas sociológicas, mas como significante e significado suprimidos para dar lugar a um signo que representa alguma coisa no inconsciente masculino. (KAPLAN, 1995, p.53)

A objetificação da mulher é um aspecto apontado por Kaplan, e que apesar das diferenças entre o cinema clássico e a ótica glauberiana, será usada para estudo dos imaginários do feminino negro. Vestido decotado e uma gestualidade erotizada e sedutora unem-se a beleza da atriz Luiza Maranhão na caracterização de Cota, típica “mula



Figura 1 – Cota na roda de samba

Fonte: Filme “Barravento” Direção: Glauber Rocha, 1962.

Esses três planos que compõem a dança de Cota na roda de samba (Fig.1), observa-se primeiramente a trilha sonora que muda, pois quanto ela entra na roda, passa se cantar uma música que fala de uma “mulata bela e sua natureza”; o movimento da câmera em *contra-plongée* destaca o colo e seu olhar sensual, e dá a impressão de que ela dança não para os pescadores que estão ao seu redor, mas para o espectador; os *closes* nos seios e no requebrado dos quadris e nádegas; e por último, o apelo sexual de seu corpo ao dançar com Firmino são elementos que constroem a personagem como objeto sexual, para ser olhada. Segundo Mulvey (1975 apud KAPLAN, 1995, p.82) “A beleza da mulher enquanto objeto e o espaço da tela se unem; ela não é mais a portadora da culpa, mas um produto perfeito cujo corpo, estilizado e fragmentado por *closes*, é o conteúdo do filme e o receptor direto do olhar do espectador”.

“Não tem gente da cidade que passe por aqui sem baixar os beiços. Eu me viro na hora em que bem quero, a carne é minha e quem faz o preço sou eu”. Nesse trecho de um dos diálogos entre Cota e Firmino, a personagem revela que é consciente de sua posição de objeto sexual e a utiliza para garantir sua independência financeira.

Em outro momento da narrativa, a personagem relata à Firmino um episódio em que se decidiu em ficar na comunidade e afirma “Pra ser cachorro de dia e mulher de noite, prefiro comer peixe aqui mesmo”. Logo, pode-se considerar que essa personagem subverte sua condição de objeto; e a narrativa utiliza-a também para indicar que se manter na comunidade também é uma forma de resistência.

Ao discutir as relações inter-raciais no Brasil a partir do conceito de afeto, Sovik (2009) ressalta a sexualidade como um elemento estratégico na constituição da mestiçagem enquanto dispositivo de poder, visto que ela mostra-se um veículo capaz de promover a fusão, a solução das tensões. Estas que embora pareçam invisíveis, em algum momento são trazidas à tona. Como “mulata” ou como empregada doméstica, o feminino negro historicamente constitui um grupo social que atravessa a fronteira racial e de classe, mas ainda mantido em lugares pré-determinados.

Nesse sentido, vale considerar os discursos que atuam sobre o corpo feminino negro. Hall (1997b) analisa por meio de imagens do mundo competitivo dos atletas modernos, o funcionamento de repertórios de representação em torno da “diferença” e da “alteridade”. Ele observa nessas imagens, uma naturalização na ênfase do corpo,

indicando assim que esse processo de representação da diferença carrega também mensagens sobre gênero e sexualidade.

O autor cita o interesse pelo corpo da “Hottentot Venus”, a africana Sara Bartman, atração em exposições públicas e “espetáculos” científicos europeus, devido ao tamanho de sua bunda. Após sua morte, teve seu corpo e particularmente sua genitália examinados, como objeto de análise da ciência para determinar o corpo da mulher negra como anormal ao padrão europeu, e conseqüentemente justificar sua hipersexualidade.

Ao analisar os sentidos do corpo brasileiro, Sovik (2011) indica a necessidade de se atentar para as relações raciais, de classe e gênero como foram fatores determinantes para a construção de sentidos desse corpo, que inclui também, segundo a autora a auto-estima física brasileira como uma estratégia de subversão a discriminações patriarcais e racistas, sobretudo contra mulheres negras.

Dessa forma, a postura de Cota assemelha-se com a de outro personagem feminino, Helen, interpretada por Marlene Dietrich, no filme “A Vênus Loira”. Para Kaplan (1995), ter consciência da sua posição de objeto configura-se uma possibilidade, ainda que muito pequena, da mulher subverter sua condição de subalternidade.

[...] a consciência de Dietrich de como está sendo usada (a despeito de sua aceitação aparentemente passiva, mesmo que ligeiramente irônica de tal postura) altera de modo significativo o efeito de sua transformação em objeto. [...] (KAPLAN, 1995, p.81)

Ao mesmo tempo em que se apresenta como dona de seu corpo, como quem fala e decide seu próprio destino, Cota também é objeto. Ela é usada por Firmino para seduzir Aruan.



Figura 2 – Cota na roda de samba
 Fonte: Filme "Barravento" Direção: Glauber Rocha, 1962.

Na sequência em que a personagem banha-se nua no mar, exibindo-se para Aruan, evidencia-se sua posição passiva tanto para Aruan quanto para Firmino (Fig.2). Isso pode ser considerado uma continuidade do que Laura Mulvey (1975) define como os três olhares explicitamente masculinos, que segundo essa autora são elementos estruturantes do cinema clássico.

[...] há o olhar da câmera na situação que está sendo filmada (chamada de evento pró-fílmico); apesar de ser tecnicamente neutro, esse olhar é, essencialmente voyeurístico e via de regra "masculino" no sentido de que normalmente é um homem que está fazendo a filmagem; há o olhar do homem dentro da narrativa, que é estruturado para fazer da mulher objeto de seu olhar; e finalmente, há o olhar do espectador masculino [...] (MULVEY, 1975 apud KAPLAN, 1995, p.54)

Pode-se dizer que em “Barravento” há quatro olhares masculinos, o da câmera, o de Firmino, o de Aruan, e o do espectador. Todos observam a nudez e sedução da “mulata”, são todos *voyeurs* do encontro de Cota e Aruan. Logo, a exposição e erotização do corpo feminino neste filme revelam uma continuidade da objetificação da feminino nos processos de representação, e no caso do feminino negro, isso contribui para a manutenção de sua visibilidade apenas como um corpo consumível/desejável no imaginário cultural brasileiro.

Considerações finais

Apesar das várias inovações e rupturas que o Cinema Novo propõe nesse processo de criação de uma nova linguagem cinematográfica, principalmente no que se refere à identificação, já que o cinema novo visava a conscientização do espectador, pode-se afirmar que a questão de gênero não faz parte da ótica glauberiana em “Barravento”, visto que a representação da mulher negra ainda apresenta aspectos de um imaginário hegemônico, na qual ocupa predominantemente o lugar de objeto sexual, como a “mulata”.

Pode-se considerar que isso se deva ao fato de que a questão da mulher e os feminismos que eclodiram na década de 60, ainda não estivessem em pauta como atualmente, ou pode-se pensar na hipótese de que o objetivo de Glauber Rocha não fosse denunciar/problematizar essa objetificação do feminino negro, discurso muito presente no cinema e na mídia, que ainda representa o feminino negro como sexualmente disponível, contribuindo assim para perpetuar o racismo e o sexismo.

Bibliografia

KAPLAN, E. A. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

MULVEY, L. Prazer Visual e Cinema Narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991

PEREIRA, E.A. GOMES, N.P.M. *Ardis da Imagem: exclusão étnica e violência nos discursos da cultura brasileira*. Belo Horizonte: Mazza Edições, Editora PUCMinas, 2001.

SOVIK, L. *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

_____. "O Brasil é o David Beckham do mundo: Bases para um estudo de corpo, publicidade e orgulho nacional". In: Revista Z Cultural (PACC-UFRJ). Ano IV, nº3, dez.2008. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/o-brasil-e-o-david-beckham-do-mundo-bases-para-um-estudo-de-corpo-publicidade-e-orgulho-nacional-de-liv-sovik/>>. Acesso em 27 set. 2012.

SWAIN, T. N. Você disse imaginário? In: SWAIN, Tania Navarro (Org). *História na plural*. Brasília: Editora da UNB, 1993.

XAVIER, I. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

Terpsícore e o cinema: reflexões sobre a dança visual¹

Cristian Borges² (Professor Doutor – ECA-USP)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: “Cinema e outras linguagens”. Esta pesquisa conta com auxílio da FAPESP.

2 Professor de teoria e história do audiovisual na ECA-USP e vice-coordenador do LAICA. Doutor em Cinema e Audiovisual pela Universidade de Paris III, especializou-se em questões ligadas à estética cinematográfica e à construção fílmica. Coedita a Revista Laika e organiza mostras de cinema.

Resumo:

O que aproxima o cinema da dança? Certamente a presença, fundamental em ambos, do movimento. A partir de escritos sobre o cinema e a dança moderna e de exemplos de filmes, analisaremos a forma pela qual a dança e o cinema relacionam-se, cada um a seu modo, com ele. Assim como alguns estudos de som no cinema identificam uma “musicalidade visual” inerente às imagens em movimento, desde o cinema silencioso, podemos identificar nelas uma espécie de “dança visual”, mesmo em filmes não musicais ou musicados.

Palavras-chave:

método gráfico, notação coreográfica, dança visual.

Abstract:

What connects film and dance? Most certainly the fundamental presence of movement. Some texts on cinema and on modern dance, along with some film excerpts can give us a hint on the way each one of them relate to movement. Just as some serious studies on sound admit a certain *visual musicality* inherent to moving images, since the era of silent cinema, we could argue that those images also imply a sort of *visual dance*, even in films without any music.

Keywords:

graphic method, dance notation, visual dance.

I.

Nos últimos anos, venho estudando a manifestação do movimento nas imagens: primeiro, na pintura e na fotografia, depois nas cronofotografias, e finalmente no cinema. A ideia é explorar, por um lado, a manifestação do movimento dentro dos planos (a movimentação da câmera, dos corpos, dos objetos, dos elementos da natureza etc.) e, por outro lado, entre dois ou mais planos, através do procedimento conhecido aqui pelo termo francês *raccord* (em inglês, *match cut*).

Mais recentemente, tenho trabalhado com os métodos gráficos de registro e representabilidade/ legibilidade do movimento: primeiramente, com as cronofotografias de Eadweard Muybridge e Étienne-Jules Marey, que consistiam na decomposição analítica dos movimentos de homens, mulheres, animais e fluidos; as quais me conduziram, muito naturalmente, às notações coreográficas (ou formas de escrita da dança). Estas surgiram, primeiro, como forma de representação figurativa – nas pinturas parietais egípcias e nos vasos gregos antigos (isso se não quisermos remontar à pré-história, cujas patas de animais multiplicadas hipoteticamente reproduziriam a movimentação dos animais, prefigurando assim as cronofotografias) – e, somente mais tarde, a partir dos séculos XVI e XVII, começaram a aparecer nos primeiros tratados de dança (publicados na Itália, na França e na Inglaterra) na forma de uma tradução do movimento – que possui quatro dimensões (as três espaciais mais o tempo)³ – em sinais codificados sobre papel bidimensional.

Alguns exemplos dessas notações coreográficas ao longo do tempo são:

1. *Le Rigaudon de la Paix*, de Raoul-Augier Feuillet (Paris, 1700), no qual a figura humana encontra-se ausente, dando lugar apenas aos sinais indicativos dos movimentos (embaixo) e à partitura da música que os acompanharia (em cima) – um padrão binário que vai se repetir por vários séculos.

3 E acrescentaríamos ainda uma quinta, se considerarmos a dinâmica (a qualidade, a textura e o frasear dos movimentos), que normalmente fica de fora, pois são sobretudo as posições que ficam registradas.

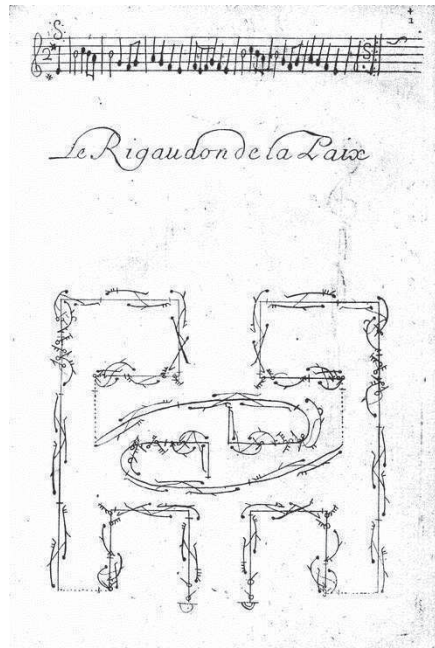


Fig. 1 - Raoul-Augier Feuillet, *Le Rigaudon de la Paix*, 1700.

2. *The Art of Dancing, Explained by Reading and Figures*, de Kellom Tomlinson, em 2 volumes (Londres, 1735), no qual já aparecem as figuras humanas, contribuindo com detalhes de vestimentas e gestos, retomando contudo o padrão binário de Feuillet (com sinais coreográficos no chão e partitura musical acima das cabeças dos personagens, como uma espécie de inspiração aérea que viria do alto).



Fig. 2 - Kellom Tomlinson, *The Art of Dancing, Explained by Reading and Figures*, vol. 2, pranchas XIII e VI, Londres, 1735.

3. Numa edição do periódico modernista alemão *Das Kunstblatt* (1926), encontramos a dançarina alemã Gret Paluca representada, simultaneamente, pelas fotografias de Charlotte Rudolph e pelos sugestivos e minimalistas diagramas de Wassily Kandinsky.

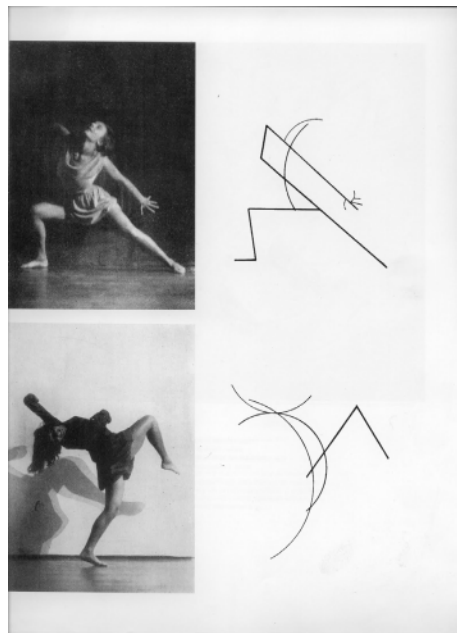


Fig. 3 - Charlotte Rudolph (fotos) e Wassily Kandinsky (desenhos) representam a dançarina Gret Paluca, in *Das Kunstblatt*, v.10, março de 1926.

4. Para a obra *18 Happenings in 6 Parts* (1959), o artista norte-americano Allan Kaprow prepara sua performance em várias folhas de um caderno, na forma do que ele mesmo denomina uma “partitura do movimento” (a *Movement Score*).

Porém, voltando às imagens propostas por Tomlinson (1735), percebemos uma inusitada e curiosa analogia com a arte sequencial (história em quadrinhos) e com o próprio cinema, como se de certo modo ele os prefigurasse nessas ilustrações – se repararmos que há, além dos esquemas de movimentos e música (respectivamente, abaixo e acima dos personagens), variação de posicionamento no quadro: como num pulo de eixo através do qual saltamos de um campo a seu contracampo (com o personagem que se encontrava à direita de quadro passando à esquerda, e vice-versa). Outra curiosa analogia encontraremos ao aproximar um cartão de notação coreográfica que a estudiosa norte-americana Valerie Preston-Dunlop enviou como presente de aniversário para os setenta anos do dançarino e teórico húngaro Rudolf Laban – empregando a

“labanotação”, o sistema de sinais criados e aperfeiçoados por ele –, com o gráfico de continuidade elaborado por Sylvette Baudrot,⁴ continuísta habitual do cineasta francês Alain Resnais, para o filme *O Ano Passado em Marienbad* (1961), no qual:

horizontalmente, da esquerda para a direita, é representada a sucessão das seqüências (os pequenos retângulos negros), na ordem em que elas aparecem na tela. Verticalmente, desenrola-se, de cima para baixo, a suposta cronologia da ação. A parte superior refere-se ao “ano passado”, a parte inferior ao tempo presente, os pequenos retângulos cinzas verticais separando as duas zonas são um *no man’s land* que corresponde ao imaginário, passado ou futuro, ao desejo, ao sonho, etc. Ele é designado convencionalmente pelo nome de “todos os tempos”. (BAUDROT, 1961, p. 48)

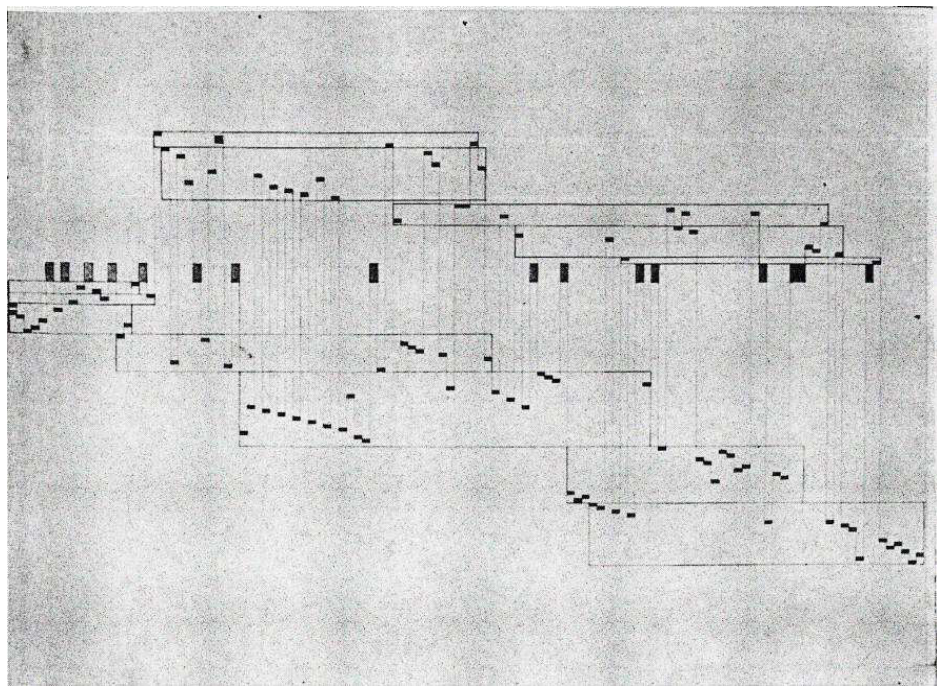


Fig. 4 - Sylvette Baudrot, Gráfico de continuidade para as filmagens de *O Ano Passado em Marienbad* (1961)

Pois bem, pegando carona nessas analogias, a meta desta pesquisa é chegar a um tipo de “notação” que possa ser aplicada a um filme ou a uma seqüência de planos que prescindia de um roteiro literário (baseado no romance e no teatro burguês do século XIX), em favor de uma narrativa outra, que brote do próprio movimento dos corpos, dos objetos, dos elementos da natureza em quadro, da câmera etc. Algo que

4 Esse gráfico foi reproduzido duas vezes na revista *Cahiers du cinéma*, em 1961: a primeira vez, invertido (n. 123, setembro, p. 19), e a segunda vez, no sentido correto (n. 125, novembro, p. 48), acompanhado da explicação supracitada.

encontraremos em profusão em algumas obras de vanguarda e de ousadia formal, como os filmes do Cinema Absoluto alemão (de Fischinger, Eggeling, Richter), *O homem com a câmera* (1929) de Vertov, ou *As Estações* (1972) de Pelechian; mas que em alguns filmes, mesmo mais convencionais e lineares, se manifesta em momentos que escapam ao fluxo narrativo, ocorrendo uma espécie de suspensão da história em favor de uma coreografia de corpos, objetos, câmera etc. – algo como o que ocorria nos musicais clássicos hollywoodianos, porém em filmes não musicais ou mesmo não musicados. Esses momentos não são movidos por uma *razão narrativa*, não participam da transmissão de uma “mensagem”, de um “sentido”, mas de um fluxo de movimentos que configuram às vezes uma espécie de epifania dinâmica, na qual o que está em jogo, regendo a organização dos elementos e a ordem dos eventos não é mais a narrativa dramático-literária, mas um outro tipo de narrativa – dos movimentos, das direções, dos impulsos, dos giros, das curvas –, seguindo um sentido não mais racional, mas sensorial – configurando aquilo que eu chamaria de um *apelo coreográfico* no cinema.

Alguns exemplos dessa manifestação encontramos: na célebre sequência de furtos na estação de trem, em *Pickpocket* (1956), de Robert Bresson; em toda a sequência de abertura de *Hiroshima, meu amor* (1959), de Alain Resnais, antes que os personagens sejam apresentados e a narrativa, de fato, comece; na sequência final de *Documentira* (1981), de Agnès Varda; nas sequências de skate de *Paranoid Park* (2008), de Gus Van Sant; ou ainda na sequência final de *O Espelho* (1974), de Andrei Tarkovski.

II.

Alguns pintores trabalharam nesse sentido, utilizando em seus quadros flechas e modulações que se aproximam muito da música e do que me interessa explorar no cinema em termos de uma *vetorização sensorial* e da noção de *intervalo*. Trabalho em particular com dois deles: Paul Klee e Sol Lewitt. O primeiro, por sua sensibilidade profundamente marcada pela música – o que se verifica, por exemplo, nos quadros *Equilíbrio oscilante* (1922) e *Flecha no jardim* (1929), nos quais a função habitual das flechas, que seria a de indicar uma orientação qualquer na imagem, é deturpada, como demonstra o compositor Pierre Boulez, num belo ensaio sobre Klee, assumindo uma

“função dinâmica” (BOULEZ, 1989, p. 151-152), e que o próprio Klee associa à ideia de “órgãos do movimento” (KLEE, 1998, p. 128). O segundo, por suas reflexões sobre as modulações, o espaço e a noção de intervalo (esta última também cara a Vertov), presentes no texto “Paragraphs on Conceptual Art”.

Por outro lado, exploro ainda a noção de dança *fantasmata*, que aparece numa obra de 1425, de Domenico da Piacenza, *De la arte di ballare et danzare*: trata-se de uma “vivacidade corporal” que consiste em “uma interrupção repentina entre dois movimentos, contraindo virtualmente em sua própria tensão interna a medida e a memória da série coreográfica inteira” (AGAMBEN, 2004, p. 40-41). Uma operação que lida, portanto, com a memória, através de uma sucessão de fantasmas que compõem uma série temporalmente e espacialmente ordenada apresentando-se, como salienta Nicole Brenez, como “a repercussão da interrupção no movimento e a gênese do movimento na imobilidade” (BRENEZ, 1998, p. 309).⁵

III.

O que impulsionou esta pesquisa, que é um desdobramento natural de minha tese de doutorado, foi a noção de *cinema em fuga* ou *fuga do cinema*, ali explorada, associada a uma conferência de Paul Valéry – que abriu o Congresso Internacional de Estética e Ciência da Arte de 1937, em Paris –, na qual ele define a Estética como sendo composta por uma Ciência do Belo (a *Poiética*) e uma Ciência das Sensações (a *Estésica*). Julgando-as, contudo, insuficientes, parecia-lhe ainda necessário vislumbrar uma terceira “ciência”, que operasse (n) o emaranhamento das outras duas – a qual me arrisquei a denominar *Ciência da Fuga* –, agindo no ponto em que “um órgão cansado de uma sensação parece fugir dela, através da emissão de uma sensação simétrica” (VALÉRY, 2010, p. 536). Trata-se, assim, de uma ciência que estudaria a fuga do sentido, a fuga da imagem, a fuga da razão, a fuga do próprio “cinema” no seio de um filme (ou mesmo de uma obra de arte, no sentido mais largo do termo).

5 De certo modo, é como o desdobrar da suspensão em cascata proposta pelo cinema: a espera da *pose* fotográfica multiplicada pela *passagem* cinematográfica. O que se pode verificar, por exemplo, no curta-metragem de Norman McLaren, *Pas de deux* (1968) – no qual os movimentos de uma dançarina ou de um casal de dançarinos são efetivamente multiplicados, entre fixos e dinâmicos, chegando a anunciar movimentos futuros e a recuperar outros, passados.

Essa terceira ciência, essa “Ciência da Fuga”, que eu chamaria ainda de *Cinémática* – em referência à disciplina da Mecânica que estuda o movimento dos corpos, sem levar em conta suas causas –, poderia ser aplicada a todas as imagens e a todas as obras cujas brechas, fissuras, momentos de suspensão se ofereçam ao nosso deleite e inspiração, tanto na criação quanto na análise de obras audiovisuais – sem pretender, com isso, explicar ou interpretar esses “movimentos”, essas “fugas”. Uma “ciência”, portanto, que misturaria – como desejava Valéry – as sensações e a percepção num trabalho cruzado entre criação (do lado da composição pelo artista) e recepção (do lado da audiovisão do espectador).

A vetorização sensorial, o intervalo e a fantasmata são apenas algumas das ferramentas que poderão nos auxiliar na elaboração dessa *Cinémática* ou Ciência da Fuga.

Referências

- AGAMBEN, G. *Image et mémoire: écrits sur l'image, la danse et le cinéma*. Paris: Desclée de Brouwer, 2004.
- AUMONT, J. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BACHELARD, G. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BOULEZ, Pierre. *Le pays fertile: Paul Klee*. Paris: Gallimard, 1989.
- BRENEZ, N. *De la figure en général et du corps en particulier: l'invention figurative au cinéma*. Bruxelas: De Boeck Université, 1998.
- CARROLL, N. "Causation, the ampliation of movement and avant-garde film". *Millennium Film Journal*, Nova York, n. 10-11, out.-inv. 1981-82.
- CHION, M. *Un art sonore, le cinéma: histoire, esthétique, poétique*. Paris: Cahiers du cinéma, 2003.
- DUFORT, G. *Tratatto del Ballo Nobile*. Nápoles: Felipe Mosca, 1728.
- ESHKOL, N.; WACHMANN, A. *Movement notation*. Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1958.
- HUTCHINSON GUEST, A. *Dance notation: the process of recording movement on paper*. Londres: Dance Books, 1984.
- KLEE, P. *Théorie de l'art moderne*. Paris: Denoel, 1998.
- LABAN, R. von. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.
- LEGG, A. (ed.). *Sol Lewitt*. Nova York: Museum of Modern Art, 1978.
- MACEL, C.; LAVIGNE, E. (dir.). *Danser sa vie: art et danse de 1900 à nos jours*. Paris: Centre Pompidou, 2011.
- _____ (ed.). *Danser sa vie: écrits sur la danse*. Paris: Centre Pompidou, 2011.
- MORRIS, M. *The notation of movement*. Londres: Trench, Trubner and Co., 1928.
- PAINI, D. *L'attrait des nuages*. Crisnée: Yellow Now, 2010.
- ROSENTHAL, S. (ed.). *Move: choreographing you – art and dance since the 1960s*. Cambridge, Londres: The Mit Press, Hayward Publishing, 2001.

TOMLINSON, K. *The art of dancing*, explained by reading and figures, 2 vol. Londres: s.e., 1735.

TRINDADE, A. L.; VALLE, F. P. do. "A escrita da dança: um histórico da notação do movimento". *Movimento*, Porto Alegre, v. 13, n. 3, set.-dez. 2007.

VALÉRY, P. *Degas dança desenho*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. *Variété IV*. Paris: Gallimard, 2010.

XAVIER, I. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

Análise dos modos de representação em documentários de mesma temática¹

Eduardo Tulio Baggio² (doutorando – PUC-SP / FAP)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Reflexões teóricas sobre o documentário.

2 Graduado em Comunicação Social, mestre em Comunicação e Linguagens e doutorando em Comunicação e Semiótica. Cineasta com ênfase em documentarismo. Atualmente é professor no curso de cinema da FAP.

Resumo:

O objetivo desta comunicação é analisar as diferenças entre três modos de representação do cinema documentário a partir de três curtas documentários que tratam do mesmo tema e que tiveram o mesmo contexto de realização. Trata-se de um corpus de análise muito específico, realizado especialmente para a pesquisa, que permite examinar como as diferenças constitutivas dos discursos fílmicos dos modos expositivo, observativo e participativo interferem nas asserções produzidas nos documentários.

Palavras-chave:

Documentário, modos de representação, realização cinematográfica.

Abstract:

The purpose of this communication is to analyze the differences between three modes of representation of documentary filmmaking from the three short documentaries that deal with the same subject and the same context realization. This is a very specific corpus of analysis, performed specifically for this research, which allows us to examine how differences constitutive of discourses filmic of modes expositive, observational and participative interfere with assertions produced documentaries.

Keywords:

Documentary, modes of representation, film development.

Realismos do documentário

Ao falar de documentário estou considerando um tipo de cinema realista, e digo realista considerando duas acepções do termo. Em primeiro lugar o realismo proposto por teóricos do cinema, em especial por André Bazin, que, como afirma Malin Wahlberg em *Documentary Time: Film and Phenomenology*, relaciona suas ideias com a filosofia do tempo. Para Bazin, o caráter realista do cinema está intimamente ligado à possibilidade de correlação entre o espaço-tempo vivenciado pelo ser humano em seu cotidiano e a representação de espaço-tempo propiciada pelo caráter cinético da imagem cinematográfica. Portanto, a preocupação de Bazin se voltava para as possibilidades realistas da representação cinematográfica.

Mas penso também no realismo filosófico, das linhas realistas do pensamento filosófico no que diz respeito ao entendimento da relação do homem com o mundo. Em especial, interessa aqui o que demonstram autores como Ivo Assad Ibri, apoiado no trabalho de Charles Sanders Peirce. O que ressalto é uma observação para o que Peirce, chama de prática (experiência), ou seja, aquilo que é vivido. Acredito que essa distinção fique clara nas palavras de Kelly Parker, em seu artigo *Reconstruindo as Ciências Normativas*, onde ela diz:

Estética é a ciência dos ideais; seu propósito é formular um conceito do *summum bonum*, aquilo que é admirável por si mesmo. A segunda ciência normativa é a prática, a investigação na natureza da ação certa e errada. A última das ciências normativas é a lógica, ou semiótica, que investiga os princípios da representação da verdade. (PARKER, 2003, p. 02)

Portanto, podemos entender aqui que o realismo baziniano, por ser um realismo voltado para questões da representação, volta-se em especial para o que o texto fílmico apresenta. Obviamente o realismo peirceano também, mas o ponto que mais interessa deste realismo é o que volta-se para a prática (ou ética) como ato de correspondência da estética, "... a essência da opinião do realista é que uma coisa é *ser* e outra coisa *ser representado*" (PEIRCE apud IBRI, 2004, p. 171)

Essa introdução faz-se necessária porque estou sugerindo um processo (relatado em suas fases iniciais neste texto) em que pretendo abordar questões relacionadas à

representação no cinema documentário, mas não isoladamente, e sim em correlação com o objeto que representa. Ou seja, trata-se de pensar de forma lógica sobre o que é o ser e o que é o ser representado em obras do cinema documentário.

A tradição dos modos de representação

Sob determinados pressupostos teóricos, é a enunciação documentária o fator principal de definição desse tipo de filme, é possível identificar processos constitutivos dos discursos fílmicos documentais, chamados de modos de representação do cinema documentário.

O realismo confortavelmente aceito por uma geração parece um artifício para a geração seguinte. Novas estratégias precisam ser constantemente elaboradas para representar ‘as coisas como elas são’, e outras para contestar essa representação. (NICHOLS, 2005a, p. 47)

A evolução paradigmática dos modos de representação baseia-se em fundamentos éticos, apresenta diferentes formas de relacionamento dos realizadores com os temas tratados e, principalmente, gera abordagens e características estéticas diversas como resultado desses pressupostos éticos. Segundo Manuela Penafria, em seu artigo *O documentário segundo Bazin*, a questão ética é a chave para o documentário é a “ética da representação” (PENAFRIA, 2006, p. 209).

Dentre os modos de representação que vou abordar aqui, o primeiro foi o expositivo, que tinha como premissa mostrar o mundo de uma forma explicativa e até didática.

A característica essencial deste tipo de filme é a utilização de um texto apresentado através da voz em *off* de um narrador. Este, apesar de estar ausente da imagem, torna-se presente pela sua voz onipotente. Compete à locução fornecer uma explicação para as imagens que se veem no ecrã.” (PENAFRIA, 1999, p. 59).

O professor Fernão Pessoa Ramos diz que o modo expositivo tem “a ética da missão educativa” (RAMOS, 2005, p. 168).

O segundo modo a que vou dedicar atenção é o observativo, em que se buscava um distanciamento como viés ético de não-intervenção. Para Penafria, esse modo “*Preconizava que o autor nunca devia interferir nos acontecimentos, não fazer uso de comentários, nem de entrevistas, nem de legendagens, nem recorrer à re-constituição dos eventos*” (PENAFRIA, 2004, p. 210). Para Fernão Pessoa Ramos, é a “*ética do recuo*” (RAMOS, 2005, p. 174).

O terceiro modo de representação do qual vou tratar é o participativo. Derivado de ideias de pesquisa participativa vindas das ciências sociais e da antropologia. Segundo Nichols, “*O documentário participativo dá-nos uma ideia do que é, para o cineasta, estar numa determinada situação e como aquela situação consequentemente se altera*” (NICHOLS, 2005b, p. 153). É a ética “participativo-reflexiva”. (RAMOS, 2005, p. 174)

Esses modos de representar do cinema documentário foram e são estudados em várias vertentes, muitas vezes com outros nomes e com algumas diferenças conceituais. Porém, nas análises comparativas entre eles sempre existiu a limitação de que os documentários analisados faziam abordagens de temas diferentes e/ou foram realizados em momentos distintos, sem unidade de contexto de produção. Desta forma, analisar paralelamente documentários que optam por modos de representar diversos e, por consequência, comparar suas escolhas a partir de fundamentos éticos, sempre foi uma tarefa difícil, pois ao examinarmos filmes distintos, até mesmo se forem documentários com temas em comum, sempre teremos contextos de realização distintos. Assim, esse tipo de pesquisa enfrenta uma barreira metodológica muito forte.

O exame comparativo de documentários que optam por modos de representação distintos seria mais eficiente se fosse de um corpus de filmes com o mesmo tema e o mesmo contexto de realização. Como essas premissas são muito difíceis, praticamente impossíveis, em filmes presentes na história do documentarismo, a opção metodológica possível é a da realização dos filmes para posterior análise.

Este texto visa um primeiro relato da experiência de constituição desse corpus de três filmes documentários de curta-metragem, feitos especificamente com a finalidade de pesquisa, cada um correspondendo a um modo de representação específico: um expositivo, um observativo e um participativo. Esse processo está em andamento e busca discutir tanto as escolhas na realização dos documentários como, posteriormente, uma análise dos filmes finalizados.

Linguagem audiovisual nos modos de representação expositivo, observativo e participativo

Realizar três documentários, com mesmo tema, e seguindo três distintos modos de representação implica em pensar quais os elementos de linguagem mais adequados para cada um deles e como organizá-los.

Primeiramente, o caráter didático e direcionador do modo de representação expositivo sugere o trabalho com textos em voz over, e imagens e sons descritivos. Além disso, a organização do material audiovisual deve privilegiar uma narrativa amplamente acessível, unívoca e argumentativa a partir de princípios de causa e efeito.

Sendo assim, a realização de um documentário expositivo pode partir da pesquisa de informações, passando para a elaboração de um roteiro que tenha como fator fundamental de informação o texto verbal apresentado por uma voz over. Em seguida vem a captação de imagens e sons, que devem atender ao que foi preconizado no roteiro, em especial no texto para locução, buscando um material bruto suficiente para que seja possível ilustrar o que a estrutura verbal argumenta.

É evidente que nem todos os filmes documentários caracterizados pelo modo de representação expositivo têm uma elaboração tão simples e nem mesmo ficam restritos a utilização de elementos de linguagem da maneira como estou descrevendo aqui. Esses são pressupostos iniciais e levam em conta que todo filme, documentário ou não, passa, em seu processo de elaboração, por questões criativas não previsíveis, que aparecem no decorrer da realização.

Seguindo a mesma lógica, a busca de isenção e distanciamento do modo de representação observativo, sugere um tipo de documentário que se afaste de intervenções mais evidentes do realizador, como o uso de voz over, ou interpelação direta de personagens.

Desta forma, a realização de um documentário observativo também pode partir de uma pesquisa, mas esta servirá mais para munir a equipe de realização de informações que permitam saber para onde olhar, o que registrar e como agir quando em contato com o tema, além de ser de fundamental importância para a constituição narrativa durante o processo de edição. A partir da pesquisa, as gravações de imagens

e sons são conduzidas mantendo a lógica de distanciamento (que não exclui, de forma alguma, a necessidade de negociação para o acesso aos espaços e personagens do filme). Tal distanciamento acaba por significar a não interpelação dos personagens por parte do realizador, assim como vai significar a não inserção de informações que não as coletadas in loco, ou seja, não serão utilizadas narrações em voz over, letreiros ou músicas não diegéticas. Porém, é importante ressaltar, que o processo típico de um filme documentário observativo prevê, claramente, a intervenção através da montagem, ou seja, é necessário ao filme que sejam trabalhados os materiais brutos de som e imagem em prol da constituição narrativa do filme.

Dando sequência ao argumento, a proposta do modo de representação participativo evoca, justamente em oposição ao observativo, a interpelação por parte da equipe de realização, tanto em espaços como dos personagens. Para essa lógica, é justamente do diálogo da equipe com o tema que nasce a força do documentário.

Assim, também parte-se de uma pesquisa prévia, que neste caso vai servir, principalmente, de subsídio para a interação dos realizadores com o que é documentado. O material das gravação também pode servir para obter imagens e sons que possam descrever (como no expositivo) ou observar (como no observativo), mas fundamentalmente devem evidenciar a participação dos realizadores em um processo que, ao cabo, irá gerar o filme documentário.

Volto a destacar as limitações que podem ter as descrições prévias e rápidas de como agir para a realização de filmes em cada um desses três modos de representação do documentário. Tais limitações serão sandas, pelo menos em parte, com o processo de realização em si, que traz consigo as inevitáveis decisões específicas de cada processo criativo. Porém, a intenção da realização desses filmes é a obtenção de resultados que partam de modelos prototípicos de cada um desses três modos de representação. Assim, não estou levando em conta, neste momento, as variáveis possíveis diante de um tema, seja ele qual for, nem mesmo as variáveis inerentes aos processos criativos.

Tema e abordagens

Na busca por um tema que pudesse atender as necessidades da pesquisa, possibilitando abordagens expositiva, observativa e também participativa, alguns critérios foram colocados. As primeiras reflexões sobre as possibilidades temáticas excluíram assuntos muito ligados aos pressupostos específicos e à história de um só dos modos de representação estudados, ainda que todo tipo de tema possa ser abordado por qualquer um desses três modos de representação.

Após a observação das tradições temáticas na história do cinema documentário, a escolha se deu por um tema que determinasse um local, um espaço geográfico, e que esse local tivesse importância histórica e/ou social. Por fim, a opção foi pela realização dos três documentários sobre um antigo leprosário, como eram chamados os espaços públicos destinados ao isolamento e tratamento de doentes de hanseníase.

Os leprosários foram criados no Brasil por um decreto do presidente Getúlio Vargas e visavam o isolamento compulsório dos doentes de hanseníase, na época chamada de lepra. Com um tema localizado e com apelo misto de caráter sócio-histórico, seriam possíveis as abordagens diversas, cada uma seguindo um dos modos de representação.

Os três documentários estão em fase de realização e já estão seguindo caminhos específicos de cada modo de representação. As diferenças na constituição discursiva de cada um deles será fator fundamental para uma posterior análise específica dos processos de realização dos filmes.

Referências

- IBRI, I. A. "Semiótica e Pragmatismo: interfaces teóricas". *Cognitio*; São Paulo, v. 5, n. 2, jul.-dez. 2004.
- NICHOLS, B. *Introdução ao Documentário*. São Paulo : Papyrus, 2005.
- _____. *A Voz do Documentário*. In: RAMOS, F. P. (org). Teoria Contemporânea do Cinema (Volume II). São Paulo: Editora Senac, 2005.
- PARKER, Kelly A. "Reconstruindo as Ciências Normativas". *Cognitio*: São Paulo, v. 4, n. 1, jan.-jun. 2003.
- PENAFRIA, M. *O Filme Documentário: história, identidade, tecnologia*. Lisboa: Edições Cosmos, 1999.
- _____. *O plano-sequência é a utopia: o paradigma do filme-Zapruder*. In: Livro da XII COMPÓS - 2003, Editora Meridional, 2004.
- _____. "O documentário segundo Bazin: Uma leitura de 'O que é o Cinema?' de André Bazin". *Doc On-line*, n. 1, dez. 2006.
- RAMOS, F. P. *A cicatriz da tomada*. In: RAMOS, F. P. (org). Teoria Contemporânea do Cinema (Volume II). São Paulo : Editora Senac, 2005.

*Fábula ou Mitt en Copacabana de Arne Sucksdorff*¹

*Esther Hamburger*² (Profa. Livre Docente – Universidade de São Paulo)

¹ Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão:
Documentário: revisitando a história coordenadora: Esther Hamburger (USP)

² Professora Livre Docente do Depto de Cinema, Rádio e TV da ECA, USP. Atualmente é Diretora do CINUSP Paulo Emílio. É crítica e ensaísta e autora do livro *O Brasil antenado: a sociedade da novela*, além de diversos artigos e capítulos de livro.

Resumo:

Em 1962-3, Arne Sucksdorff, ministrou curso no Rio de Janeiro que ficou conhecido por ter introduzido o Nagra e formado técnicos. Em seguida, filmou *Fábula* ou *Mitt hen är Copacabana* (1965), obra pouco vista. Produção Sueca com atores e não atores cariocas, com abundância de externas e locação, o filme condensa as tensões entre um certo anacronismo acadêmico do premiado diretor estrangeiro e o engajamento de jovens alunos brasileiros.

Palavras-chave:

Transnacional, História, Estética, Desigualdade, Cidade.

Abstract:

50 years ago, Arne Sucksdorff taught a film course in Rio de Janeiro to a group of young Brazilians who took part of the Cinema Novo movement. The “Swedish” is known for introducing the Nagra equipment and forming technicians. He also filmed, *Fabula*, or *Mitt hen är Copacabana*, a Swedish production with Brazilian cast, which remains little seen, although it condenses tensions between an “academic”, perhaps anachronistic European Filmmaker and his revolutionary Brazilian interlocutors.

Keywords:

Transnacional, History, inequality, City, Aesthetics.

Arne Sucksdorff filmou *Fábula ou Mitt hem år Copacabana* no Rio de Janeiro após ministrar o conhecido curso que teve início em novembro de 1962, há exatos 50 anos, que introduziu o som direto, e que formou técnicos que fariam o Cinema Novo. (Rocha, 2004 [1963])

A expectativa dos cineastas brasileiros que reivindicaram a realização do curso era apropriar novas tecnologias como o Nagra e câmera blimpada. Joaquim Pedro de Andrade, vinha de estágio nos EUA junto à produtora dos irmãos Maysles, pioneiros no uso do som direto. Nos arquivos da UNESCO em Paris há menção a uma lista de cineastas sugeridos pelo governo brasileiro como candidatos a ministrar o desejado curso no Brasil. Joris Yvens encabeça a lista. O documentarista engajado esteve no Chile no mesmo período, depois de uma estadia em Cuba e na China. (Panizza, 2011) (Carrilho, s/d, Escorel, 2012)³

Formado em artes visuais e fotografia, o “Sueco” se estabelecera como realizador de filmes de curta metragem, documentários poéticos que abordavam temas ligados à natureza. Foi diretor, fotógrafo e montador de seus curtas. Seu trabalho era artesanal e solitário. (Hardy, 1948) Quando chegou ao Brasil, Sucksdorff tinha 49 anos, havia feito 3 longas e 14 curtas; um de seus curtas, sobre a cidade de Estocolmo ganhou o Oscar de melhor curta em 1948. Outro de seus curtas ganhou o prêmio de melhor curta em Cannes. Seu primeiro longa, *A Grande Aventura*, de 1953, foi premiado também em Cannes entre outros festivais. Seu filme *En djungelsaga* ou *A Faca e a Fera* abriu o Festival de Cannes de 1958, mas seu estilo “semi-documental” dividiu a crítica. (Steele, 1961) Em 1961 o primeiro filme de ficção do diretor, *O menino e a árvore* foi um fracasso. (Vernon, 1962).

O diretor não acompanhou os cinemas novos. Embora seus filmes fossem feitos com atores não profissionais e em locação, ele insiste na composição rígida, ensaiada e na voz over. A composição visual é elaborada, mas distanciada. Sucksdorff foi consagrado na história do documentário (Barnouw, 1993 [1974]) como poeta. Mas para seus jovens alunos, era anacrônico. Além disso, o Sueco, ao contrário de Ivens,

3 Agradeço a Eduardo Escorel a referência do trabalho de Pannizza, o acesso aos documentos da UNESCO por ele reunidos, bem como as inúmeras conversas informais e trocas de emails sobre Arne Sucksdorff e seu cinema, além do já referido folhetim em 9 partes onde Escorel elabora os encontros e principalmente desencontros com o Sueco. ESCOREL, E. 2012. Arne Sucksdorff - o que poderia ter sido, em 9 partes. *Revista Piauí* [Online]. Available: <http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-cinematograficas//geral/missao-sucksdorff-o-que-poderia-ter-sido> [Accessed 15/1/2013].

não aceitava o engajamento político. (Ribeiro, 1962/63) Em sua correspondência com a UNESCO, Sucksdorff relata dificuldades, a começar pela falta de equipamento (demorou a chegar), de pagamento, de estrutura.

A relação entre mestre e alunos foi tensa. Arnaldo Jabor, Eduardo Scorel, Dib Lufti, Luís Carlos Saldanha, Wladimir Herzog, José Wilker, José Bethencourt, entre outros compuseram o grupo. Outros, como Nelson Pereira, Cacá Diegues, Leon Hirszman e Glauber Rocha utilizaram os equipamentos do mestre. Alguns dos principais filmes do período, como *Vidas Secas*, foram montados na ilha do curso. ((Rocha, 2004 [1963])), (Ramos, 2008)).

Jean Claude Bernardet (Bernardet, 2007 [1967]) menciona *Fábula* de passagem ao arrolar as diversas produções estrangeiras que filmaram favelas nos anos 60. Peter Cowie em sua resenha de *My Home is Copacabana* (Cowie, 1970 [1960]) observa um certo artificialismo em um filme que teria levado 18 meses de filmagem.

Recentemente dois trabalhos abordam a experiência de Arne Sucksdorff no Brasil. Em sua dissertação sobre a introdução do som direto no Brasil, Maria Clotilde Guimarães recupera o curso de Sucksdorff, junto com outras experiências de uso de gravadores Nagra que logo se sucederam (Guimarães, 2008). Já Borges (2008) parte de sua experiência de convívio com o cineasta na região pantaneira, para onde o Sueco se mudou no início dos anos 1970.

Essa apresentação aborda o filme como expressão de um encontro *sui generis*⁴, entre um cineasta consagrado, conhecido pelos documentários sobre animais e natureza, que se move em direção a uma *ficção estranha*, para usar termos com que Davi Neves caracteriza a sua filmografia depois da fase documental. (Neves, 2004) Proponho um estudo que investigue a tensão entre um cineasta europeu veterano e o Rio de Janeiro do início dos anos 60, revolucionário do Cinema Novo e do CPC da UNE, em Copacabana

4 Joris Ivens que constava da lista de possíveis cineastas encaminhada pelo Itamaraty a UNESCO esteve no Chile também em 1962. À diferença da experiência de Sucksdorff no Brasil, o cinema engajado de Ivens estava em sintonia com o que pretendiam seus interlocutores locais. Agradeço a Eduardo Scorel a referência a PANIZZA, T. 2011. *Joris Ivens en Chile: el documental entre la poesía y la crítica*, Santiago, Chile, Editorial Cuarto Propio.

Um Olhar Estrangeiro

Fábula chama a atenção pela originalidade da maneira de filmar o Rio de Janeiro. As crianças do morro desfrutam de uma paisagem privilegiada. A câmera desfruta de uma liberdade apenas sugerida em filmes anteriores de outros cineastas, como *Rio 40 graus*, (Nelson Pereira, 1955), *Couro de Gato* (Joaquim Pedro de Andrade, 1962), *Orpheu Negro* (Marcel Camus, 1965). Em conexão com os dois primeiros *Fábula* lida com crianças e através de sua perambulação na cidade problematiza a desigualdade social brasileira dramaticamente inscrita na geografia da cidade maravilhosa.

Em *Rio 40 Graus* (1955) a favela aparece como o lugar do samba e da malandragem. A tomada aérea sobrevoa a cidade para chegar no morro, paisagem de barracos, em planos próximos ou médios, sem horizonte. Em *Rio Zona Norte* (1957) a favela é berço do sambista mas também local da violência perversa, também sem horizonte. Em *5 x Favela* (1962), especificamente em *Couro de Gato* (1960), curta de Joaquim Pedro de Andrade que inspirou os outros quatro curtas que compõem o longa, há crianças perambulantes que transitam entre o asfalto e o morro. Há aqui algumas tomadas privilegiadas da vista do morro. Em *Zé da Cachorra* o contra *plongée* salienta e enaltece o corpo do líder que dá título ao filme reforça, mas não abandona o ponto de vista de quem mora no asfalto, acostumado a olhar para o morro de baixo para cima.

Fábula ou *Mitt hem är Copacabana* faz uso amplo de locações externas e planos sequência, em uma bela fotografia realizada pelo próprio diretor. Os atores mirins não profissionais contracenam com profissionais, como Flávio Migliaccio (que co-assina o roteiro com o diretor e com Bethencourt). Dib Luft é assistente de câmera. A música é de Radamés Gnatalli. A convivência de técnicos suecos com brasileiros, em um trabalho de forte teor documental sobre a vida em Copacabana centrada no cotidiano de crianças de rua, entre a praia, o asfalto e a favela no morro, resulta em um filme surpreendente. Os meninos do filme são pobres mas são pouco inocentes; se viram para sobreviver na praia e no asfalto.

A diferença entre o título brasileiro - que o próprio diretor atribuiu⁵ - *Fábula* – e o título Sueco *Mitt hem är Copacabana* ou “Moro em Copacabana”, dá pistas sobre as ambiguidades do filme. O título brasileiro pode ser entendido a um só tempo

5 Agradeço a informação de Hernani Heffner da Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro.

como um elogio ao fabular nativo, uma forma encantada de levar a vida. Mas o título afirma também o caráter de fábula do filme, de certa forma antecipando as críticas que detectariam o olhar estrangeiro, não pertencente à comunidade. (Kornis, 2007) Já a primeira pessoa do singular no título original em Sueco possivelmente envolve o diretor que morou e trabalhou em Copacabana. Essa primeira pessoa do singular possivelmente inclui também os meninos protagonistas do filme, que também moram e trabalham em Copacabana.

O morro de Sucksdorff é o da Babilônia, visto nos primeiros 15 minutos do filme a partir do ponto de vista de quem mora no morro e domina, com o olhar, a baía da Guanabara. Do barraco dos meninos, se avista a cidade maravilhosa em diversas direções. Há uma perspectiva diferente sobre a relação entre o morro e a praia, que oferece uma outra possibilidade sobre a inscrição da desigualdade social na geografia da cidade.

Finalizado em 1965 *Fábula* fez parte da seleção oficial e foi exibido em competição no Festival de Cannes e premiado em festivais como Bruxelas, Moscou e no Vaticano. No Rio de Janeiro ficou somente uma semana em cartaz por conta da censura. Três anos depois, em dezembro de 1968 o filme foi lançado em São Paulo. Produção sueca, dirigida por um estrangeiro em período em que o Cinema Novo procura revolucionar as formas de expressão fílmica do Brasil, em conjunção com outros cinemas novos mundiais, mas também em sintonia com mobilizações nacionais e populares contra as diversas formas de discriminação em vigor em uma sociedade capitalista altamente desigual, *Fábula*, não encontrou acolhida no Brasil – seja na crítica cinematográfica seja no recém instaurado regime militar.

Um documentarista premiado e consagrado no exterior vem ao Brasil em fase ruim e acaba seduzido pela mata, e em certo sentido, derrotado pela mata. A biografia do cineasta inclui a desapropriação de sua fazenda, a perseguição de proprietários de terra locais em represália por sua militância ambientalista, o alcoolismo e a instabilidade da mulher, a separação. Resgatado pelo governo sueco no final da vida em estado de penúria. Voltou ainda ao Brasil para Mostra. Suas cinzas foram jogadas no Pantanal.

Fora do movimento cinemanovista local e desconectado de suas raízes européias abandonadas por uma opção radical de vida nos trópicos, o trabalho cinematográfico de Sucksdorff ficou esquecido. Esse projeto propõe um olhar detido sobre as formas

de Fábula e a partir daí sobre o potencial do olhar estrangeiro. Sobre o encontro de um projeto de cinema que não é clássico e nem moderno, industrial ou de arte, documentário ou ficção e como tal oferece material rico para o debate sobre as redefinições dessas categorias em curso nos Estudos e nas Práticas de realização cinematográfica.

Referências

- BARNOUW, E. 1993 [1974]. *Documentary, a history of the non fiction film*, New York, Oxford, Oxford University Press.
- BERNARDET, J. C. 2007 [1967]. *Brasil em tempo de cinema*, São Paulo.
- CARRILHO, A. s/d. O Cinema Brasileiro e a Missão Sucksdorff.
- COWIE, P. 1970 [1960]. The Short Film and Arne Sucksdorff. *Screen*, Series Sweden 2A, 87-93.
- ESCOREL, E. 2012. Arne Sucksdorff - o que poderia ter sido, em 9 partes. *Revista Piauí* [Online]. Available: <http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-cinematograficas//geral/missao-sucksdorff-o-que-poderia-ter-sido> [Accessed 15/1/2013].
- GUIMARÃES, C. B. 2008. *A Introdução do Som Direto no Cinema Documentário Brasileiro na Década de 1960*. Mestrado Mestrado, Universidade de São Paulo.
- HARDY, F. 1948. The Films of Arne Sucksdorff. *Sight and Sound*, 17, 60-64.
- KORNIS, M. 2007. *Cidade dos Homens e Falcão, meninos do tráfico: sobre as representações televisivas da realidade brasileira*. In: GOMES, A. C. (ed.) *Direitos e Cidadania*. Rio de Janeiro: Editora da FGV.
- NEVES, D. E. 2004. *Telégrafo Visual*, São Paulo, Editora 34.
- PANIZZA, T. 2011. *Joris Ivens en Chile: el documental entre la poesia y la crítica*, Santiago, Chile, Editorial Cuarto Propio.
- RAMOS, F. 2008. *Mas Afinal, o que é mesmo o documentário?*, São Paulo, SENAC.
- RIBEIRO, L. 1962/63. Notas do Curso Sucksdorff. *Cinemateca Brasileira*. ARLB-ESC.
- ROCHA, G. 2004 [1963]. *Revolução do Cinema Novo*, São Paulo, Cosac Naify.
- STEELE, R. 1961. Arne Sucksdorff's "The Flute and the Arrow" *The Journal of the Society of Cinematologists*, 1, 40-54.
- VERNON, Y. 1962. Two Swedish Casualties. *Film Quarterly*, 15, 50-53.

A música diegética no cinema de ficção científica norte-americano¹

Fabrizio Di Sarno² (mestre – CEUNSP)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Estudos do Som.

2 Mestre em Comunicação Audiovisual pela Universidade Anhembi Morumbi. Coordenador e professor do curso de Licenciatura em Música do CEUNSP. Professor no curso de Produção Fonográfica da FATEC TATUÍ. Compositor de trilhas sonoras para propagandas e vídeos.

Resumo:

Esta pesquisa visa estudar exemplos de como a música diegética é inserida em narrativas futuristas no cinema de ficção científica. Valendo-se da pesquisa sobre o surgimento e o desenvolvimento do gênero, o estudo parte do pressuposto de que a música diegética futurista estabelece uma ligação entre o discurso musical e a visão de futuro presente no imaginário do público de épocas específicas da história do cinema norte-americano.

Palavras-chave:

Música, Som, Trilha Sonora, Áudio, Audiovisual.

Abstract:

This paper aims to study examples of how diegetic music is inserted in futuristic narratives in science fiction movies. Based on the research about the beginning and the development of this genre, this article considers that diegetic futuristic music establishes a link between the musical discourse and the vision of the future presented in the viewer's minds in specific times of the North- American cinema's history.

Keywords:

Music, Sound, Soundtrack, Audio, Cinema.

O cinema de ficção científica não busca necessariamente estabelecer um panorama pretensiosamente realista sobre um determinado período do tempo e do espaço. Ao invés disso, busca asseverar um contato direto com a ideia de futuro presente no imaginário do público de uma determinada época. Via de regra, esta ideia de futuro parte sempre da relação entre o desenvolvimento da própria cultura humana e o seu impacto na vida cotidiana. Com efeito, apesar dos relatos sobre a visita de homens vindos do espaço emergirem desde a época da antiga civilização suméria, os aparatos mecanizados, incluindo o veículo espacial conhecido como “disco-voador”, só constam nos relatos feitos após a segunda revolução industrial, período em que o homem passou a conhecer a mecanização em sua própria cultura. No caso da ficção científica cinematográfica, este diálogo com o imaginário do público é seriamente amplificado pela exploração das características audiovisuais em narrativas que evocam os prováveis impactos futuros do desenvolvimento tecnológico atual. De fato, as narrativas dos filmes do gênero acompanham de perto as evoluções tecnológicas e as novas descobertas nas áreas da física, química, biologia, astronomia etc.

No contexto audiovisual do gênero cinematográfico, a música tem um papel fundamental e pode ser considerada como um dos elementos importantes na composição do gênero.

Nos dias de hoje, a música extra-diegética dos filmes de ficção científica no mainstream do cinema norte-americano permanece como no início do cinema sonoro, utilizando um idioma erudito, com características harmônicas e melódicas semelhantes àquelas encontradas na música programática do século XIX. Em muitas oportunidades esta música é executada por grandes conjuntos orquestrais, como no caso dos filmes da saga Guerra nas Estrelas (Star Wars, George Lucas, 1977, 1980, 1983, 1999, 2002, 2005). Contudo, também são numerosos os exemplos de músicas mais intimistas executadas por pequenos grupos de câmara ou apenas pelo piano, como no caso do filme Lunar (Moon, Duncan Jones, 2009). Apesar da ampla utilização de sintetizadores e baterias eletrônicas, a estética musical permanece voltada para um período histórico em que a melodia permanecia linear e a harmonia, em seu sentido tradicional, ainda não havia sido totalmente desintegrada como ocorreu em boa parte da música erudita após a virada do século XIX para o século XX. Esta escolha, quase unânime, se mostra coerente com o cinema comercial pelo modo como esta música, de mais fácil aceitação

e comunicação, é capaz de se relacionar com o sentimento do público. Porém, existem alguns exemplos que caminham no outro sentido, como é o caso da música minimalista e por vezes atonal de Tom Pierson no filme *O Quinteto* (*Quintet*, Robert Altman, 1979).

No caso da música diegética, não é possível estabelecer um padrão coeso para os filmes de ficção científica, já que cada compositor procura configurar, de forma mais ou menos realista, como seria a música praticada por uma determinada cultura, imaginada como pertencente a um determinado período do nosso futuro. É evidente que fatores como o grau de desenvolvimento tecnológico e a quantidade de tempo que nos separa desta suposta cultura são importantes neste contexto. Contudo, até mesmo os elementos audiovisuais que asseguram uma determinada coerência interna podem ser considerados como fatores de menor relevância quando comparados com o diálogo com o imaginário do público da época da produção do filme. O equilíbrio entre a coerência interna e a relação intensa com este imaginário deve ser balanceado cuidadosamente no perigoso momento da execução da música diegética na ficção científica, de modo que um passo demasiadamente grande para um dos lados pode transformar esta execução em um desastre estético. Não é de se espantar que a execução da música diegética em um ambiente futurista é evitada ao máximo pelos filmes do gênero, deixando aos pesquisadores da área uns poucos e corajosos exemplos para o estudo.

Timbres eletrônicos

Os anos 50 são marcados pela primeira explosão dos filmes de ficção científica no contexto do cinema norte americano. Isso ocorre devido a dois fatores principais: primeiramente, os grandes avanços científicos elaborados durante o período da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) só passaram a ser incorporados na vida cotidiana a partir do início da década de 1950, colocando a ciência como um assunto bastante relevante na vida diária, principalmente nos Estados Unidos. Em segundo lugar, o início desta década assiste à proliferação das televisões nos lares do país, provocando uma série de reações por parte dos produtores de cinema na tentativa de concorrer com o novo veículo audiovisual. Desse modo, um dos ingredientes mais importantes no cinema da década era a capacidade de inovação, fator que provoca mudanças exponenciais não apenas nas temáticas, mas principalmente, na produção de efeitos audiovisuais.

Pelo modo como é capaz de incorporar, ou até mesmo exigir a utilização destes dois elementos, a ficção científica emergiu pela primeira vez como um dos gêneros mais importantes do cinema.

Em termos de som, o filme *O Planeta Proibido* (*Forbidden Planet*, Fred M. Wilcox, 1956), pode ser considerado como um dos ícones da época. A trilha musical, a cargo do casal Louis e Bebe Barron foi, de maneira inédita, inteiramente composta por efeitos eletrônicos. Sem a presença de sintetizadores (criados apenas na década seguinte), uma das únicas maneiras de se produzir sons puramente eletrônicos era utilizar osciladores. Na época, estes aparatos estavam se tornando populares devido à sua utilização na Música Eletroacústica e na Música Concreta, duas correntes de música erudita que buscavam a inovação timbrística proporcionada pelos novos meios eletrônicos de produção musical.

Nenhum outro desenvolvimento do período posterior a 1950 atraiu tantas atenções ou trouxe ao mundo um tão grande potencial de importantes mutações estruturais como a utilização dos sons eletronicamente produzidos ou manipulados. Este domínio começou a ser explorado com a *Musique Concrète* do início dos anos 50. (GROUT/PALISCA, 2001, p. 745)

Contudo, o oscilador eletrônico não é capaz de possuir um controle melódico mais definido, o que deixou *O Planeta Proibido* como um filme totalmente sem melodia.

Perto da metade do filme, os protagonistas escutam uma gravação musical criada por um artista extraterrestre da avançadíssima cultura Krell. Esta música diegética, a exemplo do resto da trilha musical do filme, não possui melodia definida, constituindo apenas mais um punhado de sons eletrônicos produzidos pelos osciladores feitos especialmente para o filme. Contudo, o filme ajuda a estabelecer uma linha seguida pelos poucos filmes que apresentam música diegética futurista a partir dos anos 50: a apresentação dos novos sons eletrônicos como a epítome da música futurista.

Se lembrarmos do fato de que estes sons eram completamente novos para a humanidade, não nos causa espanto o fato de que o timbre eletrônico, mais do que qualquer outra característica musical, simbolize a “música que ainda vai surgir”.

O filme THX1138 (George Lucas, 1971), apresenta um meio de comunicação holográfico que substitui a televisão como veículo de entretenimento e informação. A música diegética escolhida para ser apresentada durante a programação baseia-se basicamente em uma bateria eletrônica, uma das novidades da época.

A volta dos timbres acústicos

Nos anos 80, alguns filmes de ficção científica passam a incorporar mais timbres acústicos às músicas diegéticas futuristas. O principal motivo desta mudança estética se deve à saturação dos timbres acústicos na música comercial da época. A década representa o auge do uso dos sintetizadores e equipamentos de reverberação digital. Com os timbres eletrônicos saturando as rádios comerciais do mundo inteiro, tornou-se muito difícil apresentá-los como sons do futuro.

Em *De Volta para o Futuro Parte 2* (Back to the Future 2, Robert Zemeckis, 1989), o protagonista Marty McFly (Michael J. Fox) se encontra em uma sociedade futurista. No decorrer das cenas são apresentadas algumas músicas diegéticas publicitárias, sempre executadas com timbres acústicos e seguindo a estética da música publicitária em voga até os dias atuais. O mesmo caso ocorre em *O Vingador do Futuro* (Total Recall, Paul Verhoeven, 1990), durante a famosa propaganda da empresa que vende “memórias falsas”.

Essa tendência acabou sendo mesclada na década seguinte. Acompanhando uma leve decaída dos sintetizadores e dos equipamentos eletrônicos de reverberação na música comercial massiva, o cinema passou a conter exemplos de música diegética futurista contendo timbres tanto acústicos como eletrônicos. É o que podemos ver (e ouvir) em *O Quinto Elemento* (The Fifth Element, Luc Besson, 1997), durante a apresentação da diva extraterrestre. A composição se inicia como uma canção solista puramente acústica, emocionando a plateia que incluía o protagonista interpretado por Bruce Willis. Da metade em diante, a música passa a incorporar batidas e timbres eletrônicos, momento em que as imagens mostram cenas de outros pontos da história indicando que a música também passou a incorporar a função extra-diegética.

Outro filme a seguir esta tendência eletroacústica foi *Matrix Reloaded* (Andy e Lana Washowski, 2003). Durante a festa realizada em Zion, a música diegética apresenta os timbres eletrônicos comumente encontrados na música eletrônica executada durante as festas Rave dos dias atuais. Contudo, os grandes tambores posicionados no palco dão o tom acústico à composição. Essa cuidadosa mistura representa a própria condição humana em Zion, local em que o homem é tecnológico sem perder a característica humana que o separa das suas inimigas máquinas. Esse elemento também se apresenta de forma visual em cenas carregadas de sexo e suor, desenroladas durante a última festa humana antes da guerra final contra as máquinas.

Essa tendência de mesclar timbres eletrônicos com acústicos domina até hoje a banda sonora dos filmes de ficção científica, principalmente quando se trata da música extra-diegética. Essa corrente trabalha sempre com um sentido melódico e harmônico coerente com a música programática da transição do século XIX para o XX. Mas por que é tão difícil criar uma música futurista inovadora nos dias de hoje?

A resposta reside no fato de que a impossibilidade de se imaginar uma nova música futurista se deve à própria dificuldade de se imaginar um novo futuro. A sociedade humana vive em um período saturado de imagens audiovisuais e informações sobre como era o passado. Esse excesso de informação sobre o passado elimina qualquer possibilidade de se criar um novo futuro imaginário, já que o passado imaginário não existe para se criar uma linha de desenvolvimento.

Além disso, em termos de sentido melódico e harmônico, a música passou por uma fase de esgotamento de possibilidades durante o século passado, o que acabou completamente com o que era antes conhecida como música de vanguarda. A música *4'33"* (John Cage, 1952), simboliza o fim desse tipo de vanguarda. Constituída apenas por pausas, a mensagem que a música passa simboliza que não há mais nada de inovador a se dizer na música.

Com todos os tipos de timbres eletrônicos já explorados à exaustão, talvez o único modo para se imaginar uma música diegética futurista seja a criação de novos meios físicos de execução musical. É o que podemos ver no episódio *Parasitas Perdidos* (*Paradise Lost*, 2001) do seriado para televisão *Futurama* (exibida pela emissora norte-americana FOX). No episódio, o protagonista Phillip J. Fry toca um instrumento futurista holográfico chamado *Holofone*, capaz de criar sons e imagens ao mesmo tempo.

Entretanto, os compositores de música diegética futuristas enfrentam outro grande problema no sentido da criação da surpresa que se espera deste tipo de composição. A velocidade de expansão das ideias e a rápida globalização de novas tendências e equipamentos que a internet proporciona faz com que uma grande novidade torne-se saturada em apenas uma questão de dias. Foi o que ocorreu com o novo meio físico de execução musical chamado Reactable, encontrado em vídeos espalhados pela rede.

Em outras palavras, qualquer novo instrumento ou timbre que o homem possa inventar nos dias atuais deixará de ser futurista em um curto período de tempo, impedindo, por enquanto, que a música diegética futurista crie uma sonoridade verdadeiramente surpreendente como ocorreu em O Planeta Proibido.

Referências

ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. Londres: British Film Institute, 2004.

BUHLER, James/FLINN, Caryl/NEUMEYER, David. *Music and cinema*. Hanover: Wesleyan University Press, 2000.

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

_____. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997.

FIKER, Raul. *Ficção científica: ficção, ciência ou uma épica da época?* Porto Alegre: L&PM, 1985.

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

GROUT, Donald L.; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. 2. ed. Lisboa: Gradiva, 2001.

GUIGUE, Didier. *Estética da sonoridade*. São Paulo-Paraíba-Brasília: Perspectiva-EdUFPB-CNPq, 2011.

RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. Vol. II. São Paulo: SENAC, 2004.

TAVARES, Bráulio. *O que é ficção científica?* 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.

TELOTTE, J. P. *Science fiction film*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Encontros e desencontros no cinema pós-colonial de Moçambique.¹

Gustavo Soranz Gonçalves² (Doutorando Unicamp)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Deslocamentos trans/nacionais e pós-coloniais.

2 Doutorando em multimeios, com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Amazonas – FAPEAM. Graduado em Rádio e TV e mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia.

Resumo:

Pretendemos analisar a experiência da implantação de um cinema pós-colonial em Moçambique nos anos 70 e 80, após a independência do país, em atividades conduzidas pelo recém-criado Instituto Nacional de Cinema (INC) e outras iniciativas que orbitaram ao seu redor. Partiremos da presença no país de importantes nomes do cinema mundial, como Ruy Guerra, Jean Rouch e Jean-Luc Godard, buscando identificar suas filiações e implicações com o projeto para o cinema moçambicano.

Palavras-chave:

Moçambique, cinema, pós-colonialismo.

Abstract:

We intend to analyse the experience of implanting a post-colonial cinema at Mozambique in the 70's and 80's, right after the independence of the country, in activities conducted by the National Institute of Cinema and other initiatives that surrounded it. We start from a presence in the country of important names of world cinema, like Ruy Guerra, Jean Rouch and Jean-Luc Godard, trying to identify those filiations and implications with the project for a mozambican cinema.

Keywords:

Mozambique, cinema, post-colonialism.

A independência moçambicana

Depois de 10 anos de conflito armado entre a guerrilha moçambicana e o exército português, em 1975, Moçambique conseguiu sua independência de Portugal, passando a se chamar República Popular de Moçambique, encerrando um ciclo de dominação colonial de mais de 400 anos. As lutas pela descolonização foram conduzidas pela Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), que tinha como um dos comandantes Samora Machel, que assumiu como presidente do país.

O cinema teve papel importante durante os anos de guerrilha e a FRELIMO convocou cineastas de Cuba, da Europa e dos Estados Unidos para registrar a revolução, documentando e divulgando em imagens os avanços e conquistas de território.

José Celso Martinez Corrêa, dramaturgo brasileiro, criador do Teatro Oficina, participou do momento inicial do cinema em Moçambique após a vitória da FRELIMO. Segundo ele, as filmagens dos campos de batalha foram importantes, pois

eles acabaram desenvolvendo toda uma documentação da guerra que foi inclusive decisiva para Moçambique provar que havia zonas libertadas; estes filmes foram mostrados na ONU, porque Portugal dizia que não existiam zonas libertadas, dizia que era um bando de bandidos e terroristas, que não havia uma guerrilha, que não havia uma guerra popular, e os filmes provaram o contrário, então a origem do cinema moçambicano é ligada à guerra de libertação e à necessidade. (CORRÊA, 1980, p.9)

Historicamente, os países africanos foram um mercado comercial para cinemas estrangeiros, sobretudo de conglomerados norte-americanos e europeus. Os países não tinham estrutura para produção cinematográfica e nem mecanismos de financiamento e distribuição de filmes produzidos nacionalmente. Nesse momento de transição, Moçambique adotou estratégias diferenciadas para criar condições operacionais para a implantação de um cinema alinhado aos ideais da nova república democrática.

Na busca por ampliação da área de influência do bloco comunista no cenário de guerra fria que se desenhou ao redor do mundo no período, principalmente a União Soviética e Cuba vão enviar equipamentos e técnicos para Moçambique a fim de contribuir para a implantação de um cinema com finalidade revolucionária. Os vários

cineastas e operadores vindos desses países trazem consigo o conhecimento técnico necessário e ajudam a formar novos operadores e cineastas moçambicanos.

O nascimento do cinema moçambicano

Ciente do poder da imagem, aprendizado consolidado nos anos da guerrilha e influenciado pelas experiências concretas de países que orientaram os ideais do movimento revolucionário, uma das primeiras ações do governo da FRELIMO foi criar o Instituto Nacional de Cinema (INC), apenas 5 meses após a implantação da nova república.

José Celso Martinez Corrêa havia realizado em Portugal o filme *O parto* (1974), sobre a Revolução dos Cravos, produzido pela Rádio Televisão Portuguesa (RTP) e pelo Comunidade Oficina Samba. Tal presença em Portugal o aproximou de Moçambique, onde realizou, juntamente com Celso Lucas, o filme *25* (1976), sobre o primeiro ano da revolução popular conduzida pela FRELIMO. Este é o primeiro filme a ser assinado pelo INC de Moçambique e teve sua produção marcada por uma ruptura com a RTP, apoiadora do que seria a primeira versão do filme.

Para Corrêa, o investimento deveria ser em um cinema popular, revolucionário, um modelo que não fosse ligado aos já conhecidos modelos do cinema hegemônico Hollywoodiano e o cinema de arte europeu, algo que estava perfeitamente alinhado às políticas da FRELIMO. Porém, segundo o próprio, esse ideal de um cinema revolucionário feito por e para os moçambicanos, em bases populares, entrou em contradição com a própria concepção do Instituto Nacional de Cinema, que foi organizado por pessoas que não participaram diretamente da guerrilha, pessoas que estavam ligadas a uma compreensão mais intelectualizada do cinema, orientadas por uma vocação de um cinema progressista em relação ao cinema comercial, porém, distante da vocação revolucionária da nova república.

Ao retornar da Inglaterra, onde finalizou o filme *25*, Zé Celso encontra uma outra realidade no INC, nesse momento já dirigido pelo cineasta Ruy Guerra, nascido em Moçambique e um dos principais nomes do Cinema Novo brasileiro. Por não se enquadrar nos planos do INC, Zé Celso acaba deixando o país e retorna ao Brasil em 1978, marcando um primeiro desencontro no jovem cinema moçambicano.

O cinejornal Kuxa Kanema

Sob direção de Ruy Guerra o INC passou a produzir um cine-jornal chamado Kuxa Kanema, que significa “o nascimento do cinema”, palavra obtida da junção de dois dialetos moçambicanos. “Kuxa”, do dialeto Runga, que significa “nascimento” e “Kanema”, do dialeto Makua, que significa “imagem”. (UKADIKE, 1994). Buscaram construir um cinejornal que discutisse os problemas e propusesse soluções, se diferenciando dos típicos cinejornais coloniais, que faziam propaganda dos regimes imperiais. Eles foram importantes para difundir o ideal revolucionário do governo junto à população nativa. Segundo Pedro Pimenta, produtor e diretor do INC no período

Para a maioria do nosso povo, cinema é fruto direto da independência. Quando chegarmos em uma vila muito remota e mostrarmos um filme, as pessoas nos dirão, “esse é o resultado da independência porque antes da independência essa vila nunca tinha visto um filme”. Então a maioria do nosso povo não seria alienado pelo cinema imperialista dominante, e nós podemos criar uma nova audiência que irá usar o filme de outro modo ao invés de consumi-lo para escapar dos problemas diários. (TAYLOR *apud* DIAWARA, 1992, p. 95)

Ruy Guerra e o INC

Ruy Guerra, nascido em Moçambique, tinha ficado 30 anos afastado do país até aceitar o convite do governo da FRELIMO para dirigir o INC. Em 1979, ele dirige aquele que seria considerado o primeiro longa-metragem dirigido por um moçambicano, *Mueda: memória e massacre*, que narra o massacre de 600 pessoas pelo exército português na vila de Mueda, em 1960. Partindo de uma peça teatral sobre o ocorrido, reencena o evento e alia a essa estrutura narrativa depoimentos de sobreviventes e testemunhas do massacre.

Para Guerra, o cinema moçambicano devia almejar produções que tivessem condições técnicas de realização mais ambiciosas e não se contentar com suportes considerados menores, como o vídeo ou o super 8. Ele apostava no cinema de ficção, com tramas de reconstrução histórica, reencenando a história recente de Moçambique, filmando em suporte 16 mm ou 35 mm. Essa postura do cineasta está no centro das divergências com as outras duas principais experiências iniciadas em Moçambique

naquele ano: o trabalho de Jean Rouch junto à Universidade de Maputo com a formação de realizadores em super 8mm e os estudos para a implantação da TV no país, conduzidos por Jean-Luc Godard e sua produtora Sonimage.

SONIMAGE – GODARD EM MOÇAMBIQUE

Jean-Luc Godard procurou o governo Moçambicano para desenvolver um estudo para a implantação da TV no país, baseado no uso do vídeo como suporte. Para Godard essa era a oportunidade de explorar um terreno fértil, explorando novas formas narrativas, aproveitando-se que o país ainda não tinha contato prévio com a televisão, não estando colonizado pelos conteúdos típicos das redes retransmissoras. Interessava a Godard essa possibilidade de realizar um experimento com a imagem videográfica, uma tecnologia nova, sobre a representação do povo, em um país novo, sem histórico de consumo de imagens, onde *film and television were unknown, and photography was extremely rare, so most of the population had simply never seen a mechanically reproduced image* (FAIRFAX, 2010, p.59).

Godard fechou um contrato de dois anos com o governo Moçambicano, onde estava previsto que ele iria 6 ou 7 vezes ao país para desenvolver sua pesquisa. A experiência durou pouco e por volta da metade do primeiro ano do contrato ele começou a ter problemas com o projeto. Uma série de dificuldades surgiu na operacionalização das atividades em Moçambique. Em primeiro lugar, Godard não falava português, o que certamente foi um entrave em diversos momentos. O país ainda passava por situações de guerrilha pelo país, o que dificultava a circulação em áreas rurais, onde estava a população mais desligada da cultura audiovisual. Além disso, ele teria manifestado sua preocupação com os aspectos técnicos relacionados ao vídeo, como a necessidade de manutenção do equipamento, por isso, cada escolha era decisiva, pois as implicações seriam muito sérias para o andamento do projeto.

Ao que nos consta, a decisão de interromper o projeto partiu de Ruy Guerra, para quem havia muita teorização e pouco resultado nessa atividade.

O fim do projeto de Godard e da sua produtora Sonimage em Moçambique marca mais um desencontro no cinema pós-colonial de Moçambique.

Jean Rouch e o Super 8mm

Rouch havia realizado ateliês de formação em super 8 mm, dedicados à antropologia visual, em Portugal, a convite de Jacques d'Arthuys, naquele momento diretor do Centro Cultural Francês do Porto. Posteriormente, como conselheiro cultural em Moçambique, d'Arthuys convidou Rouch para a implantação desse programa de formação de cineastas em Moçambique. *The french minister of cooperation provided \$ 200.000 in funds, a laboratory complete with Kodak equipment, ten editing tables, ten projectors, ten cameras, ten taping devices, and six generators for production in rural areas.* (DIAWARA, 1992, p.98)

O formato de Super 8mm apresentou uma série de inconveniências, que deram origem às críticas do INC. Primeiro, os filmes existiam em apenas uma cópia, que era exibida nas aldeias e tribos após as oficinas. Para Rouch esse aspecto dava ao material a característica de um cartão postal, onde cada um lê e passa adiante. Seriam filmes feitos pelos próprios moçambicanos, outrora impossibilitados de se expressar por meio do audiovisual, que expressariam aspectos do seu cotidiano e de seus modos de vida nas diferentes regiões do país. Porém, para o Instituto esse era um problema, pois não havia como preservar esse material, além de trazer custos elevados para realizar cópias do material.

Os aspectos que interessavam a Rouch no Super 8mm, como sua leveza, facilidade de manuseio e menor custo de produção pareciam não chamar a atenção do INC. Ao que tudo indica as críticas recaiam sobre a qualidade da imagem do Super 8, considerada por muitos pobre, sem definição. Para Guerra o cinema feito em 16mm ou 35mm exige do realizador um tempo para pensar a produção, aspecto que seria negligenciado quando se filmava em Super 8, algo que comprometeria a *mise-em-scène*.

Em mais um desencontro, ainda em 1978, Rouch voltou à França deixando os equipamentos em Moçambique.

O legado em Moçambique

Graças às ações do INC, o cinema em Moçambique seguiu em ritmo crescente a partir de 1976, sendo que o KuxaKanema passou a ter uma edição semanal regular apenas a partir de 1981, com 10 minutos de duração. As principais atividades cinematográficas eram relacionadas à produção de documentários educativos, tendo como público-alvo a população iletrada do país. Nos anos 1980 foram realizados dois longas-metragens de ficção, *O tempo dos leopardos* (1985), dirigido por Zdravko Velimrovi, uma coprodução Moçambique, Iugoslávia e Zimbábue, e *O vento sopra do Norte* (1985), dirigido por José Cardoso. Outros títulos surgiram nos anos subsequentes, com diversos esforços em coproduções internacionais.

Porém, após a revolução, Moçambique continuou enfrentando conflitos armados com outros países, particularmente com a África do Sul e a Rodésia (antigo nome do atual Zimbábue). Aliado a isso, o país passava por sérios problemas econômicos, deflagrados com a mudança em seu regime político. Em 1986 o presidente Samora Machel morreu em um acidente aéreo, o que modificou radicalmente os rumos da política no país e, conseqüentemente, o futuro do Instituto Nacional de Cinema, que deixou de ser prioridade para o novo governo. Em 1991 a sede do Instituto passou por um incêndio, que destruiu suas estruturas operacionais, equipamentos e praticamente acabou com seu acervo fílmico, comprometendo seriamente as atividades cinematográficas no país. Há ainda que se destacar o colapso dos regimes socialistas ao redor do mundo, o que deixou Moçambique sem um importante suporte internacional.

Com essas dificuldades, o INC de Moçambique praticamente encerra suas atividades em 1991, contabilizando cerca de 15 anos de atividades cinematográficas no país.

Bibliografia

- ANDRADE-WATKINS, C. "Portuguese african cinema: historical and contemporary perspectives: 1969 to 1993". *Research in african literatures*: Bloomington, Vol. 26, nº3. 1995.
- CORRÊA, J.C.M. (Et alii). *Cinemação: Cine olho revista de cinema*. São Paulo: 5º tempo produções artísticas e culturais, 1980.
- DIWARA, M. *Film production in Lusophone Africa: toward the Kuxa Kanema in Mozambique*. in: *African Cinema: politics and culture*: Bloomington, Indiana University Press, 1992.
- FAIRFAX, D. "Birth (of the image) of a nation: Jean Luc Godard in Mozambique". *Film and Media Studies*: Bucarest, Vol. 3. 2010.
- RIBEIRO, J. da S. "Jean Rouch – filme etnográfico e antropologia visual". *Doc on-line: Covilhã*, nº3. 2007.
- SILVA, I. O. P. da. "*Bárbaros Tecnizados*": cinema no Teatro Oficina. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2010.
- UKADIKE, N. F. *Black Africa Cinema*. Berkeley: University of California Press, 1994.

Documentário de Divulgação Científica em tempos de Cibercultura¹

Heloisa Helena Oliveira de Magalhães Couto² (Doutoranda/UFRJ)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Cinema, Mídias digitais.

2 Doutoranda do programa de pós-graduação Educação em Ciências e Saúde, do Núcleo de Tecnologia Educacional para a Saúde (NUTES) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Resumo:

O *Documentário Um olhar sobre Vila Velha* foi produzido a partir da câmera de um celular, e teve o propósito de construir um argumento audiovisual para discutir problemas relacionados à preservação do meio-ambiente. Podemos considerar o vídeo em questão um documentário para divulgação científica? Buscamos responder à luz de *Um Discurso sobre as Ciências*, proferido por Santos (2001) e de uma revisão sobre a história e as características do documentário contemporâneo de divulgação científica.

Palavras-chave:

documentário, divulgação científica, celular.

Abstract:

The *Documentary A look over Vila Velha* was produced with a cell phone camera, it has the purpose of constructing an audiovisual argument to discuss issues related to environment preservation. Can we consider the video in question a science dissemination documentary? We seek to answer this question in the light of *A Discourse on Science*, given by Santos (2001) and of a review on science dissemination documentary characteristics and history.

Keywords:

documentary, scientific dissemination, cell phone.

Introdução

O “*Documentário - Um olhar sobre a Vila Velha*” foi produzido por um coletivo de alunos e professores de uma escola pública e postado no *YouTube*. Gerado a partir da câmera de um celular, teve o propósito de construir um argumento audiovisual para discutir problemas relacionados ao meio ambiente e à qualidade de vida da comunidade de Vila Velha, primeira feitoria instalada oficialmente no Brasil em 1526.

Em tempos que a produção audiovisual constitui-se uma *atitude-cinema* (LIPOVETSKY & SERROY, 2009) podemos considerar o vídeo em questão um documentário?

Lipovetsky & Serroy (2009) nos lembram de que a história do cinema se escreveu a partir de uma série de rupturas que culminaram em sua reinvenção em outras ocasiões e que o mesmo acontece hoje. Eles nomeiam essa fase de hipermoderna, de hipervisualidade do mundo e de si mesmo, desencadeada pelas novas tecnologias de informação e comunicação, situação em que o gesto cinema pode ser produzido por qualquer sujeito com suas câmeras digitais ou celulares, para registro e exibição do seu cotidiano. Todos podem ser atores e/ou realizadores.

É neste contexto que pretendemos entender o vídeo “*Documentário - Um olhar sobre a Vila Velha*”³ e suas relações com a questão da divulgação científica e da ciência. O vídeo que analisamos apresenta traços do cinema documentário que se atém a determinadas convenções para imprimir uma ideia de veracidade (DA-RIN, 2004): longos planos-sequência; imagens tremidas captadas pela câmera flagrando o acontecimento; som direto (ambiente); ausência de narração *over*. O próprio conteúdo do diálogo estabelecido entre a moradora-entrevistada e os alunos-entrevistadores reforçou essa impressão. Não são utilizados sujeitos, figurinos, cenários que se enquadrem em tipificações.

Seria então o vídeo sobre Vila Velha um documentário de divulgação científica?

Buscando responder a essas questões, tratamos inicialmente de entender o que é o documentário de divulgação científica à luz de *Um Discurso sobre as Ciências*,

3 O vídeo tem a duração de cerca de 10 minutos. Podemos descrever, muito sucintamente, sua composição a partir dos seguintes episódios: uma longa sequência, no início, com pessoas caminhando e na ponte, que liga o local onde se encontra a escola e a Vila Velha, jovens veem suas imagens refletidas na água; uma entrevista; jovens coletando lixo; depoimento de um jovem sobre poluição.

proferido por Santos (2001) e que novas funções ele poderia ter de acordo com as propostas desse autor para a compreensão da natureza da ciência.

O Documentário de Divulgação Científica

Nos últimos anos, o cinema documentário tem atraído um interesse crescente e parece que, em um mundo marcado pela velocidade dos crescentes avanços da tecnologia e da ciência, cada vez é mais importante a divulgação científica. A abordagem histórica de León (2001) nos ajuda a construir uma das trajetórias da divulgação científica. De acordo com o autor durante séculos os conhecimentos científicos foram patrimônio apenas de uma elite intelectual. No entanto, a partir do século XVII, contrapontos ao desenvolvimento da Ciência Moderna, surgem razões político-sociais para a disseminação desses. Ao final do século XIX, as inovações e conquistas científicas passam a ocupar um lugar importante na vida cotidiana. O progresso científico e tecnológico precisava estar incorporado nas questões de domínio público. Era preciso conhecer e controlar o que se fazia em Ciência e o que dela resultava.

Desde o início, a produção audiovisual não apenas contribuiu com a divulgação de conhecimentos, mas se tornou relevante para as pesquisas científicas, já que se constituiu como uma nova ferramenta de investigação, ao permitir a observação de fenômenos imperceptíveis ao olho humano.

Alguns educadores de várias partes do mundo, conhecendo o sucesso da produção cinematográfica começaram a investigar o potencial educacional e as formas e estratégias de uso do cinema em sala de aula. Nos Estados Unidos, desde a chegada do cinematógrafo, foram experimentadas possibilidades de aplicá-lo ao ensino. Tomas Edison produziu vários filmes sobre conhecimentos elementares de Física, Química e História Natural (LEITE, 2005).

Conforme o cinema vai evoluindo (som, cor, câmeras leves, som direto), esse gênero de produção audiovisual vai ganhando novos contornos e se consolidando, até obter um significativo impulso por sua veiculação na televisão.

De maneira geral os documentários de divulgação científica podem ser correlacionados ao modo expositivo, segundo a classificação de Nichols (2005). O

modo expositivo enfatiza a impressão de objetividade e facilita a generalização e a argumentação abrangente. São documentários que dependem muito de uma lógica informativa transmitida verbalmente. As imagens esclarecem, ilustram, ou contrapõem, mas desempenham um papel secundário. Uma característica marcante, que se configura quase como uma marca de autenticidade, é a tradição da voz de autoridade (a voz de Deus): um orador que é apenas ouvido, que tudo sabe e tudo vê (NICHOLS, 2005).

De forma consistente com o modo expositivo de documentário, tal como definido por Nichols, e com ajuda de León (2001), identificamos algumas outras características dos documentários de divulgação científica: tentar persuadir racionalmente o espectador da veracidade das questões que apresentam; centrar-se em assuntos sobre os quais não há controvérsias evidentes; trabalhar com exemplos e valores considerados universais; utilizar esquemas argumentativos que relacionem o discurso proposto com a experiência cotidiana da audiência e que permitam apelar às emoções; utilizar para atrair a atenção da audiência alusões a aspectos pouco comuns e suspense; recorrer à simplificação, para tornarem-se claros e atraentes; buscar chegar a uma objetividade livre de interesses e preconceitos, independente e que permita ao espectador formar sua própria opinião.

Documentário contemporâneo de Divulgação Científica à luz de *Um Discurso sobre as Ciências*

Santos (2001) estruturou o texto em três etapas. Na primeira procurou caracterizar a ordem científica hegemônica. Em seguida analisou, sob condições teóricas e sociológicas, a crise do paradigma dominante, e por último, especulou acerca do perfil de uma nova ordem científica emergente. Fundamenta-se nas seguintes teses: 1) Todo conhecimento científico-natural é científico-social; ou seja, todo conhecimento do paradigma emergente se funda na superação de distinções como Ciências Naturais e Sociais, natureza e cultura, coletivo e individual, sujeito e objeto. 2) Todo o conhecimento é local e total; logo, sendo total não é determinístico, e sendo local não é meramente descritivista. 3) Todo conhecimento é autoconhecimento; isto é, o ato de conhecer e o produto do conhecimento são inseparáveis. A Ciência não é a única

explicação possível da realidade e não há qualquer razão científica para considerá-la melhor que outras explicações. 4) Todo o conhecimento científico visa constituir-se em senso comum. O senso comum, deixado a si mesmo, é conservador, mas interpenetrado pelo conhecimento científico pode estar na origem de uma nova racionalidade. Assim, o conhecimento científico só se realiza se convertido em senso comum. A Ciência ao se “sensocomunizar” não despreza o conhecimento que produz tecnologia, mas entende que, tal como o conhecimento deve traduzir-se em auto-conhecimento, o desenvolvimento tecnológico deve traduzir-se em sabedoria da vida.

No caso de uma produção audiovisual, entendemos que há especificidades que podem facilitar ou dificultar uma reflexão que vá no sentido da reflexão colocada por Santos. A maioria dos documentários científicos ainda se situa dentro do modo expositivo, e são construídos de maneira a apresentar os conteúdos científicos como único conhecimento válido, alicerçado em uma visão conformada no paradigma hegemônico (REZENDE & STRUCHINER, 2009). Divulgar o conhecimento científico enquanto produtor de uma informação parcial, que é capaz de prover respostas eficazes, mas temporárias, relativizar historicamente o papel da Ciência *vis-à-vis* outras formas de conhecimento, ainda não é a abordagem usual.

A partir dos anos 1990, a produção documentária tem atraído um interesse crescente em todo mundo (LIPOVETSKY & SERROY, 2009), o que pode ser conferido pelo aumento da quantidade de filmes, da criação de festivais especializados, pela ampliação de subvenções, e articulação de projetos entre a TV e o cinema.

Lipovetsky & Serroy (2009) discorrem sobre outras inovações: o documentário abandona seu estilo professoral; praticamente não se ouve mais a *voz over* que marcava uma autoridade. O documentário como resposta ao desaparecimento dos grandes referenciais coletivos do bem e do mal, do certo e do errado, da direita e da esquerda, pode se constituir numa investigação problematizada e problematizadora. A ausência de explicação não é mais vista como uma deficiência. É a singularidade dos indivíduos com quem podemos nos identificar que nos seduz e sensibiliza.

Apartir das especificidades da produção audiovisual documentária contemporânea e das teses do paradigma emergente proposto por Santos, buscamos identificar algumas características que poderiam ser utilizadas nos filmes e vídeos para divulgação científica contemporâneos, que passamos a enumerar a seguir:

- colocar em primeiro plano sua própria construção; evidenciando que o filme cria o seu próprio tipo de verdade;
- construir argumentos a partir de uma multiplicidade de pontos de vista;
- problematizar as narrativas; ou optar por não empregar o desenvolvimento narrativo tradicional;
- utilizar humor, paródia e o inusitado, como maneiras de tratar um tema, e não como um elemento irrelevante introduzido para atrair a atenção;
- recusar-se a manter uma única explicação para os acontecimentos;
- considerar a cultura popular;
- abandonar as grandes sínteses, e se ater às pequenas histórias;
- ressignificar fragmentos de filmes ou imagens de arquivos, ou seja, criar composições híbridas, que articulam modos de abordagem e discursos variados;
- não resolver ambiguidades e sentidos múltiplos na montagem; não priorizar, durante a montagem, a exclusão de hesitações, e o que é acidental;
- não utilizar as falas dos sujeitos nas entrevistas apenas como ilustração de um argumento, elaborado antes da realização da filmagem;
- considerar o próprio processo de filmagem como produtor de acontecimentos.

Em alguma medida, o vídeo *Documentário – Um olhar sobre Vila Velha* apresenta algumas das características propostas acima. A abordagem adotada toma o próprio processo de coleta das imagens como um acontecimento, em que o acaso e o improvisado são valorizados. No vídeo, houve espaço para a elaboração de auto representações pelos próprios sujeitos que participaram da experiência; para evidenciar a construção da filmagem; esforço para problematizar as condições do ambiente em que viviam; uso de material fonográfico próprio da cultura popular da região, e deve ter sido muito enriquecedor o debate entre os alunos realizadores e os alunos de outros coletivos e séries, visto que eles próprios, moradores da região, podem de fato ajudar a preservar aquele ambiente.

Nesse sentido, o trabalho que professores e alunos desenvolveram, buscando não apenas compreender as questões de natureza técnico-científica, mas a forma

como afetam a comunidade, documenta, divulga ciência, é oportuno e coerente. Alunos, aprendizes e coautores na elaboração do vídeo, participando de debates junto à comunidade escolar e, assim, se afirmando como sujeitos da experiência, vão convertendo em sabedoria popular, senso comum daquela comunidade, o que aprenderam em sala de aula. Afinal, que sentido teria participar do projeto, assistir as aulas, estudar os textos, produzir um documentário, se tudo isso não se constituir sabedoria popular, senso comum da comunidade?

As atividades de divulgação científica tanto podem servir como instrumentos para maior consciência social, como para transmitir uma visão exagerada das possibilidades da Ciência, ou seja, podem tanto estar fundadas no paradigma da Ciência Moderna, como no paradigma emergente. As novas tecnologias de informação e comunicação podem desempenhar um significativo papel no debate crítico entre a Ciência e a Sociedade.

Referências

DA-RIN, S. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

LEITE, S. F. **Cinema Brasileiro: das origens à Retomada**. São Paulo: Perseu Abramo, 2005.

LEÓN, B. **O Documentário de Divulgação Científica**. Avanca, Portugal: Edições Cine-Clube de Avanca, 2001.

LIPOVETSKY, G. e SERROY, J. **A tela global: mídias culturais e o cinema na era hipermoderna**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

NICHOLS, B. **Introdução ao Documentário**. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

REZENDE, L. & STRUCHINER, M. Uma Proposta Pedagógica para Produção e Utilização de Materiais Audiovisuais no Ensino de Ciências: análise de um vídeo sobre entomologia. **Alexandria - Revista de Educação em Ciência e Tecnologia**, v.2, n.1, p.45-66, mar. 2009.

SANTOS, B. de S. **Um discurso sobre as Ciências**. 12ª ed. Porto, Portugal: edições Afrontamento, 2001.

Efeitos visuais e a criação de atmosferas no audiovisual contemporâneo¹

India Mara Martins² (Doutora em Design, Departamento de Cinema e Audiovisual/UFF)

1 Trabalho apresentado na mesa Cinema, mídias digitais, no dia 09/10/2012, no XVI Encontro da Socine: Cinema Brasileiro e Novas Cartografias do Cinema Mundial, realizado no Senac/São Paulo.

2 Professora do Programa de Pós Graduação em Comunicação PPGCOM/UFF, atualmente coordena as pesquisas "A criação de atmosferas no audiovisual contemporâneo", e "A influência da tecnologia digital no processo criativos dos diretores de arte do cinema da retomada", financiada pelo CNPq e Faperj.

Resumo:

O objetivo deste artigo é delimitar o conceito de “efeitos visuais” e evidenciar o seu papel na criação de atmosferas no audiovisual contemporâneo. O termo efeitos visuais designa uma renovação ao que era chamado de “efeitos especiais” e associado a alguns gêneros filmicos. O conceito de atmosfera é oriundo dos estudos de estética e busca definir “o não figurável”, algo intangível e abstrato que pode ter uma presença fundamental no espaço representativo de uma imagem e na sua recepção.

Palavras-chave:

efeitos visuais, atmosfera, *scene design*.

Abstract:

The aim of this article is to define the concept of “visual effects” and highlight its role in creating atmospheres in contemporaneous audiovisual. The term visual effects means a renewal of what was called “special effects” and associated with some filmic genres. The concept of atmosphere comes from studies of aesthetics and seeks to define “non figurável”, something intangible and abstract that can have a fundamental presence in space representative of an image and its reception.

Keywords:

visual effects, atmosphere, *scene design*.

Introdução

Este ensaio faz parte da pesquisa intitulada “A criação de atmosferas no audiovisual contemporâneo” financiada pelo Fopesq/UFF e tem por objetivo investigar as estratégias visuais criadas pelo *production designer*/diretor de arte (seja no desenvolvimento do projeto visual do filme, seja nas escolhas relacionadas ao trabalho da direção de arte) e pelos procedimentos estéticos possibilitados pela tecnologia digital.

Optamos por delimitar o campo dos efeitos visuais a partir da sua prática no sistema produtivo, pois se trata de uma atividade, que embora faça parte de estudos teóricos (Metz, Brosnan), ocorre em consonância com as tecnologias e os profissionais exigidos em função destas transformações. Neste sentido, estamos trabalhando com a delimitação de dois tipos de efeitos proposta por Raymond Fielding: os efeitos fotográficos e os efeitos mecânicos. Para Fielding, os efeitos visuais (*visual effects*) fazem parte dos efeitos fotográficos (*photographic effects*).

Estes efeitos podem ser realizados de três formas: 1) in-câmera (são todos os efeitos realizados em frente à câmera, o que Metz chama de pró-fílmicos); 2) processos de laboratório (são todos os efeitos que apresentam etapas laboratoriais) e 3) combinação de processos in-câmera e laboratoriais. Cada uma destas formas envolve diferentes técnicas e tecnologias para a sua realização. No contexto deste artigo nos interessa os efeitos visuais, que são utilizados para a criação do espaço cinematográfico e a sua atmosfera.

A atmosfera cinematográfica

A atmosfera cinematográfica é definida pela pesquisadora portuguesa Inês Gil como um espaço energético, composto por forças visíveis ou invisíveis, que têm o poder de desencadear sensações e afetos nos receptores. A atmosfera faz parte das sensações, do que é intangível, tanto em termos de realização/criação como de recepção. Mas ela pode ser controlada, acredita o fotógrafo francês Henri Alekan:

A atmosfera é a integração no complexo plástico de elementos ativos (dinâmicos) – personagens e objetos, e elementos passivos (estáticos)

– lugar e cenário, num clima cuja origem é sempre psicológica. A atmosfera é o ligante da componente fílmica ou pictórica. É a atmosfera que dá o tom à obra. É através dela que o visual relembra à nossa memória – as nossas experiências vividas, as pendências psíquicas que acumulou e se traduzem por desconforto, tristeza, mistério, medo, angústia, felicidade, alegria, etc. (ALEKAN, 1984, p. 67).

De acordo com Gil temos duas grandes categorias de atmosfera: a dramática e a fílmica. A primeira é dramática, porque é expressa a partir da diegese e para se concretizar nas telas do cinema depende de uma série de fatores e sua interrelação (a direção, a fotografia, a iluminação, a cenografia, a performance dos atores e a relação da equipe). É a atmosfera encontrada especialmente em alguns gêneros como o drama e o terror. A segunda é associada aos elementos plásticos porque diz respeito à forma da imagem fílmica, e aos elementos que constituem o seu espaço plástico. A atmosfera fílmica se diferencia da dramática, por ter sua ênfase nos aspectos visuais e poder ser constituída de forma independente, sem a presença de todos os elementos citados anteriormente (um bom exemplo são os cenários do filme *Capitão Sky e o Mundo de Amanhã*, Kerry Conran, 2003), que foram desenvolvidos em diferentes produtoras de efeitos visuais ao redor do mundo.

É no campo do design que encontramos uma abordagem que coloca a atmosfera como um dos elementos fundamentais para representar o espaço de forma verossímil em suas diferentes dimensões (inclusive psicológica), seja no cinema, animação ou num game. Weiye Yin, designer chinês especializado na área de *scene design*, acredita que através da atmosfera acentuamos certos temas ou sugerimos determinadas emoções, que ativam a subjetividade do público e fazem uma ilustração ganhar “magnitude”.

Em termos de composição ele fala em duas categorias de atmosfera: a alcançada com fenômenos naturais (neblina, chuva, sol, poeira, névoa) e a resultante da representação de fenômenos subjetivos/emocionais. A primeira supõe a observação de leis científicas e cabe ao designer apenas tornar aquele cenário real mais belo. A segunda categoria exige do designer mais envolvimento emocional no processo criativo. O designer coreano também cita aspectos concretos, que devem ser observados para captar e representar a atmosfera através da composição visual digital: Clima, Espaço, Diferentes horas do dia/estações, Cenários especiais, Cor e Luz.

A nossa hipótese é que determinadas estratégias utilizadas pelo Production designer/Diretor de Arte podem levar à constituição de certas atmosferas e favorecer a sua criação, dando-lhe materialidade e permitindo, inclusive, a análise de sua eficácia no campo da recepção. O que se busca mostrar é que a atmosfera pode ser tratada como um elemento concreto de criação³, viabilizada por diferentes técnicas pró-fílmicas, alcançadas com a composição visual, a escolha de locações, a construção cenográfica, a iluminação e, extrafílmicas, como efeitos visuais e especiais, fazendo uso das tecnologias digitais disponíveis na atualidade.

Espaço construído digitalmente

Tecnicamente, o espaço fílmico pode ser construído de duas maneiras: através do deslocamento da câmera entre os planos e do próprio movimento da câmera durante o curso do plano (panorâmica, travelling etc.), e da justaposição e sucessão de espaços fragmentários, que podem não ter nenhuma relação material entre si, mas que resultam em um espaço global, sintético, percebido pelo espectador como único. Isso não mudou com a tecnologia digital, os movimentos da câmera continuam desenvolvendo novas possibilidades narrativas e estéticas no cinema contemporâneo, só que agora estes movimentos são criados por algoritmos e não fazem mais parte do espaço pró-fílmico. O que vai diferenciar o cinema atual no uso dos efeitos visuais, é que eles não são mais complemento, são parte da narrativa, e estão atribuindo novos significados ao espaço e ao tempo.

Como nosso objeto de estudo são os efeitos visuais e a criação de atmosfera utilizando recursos digitais estamos propondo refletir sobre duas categorias de espaço cinematográfico gerado computacionalmente. Os espaços híbridos, que utilizam filmagem (*O quarto do Pânico*, David Fincher, 2002, *Origem*, Christopher Nolan, 2010, *Sem Limite*, Neil Burger, 2011) e recursos computacionais apenas para alcançar determinados tipos de efeitos visuais importantes para a narrativa na representação do espaço.

3 O cinema *High concept* seria uma modernização do chamado cinema *blockbuster*, pois além de apresentar uma narrativa básica e valorizar os efeitos especiais, tende a ser pensado para mais de uma janela de exibição e com todos os produtos licenciados que poderá gerar, e ainda traz as características dos filmes *blockbusters*.

Os efeitos visuais utilizados em conjunto com as imagens *live action* estão mais presentes no cinema *High Concept*⁴ e aparecem inseridos no contexto dramático, de modo a contribuir para a criação de significados narrativos e ajudar no entendimento do filme. Por exemplo, em *O quarto do pânico* o efeito de fotogrametria⁵ tem a função de mostrar a distância entre os diferentes cômodos da casa, enfatizando as dificuldades que serão enfrentadas pelas personagens ao longo do filme. No filme *Sem Limite*, o efeito de penetração⁶ numa sequência de táxis é uma analogia ao estado artificial do personagem principal e também um recurso de *flash back*, pois o filme começa numa situação limite no presente e há um retorno ao passado para explicar como o personagem chegou aquele estado.

No filme *Origem*, os efeitos visuais são fundamentais para a narrativa estruturada a partir do contraste, que pode ser observado tanto na composição de Wally Pfister (diretor de fotografia) do complexo mundo criado com o uso de reflexos e espelhos, que ajudam a simbolizar a constante relação de sonho e realidade e, como na própria paleta de cores, que alterna tons em cada estágio da missão: frios, quentes, pastel, sombrios, claros, incluindo os monumentais e magníficos cenários. Apesar de apresentarem características fotorrealistas, as locações apresentam incongruências, que contrariam as leis da física como os paradoxos da escada de penrose, o limbo e a rua dobrada em Paris.

Outro tipo de espaço criado de forma totalmente digital são as *Scene Design*, que geralmente são espaços que representam vastas paisagens e enfatizam a criação de atmosferas a partir de efeitos visuais (*Capitão Sky e o mundo de amanhã*, Kerry Conran, 2003, *300*, Zack Snyder, 2006, *Sin City – A cidade do pecado*, 2005, Robert Rodrigues e Frank Miller, *Avatar*, James Cameron, 2010, *Alice no país das maravilhas*, Tim Burton, 2011).

4 Esta técnica mistura filmagens reais, cortes ocultos e simulações de movimentos em computação gráfica.

5 A Penetração é definida como a “habilidade de evocar o espaço interior e retratar o invisível” (WELLS, 1998: 122). Através do modo “penetrativo” conceitos abstratos podem ser visualizados na animação. Penetração é essencialmente uma ferramenta reveladora, usada para revelar condições e princípios que estão escondidos ou além da compreensão do espectador. (WELLS, 1998, p. 122).

6 William Reeves cria o método de representação de objetos particulados dinâmicos – o sistema de partículas – através do qual se modelava formas complexas e irregulares como nuvens, fumaça, fogo, ondas, borrifos, etc. O sistema foi usado pela primeira vez em *Jornada nas Estrelas: a Ira de Khan*.

As *scene design* têm como principal função criar espaços mais subjetivos que geográficos, por isso predominam determinadas atmosferas e apesar de se tratar de representações figurativas, elas se aproximam de espaços de sonho e fantasia. Portanto, são mais frequentes em certos gêneros de filmes de ficção científica, animações e jogos. Apesar de a expressão ter um ar de novidade, a sua prática tem antecedentes no cinema (*matte paint, glass paint*), nos jogos e animação, nos quais geralmente é chamada de fundo ou *background*. Contudo, o termo não é só uma forma nova de se referir aos mesmos processos. O que diferencia a *scene design* das formas anteriores utilizadas na criação do espaço, é que para elas é fundamental expressar uma atmosfera e não fazer apenas uma descrição do espaço. Ou seja, através da composição visual elas devem tornar visíveis aspectos que não são visíveis (como medo, alegria, ternura, etc.).

Em arte, tanto em pintura quanto em música, não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças. É por isso que nenhuma arte é figurativa. A célebre fórmula de Klee, 'não apresentar o visível, mas tornar visível', não significa outra coisa. A tarefa da pintura é definida como a tentativa de tornar visíveis forças que não são visíveis (DELEUZE, 2007, 63).

Em relação aos jogos e a animação esta é obviamente uma opção possibilitada pela tecnologia, principalmente pelo sistema de partículas⁷, que surge em 1982 e vai viabilizar a criação digital de sistemas complexos como nuvens, neblina, poeira, fumaça, etc.. Em relação aos filmes *live action*, as *scene design* passam a ser incorporadas na narrativa e se tornam uma nova maneira de representar o espaço e a atmosfera, pois o fazem de forma independente, fora do set de filmagem. A criação de atmosferas no cinema clássico narrativo dependia muito mais de outros elementos como a *mise en scène*, compreendendo as relações entre atores, cenários e iluminação. As *scene design* são criadas de forma autônoma, obviamente considerando a proposta do roteiro e a intenção do diretor, mas elas ocorrem fora do processo pré-fílmico, que correspondia a certa gramática, ou seja, a criação do espaço está se tornando autônoma em relação aos seus modelos narrativos. Como isso modifica os modos de produção e a estética?

7 William Reeves cria o método de representação de objetos particulados dinâmicos – o sistema de partículas – através do qual se modelava formas complexas e irregulares como nuvens, fumaça, fogo, ondas, borrifos, etc. O sistema foi usado pela primeira vez em Jornada nas Estrelas: a Ira de Khan.

Os teóricos de animação acreditam que cada vez mais o cinema se aproxima do cinema de animação. É importante destacar que a tecnologia digital não é responsável pela inserção de animação em filmes *live action* - isto ocorre desde os anos de 1900 - mas sim por colocar a animação no centro dos debates teóricos sobre o cinema contemporâneo. Aliás, para Manovich, só faz sentido falar de novas tecnologias no contexto do cinema, pois os procedimentos adotados com os softwares se assemelham aos procedimentos de codificação utilizados pela animação:

Vista sob esse contexto (isto é, do ponto de vista da história da imagem animada em sentido lato), a construção manual de imagens no cinema digital representa um retorno às práticas pré-cinemáticas do século XIX, quando as imagens eram pintadas e animadas à mão. Na virada do século XX, o cinema teve que delegar essas técnicas manuais para a animação e definir a si mesmo como um meio de registro. Conforme o cinema adentra a era digital, essas técnicas estão se tornando novamente um lugar comum no processo fílmico. Consequentemente, o cinema não pode mais ser claramente distinguido da animação. Já não é mais uma tecnologia indexical das mídias, mas, em vez disso, um subgênero da pintura (MANOVICH, 2004, p.5).

Manovich não é o único a refletir sobre esta fase do cinema digital como um retorno às práticas pré-cinemáticas / artesanais. Os animadores e historiadores de animação também comungam da mesma opinião, mas pensam nas artes gráficas e não na pintura. “Na verdade, as qualidades essenciais da animação começam onde a ação real dos filmes termina. Esta é uma das razões pelas quais a animação é uma arte separada dentro de outra arte – uma extensão dos princípios fundamentais da cinematografia para o mundo inteiramente especializado das artes gráficas “(HALAS & MANVEL, 1976, p.26).

No contexto produtivo, talvez o processo de realização cinematográfica esteja hoje mais próximo do fluxo produtivo da animação, no qual a pré-produção (projeto visual, storyboards, animatics, etc.) e a pós-produção são fundamentais. Mas por outro lado, se a animação, é uma extensão dos princípios fundamentais da cinematografia para o mundo das artes gráficas, o cinema cada vez mais afirma suas qualidades espaciais (sejam criadas por uma câmera ou por algoritmos) e se torna mais do que nunca “cinemático”, como desejavam os cineastas das vanguardas.

Estas qualidades podem ser observadas na revalorização dos planos gerais de gêneros clássicos como western. Planos gerais estes gerados a partir de computação gráfica, mas que lembram técnicas tradicionais de criação do espaço no cinema (principalmente *matte paintings*), por sua luz, cor, textura e beleza, mas vão além pela mobilidade permitida pelas câmeras neste espaço artificialmente criado, adequado às novas janelas de projeção IMAX 3D, que colocam o espectador num estado de imersão improvável para qualquer outra técnica de representação visual.

Para além do espaço, contribuem, para este estado de imersão, efeitos visuais, que tornam a realidade hiperrealista, com suas cores brilhantes e formas perfeitas apresentadas pelas câmeras de alta definição, ângulos e pontos de vista inusitados, que provocam sensações cinestésicas no espectador. Os efeitos visuais deixaram de ser um complemento e se tornaram um elemento fundamental na construção do espaço na cinematografia contemporânea, seja para valorizar determinadas situações dramáticas ou para se adequar às novas janelas de exibição. É neste sentido que entendemos a função dos efeitos visuais como elementos que enfatizam a criação de atmosferas no contexto da tecnologia digital e dos novos paradigmas que ela impõe à linguagem cinematográfica.

Referências

ALEKAN, Henri. *Des lumières et des ombres*, Paris: Le Sycomore, 1984.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Lógica da Sensação*, tradução equipe Roberto Machado, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

FIELDING, Raymond. *The Technique of Special Effects Cinematography*. London and New York, Focal Press, 1977.

GIL, Inês. *A Atmosfera no Cinema: o Caso de A Sombra do Caçador de Charles Laughton entre o Onirismo e Realismo*, Lisboa: Calouste Gulbenkian, FCT, 2005.

MANOVICH, Lev em “Novas Mídias como tecnologia e idéia: dez definições”, in *O chip e o Caleidoscópio*, org por Lúcia Leão, São Paulo: Editora Senac, 2005.

HALAS, John; MANVELL, Roger. *A técnica da animação cinematográfica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

RYU, Jae Hyung. *The Cinema of Special Attractions and Its Representation of Reality: The comparison between the Early Tricks and Digital Effects*, Georgia: Georgia State University, 2009.

YIN, Weiye. *Impeccable Scene Design for game, animation and film*. Beijing: Cypi Press, 2010.

Terror mutilado: “Halloween”, adequado à classificação indicativa¹

Ivan Paganotti² (Doutorando – USP)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Cinema e Censura.

2 Doutorando em Ciências da Comunicação (PPGCOM-USP), com bolsa Capes, orientado pela Profa. Dra. Mayra Rodrigues Gomes. Membro do Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura (NPCC-USP) e do MidiAto.

Resumo:

Para adequar-se a uma faixa etária da audiência mais jovem, os distribuidores brasileiros do filme de terror “Halloween - O Início” (*Halloween*, EUA, 2007) excluíram cenas que totalizavam 26 minutos – quase um quarto da sua extensão original. Com o inusitado reposicionamento da classificação estatal na crítica aos cortes, o artigo analisa como as cenas cortadas comprometem a obra, considerando que a violência é o cerne de “*slasher films*” e não pode ser descartada como excesso pela autocensura.

Palavras-chave:

Cinema, terror, censura, liberdade de expressão, classificação indicativa.

Abstract:

In order to be approved to younger audiences, the Brazilian distributors of horror film *Halloween* (USA, 2007) cut scenes that totaled 26 minutes – almost a quarter of its original length. Since even the state agency responsible for media ratings denounced this editing practice, this article evaluates how these excluded scenes compromise the movie, considering that violence is essential to *slasher* films and cannot just be cut off as an excess in self-censorship commercial practices.

Keywords:

Cinema, terror, censorship, free speech, movie rating.

Mutilação perversa dos fluidos vitais em gêneros viscerais

Para se distanciar das práticas de censura nas décadas anteriores, o Manual da Nova Classificação Indicativa – que recomenda as faixas etárias de audiência apropriadas a produtos audiovisuais como filmes, programas televisivos, shows e videogames – defende a “transparência” dos procedimentos de “um dos órgãos públicos com mais informações a respeito de sua atividade-fim” (MINISTÉRIO DA JUSTIÇA, 2006, p.8). Apesar de as classificações serem publicadas, os eventuais cortes realizados pelos produtores dos filmes ou pelos canais de televisão permanecem ocultos. A classificação só salienta que os itens avaliados sofreram “adequação” – um eufemismo para os cortes (PETLEY, 2007, p.14) promovidos não mais pelo órgão estatal, como era prática nos períodos autoritários do passado (MATTOS, 2005, p.126), mas pelos seus próprios divulgadores de acordo com diretrizes de agências governamentais.

Ainda assim, um caso recente de cortes pela autocensura surpreendeu até os próprios classificadores do Ministério da Justiça. A Playarte Pictures já havia tentado duas vezes, sem sucesso, rever a classificação do filme de terror “Halloween - O Início” (*Halloween*, EUA, 2007. Dir. Rob Zombie) como inapropriado para menores de 18 anos, mas só conseguiu reduzir sua faixa etária para maiores de 14 anos em 23 de julho de 2009, após cortar surpreendentes 26 minutos da versão original de 109 minutos – quase um quarto da extensão do filme. Cenas de sexo, assassinato, crueldade e suicídio foram omitidas em troca da ampliação de seu público potencial entre as camadas mais jovens, como descrito no processo de classificação indicativa desse filme no Ministério da Justiça:

Mesmo que a temática do filme seja adulta, considerando o psicopata sanguinário que matou, entre outros, membros da própria família, é percebido um esforço de edição para remover ou deixar implícitos muitos dos assassinatos. Mesmo com repetidos assassinatos, não se percebe a crueldade no conteúdo analisado: cenas fortes / impactantes estão removidas ou interrompidas³.

3 Relatório de Rafael Figueiredo Vilela (estagiário / Classificação Indicativa) e Otavio Chamorro Mendoza (Coordenador de Classificação Indicativa Substituto) sobre a classificação indicativa da versão com cortes do filme “Halloween – O Início”, que consta no PROCESSO 08017.000902/2009-15, p.29, da Coordenação de Classificação Indicativa (COCIND) do Departamento de Justiça, Classificação, Títulos e Qualificação (DEJUS) da Secretaria Nacional de Justiça (SNJ) do Ministério da Justiça.

A prática corriqueira dos cortes para a adequação, entretanto, atraiu atenção devido à sua extensão, e levou Davi Ulisses Brasil Simões Pires, diretor do departamento de justiça responsável pela classificação, a destacar essa excepcional deformação do filme original (ver Imagem 1).

Diário Oficial da União - Seção 1

Nº 139, quinta-feira, 23 de julho de 2009

Diante dos novos elementos constantes nos autos de fls. 160 a 163, tomo insubsistente o ato deferitório publicado no Diário Oficial de 18/05/2009, para cancelar o Pedido de Prorrogação de Estada no País do estrangeiro, requerido pelo representante legal da empresa. Determino o ARQUIVAMENTO do feito. Processo Nº 08000.011726/2008-45 - Carolina Maria Ojeda Estevez

Diante da solicitação de cancelamento efetuada pelo representante legal da empresa, determino o ARQUIVAMENTO do Pedido de Prorrogação de Estada no País. Processo Nº 08794.004631/2008-86 - Adriana Paola Paredes Penafiel

Diante da solicitação de cancelamento efetuada pelo representante legal da empresa, determino o ARQUIVAMENTO do Pedido de Prorrogação de Estada no País. Processo Nº 08018.004256/2009-55 - Igor Risteljic

Diante da solicitação de cancelamento efetuada pelo representante legal da empresa, determino o ARQUIVAMENTO do Pedido de Prorrogação de Estada no País. Processo Nº 08018.002767/2009-32 - Anthony Aves

Diante da solicitação de cancelamento efetuada pelo representante legal da empresa, determino o ARQUIVAMENTO do Pedido de Prorrogação de Estada no País. Processo Nº 08018.004306/2009-02 - Jouni Juhani Mertama

FERNANDA R. SALDANHA DE AZEVEDO

DEFIRO o(s) presente(s) pedido(s) de prorrogação do prazo de estada.

Processo Nº 08102.004332/2008-92 - Rufino Cassumba Bonde, até 13/02/2010

Processo Nº 08102.004335/2008-26 - Sabina Bendinha Mendes, até 13/02/2010

Processo Nº 08212.009812/2008-01 - Felipe Carlos Alvarez Villanueva, até 23/02/2010

Processo Nº 08280.000651/2009-59 - Janisia Helene Lima Mota, até 28/02/2010

Processo Nº 08280.000661/2009-94 - Temidayo Omolara Omotosho, até 06/03/2010

Processo Nº 08280.000715/2009-11 - Giuseppe Demela, até 08/02/2010

DEPARTAMENTO DE JUSTIÇA, CLASSIFICAÇÃO, TÍTULOS E QUALIFICAÇÃO

DESPACHO DO DIRETOR

Em 22 de julho de 2009

O Diretor, no uso de suas atribuições, e tendo em vista o disposto nos artigos 21, Inciso XVI, e 220, parágrafo 3º, Inciso I, da Constituição Federal e artigo 74 da Lei 8.069, de 13 de julho de 1990, com base na Portaria SNJ Nº 08, de 06 de julho de 2006, publicada no DOU de 07 de julho de 2006, aprovando o Manual da Nova Classificação Indicativa, na Portaria MJ Nº 1.100, de 14 de julho de 2006, publicada no DOU de 20 de julho de 2006 e na Portaria Nº 1.220 de 11 de Julho de 2007, publicada no DOU de 13 de julho de 2007, resolve:

Processo MJ Nº : 08017.000902/2009-15

Título do Filme: "HALLOWEEN - O INÍCIO"

Representante: Playarte Pictures

Classificação Pretendida: Não recomendada para menores de 14 (quatorze) anos

CONSIDERANDO que o filme "HALLOWEEN - O INÍCIO" teve sua classificação atribuída em 8 de maio de 2009 de "não recomendado para menores de 18 (dezoito) anos", por conter suicídio, crueldade e assassinato;

CONSIDERANDO que, ante a solicitação do requerente através do pedido de reconsideração por adequação da obra e tendo o Departamento indeferido o pedido em 9 de junho de 2009.

CONSIDERANDO que, ante a solicitação de reclassificação por adequação no último dia 14, a Playarte Pictures apresentou uma versão de 83 minutos, excluindo 26 minutos de conteúdo violento da obra, comprometendo-se em exibi-la nesta última versão apresentada, resolve:

Deferir o pedido de reclassificação por adequação do filme "HALLOWEEN - O INÍCIO", Processo MJ Nº 08017.000902/2009-15, alterando sua classificação para: "Não recomendada para menores de 14 (quatorze) anos", por conter agressão física e assassinato.

DAVI ULISSES BRASIL SIMÕES PIRES

Imagem 1. Trecho da página 58 do Diário Oficial da União de 23 de julho de 2009. Disponível em: <http://www.in.gov.br/imprensa/visualiza/index.jsp?jornal=1&pagina=58&data=23/07/2009>

A partir dessa surpreendente crítica estatal que destacou a extensão excessiva dos cortes, este trabalho analisa o prejuízo da versão com cortes propostos pela produtora e sancionados – ainda que sob o alerta dos minutos sacrificados – pela classificação indicativa. Como a obra foi desfigurada, o direito moral do diretor do filme sobre sua criação foi igualmente talhado (BITTAR, 2008, p.77). Ainda mais grave foi o desrespeito ao público, que assistia a um filme sem saber que houve “adequação”, nem quais foram os cortes – uma falha na transparência da classificação que ainda ecoa os “filmes que sofreram mutilações grotescas e deformantes” no nosso passado autoritário (SIMÕES, 1999, p.218). Assim, é preciso avaliar como as cenas cortadas

comprometeram a obra, considerando que de forma alguma a violência pode ser vista como “gratuita” ou “excessiva” em gêneros como o terror dos “*slasher films*” (WILLIAMS, 1991, p.9): a catarse dos corpos mutilados é justamente seu cerne estético-narrativo, e acaba comprometida com a castração da autocensura.

O levante burocrático da blogosfera contra cortes mercadológicos

Além do atraso de quase dois anos entre o lançamento do filme nos EUA e sua distribuição no Brasil, o público nacional também foi tolhido pelos cortes – e demonstrou sua frustração e revolta contra a distribuidora. Paradoxalmente, diversos artigos publicados em sites sobre cinema baseiam-se justamente no trecho do Diário Oficial da União que aprovava a reclassificação, com o alerta sem precedente sobre os 26 minutos cortados (BITO, 2009), e ecoam a crítica estatal em reclamações contra a produtora que promoveu os cortes (ver Imagem 2).

blogpolvo.blogspot.com.br/2009/07/ainda-o-corte-em-halloween.html

Blog do Polvo

Blog coletivo da revista eletrônica Filmes Polvo (www.filmespolvo.com.br)

QUARTA-FEIRA, 29 DE JULHO DE 2009

■ Ainda o corte em "Halloween"

por Marcelo Miranda

O leitor que me desculpe a insistência no assunto, mas este caso vai muito além de se gostar ou não de *Halloween - O Início*, de Rob Zombie. Como já dito dois posts abaixo, o filme foi lançado nos cinemas brasileiros pela distribuidora Playarte numa esquisita versão de 83 minutos, suprimindo um total de 26 minutos de cenas da versão original. O motivo mais provável era a reclassificação etária, de 18 para 14 anos.

Pois a "censura legal" se confirmou no Diário Oficial da União, que, nas suas letras miúdas, explicita o procedimento da Playarte de uma forma, a meu ver, assustadora. Dá para ler clicando [aqui](#), mas o trecho é exatamente o seguinte:

Processo MJ No- : 08017.000902/2009-15

Título do Filme: "HALLOWEEN - O INÍCIO"

Representante: Playarte Pictures

Classificação Pretendida: Não recomendada para menores de 14 (quatorze) anos

CONSIDERANDO que o filme "HALLOWEEN - O INÍCIO" teve sua classificação atribuída em 8 de maio de 2009 de "não recomendada para menores de 18 (dezoito) anos", por conter suicídio, crueldade e assassinato;

CONSIDERANDO que, ante a solicitação do requerente através do pedido de reconsideração por adequação da obra e tendo o Departamento indeferido o pedido em 9 de junho de 2009.

CONSIDERANDO que, ante a solicitação de reclassificação por adequação no último dia 14, a Playarte Pictures apresentou uma versão de 83 minutos, excluindo 26 minutos de conteúdo violento da obra, comprometendo-se em exibi-la nesta última versão apresentada, resolve:

Deferir o pedido de reclassificação por adequação do filme "HALLOWEEN - O INÍCIO", Processo MJ No- 08017.000902/2009-15, alterando sua classificação para: "Não recomendada para menores de 14 (quatorze) anos", por conter agressão física e assassinato.

DAVI ULISSES BRASIL SIMÕES PIRES

Como se vê, a Playarte fez uma versão menor especialmente para baixar a classificação. Isso abre um precedente apavorante. Então uma distribuidora, se insatisfeita com a classificação recebida por seu filme, pode arrancar as partes causadoras do "mal" e entrar com recurso, pedindo revisão a partir de um corte oportunista e específico? Me pergunto ainda se o próprio Rob Zombie, ou quem quer que responda pelo filme oficialmente, sabe do ocorrido.

Escrevi um e-mail para o setor de imprensa da Playarte há dois dias, perguntando sobre o assunto. Até o momento, não obtive qualquer tipo de retorno.



Pesquisar neste blog

Arquivo do blog

- ▶ 2011 (24)
- ▶ 2010 (97)
- ▼ 2009 (111)
 - ▶ Dezembro (13)
 - ▶ Novembro (9)
 - ▶ Outubro (13)
 - ▶ Setembro (11)
 - ▶ Agosto (14)
 - ▼ Julho (17)
 - [Novos desdobramentos de "Halloween"](#)
 - [Ainda o corte em "Halloween"](#)
 - [Maria Sílvia \(1944-2009\)](#)
 - ["Halloween - O Início" cortado nos cinemas](#)
 - [Ainda Michael Jackson](#)
 - [Jacques Tati](#)
 - [Pauínia V - Prévia finais](#)
 - [Pauínia IV - Gradações de sutileza](#)
 - [Pauínia: "À Deriva", de Heitor Dhalia](#)
 - [Pauínia III - Dias melhores vieram](#)
 - [Pauínia II: filmes para o cinema](#)
 - [o que acontece com nossos festivais?](#)
 - [Pauínia I](#)
 - [Arbus/Kubrick](#)
 - [Balé de balas](#)
 - [Isto é Johnnie To](#)
 - [Karl Malden \(1912 - 2009\)](#)
- ▶ Junho (20)
- ▶ Maio (14)

Outros blogs

[Anotações de um Cinéfilo](#)

Imagem 2. *Blog do Polvo* repercute a denúncia dos cortes em Halloween com o trecho do Diário Oficial da União. Disponível em: <http://blogpolvo.blogspot.com.br/2009/07/ainda-o-corte-em-halloween.html>

Surpreende o uso inusitado do veículo oficial do antigo aparato censório, tomado como aliado do público na defesa da liberdade de expressão, o que revela os limites da "transparência" sobre o processo e, conseqüentemente os cortes – ainda mais quando

a própria constitucionalidade dos mecanismos coercitivos da classificação indicativa⁴ passa por revisão no Supremo Tribunal Federal (PAGANOTTI, 2012, p.126-127). No debate, o sistema que leva à proibição se reposiciona como denunciante dos abusos; o público, em cujo nome se classifica, torna-se uma vítima indefesa; e a culpa é concentrada nos interesses particulares da produtora que se preocupa em ampliar seu lucro das bilheterias (RANDALL, 1968, p.215) à custa do respeito à obra cinematográfica e aos que buscavam nesse filme justamente as cenas mais drásticas do terror. Críticas como a apresentada pelo blogueiro Vitor Mendes, do site *Cinema em foco*, evidencia que as imagens dos corpos dilacerados são cortadas em nome do público que mais as quer, e deixa claro que o único desejo a ser satisfeito é o da produtora em obter a maior bilheteria possível:

Excelente programa nos Estados Unidos, o lançamento de Halloween torna-se uma das maiores catástrofes do cinema de terror aqui no Brasil ao ser lançado neste mês de julho completamente cortado pela distribuidora PlayArte e ainda por cima sem nem 1/10 de toda a violência [...]. O trabalho porco da distribuidora brasileira conseguiu acabar com um – na minha humilde opinião [sic] – novo clássico do terror e do suspense, adaptando-o para a ridícula classificação etária de 14 anos que visa, obviamente, abranger um maior número de espectadores no cinema, sem se importar com a notória situação ridícula em que deixa o filme perante as audiências de nosso país. [...] Os cortes conseguem ser tão ruins que fazem uma gravação impecável parecer um típico filme B ao interromper as músicas de suspense do nada, mostrar situações que aparentemente teriam um desfecho e então passar para uma outra cena sem ao menos se preocupar em dar explicações quanto ao que ocorreu na passagem anterior. (MENDES, 2009).

Paradoxalmente ecoando a decupagem sistemática de cada cena considerada como inadequada nos processos da classificação indicativa, o site *Cineclick* evidenciou justamente as cenas que foram cortadas, construindo, em negativo, um retrato das imagens ausentes após os cortes da censura (ver Imagem 3).

4 A Ação Direta de Inconstitucionalidade (ADI) 2404, que verifica a correção das punições em casos de desrespeito à Classificação Indicativa, está em votação no STF e pode ser acompanhada em: <http://www.stf.jus.br/portal/processo/verProcessoAndamento.asp?numero=2404&classe=ADI&codigoClasse=0&origem=JUR&recurso=0&tipoJulgamento=M>

cineclick
www.cineclick.com.br

BUSCA

HOME NOTÍCIAS CINEMA FILMES LANÇAMENTOS **BASTIDORES** TV CINECLICK CINECLUBE

EM CARTAZ ESTREIAS TRAILERS CRÍTICAS VIDA ÍNTIMA FILMES NA TV GALERIA DE FOTOS VEM AÍ ENTREVISTAS PROMOÇÕES

GALERIA DE FOTOS

O Halloween da Playarte versus o de Rob Zombie

31/07/2009 17h18

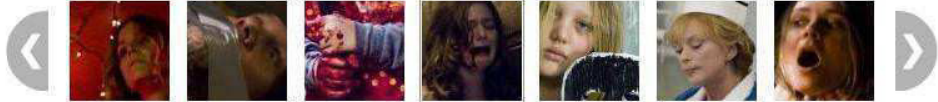




Foto: Divulgação

A última vítima dessa noite é Judith (Hanna Hall), irmã mais velha do protagonista. Toda essa cena de matança, filmada de uma maneira explícita, foi limada pela distribuidora. É um filme feito para pessoas de 18 anos que está sendo exibido numa versão para 14. Acho que isso dá a ideia do tipo de mutilação que foi feita, incluindo, aliás, a cena na qual a mãe de Michael comete o suicídio.

Imagem 3. Página Cineclick compara e critica cortes em "Halloween" Disponível em: <http://www.cineclick.com.br/galeria/carregar/titulo/o-halloween-da-playarte-versus-o-de-rob-zombie/id/416/foto/4880>

Além disso, essas críticas ressaltam que os cortes no corpo fílmico mutilam a narrativa e as imagens até o ponto em que não podem mais instilar interesse no público que buscava "*slasher films*" justamente para saciar sua sede por excessos dramáticos desses "*body genres*" ["gêneros corporais"] (WILLIAMS, 1991, p.4). A excitação instigada ante as promessas de correntes de sangue, lágrimas e sexo acaba frustrada devido ao corte desses fluidos vitais em nome da proteção de plateias adolescentes – público que passa por transformações metaforizadas nas películas de terror, pornografia e melodrama (*Idem, ibidem*), mas que é justamente deixado de fora dessas sessões.

Conclusão: uma proposta para deixar de infantilizar o público

No caso avaliado, o fardo da culpa pela censura foi alocado na pressão mercadológica por ampliar o público potencial do filme entre os mais jovens, mesmo que fosse necessário sacrificar seu deleite com as cenas mais violentas do filme. Justamente, sacrificou-se o que o público mais queria para conseguir a maior audiência possível. Porém, não se pode ignorar o condicionamento do próprio sistema de classificação indicativa, que possibilita e induz os cortes por parte das produtoras e tende a calar ante essa violência – exceto em casos excepcionais, como esse.

Não podemos negar a grande evolução desde os tempos em que o estado detinha a tesoura (SIMÕES, 1999, p.243), porém ainda falta um último passo na democratização efetiva desse processo: permitir que o público saiba que os cortes foram efetuados. Além do *direito* do consumidor em saber que o produto adquirido foi adulterado, é necessário evidenciar que foi justamente em seu nome que os cortes foram promovidos para que o público possa avaliar se *deseja* consumir essa obra mutilada – ou até se *deve* assumir seu papel crítico e exigir o produto pelo qual está pagando, ou mudanças nesses processos. *Direitos, desejos e deveres: três máscaras para o cidadão, o consumidor e o agente político* que restam ao público adotar para definir seu papel no palco das disputas entre o Estado e o Mercado.

Essa proposta não seria impossível, nem mesmo inédita, como pode ser exemplificado pelo documento que lista os cortes sugeridos à Censura Federal pela produtora do filme “Pixote, a lei do mais fraco” (Brasil, 1981. Dir. Hector Babenco) para sua veiculação pela TV em meados dos anos 1980⁵, ou pela decupagem das cenas cortadas de Halloween e divulgada pelo site *Cineclick* (BITO, 2009). Os processos de classificação indicativa atuais poderiam facilmente exigir das produtoras o envio dessa lista de cortes, disponibilizando a descrição das cenas omitidas e sua duração, para que o público possa saber o que foi omitido em seu nome – e pese o sacrifício para avaliar se esse sistema que permite os cortes vale a pena. Não se trata de simples honestidade intelectual e defesa dos direitos do consumidor, pois está em questão, essencialmente, um direito de informação ao cidadão sobre o sistema estatal e as práticas comerciais adotadas para satisfazer seus direitos e desejos.

“Acensura quase sempre se ergueu sobre o duplo argumento de Deus e de César”, lembra Caldeira (2008, p.16), mas “hoje, o novo bezerro de ouro chama-se mercado”. Entre o poder estatal e o interesse comercial, disputa-se pela proteção ou exploração de públicos mais jovens, sedentos por sangue nas telas de cinema. Entretanto, não é mais possível que a proteção de crianças contra imagens ofensivas tenha o preço da infantilização de todo o público, alienado dos cortes que mutilam seu entretenimento – e que o mantém distante do sistema que comete essa violência simbólica em seu nome.

Agradecimentos

Agradeço a Davi Ulisses Brasil Simões Pires, diretor do DEJUS/SNJ, e a Alessandra Xavier Nunes Macedo, coordenadora de Classificação Indicativa do DEJUS/SNJ, por possibilitar o acesso ao processo de classificação indicativa do filme “Halloween – O Início”, enviado aos cuidados da Profa. Dra. Mayra Rodrigues Gomes (ECA-USP), orientadora desta pesquisa de doutorado.

Referências

- BITO, Angélica. “Comparamos o Halloween – O Início dos cinemas com o de Rob Zombie”. *Cineclick*, 03/08/2009. Disponível em: <http://www.cineclick.com.br/noticia/carregar/titulo/comparamos-o-halloween-io-inicio-dos-cinemas-com-o-de-rob-zombie/id/23656>
- BITTAR, Carlos Alberto. *Direito de autor*. São Paulo: Forense Universitária, 2004.
- CALDEIRA, Alfredo. “A censura a que temos direito”. *Media & Jornalismo*, (12) 2008, p.9-18.
- MATTOS, Sérgio. *Mídia Controlada: a história da censura no Brasil e no mundo*. São Paulo: Paulus, 2005.
- MENDES, Vitor. “Rob Zombie’s HALLOWEEN”. *Cinema em foco*, 26/07/2009. Disponível em: <http://cinemaemfoco.wordpress.com/2009/07/26/rob-zombies-halloween>
- MINISTÉRIO DA JUSTIÇA. *Manual da nova classificação indicativa*. Brasília: MJ, 2006. Disponível em: www.mj.gov.br/classificacao
- PAGANOTTI, Ivan. “O tabu da censura: análise de uma campanha para que você ‘Não se engane’ sobre a classificação indicativa”. *Rumores (USP)*, v. 6, n. 2, p.124-145, 2012. Disponível em: http://www.rumores.usp.br/pdf/rumores12_8.pdf
- PETLEY, Julian. *Censoring the word*. London: Seagull, 2007.
- RANDALL, Richard S. *Censorship of the movies: the social and political control of a mass medium*. Madison: University of Wisconsin Press, 1968.
- SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Senac, 1999.
- WILLIAMS, L. “Film Bodies: gender, genre, and excess”. *Film Quarterly* vol. 44, n. 4, 1991. p.2-13.

DocTV – comercialização e exibição¹

Karla Holanda² (doutora – UFJF)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão individual: Mercado audiovisual no Brasil.

2 Professora do curso de Cinema e Audiovisual, do Instituto de Artes e Design, da UFJF e autora do livro *Documentário nordestino* (Annablume, 2008), é doutora em comunicação, pela UFF, e mestre em Multimeios, pela Unicamp.

Resumo:

Programa de fomento do governo federal, o DocTV iniciou em 2004 e em 2010 exibiu sua última edição, sendo interrompido pelo novo governo iniciado em 2011. O DocTV ativou a produção audiovisual em estados praticamente inexistentes na área e a difundiu nos demais estados, tendo meta de se auto-sustentar. Atendo-se aos resultados comerciais alcançados pelo Programa, que pudessem justificar sua extinção, esta proposta verifica níveis de audiência e exploração em outras janelas de exibição.

Palavras-chave:

Documentário, televisão, políticas públicas.

Abstract:

Federal program, the DOCTV began in 2004 and in 2010 exhibited its latest edition. The DOCTV activated audiovisual production in states practically nonexistent in the area, with goal of being self-sustaining. Analyzing to the business results achieved by the program, which would justify their extinction, this proposal verifies audience levels and exploitation in other viewports.

Keywords:

Documentary, television, public politics.

O DocTV tem as TVs públicas de cada estado como co-produtoras de pelo menos um filme e elas recebem em troca os demais filmes para exibir em cadeia nacional, ou seja, são ao menos 27 documentários de 52 minutos em suas grades – embora, na prática, esse número seja ainda maior, já que têm estados que conseguiram viabilizar mais de um filme por edição. Em 2010, o DocTV realizou sua quarta edição e não tem sinal de continuidade pelo governo que o sucedeu. Chega a ser lugar-comum a interrupção de programas na área cultural por novos governos, independente de serem bem ou mal sucedidos. Mas o que se pode dizer efetivamente dos resultados comerciais do Programa? Para pensar especificamente sobre a viabilidade econômica do DocTV, deixei de lado, neste estudo, o caráter da regionalização, da descentralização, das características estilísticas dos filmes e de suas categorias temáticas, que são tratados na pesquisa de doutoramento em curso. Aqui, pretendo me deter aos aspectos da exibição e comercialização, que poderiam sustentar argumentos precipitados que fundamentassem sua extinção. Afinal, qual audiência teve esses programas? Quais os dias e horários que foram exibidos? Em quais outras janelas foram explorados comercialmente? Que parâmetros qualitativos poderiam ser considerados? Nessa incursão, tornou-se inevitável discutir o entendimento da TV pública.

Os programas foram exibidos aos sábados às 21h, na primeira edição. Na segunda edição, as exibições se deram aos domingos, às 23h. Nesses mesmos dias e horários as duas edições foram reprisadas. A terceira edição também foi exibida aos domingos, às 23h.

Gabriel Priolli,³ coordenador do Núcleo de conteúdo e qualidade da TV Cultura entre 2007 e 2010, diz que não tinha poder de decidir se o Programa do DocTV seria ou não exibido, já que se tratava de um convênio já firmado entre o MinC e a TV Cultura. No entanto, ele tinha poderes para interferir no horário de exibição e outros aspectos, como a ordenação dos episódios, a apresentação e a comunicação. Nesse sentido, ele defendia que o horário de exibição deveria ser mais tarde, reservando “sua faixa (sexta, 22h40) para produtos que, potencialmente, dariam mais audiência (shows, filmes de ficção, etc)”.⁴

3 Dados da entrevista concedida por e-mail. PRIOLLI, Gabriel. *Re: DocTV – entrevista*. Mensagem recebida por holanda.k@gmail.com, em 22/03/2011.

4 Ao que parece, a faixa ideal proposta pelos gestores do DocTV, seria sexta-feira, às 22:40h, mas que, por interferência da TV Cultura, passou para domingo, às 23h.

Como sugestão de ajuste para próximas edições, Priolli aponta para a necessidade de flexibilizar os horários de exibição. Ele defende que sejam de acordo com as características de cada emissora e que cada uma encontre o público do DocTV, sem impor uma mesma faixa de exibição para todo o país, como pretende o Programa ao formar uma rede nacional. Afinal, como diz, “há enormes diferenças entre as emissoras públicas e entre os telespectadores de cada região”.

Sem se portar a índices de audiência ou algum indicativo da recepção do Programa DocTV, Priolli diz que a “baixa audiência” se deve, acima de tudo, aos canais onde foi veiculado:

Todos eles canais públicos, todos com Ibope muito baixo, porque percebidos como “culturais”, “educativos”, termos que no Brasil são praticamente sinônimos de televisão chata. Visão equivocada, certamente, mas é a dominante.

Mas, o formato “documentário”, segundo Priolli, também contribui para a rejeição do grande público, que quando aceita documentários, só os tradicionais:

Os telespectadores só aceitam documentários jornalísticos, tipo Globo Repórter, em que a narrativa é conduzida por um apresentador e a fruição é muito simples, muito direta, não exige maior esforço mental. Aceitam também, embora menos, os documentários com narração em *off*, tipo *Discovery Channel*, que igualmente são de fácil assimilação.

Além disso, Priolli, desconsiderando que é exatamente o debate estético, com sua potencialidade de renovação do documentário através de oficinas obrigatórias, uma das frentes mais valorizadas pela gestão do Programa, diz que os realizadores da série DocTV, “cineastas ou candidatos a sê-lo”,

não aceitam essas convenções de linguagem estabelecidas pela televisão comercial, em nome da melhor compreensão dos produtos e do conseqüente aumento da audiência. Insistem em produzir filmes cuja narrativa é estruturada apenas pela sequência de imagens e entrevistas, sem fio condutor explícito (apresentador ou narrador *off*). Isso exige mais, intelectualmente, do espectador. E televisão é para o descanso, para o relaxamento, não para a mobilização mental - entende a maioria. Logo, muda de canal (PRIOLLI).

Priolli não explica como se sustenta a afirmação de que os telespectadores só aceitam documentários jornalísticos e que a presença de um apresentador ou narrador *off* é essencial para atrair o público. Na televisão aberta, o documentário é pouquíssimo exibido. Quando acontece, é mais freqüente que seja entre as TVs públicas, educativas, legislativas e outras com perfil não comercial, que costumam programá-lo e, mesmo nesse caso, predomina o formato mais clássico. Se o próprio coordenador da TV Cultura afirma que a televisão pública tem audiência muito baixa e é “praticamente sinônimo de televisão chata”, não seria mais um motivo para se apostar em mudança de formato? Contudo, como se verá no decorrer desta pesquisa, boa parte dos filmes do DocTV incorporou, dentre outros elementos, a voz expositiva em sua estrutura, própria do modelo jornalístico, enquanto as experiências estéticas mais radicais representam casos isolados. Ou seja, as séries produzidas não apresentaram ameaça à manutenção de padrões formais estabelecidos, embora uma das principais metas do Programa fosse mesmo combater as convenções narrativas que costumam caracterizar o documentário televisivo, propondo uma reforma estética em sua concepção, a partir das oficinas que promove.

Fica nítido o descompasso de pensamento entre coordenadores da mesma televisão, como se não houvesse uma diretriz da própria TV para orientar as ações da TV pública. Mário Borgneth, ex-coordenador da TV Cultura, diferentemente de Priolli, exalta, dentre as qualidades do DocTV, justamente a tentativa evidente de se evitar o modelo jornalístico de se fazer documentário, ao estimular “o documentário autoral, artístico”. Ele acredita que essa foi uma das grandes conquistas do DocTV, que possibilitou

a abertura da cabeça do realizador para o trabalho com a televisão e a abertura da televisão, principalmente, a televisão pública, que é outro mundo cheio de particularidades, principalmente nos estados, onde são capitânicas hereditárias. Como é que essa gente [TV local] se abre para os produtores locais, como ela respeita o princípio da autoria, como ela enxerga um eventual discurso crítico do realizador em relação às estruturas do poder local? (BORGNETH)⁵

Borgneth chama atenção para o fato de no Brasil não haver compreensão das particularidades de uma TV pública, enquanto na televisão comercial existe um campo

5 Em entrevista realizada em 10 de setembro de 2012, via Skype.

que propicia o entendimento de sua dimensão, através “das escolas de comunicação, do próprio mercado, das agências de publicidade, etc”.

Mas, a TV pública é diferente da TV comercial. Não há, nas escolas de comunicação qualquer disciplina que forme gestores de comunicação pública; não se formam executivos de televisão pública no Brasil, acusa o ex-coordenador da TV Cultura, que insiste nas especificidades da TV pública:

Enquanto a televisão privada fala de consumidor, a televisão pública fala de cidadão; enquanto a televisão privada fala de mercado, a pública fala de sociedade. São outros negócios. Você pode condenar as experiências socialistas de desenvolvimento sem considerar a ação dos bloqueios? Não pode. Não dá. Eu não consigo medir a eficiência econômica do modelo socialista sem considerar a ação nefasta do bloqueio comercial. Não tem como medir. A mesma coisa é no campo da TV pública. (BORGNETH).

Com essa concepção de que quem faz entretenimento é a televisão comercial, não significa dizer que a televisão pública vai fazer “chatice”, mas as prioridades do enfoque são diferentes, assegura Borgneth. Vale a pena avançar um pouco mais sobre as questões em torno da televisão pública.

Em maio de 2007 foi realizado o I Fórum Nacional de TVs Públicas, que idealizou a EBC – Empresa Brasil de Comunicação. O Fórum foi uma iniciativa do Ministério da Cultura e da Radiobras, que reuniu o chamado “campo público de televisão”, que considera as TVs legislativas, universitárias e comunitárias. O objetivo maior era realizar um diagnóstico, propondo mudanças para criação “de um efetivo sistema público de comunicação, com foco na televisão”. Assim, em 2008, a medida provisória que criou a EBC transformou-se na Lei 11.652 (VALENTE, 2009, p. 274).

O que ocorre é que, diferentemente de outros países, a lógica de funcionamento da televisão no Brasil, desde seu início em 1950, esteve atrelada à dependência da publicidade, assim como já era o rádio, o que torna esse “modelo de radiodifusão alheio a qualquer preocupação com a cultura ou a educação do país”; a televisão sempre foi considerada um “negócio voltado para a acumulação de riquezas materiais, associadas ao prestígio social e ao poder político”, nas palavras de Laurindo Lalo Leal Filho (LEAL FILHO, 2009, p. 16).

São recentes no Brasil referências sobre as experiências internacionais de televisões públicas. Jonas Valente diz que, apesar de não ser um fenômeno novo, não há um entendimento consolidado sobre o que define a natureza dos sistemas públicos de comunicação, que recebe a denominação em outros países de *public service broadcasting* ou, simplesmente, *public broadcasting*.

Valente destaca seis concepções que modelam o funcionamento da mídia pública: a *elitista*, a *educativa*, a *alternativa ao modelo comercial*, o *sistema público não-estatal*, a *culturalista*, e a *definição de mídia pública como aparelho de estado*. Neste espaço não será possível discorrer sobre cada uma, mas entendendo a concepção que orienta a TV pública é possível nortear suas ações, algo que parece difuso no Brasil.

De acordo com o alcance de público informado pelo relatório “Balanço DocTV 2003-2006”, as duas primeiras edições do Programa tiveram alcance domiciliar médio de 4,5%, número extremamente expressivo, em especial para documentário.

A coordenação do DocTV tentou expandir a comercialização dos filmes para fora do país, apresentando-o em feiras internacionais de venda de produtos audiovisuais. No entanto, os resultados foram insignificantes. Isso se deve, de acordo com Nery, à inconstância da frequência a essas feiras, já que esta era uma atividade que extrapolava o previsto para o Programa e que demandaria um custo que o convênio não previa.

A distribuição através do *homevideo* seria feita através da internet e pontos de vendas no país. No entanto, ficou restrita a alguns títulos, em especial das duas primeiras edições, e não se encontra facilmente.

A expansão da visibilidade do DocTV é crescente e, de acordo com Nery, ainda seriam necessárias algumas edições para que ele se tornasse auto-sustentável, como foi proposto no início. Houve a quarta edição do Programa, exibida em 2010, no entanto, não se vê sua continuidade entre as metas do novo governo iniciado em 2011.

Vale ressaltar que o valor de eventuais vendas, assim como qualquer outra comercialização, é rateado entre as quatro partes: autor, produtora, emissora local e um fundo para financiar novas produções, gerido pelo MinC. A comercialização dos filmes é o principal ponto negativo do Programa destacado pelos realizadores. O fato é que os resultados alcançados foram muito tímidos, restringindo-se a vendas isoladas e a poucos títulos.

Parece razoável que o rateio dos direitos patrimoniais do filme entre as partes seja estabelecido. Entretanto, para funcionar seria necessário que o MinC, detentor da maior parte dos direitos sobre o filme, encontrasse mecanismos de continuação do processo, mesmo quando mudassem as gestões. O mesmo em relação à TV pública, co-produtora minoritária, mas com maior estrutura para encontrar compradores para seus produtos. Mas, o que ocorre é que alterações de comando nas gestões costumam implicar em descontinuidade dos projetos em andamento. No caso do DocTV, resultou na ausência de acesso ao documentário: os filmes não são comercializados e o realizador/produtor, que constantemente recebe solicitações de pessoas interessadas, não pode vender um DVD sequer, nem mesmo postar seu documentário na internet.

Referências

MENDEL, Toby & SALOMON, Eve. *O ambiente regulatório para a radiodifusão: uma pesquisa de melhores práticas para os atores-chave brasileiros*. Brasília, Unesco, Debates CI, no. 7, 2011.

MORAIS, Dênis. *A batalha da mídia: governos progressistas e políticas de comunicação na América latina e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Pão e Rosas, 2009.

SENNA, Orlando. *Biografia precoce do DocTV*. In: CAETANO, Maria do Rosário (org.). *DocTV: operação de rede*. São Paulo: Instituto Cinema em Transe, 2011.

VALENTE, Jonas. *Sistema Público de Comunicação do Reino Unido*. In: *Sistemas públicos de comunicação no mundo: experiências de doze países e o caso brasileiro*. São Paulo: Paulus, Intervozes, 2009.

_____. *Sistema Público de Comunicação do Brasil*. In: *Sistemas públicos de comunicação no mundo: experiências de doze países e o caso brasileiro*. São Paulo: Paulus, Intervozes, 2009.

Quatro cineastas e diferentes visões das greves do ABC¹

Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues² (Doutor – UFPE)

1 - Trabalho apresentado no XVI Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine), na sessão “Documentário: Revisitando a História”.

2 - Doutor em Multimeios pela Unicamp e professor do Depto. de Com. Social da UFPE.

Resumo:

Através da análise de quatro filmes, o trabalho investiga o diálogo entre o cinema documentário e o movimento operário do ABC paulista, destacando as afinidades e peculiaridades de cada obra.

Palavras-chave:

Cinema e História, Documentário brasileiro.

Abstract:

Through the analysis of four films, this paper investigates the link between the documentary filmmaking and the union movement of "ABC Paulista", highlighting the similarities and peculiarities of each work.

Keywords:

Cinema and History, Brazilian documentary.

O objetivo deste trabalho é refletir como o documentário dialogou com o movimento operário do ABC paulista. Proponho uma análise dos filmes *Greve* (1979), de João Batista de Andrade; *ABC da Greve* (finalizado em 1990), de Leon Hirszman; *Linha de Montagem* (1982), de Renato Tapajós; e *Peões* (2004), de Eduardo Coutinho, ressaltando suas afinidades e singularidades. Embora produzidos em circunstâncias diferentes – os três primeiros no calor dos eventos e o quarto 25 anos após o desfecho das greves –, me parece haver entre eles um diálogo fecundo. Ao avaliar os três primeiros títulos, desejo discutir as práticas de representação no cinema (suas limitações e níveis de engajamento) e a urgência política que, na leitura de Comolli (2008), permanece como prioridade do documentário. Já o filme de Coutinho, em virtude do arco de melancolia que dele emana, pode ser lido como obra de inspiração Benjaminiana.

Três cineastas no ABC paulista

Em sua tese, Granato (2008) nos alerta para o vínculo que se estabeleceu entre três cineastas e os movimentos grevistas que, em fins de 1970, eclodiram no ABC paulista, o epicentro da indústria automobilística brasileira. Contrariando a suposta indiferença do *Cinema Novo* à luta operária nos anos de 1950/1960 (BERNARDET, 2007), Granato aponta um movimento inverso: um certo fascínio dos cineastas com a causa sindical.

Como entender tal aproximação? Leon Hirszman, Renato Tapajós e João Batista possuíam uma trajetória vinculada à esquerda e inclinada à causa metalúrgica. No entanto, à época, cada um dos três se encontrava num ponto diferenciado do tabuleiro cinematográfico, defendendo posições nem sempre convergentes; do mesmo modo, ao voltar suas lentes para o ABC, parecem ter atendido a um “chamado vocacional” particular.

Com o silêncio da grande mídia ante os eventos no ABC, cada um destes diretores elaborou a sua versão da greve. Todavia, acredito que tais filmes nos informariam mais sobre os cineastas e os valores por eles partilhados à época do que sobre as greves em si. Mais relevante, porém, é o reconhecimento da complementaridade que os conecta: visto que nenhum dos títulos apreende a complexidade dos eventos, apenas o conjunto deles nos possibilita uma compreensão mais sólida do fenômeno.

De Leon Hirszman, podemos apontar sua relação com o CPC-UNE e o Cinema Novo, bem como a aproximação com o partido comunista. Batista, também ex-militante do partido comunista, se notabiliza em final dos anos de 1960 pelo teor político de sua cinematografia e por sua “estilística da intervenção” (BERNARDET, 2003). Seus documentários da época se destacam pela câmera participativa, distante da postura observativa, e pelo papel dramático vivenciado pelo cineasta na tomada; em outras palavras, o diretor intervém na cena, produzindo fissuras no “real”.

Posição diferente, mas não oposta, pode ser vislumbrada na obra de Tapajós. Ex-integrante da *Ala Vermelha* (dissidência do PC do B), Tapajós é um cineasta cujo legado se confunde com a resistência à ditadura. Antes de *Linha de Montagem*, o diretor se aproximara do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, ministrando oficinas para alguns de seus integrantes; posteriormente, em 1977, fora recrutado pela entidade para realizar três curtas protagonizados por operários³. Nos títulos deste período, ao contrário de Batista, Tapajós investe numa *dramaturgia da transparência*, onde a observação se sobrepõe a interação e a subjetividade do realizador é minimizada⁴.

Linha de Montagem

Ao contrário dos curtas anteriores, cujo propósito era manter o ânimo do movimento operário, produzindo as imagens que as emissoras de TV ocultavam, *Linha de Montagem* é um filme avaliativo, que concilia tomadas da greve com os depoimentos de algumas lideranças sindicais. Neste título, o modelo adotado por Tapajós destoa do padrão observativo das primeiras obras.

Todavia, ainda que Tapajós altere sua estilística, trata-se de um documentário comprometido com a categoria operária e vinculado ao Sindicato, seu principal financiador. Nas tomadas, é evidente a cumplicidade entre a câmera e os metalúrgicos; em conseqüência, percebemos certa glorificação do operariado e é ressaltado o espírito de união dos grevistas (é nítido o esforço para não aviltar a categoria).

3 - São eles: *Acidente de Trabalho* (1977); *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1978); e *Teatro Operário* (1978). Tapajós filmou ainda *Greve de Março*, documentário sobre as grandes paralisações de 1979, espécie de balão de ensaio para *Linha de Montagem*.

4 - As categorias *intervenção* e *transparência* associadas a estes realizadores são formulações de Bernardet (2003). Ambas podem ser entendidas como variações do cinema-verdade francês e do cinema direto norte-americano.

Todavia, o curioso no documentário é que, apesar de investir na imagem heróica do operariado, a maioria das opiniões é emitida pelas lideranças sindicais – em raras ocasiões, temos acesso à avaliação do metalúrgico efetivo. O parecer é quase sempre proferido pelo grupo dirigente, com destaque para a figura pública de Lula. O que nos leva a pensar na possibilidade de *Linha de Montagem* ser um filme que representa mais a opinião de um segmento do que de uma comunidade. Isto não minimiza sua relevância histórica; afinal se trata de um importante testemunho da revitalização do movimento sindical brasileiro. Mas, ao priorizar a comunhão dos operários e o papel do sindicato, o filme apresenta uma leitura parcial dos eventos no ABC.

Greve!

Ao contrário do filme de Tapajós, *Greve!* não manifesta adesão irrestrita aos trabalhadores; aqui, o laço fraterno se dilui em benefício de uma postura investigativa que se insere nos acontecimentos para avaliar suas contradições e ambigüidades. Principais protagonistas, os operários, e não os dirigentes do sindicato, são convocados a falar sobre as paralisações, sendo abordados muitas vezes no ambiente doméstico (situações que esvaziam o ideal de comunhão das cenas coletivas). O foco na intimidade, porém, nos possibilita um melhor acesso às suas aflições e fragilidades.

Produção menos esmerada que *Linha* (e sem financiamento sindical), o curta de Batista restringe seu foco à paralisação de 1979. A conduta do realizador, porém, é menos parcial: no curta, Batista não hesita em questionar a adesão integral à greve, vislumbrando brechas na suposta unificação da categoria e flagrando instantes de dispersão. O contraste entre os dois filmes também se evidencia na seqüência final, que nos apresenta Lula discursando para a multidão. Esta é sua primeira inserção direta; mas a equipe de Batista não parece interessada no sindicalista, preferindo se deslocar pela multidão irmanada. Emblemático, o plano final exhibe a massa operária de mãos dadas, mas desloca o sindicalista do quadro. É como se o diretor nos advertisse: o culto ao líder não é prioridade; a força do movimento reside na categoria e, não, na entidade que lhes representa. Em outras palavras, Batista dialoga com a militância sem se submeter ao sindicato.

ABC da Greve

Finalizado postumamente, *ABC da Greve*, em alguns momentos, adota uma postura investigativa interessada nas contradições dos eventos, conduta que o aproxima do filme de Batista. Contudo, em outras tomadas, seu olhar parece partilhar da adesão evidente na produção de Tapajós. Perfazendo este duplo movimento – aproximação e distanciamento –, Hirszman nos apresenta um filme singular à compreensão das greves.

Diferentemente da altivez reiterada em *Linha de Montagem*, Hirszman prefere nos mostrar que, entre os grevistas, havia incerteza e hesitação na hora de avançar às ruas e encarar os policiais. O documentário também privilegia os momentos de tensão que emergem no seio da categoria ou provocados por intervenção externa (caso da interdição do estádio da Vila Euclides). Porém, ao contrário de Batista, que enfatiza a dispersão e o arrefecimento dos trabalhadores, a equipe de Hirszman é mais complacente com o movimento. Assim, em vez de sugerir desorientação ou esvaziamento, a edição parece indicar certa falta de objetividade – o desejo de continuar a greve é evidente, mas, sem os líderes, o caminho a seguir é incerto.

Ampliando a comparação entre os títulos, o filme de Hirszman tangencia outros temas ausentes nas obras anteriores, como a exploração da mão-de-obra adolescente e a desigualdade entre homens e mulheres no cotidiano fabril. O diagnóstico, todavia, não é aprofundado. Em outra sequência, a exemplo do que Batista fizera de forma enfática, Hirszman e sua equipe desmistificarão a bravata de que os metalúrgicos do ABC ocupariam posição privilegiada frente a outros trabalhadores brasileiros. Com o auxílio de um taxista, a equipe percorre os bairros periféricos da região, atestando sua crescente favelização. Numa curta entrevista, uma moradora deixa escapar sua origem de imigrante. A frase é uma das poucas referências à migração que formou a mão-de-obra majoritária do ABC. Em *Linha de Montagem e Greve!* não há interesse pelas origens do operariado; já em *Peões*, a procedência nordestina será reafirmada pelos entrevistados. Tal ênfase nos permite reavaliar qual o contingente que, de fato, alavancou as paralisações do ABC.

Peões

Planejado em sintonia com *Entreatos* (2002), de João Moreira Salles, *Peões* integra um projeto conjunto, conectado à candidatura do ex-metalúrgico Luís Inácio Lula da Silva à presidência da República àquele ano. Assim, *Entreatos* focaria os bastidores da campanha de Lula à frente do Partido dos Trabalhadores (PT), nos inserindo no circuito de encenações e veleidades que permeia a arena política; *Peões*, por sua vez, privilegia a memória dos operários que alavancaram as greves, com ênfase nos anônimos que não contabilizaram ganhos políticos ou sindicais com as paralisações.

Para efeito analítico, cotejemos *Peões* e os três filmes já abordados. Em todos estes títulos, malgrado suas diferenças estilísticas e ideológicas, os operários ocupam a posição de protagonistas. Na tríade anterior, eles são flagrados num momento de luta e contestação, de mobilização e aprendizado político; já no filme de Coutinho, despontam num contexto de reconfiguração dos sindicatos e das relações de trabalho, de esvaziamento da categoria e realinhamento político – a automação nas fábricas restringiu a presença metalúrgica nos galpões. Os entrevistados exibem, portanto, a prudência e o pragmatismo da maturidade, mas também um menor otimismo. De um lado, o entusiasmo e a convicção se aliam ao esforço de reivindicação e ao desejo de transformar, se não a sociedade, pelo menos o cotidiano na fábrica; do outro, vislumbramos um excesso de nostalgia que, por vezes, se traduz em desencantamento, onde o presente parece não ter materializado os sonhos da juventude e a solidão se converte em provável sina.

Embora Coutinho, em sua cinematografia, prefira escavar subjetividades, em vez de priorizar categorias ou tipos sociais, é preciso ressaltar que, em *Peões*, a existência de um passado comum conecta os entrevistados, estabelecendo entre eles um vínculo identitário. Isto não implica afirmar que a experiência pretérita é evocada de modo análogo pelos personagens. Na verdade, esta herança comum é ressignificada pelo transcender do tempo e pela trajetória de cada operário. Em outros termos, cada personagem, ao lembrar o passado de militância, mergulha num exercício de rememoração que oscila entre a experiência particular e a coletiva. Encontramo-nos diante de uma obra que atualiza o procedimento vislumbrado em *Cabra Marcado para Morrer* (1984) – colhidas em encontros privados, as narrativas reverberam ecos da memória individual e social, com suas teias de ambigüidades. Em ambos os títulos (*Cabra* e *Peões*), a memória oficial é minimizada em benefício da memória dos derrotados ou “subterrânea” (Pollak, 1989).

Peões, por exemplo, confere visibilidade a trajetórias que se encontravam dispersas e silenciadas, alijadas das fábricas e das práticas sindicais contemporâneas.

Mas as diferenças entre os filmes são evidentes. Em *Cabra*, Coutinho também é personagem, sua memória se entrelaça às narrativas (a força do filme deriva deste passado comum posto em sinergia). Pouco afeito ao universo de *Peões*, neste documentário ele é um agenciador que estimula a emergência da fala sitiada. Em *Cabra*, imagens do passado, fotografias e recortes de jornais contextualizam a memória dos depoentes; em *Peões*, estamos às voltas somente com os relatos dos antigos grevistas (não há cotejamento de fontes para ratificar/retificar o que foi dito). Além disso, neste título, os depoimentos são mantidos numa certa cronologia – os personagens não vão e voltam em cena, a exemplo do que verificamos no *Cabra*, em virtude de sua natureza investigativa. Por fim, uma última observação: embora reconheça o hiato entre os filmes de Coutinho e um projeto acadêmico, creio que sua arte se aproxima de um exercício de *história oral*. E, na sua cinematografia, *Peões* talvez seja a obra onde melhor vislumbramos tal vínculo. Parafraseando Verena Alberti, sua virtude consiste em “privilegiar a *recuperação do vivido conforme concebido por quem viveu*”. (1990, p.5; grifos originais).

Portanto, ao priorizar os anônimos que fizeram as greves do ABC, Coutinho nos apresenta uma história oral deste episódio recente. Tais sujeitos compõem uma constelação peculiar: no biênio de 1979/1980, estiveram no epicentro de dois grandes eventos; todavia, nos decênios seguintes, demitidos das fábricas ou realocados em novas profissões, aposentados ou não, são abordados num contexto distante da projeção capitalizada por seus antigos líderes. Alguns se orgulham deste passado, outros fazem apreciações críticas; há os que abdicaram do engajamento político; e, eventualmente, testemunhamos a opção pelo silêncio. *Seriam os esquecidos da história*, para usarmos a terminologia de Benjamin. Aliás, em virtude da aura de melancolia que circunscreve *Peões*, talvez este seja o mais *benjaminiano* dos filmes de Coutinho. Neste documentário, o cineasta é sensível aos “ecos das vozes que emudeceram”. Em *Peões*, os olvidados do tempo rememoram sua trajetória, se debatem contra o esquecimento e se voltam para o *anjo da história* na esperança de serem resgatados do desterro... Mas os ventos do progresso impulsionam o arcanjo para o futuro, deixando os vencidos entre as ruínas do passado (2012, p. 245 e 246). Assim, o filme pode ser compreendido como o panorama nostálgico de uma geração responsável pela revitalização do sindicalismo brasileiro, mas que não colheu, na maturidade, os dividendos decorrentes dos esforços nas fábricas e plenárias do sindicato.

Referências

- ALBERTI, V. *História oral – a experiência do CPDOC*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1990.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, volume 1. 3ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BERNARDET, J. C. *Brasil em tempo de cinema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- COMOLLI, J. L. *Ver e poder – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- KONDER, L. *Walter Benjamin – o marxismo da melancolia*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- POLLAK, M. *Memória, esquecimento, silêncio*. In: **Estudos históricos**. Rio de Janeiro. v. 2, n. 3, pp. 3-15, 1989.
- RODRIGUES, L. R. de A. *A primazia da palavra e o refúgio da memória: o cinema de Eduardo Coutinho*. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.
- GRANATO, M. C. *O cinema na greve e a greve no cinema: memórias dos metalúrgicos do ABC*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

Cinema e transgeneridade: proposta de periodização¹

Luiz Francisco Buarque de Lacerda Júnior² (doutorando – PPGCOM/UFPE)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão “Questões de gênero”.

2 Doutorando em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE. Atualmente, leciona as disciplinas de Cinema Queer e História do Cinema. Trabalha ainda com produção audiovisual.

Resumo:

A transgeneridade, entendida como a condição de toda pessoa cujo comportamento diverge, de forma temporária ou permanente, do padrão fixado pela sociedade para o gênero que lhe foi atribuído ao nascer, esteve presente no cinema desde seu início. Neste trabalho, propomos uma periodização da relação entre cinema e transgeneridade, estruturada a partir das tendências de representação desta por aquele, procurando ainda entender o contexto social e cultural que deu origem às tendências identificadas.

Palavras-chave:

História do cinema, gênero, transgeneridade, LGBT, queer.

Abstract:

Transgenderism, understood as the condition of a person whose behavior diverts, temporarily or permanently, from the standards set by society for the gender that was assigned to her/him at birth, was part of Cinema since its beginning. In this lecture, we propose a periodization of the forms of representation of transgenderism observed in film history, also trying to understand the social and cultural context that gave rise to these forms.

Keywords:

Film history, gender, transgenderism, LGBT, queer.

Introdução

Nosso objetivo nesta comunicação é apresentar uma proposta de periodização da história do cinema a partir de sua representação da transgeneridade, bem como identificar contextos sócio-culturais que possivelmente fundamentem as tendências identificadas. Alguns pressupostos:

A *transgeneridade* é aqui entendida como condição relativa a toda pessoa cujo comportamento, expresso ou latente, diverge, de forma temporária ou permanente, do padrão de conduta fixado e aceito pela sociedade para o gênero que lhe foi atribuído ao nascer. Cientes da crítica que sofre a abrangência excessiva do conceito, que apaga as diferenças entre as vivências de diferentes identidades trans, ocultando nessa operação as dificuldades e violências sofridas por grupos específicos (SIMAKAWA, 2012, p.7), adotamos o termo exatamente por sua abrangência, uma vez que o cinema nos traz não somente representações que espelham experiências trans concretas, mas também tipos que existem somente na tela, como no caso da travestilidade farsesca, que exploraremos adiante.

Como vislumbramos a aplicação desta periodização em estudos que analisem a circulação de discursos e a criação de saber-poder a respeito da transgeneridade, nosso foco é em filmes de maior exposição, como os do cinema *mainstream* estadunidense. Ainda assim, não deixaremos de citar filmes e movimentos que, apesar de estarem abaixo deste radar, mostram-se direta ou indiretamente relevantes para a constituição destes discursos, por uma razão ou outra.

Por fim, como toda proposta de categorização, a nossa apresenta generalizações tanto nos períodos - cujos limites exatos são de alguma forma arbitrários, visto que as tendências de representação interpenetram-se - quanto com relação às categorias de representação, que tendem a simplificar as representações *per se* em cada filme particular, que obviamente apresentam maiores nuances do que as nossas categorias permitem. Esse é o risco inerente a toda operação de categorização, visto que o real é sempre mais complexo.

Disto isto, dividimos a história do cinema em três grandes períodos, cada qual com formas de representação específicas da transgeneridade. Estas formas não são abandonadas de um período ao outro mas, ao contrário, mantêm-se, de forma que

cada novo período vai incorporar novas formas de representação às identificadas nos períodos anteriores. O primeiro período proposto vai do início do cinema - representado pelo ano de 1895 - até o ano de 1959. O segundo, vai de 1960 até 1989 e o terceiro, de 1990 até os dias de hoje.

Primeiro período: 1895 a 1959

Neste primeiro período, podemos identificar duas tendências de representação da transgeneridade. A primeira delas é uma transgressão parcial de gênero, ou seja, uma certa medida de efeminação em personagens masculinos ou masculinização em personagens femininos. O valor dado a esta transgressão está intimamente ligado à hierarquia entre os gêneros em nossas sociedades patriarcais, onde o masculino é visto como superior e ligado a atributos considerados positivos, como força, inteligência, frieza emocional, enquanto o feminino seria inferior e ligado a características como fragilidade, ingenuidade e descontrole emocional.

Logo, aos personagens masculinos efeminados - ou as *sissies* - presentes em muitas das comédias deste primeiro período, era reservado um papel coadjuvante, geralmente servindo de contraponto à masculinidade do herói e/ou escape cômico, sua efeminação servindo de motivo de deboche por parte dos outros personagens. Alguns exemplos clássicos podem ser vistos no solteirão que precisa aprender a ser homem antes de casar de "Algie, the Miner", (Edward Warren, EUA, 1912), no vaqueiro que flerta com o herói de "The Soilers" (Ralph Cedar, EUA, 1923), no figurinista de teatro de "The Broadway Melody" (Harry Beaumont, EUA, 1929), sempre alvo de piadas do restante da produção, ou no solteirão interpretado por Edward Everett Horton, contraponto ao protagonista de Fred Astaire em "The Gay Divorcee" (Mark Sandrich, EUA, 1934). Horton, inclusive, especializou-se em interpretar *sissies*, repetindo o estereótipo em diversos filmes. É o caso também dos atores Franklin Pangborn, Eric Blore e Grady Sutton, marcados pelo mesmo estereótipo. (RUSSO, 1987, p. 34-38)

Se na hierarquia patriarcal de gêneros, um personagem masculino adquirir traços femininos significava rebaixar-se - e, portanto, ser exemplo de inferioridade e passível de deboche - o mesmo não ocorria no caso dos personagens femininos masculinizados, os *tomboys*. Na prática, o trânsito da mulher entre os gêneros já era

algo mais corriqueiro e menos traumático, como mostram a moda e os cortes de cabelo *a la garçon* das primeiras décadas do século XX. Assim, a masculinização feminina no cinema, em geral, servia de signo de mistério e exotividade. É o caso, por exemplo, de Marlene Dietrich em “Morocco” (Josef von Sternberg, EUA, 1930), Greta Garbo em “Queen Cristina” (Rouben Mamoulian, EUA, 1933), Doris Day em “Calamity Jane” (David Butler, 1953) e Joan Crawford em “Johnny Guitar” (Nicholas Ray, 1954).

Apesar de haver, desde meados do século XIX, estudos científicos que distinguiam a homossexualidade da transgressão de gênero, identificando-os como “transtornos” de diferentes naturezas, o senso comum ainda fazia uma relação intrínseca entre ambos, em geral localizando o “desvio” de gênero como causa dos desejos dirigidos a indivíduos do mesmo sexo. Assim, a transgeneridade parcial foi utilizada pelos filmes, em muitos casos, para indicar - explícita ou implicitamente - a homossexualidade do personagem. A partir dos anos 1930, porém, esta relação foi ficando cada vez mais rara e/ou implícita, devido ao Código Hays, conjunto de regras de auto-regulação moral do cinema industrial americano, que proibia expressamente a representação de perversões sexuais, que incluíam a homossexualidade (RUSSO, 1987, p. 26-32).

A segunda tendência que identificamos neste primeiro período é o que chamados de travestilidade farsesca. Ela consiste no trânsito temporário dos personagens entre os gêneros em decorrência de contingências do enredo (a mais comum delas sendo uma perseguição que obriga o personagem a usar um disfarce). O humor, nestes filmes, nasce da tensão entre o gênero inicial do personagem e as situações nas quais o disfarce em outro gênero o coloca, geralmente sem qualquer conotação de homossexualidade. É sem dúvida a categoria que conta com mais exemplos, ao longo de toda a história do cinema, dos conhecidos humoristas do início do cinema, como Charlie Chaplin, Harold Lloyd e Laurel e Hardy, a filmes mais recentes como “Some Like It Hot” (Billy Wilder, 1959), “Tootsie” (Sidney Pollack, 1982), “Victor or Victoria?” (Blake Edwards, 1982), “Ms. Doubtfire” (Chris Columbus, 1993), “White Chicks” (Keenen Wayans, 2004) até o brasileiro “Se eu fosse você” (Daniel Filho, 2006).

Deste primeiro período, destacamos, à título de exceção, dois filmes de menor alcance, mas que trazem representações de transgeneridade mais próximas aos dramas da vivência concreta desta condição, como só veríamos novamente a partir dos anos 1990: “A Florida Enchantment” (Sidney Drew, 1914) e “Glen or Glenda” (Ed Wood, 1953)

Segundo período: 1960 a 1989

É no ano de 1960 que inicia nosso segundo período, que irá trazer dois novos tipos de representações da transgeneridade (além que já vimos anteriormente, que continuarão presentes nas telas): por um lado, a transgeneridade como ameaça, a partir de sua caracterização como perversão moral e/ou degeneração mental e, por outro, como transgressão política, a partir de sua quebra das normas vigentes, postura que começa a ser valorizada pela onda de movimentos sociais que se estruturam na década de 1960.

É nos anos 1950 que o famoso Relatório Kinsey (KINSEY et al., 1948), resultado de pesquisas quantitativas exaustiva acerca do comportamento sexual dos cidadãos estadunidenses, feita pelo sexólogo Alfred Kinsey, se tornará um *best seller*. O estudo indicava, além de várias outras coisas, que quase 46% dos homens estudados reagiram sexualmente a pessoas de ambos os sexos, e que 37% deles tiveram pelos menos uma experiência homossexual na vida. A noção de que os impulsos homo/bissexuais tinham tal entrada na sociedade, afasta os conceitos de homossexualidade e transgeneridade um do outro. Adicionalmente, os anos 1950 trazem um gradual enfraquecimento do Código Hays, que cai em desuso a partir dos anos 1960.

Assim, enquanto, por um lado, personagens homossexuais começam a ser explorados em dramas da indústria por sua condição trágica, por outro, a transgeneridade é explorada em seu teor de ameaça, condição que irá ornar a personalidade sádica e doente de um número de vilões do período. É o caso do filme que inaugura o período, com um dos mais notórios *cross-dressers* da história do cinema: o Norman Bates de “Psycho” (Alfred Hitchcock, 1960); além de outros como “Caprice” (Frank Tashlin, 1967), “Freebie and the Bean” (Richard Rush, 1974) e “Dressed to Kill” (Brian de Palma, 1980).

Ao mesmo tempo, teremos um grande número de filmes, especialmente os ligados ao movimento do Cinema Underground Americano, explorando esteticamente o caráter transgressor da performatividade e corporalidade transgenéricas, em sua quebra dos padrões normativos do comportamento burguês, caso de “Flaming Creatures” (Jack Smith, 1963), das transexuais Candy Darling, Jackie Curtis e Holly Woodlawn, presentes em boa parte dos filmes de Andy Warhol, e de Divine, *drag queen* musa do diretor John Waters. Boa parte desta produção ficou restrita ao público do circuito alternativo de sessões da meia-noite de cinemas independentes. Apesar disto, ecoou em posturas

e operações estéticas de cinemas de maior alcance, ao longo dos anos 1970 e 1980, como em Reiner Werner Fassbinder e Pedro Almodóvar.

Terceiro período: 1990 até então

Nosso terceiro período, que se inicia em 1990, vai ser caracterizado, no geral, por um maior interesse na investigação das vivências e experiências transgenéricas reais (transexuais, travestis, *cross-dressers*). Trará três tipos de representação, que podem ser organizados em um esquema mais teleológico, onde o seguinte sempre aprofunda as questões do precedente: em primeiro lugar, teremos a investigação das vivências transgenéricas, porém mantendo-as à distância, em sua posição de alteridade. Em seguida, esta investigação aproximará o personagem transgenérico do espectador, colocando-o como protagonista e alvo de identificação. Por fim, teremos, mais recentemente, filmes que começarão a questionar a própria noção de transgeneridade, a partir principalmente da noção de performatividade de gênero, de Judith Butler e dos estudos *queer*.

Essa tendência parece ocorrer em paralelo com a valorização da transgeneridade pelos estudos *queer*, em especial na obra de Judith Butler (1990), que aborda a transgeneridade como explicitação do caráter performativo da própria noção de gênero. Adicionalmente, é na mesma época que há também uma entrada inédita da produção independente americana e mundial no circuito de exibição comercial, a partir tanto de uma ampliação do circuito de festivais (o festival de Sundance, por exemplo, atinge o *mainstream*), em paralelo a uma crise do cinema industrial. Isto permite que uma produção independente e autoral circule mais amplamente, o que, por consequência, dá a esse cinema marginal maiores possibilidades de produção.

Temos, assim, num primeiro momento, filmes que trazem a investigação da vivência transgenérica inicialmente localizando-a na alteridade, oferecendo um ponto de vista normativo para ancorar o olhar do espectador e, ainda, mantendo-a atrelada à noção de perversão, que será alvo de uma relação simultânea de atração e rejeição por parte dos protagonistas. É o caso dos famosos “M. Butterfly” (David Cronenberg, 1991) e “The Crying Game” (Neil Jordan, 1992), bem como, em certa medida, de “The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert” (Stephan Elliott, 1994).

Teremos, num segundo momento, uma investigação mais direta, onde a transgeneridade será protagonista e âncora do olhar do espectador, buscando sua identificação. É o caso de filmes como “Boys Don’t Cry” (Kimberly Perice, 1999) e “Transamerica” (Duncan Tucker, 2005), onde a vivência transexual é o tema central da narrativa.

Por fim, chegamos a um terceiro momento onde o questionamento da noção naturalizada de gênero, feito pelos estudos *queer*, ecoa diretamente nos filmes. É o caso dos recentes “La Piel que Habito” (Pedro Almodóvar, 2011) e “Tomboy” (Céline Sciamma, 2011), que além de explorar as vivências transexuais, trazem-nas junto com questões relativas à desnaturalização, construção e reconstrução dos gêneros.

Referências

BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Ed. Kindle. New York: Routledge, 1990.

KINSEY, Alfred C., POMEROY, Wardell B., MARTIN, Clyde E. *Sexual Behavior in the Human Male*, Philadelphia: W. B. Saunders, 1948.

RUSSO, Vito. *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*. Revised ed. New York: Harper & Row, Publishers, Inc., 1987.

SIMAKAWA, Douglas Takeshi. *Pela descolonização das identidades trans*. Anais do VI Congresso Internacional de Estudos Sobre a Diversidade Sexual e de Gênero da ABEH. Vol. 1, no. 1. Salvador: UFBA, 2012. Disponível em: http://www.abeh.org.br/index.php?option=com_content&view=article&id=162&Itemid=96. Acesso em: 02/01/2012.

A construção da *mise en scène*: um olhar sobre a direção como processo¹

Marcelo Rodrigo Mingoti Muller² (doutorando - ECA/USP)

1 Trabalho apresentado na mesa "Processos de Realização".

2 Doutorando em Meios e Processos Audiovisuais na ECA/ USP, orientação da Profa. Dra. Patrícia Morán Fernandes. Mestre em Ciências da Comunicação pela ECA/USP (2010). Formado pelo Curso Regular da Escuela Internacional de Cine y Televisión (2001) e na Graduação em Cinema e Vídeo da ECA/USP (2003). Professor da Cátedra de Direção da EICTV (San Antonio de los Baños- Cuba).

Resumo:

No desenvolvimento das teorias do cinema, a *mise en scène* é apresentada muitas vezes como a atividade principal do trabalho do diretor cinematográfico. Sua construção envolve uma série de ações dispersas no tempo da realização, que vão desde a inclusão de indicações no roteiro até a montagem de imagem e som a partir do material captado anteriormente. Mas analisar apenas a versão final do filme é suficiente para entender a construção da *mise en scène* e, conseqüentemente, o trabalho do diretor?

Palavras-chave:

direção cinematográfica, processos criativos, *mise en scène*.

Abstract: Along the development of cinema theories the *mise-en-scene* has been presented, in many occasions, as the main activity carried out by the film director. From the perspective of the filmmaking process, the construction of the *mise-en-scene* involves a series of actions spread through time. They go from the suggestions made in the script to the reconstruction of the scenes in the editing, using the shots previously filmed, and the introduction of sound and image effects. But analyzing only the final version of the film is enough to understand the construction of the *mise en scène* and hence the director's job?

Keywords:

film direction, creative processes, *mise en scène*.

Durante o desenvolvimento do estudo de mestrado (Müller, 2010) procurei mapear as decisões tomadas pelos diretores em cinco longas-metragens de ficção brasileiros realizados nos últimos dez anos, durante todo o seu processo de realização: das primeiras ideias ao final da distribuição e das ações de preservação e patrimônio. Naquele momento, a proposta era tentar alcançar de alguma forma uma definição clara de qual é o trabalho que executa o diretor cinematográfico na realização de longas-metragens de ficção, que consome um longo período de tempo, em geral de quatro a seis anos de sua vida, exercendo tarefas das mais distintas, acumulando funções e realizando uma grande diversidade de atividades, de tramites de produção ao trabalho com os atores. A dissertação tinha a perspectiva de um Plano Geral sobre as atividades realizadas na direção de obras de longa-metragem de ficção no Brasil e envolvia uma série de questões que não pareciam pertencer especificamente ao universo da direção, mas que por alguma opção ou contingência, eram executadas, de improviso ou sistematicamente, pelo diretor.

Mas existe um trabalho específico do diretor? Qual? Ao observar empiricamente a prática da realização de longas-metragens de ficção, se excluímos todos os acúmulos de trabalho realizados pelo diretor em substituição ou em companhia de outro profissional (o roteirista, o produtor, o editor, etc), o seu trabalho principal, aquele que é de sua absoluta responsabilidade, está na ordem da construção das cenas, na materialidade dos cenários e dos atores, e nas escolhas adequadas para a sua captação em suporte cinematográfico. O conjunto de tarefas realizadas pelo diretor ao construir a encenação é muitas vezes confundido com a própria ideia da direção em si, como no “Dicionário Teórico e Crítico de Cinema” de Jacques Aumont e Michel Marie (2003), que apresenta os termos “Direção” e “*Mise-en-scène*” como o mesmo verbete. Embora a definição constante no dicionário aclare a diferença entre o ato em questão (o fato de criar uma cena, a *mise-en-scène*) e o nome dado àquele que o realiza (em francês *metteur en scène*), fica evidente que em termos teóricos a direção e o fato de criar e captar as cenas estão intimamente ligados. David Bordwell constata que “Desde o começo do século XX até os anos 1970, os diretores da indústria cinematográfica em todos os continentes tinham que transformar roteiros em cenas, e essa tarefa envolvia detalhar, momento a momento, as relações dos personagens no espaço.” (BORDWELL, 2008, p. 28). Essa

concepção vinculada à transformação do texto escrito em cena cinematográfica nos aproxima de uma ideia que serve às necessidades deste projeto, uma vez que:

Mettre en scène é “montar a ação no palco” e isso implica dirigir a interpretação, a iluminação, o cenário, o figurino etc. Desde Bazin, alguns críticos passam a tratar a *mise-en-scène* simplesmente como o processo inteiro da direção de um filme, incluindo a encenação, a montagem e a trilha sonora. (...) Os jovens críticos ultrapassam Bazin, tratando a *mise-en-scène* como processo e produto. A *mise-en-scène* compreende todos os aspectos da filmagem sob a direção do cineasta: a interpretação, o enquadramento, a iluminação, o posicionamento da câmera (ibid, p. 33)

A discussão sobre a *mise en scène* é antiga, remete-se ao teatro do século XIX e aos princípios do cinema. Aumont (2006) comenta as definições encontradas no manual do cineasta dinamarquês Urban Gad (publicado em 1919), em que, estabelecendo a necessidade primordial do diretor em compreender e interpretar o argumento do filme, deve: “prever até ao pormenor os lugares de cada actor em cada momento, o jogo dos seus olhares, a posição dos seus corpos, etc., em vista de um efeito de conjunto claro e esteticamente satisfatório” (ibid. p. 134). E vai além: como o diretor também é responsável pelo ritmo do filme, deve articular com a “velocidade”, a “intensidade da representação” e a “montagem” (ibid. p. 135). O trabalho do diretor de cinema na construção da *mise en scène* não é o mesmo do diretor de teatro, expande-se a uma série de questões específicas do cinema, que englobam todo o processo de realização: da escritura/compreensão do argumento à pós-produção do filme. Para ressaltar a especificidade da encenação cinematográfica em relação à teatral, Eisenstein diferenciou ainda mais estas características com a noção de *mise en cadre* (NIZHNY, 1964).

David Bordwell considera as opções do diretor na composição da *mise en cadre* centrais na análise do estilo cinematográfico (1997) e dedica um desdobramento desta pesquisa a detalhar como quatro diretores lidaram com as questões teatrais e pictóricas da encenação cinematográfica. Em “Figuras Traçadas na Luz” (2008), seu propósito “ao analisar a *mise en shot* [*mise en cadre*] é focalizar uma multiplicidade de delicadas opções, que por sua própria sutileza escapam à nossa observação.” (p. 30). Tal estratégia de análise é bastante comum nos estudos da crítica cinematográfica, tanto para discutir a *mise en scène* em si, quanto em estudos que utilizam-se dela para abordar outros

aspectos da obra. Mas quando pensamos nas necessidades de ambientes acadêmicos que integram o estudo da história e crítica cinematográfica à preparação de realizadores, como em geral são os cursos de graduação em cinema e audiovisual, o filme terminado como referência única de análise pode ser insuficiente. Ao levar em consideração apenas o que é do conhecimento de todo o público, os estudantes e professores podem ignorar sua posição de realizadores e deixar de discutir as decisões que levaram ao desenvolvimento de uma lógica particular que estabelece, dá sentido e instrumentaliza cada uma das “delicadas opções” vistas na tela. Ou, o que seria pior, sem informações rigorosas sobre o interior da realização, uma análise post hoc da lógica de construção da mise en scène tomando o filme terminado como referência única poderia conter um excesso de suposições e imprecisões que fragilizariam a sua compreensão.

Mas como ter acesso a esta lógica que perpassa a realização mas não pode ser vista com clareza no objeto tradicionalmente estudado pela crítica cinematográfica?

Alguns estudos recentes, considerando que a realização é perpassada por um processo de decisões e escolhas do diretor (GIBBS, 2005 e 2006), tem arriscado novas estratégias, observando in loco as diferentes etapas da construção da mise en scène, da sua descrição no roteiro à mixagem de som, passando pela filmagem e pela comparação de diferentes versões da montagem do filme (GIBBS, 2011). Sob esta óptica, a construção da mise en scène torna-se um objeto disperso no tempo de realização, que envolve desde as indicações contidas no roteiro, às últimas operações criativas sobre o filme em sua mixagem. Este deslocamento da análise da mise en scène no filme terminado e apresentado ao público para o seu processo de realização propõe a questão central deste projeto, ao mesmo tempo que seu principal problema metodológico: como o diretor constrói a mise en scène? Como analisar um processo complexo, que dispõe de elementos de diversas origens, da cenografia e atuações às técnicas narrativas e de montagem, que ocorre num tempo longo e sofre a influência de múltiplas forças, dos aportes criativos dos membros da equipe à limitação de recursos disponíveis para a realização?

Como a questão de fundo da pesquisa de doutorado que sustenta este texto é entender como um diretor executa seu trabalho, pretendemos abordar a mise en scène, teórica e empiricamente, como um processo complexo do desenvolvimento da obra, que envolve as definições e a construção física de todos os elementos que irão compor

as cenas e, conseqüentemente, o filme. É nesse processo que serão estabelecidas as matérias que comporão a imagem e os sons: os cenários, com a escolha dos espaços e as adaptações desse para as necessidades do filme; a escolha das pessoas que irão representar os personagens, sua preparação e ensaios para a construção dos personagens e a marcação dos seus movimentos nos cenários, bem como a definição dos figurinos que esses personagens irão usar e até a maquiagem que irá caracterizá-los; e, principalmente, as operações de filmagem que transformarão esses corpos no espaço, em planos pensados para a sua articulação na montagem. Por sua vez, é na pós-produção que essas cenas tomarão sua forma final, com todas as variantes que a montagem, a edição de som e até a introdução de efeitos e música podem causar na percepção que temos das cenas que estamos vendo.

Mas não se trata apenas de analisar individualmente uma série de operações realizadas em cada uma das etapas do trabalho de realização. A complexidade de relações que se desenvolvem em um período bastante longo de tempo, envolvendo muitas pessoas e etapas muito diferentes entre si, fragilizam análises que se dedicam a fragmentos estanques do processo de realização sem considerarem o movimento que há entre eles. Salles (2006), ao discutir a *Crítica do Processo*, desenvolve uma série de conceitos que nos dão uma ideia de movimento na construção de obras artísticas. Ao pensarmos a criação como rede, nos deparamos com a ideia central de que “A criação artística é marcada pela sua dinamicidade que nos põe, portanto, em contato com um ambiente que se caracteriza pela flexibilidade, não fixidez, mobilidade e plasticidade”. (SALLES, 2006, p. 19). Salles propõe essa dinamicidade para as possibilidades internas de uma obra, que por estar em constante transformação durante o seu processo de realização, aponta, a todo o momento, para “diferentes possibilidades de obra” (ibidem), que se modificam de acordo com o trabalho do artista. A constatação dessa dinamicidade fica evidente quando observamos processos de filmes contemporâneos como “Antônia”, de Tata Amaral (2006). Nesse filme a diretora desenvolveu um trabalho de improvisações com os atores pensando a realização como movimento de transformação que apontava para um determinado caminho, mas nunca tentou fixar em um documento de preparação (sequer o roteiro) como ele ficaria terminado. Nesse tipo de abordagem da direção, os processos são muito mais de tentativa e erro do que da busca milimétrica de algo pré-concebido, num jogo constante de troca de informações com o ambiente e seus

colaboradores, em conjunto com movimentos de retroatividade (ibid., p. 62), onde o “juízo retrospectivo” avalia o futuro de determinada experiência, optando por seguir aquele caminho ou voltar atrás para modificá-lo. Qualquer diretor lida com essa dinamicidade do processo em todas as etapas da realização, procurando encontrar entre as suas possibilidades o melhor resultado possível para o que está fazendo, já que a obra parece estar sempre em estado de “inacabamento” (ibid, p.20). Esse inacabamento em um processo que se dá em etapas é uma das características da realização de um filme, já que mesmo que o diretor imagine como será o resultado na montagem de determinada opção de filmagem, não é possível editar o filme sem antes tê-lo filmado ou produzido determinadas imagens e sons. Muitos livros sobre a escritura para cinema fazem questão de mencionar o caráter transitório do roteiro, que é “uma forma passageira destinada a metamorfosear-se e desaparecer, como a lagarta que se transforma em borboleta” (CARRIERE/ BONITZER, 1998, p. 13, tradução nossa). Além disso, “Há sempre uma diferença entre aquilo que se concretiza e o projeto do artista que está por ser realizado” (Salles, 2006, p. 20), que faz com que os diretores tentem sempre chegar o mais próximo possível daquilo que projetam, “o que move essa busca talvez seja a ilusão do encontro da obra que satisfaça plenamente” (ibid., p.20). Essa busca move o processo e leva o diretor, a partir da sua insatisfação com elementos incompletos da obra, a organizar os métodos e critérios que pretende aplicar para alcançar seus objetivos, estabelecendo linhas de força, que “passam a sustentar as obras em construção e balizam, de algum modo, as avaliações do artista” (ibid., p. 22). Essas linhas de força estão profundamente ligadas à maneira de agir dos diretores, como no caso de Tata Amaral, em que a diretora estabeleceu um método de trabalho fundado na interação constante com os outros integrantes da equipe para avaliar e reelaborar o que estava sendo produzido. Por meio dessa interação, imaginava o resultado futuro de suas decisões, suas avaliações e, conseqüentemente, a evolução da maneira de agir. Assim, os elementos que interessam à obra vão sobrevivendo às constantes modificações, “a partir da inter-relação com os outros” (ibid, p. 22). Essas características de constante movimento, inacabamento e retroatividade das ações, somada às necessidades de estabelecer conexões internas para a construção da obra e externas com muitos colaboradores em um longo processo, fazem com que a perspectiva de uma leitura da realização cinematográfica como um processo em rede seja bastante reveladora.

Referências

- AUMONT, Jacques. *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*. Campinas: Papirus, 2003.
- _____. *O Cinema e a Encenação*. Lisboa: Texto & Grafia, 2006.
- BORDWELL, David. *Eisenstein, Socialist Realism, and the Charms of Mizanstsena*. IN: *Eisenstein at One Hundred- A Reconsideration*. Piscataway: Rutgers, 2001.
- _____. *Figuras Traçadas na Luz- A encenação no cinema*. Papirus, Campinas: 2008.
- _____. *On The History of Film Style*. Harvard University Press: 1997.
- CARRIERE, Jean Claude; BONITZER, P. *Practica del Guión Cinematográfico*. Buenos Aires: Paidós, 1998.
- GIBBS, JOHN. *Filmmakers' Choices*. IN: *Close-UP 01*. London: Wallflower: 2006.
- _____. *The Cry of the Owl: Investigating decision-making in a contemporary feature film*. *Movie: A Journal of Film Criticism*, 3: 2011.
- _____. *Style and meaning. Studies in the detailed analysis of film*. Manchester University Press: 2005.
- MULLER, Marcelo R. M.. *Estratégias da Direção: Processos de Realização em Longas-Metragens Brasileiros Contemporâneos*. Dissertação. ECA/ USP- 2010.
- SALLES, Cecília A., *Crítica Genética: Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. São Paulo: PUC, 2007.
- _____, *Gesto Inacabado, Processo de Criação Artística*. Annablume: São Paulo, 2004.
- _____, *Redes de Criação: Construção da Obra de Arte*. Horizonte: São Paulo, 2006.

El estatuto de realidad documental en el cine de Perut y Osnovikoff ¹

María Marcela Parada² (Magíster Teoría e Historia del Arte – filiação: PUC Chile)

1 Trabajo presentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Documentarismos na América Latina.

2 Diseñadora, Licenciada en Estética y Diplomada en Estudios de Cine (PUC Chile). Magíster en Artes, mención Teoría e Historia del Arte (U. de Chile). Desde 1992, académica Escuela de Diseño PUC Chile.

Resumo:

Perut y Osnovikoff trabajan un cine provocador e incómodo. Con seis largometrajes documentales en su bitácora de viaje, la dupla ha venido a remover –a su modo, y para el caso chileno- el discurso y la reflexión a cerca del documental y los registros de lo real. Revisamos en este estudio tres de sus realizaciones, las que exploran distintas puestas en forma de acercarse a la realidad para la aprehensión reflexiva de mundo bajo una estructura de choque audiovisual para el espectador.

Palavras-chave:

Cine chileno, Documental, Choque audiovisual.

Abstract:

Perut and Osnovikoff develop a provocative and awkward cinema. With six documentary films in their diary trip, the twosome has coming to shake –in their own way and for the Chilean case- the speech and the thought about the documentary scene and the registers of the real. We examine in this article three of their productions, which explore different forms to approach the reality for the worldly reflexive thinking under an audiovisual shock structure for the spectator.

Keywords:

Chilean cinema, Documentary, Audiovisual Shock.

En prácticamente una década, con seis largometrajes documentales en su bitácora de viaje, los filmes de Bettina Perut e Iván Osnovikoff han suscitado reacciones encontradas tanto de la crítica “especializada” como del público en la sala: ovación o retirada con salida abrupta de la sala de proyección. Sin términos medios, al igual que sus filmes. La dupla –exponente del Nuevo Cine Nuevo chileno, un cine doblemente nuevo y que podemos ubicar en la Generación 2000- ha venido a remover –a su modo y para el caso nacional- el discurso y la reflexión a cerca del documental y los registros de lo real. Y eso, ya de entrada, se agradece.

Me referiré, a continuación, a tres de sus documentales, realizaciones que se desprenden de un modelo documental discursivo convencional, para asomarnos, en cada filme a su modo, a un mundo que nos interroga, directamente, bajo una estructura de choque audiovisual, en la pantalla de auscultación y de representación de lo real.

1) *El astuto mono Pinochet contra la moneda de los cerdos* (2004), nos re-sitúa en los bordes históricos del 11 de septiembre de 1973 en Chile, para cuando el Golpe Militar fija el advenimiento de la dictadura en el país.

En términos operativo-formales, el filme registra el seguimiento de dinámicas de improvisación y creación colectiva de niños y jóvenes chilenos que, en la actualidad, debaten y reconstruyen dramáticamente la situación del Golpe de Estado de 1973. Bajo esta premisa general, los niños y jóvenes documentados –de entre 5 y 25 años de edad- ponen en escena –literalmente, bajo la estructura de un montaje escénico teatral, llevado a cabo en distintos momentos y lugares, y por distintos grupos de representación- una suerte de *playing*, un juego de roles en el que re-crean momentos clave de tal episodio. Un episodio al cual estos chicos, evidentemente, no asistieron; y para el cual la memoria individual que reclama la puesta en escena que cada grupo asume, funciona a través del mecanismo de la memoria colectiva en asociación con tópicos del imaginario histórico social.

El montaje total del filme articula fragmentariamente escenas de los jóvenes en debate con la de niños actuando, niños jugando a hacer un papel. Niños improvisando en escenarios improvisados y con objetos improvisados, haciendo las veces de gobernantes, de militares, de torturados o torturadores. Salvador Allende, el pueblo, Augusto Pinochet, los militares, Fidel Castro, los norteamericanos, quienes están en el poder, quienes reclaman el poder, quienes conspiran por el poder, quienes han de

someterse al poder, en fin. Los roles se replican sucesiva y espasmódicamente en niños de distintas edades, y cada uno, cada vez, enuncia el parlamento que le ha de corresponder a su personaje.

Es así como en pantalla sucede lo que ha de suceder, lo que ha debido de suceder, lo que se recuerda ha sucedido desde la memoria de lo no vivido. La transposición temporal es elocuente. Los personajes representados por los niños se suceden en pantalla, al tiempo que suceden desde el desajuste de los márgenes del discurso histórico convencional. Asistimos en pantalla, entre diversas fragmentaciones de la historia, a la re-creación de una escena de detención de un grupo de sujetos (un grupo de niños), y a la simulación de aplicación de corriente en los genitales de un detenido... Es un niño el que simula estar detenido, es otro niño el que simula el plano del torturador, es apenas una ramita de árbol la que simula ser el cable eléctrico mortal... El niño torturado se retuerce en el piso, los niños torturadores festejan el martirio del oprimido; es apenas una simulación, es apenas una actuación. “Yo acabé con Allende y sus cuatro lacayos” –vocifera el comandante en jefe de los torturadores- “los crucifiqué, utilizando la cruz de Cristo! Adoro matar con la cruz de Cristo. Yo les prometeré autos flotantes, *Nintendo*, *Play Station 2*... ¿Me dejaste impotente? ¡Yo te dejaré impotente a ti! ¡*Game 2!* ¡Juegos virtuales! Y el que se me oponga... ¡Morirá! (PAUSA) Que disfruten estos próximos años conmigo.”

En otro fragmento teatral, una niña-Pinochet se presenta a un concurso de baile. Pierde el reinado. En el escenario, en un plano que la deja a solas, entre penumbra y luces multicolores que orbitan la escena, la niña-Pinochet emerge furiosa y descontrolada. Entonces replica: “Los voy a matar, los voy a cortar en pedacitos... les voy a sacar las piernas, los dedos, la cabeza, les voy a tirar el pelo, les voy a decir que los odio, los voy a matar y no sé, pero algo se me tiene que ocurrir... Voy a matar al jurado, a los bailarines, al animador y sobre todo a Allende, que es un maldito que todo lo hace bien y que... ¡Lo odio, lo odio, es un maldito!”. Para entonces es la revuelta, el alzamiento de las tropas, el ataque inminente. Los niños se organizan en el patio de juegos de una Escuela, han de recuperar el castillo. Un niño-Allende, entretanto, situado y sitiado a solas en una sala de clases que hace las veces del escenario del gobernante, implora y reclama: “¡Por qué, por qué Dios me abandona! ¿Qué hice mal? Fui un tonto, un ridículo al pensar que yo podría cambiar este país, que podría tenerlo en la gloria... Qué

hago, qué hago... quiero volver a ser niño, cuando jugaba... quiero volver a ser niño, sin sufrimiento, sin dolor..." El niño llora. El niño toma un revólver de juguete, lo lleva a su boca y acciona el gatillo. Es el suicidio del gobernante y el bombardeo de la escena. Los proyectiles que entran a cuadro junto a los niños-ejército son conos de papel, pero explotan y matan. Niños acribillados, niños apresados, niños fusilados en escena por otros niños que empuñan armas imaginarias.

En este panorama, lo intempestivo y brutal no es ya sólo el hecho histórico en sí, si no el movimiento de reactivación representacional que llevan a cabo los niños y jóvenes en escena. Por su parte, el montaje escénico de los chicos –del lado de la fijeza de una representación teatral- es espoleado, a su vez, por la dinámica de registro y montaje audiovisual. La cámara actúa de modo incisivo sobre las escenas, relevando convulsivamente los cuadros y ángulos de mirada, y articulando un discurso audiovisual de choque fragmentario en el que emerge, violentamente, la constelación realidad-ficción-realidad.

Así las cosas, en el juego de memoria y representación, de realidad y reconstrucción del pasado histórico, *El Astuto mono...* acciona el desajuste con el discurso hegemónico oficial. El resultado: el estremecimiento de la memoria oficial suspendida, el temblor de un acontecimiento que se reactiva en el presente de una nueva generación, y el consecuente malestar que conlleva, del lado del espectador, el cine de lo real.

2) En *Noticias* (2009), asistimos a una puesta en obra de fragmentos documentales de diversa índole y ambigua conexión. Por ochenta minutos, se nos sitúa indistintamente ante secuencias de monos en el zoológico, hospitales públicos con pacientes agonizantes en los corredores, reporteros de provincia, cadáveres humanos inventariados por la brigada policial en el mismo sitio del suceso de las muertes, turistas en un salar desértico y procesiones religiosas populares con penitentes flagelantes.

La operación narrativo-técnica que recae sobre tales fragmentos promueve un procedimiento de observación instrumental, seccionando el cuerpo de registro y consecuente cuerpo narrativo en parcelas de observación disímiles tratadas insistentemente en planos exhaustivos y en un tiempo suspendido en la indeterminación. A modo de referencia, configuremos una escena que articula planos muy cercanos y que recaen desviados del posible centro de identificación del cadáver de un cuerpo humano anónimo. En cada plano el cuerpo entra segmentado a cuadro. El cuerpo está

totalmente desnudo. El cuerpo, como tal, sólo podemos reconocerlo por la asociación secuencial de vistas muy extremas. El cuerpo yace en la parte trasera de un furgón. Estamos, junto al cuerpo del furgón, en medio de la calle. Las piernas del cuerpo cuelgan fuera del coche. Unas manos con guantes quirúrgicos inspeccionan un cuerpo desnudo que yace al interior de un furgón que está en medio de la calle. Un cuerpo remitido por segmentación en el propio segmento del encuadre. Una calle cualquiera. Un cuerpo cualquiera. Hagamos entrar simultáneamente sobre estos planos que varían de ángulo de observación -siempre en extrema cercanía y eludiendo que entre a cuadro una sección siquiera de un rostro-, una voz operativa, también anónima, que enumera detalles fragmentariamente: “Rigidez cadavérica tenue. Fácilmente vencible. (PAUSA) Extremidades inferiores... sin lesiones. (PAUSA) Genitales masculinos... normales, con rastro de secreción seminal en punta del pene. (PAUSA) Gran orificio en región parietal superior izquierda... con múltiples fracturas de cráneo y cara.”

La escena que acabo de describir se replica en otras de modo similar y en ello, la noción de choque abordada por Benjamin (1973) en su momento se intensifica en *Noticias* de forma ostensible. Ya no sólo relevo de planos cinematográficos y celeridad de recambio que impide fijar las imágenes. Ya no sólo interrupción de asociaciones libres para con los planos individuales, si no choque óptico por antonomasia. Cercanía extrema. Descentramiento deliberado. Segregación. Deconstrucción. Fijación óptica indefectible del cuadro registrado. Reconocimiento, en cualquier caso, incierto. Embestida óptica metódica. Proyectil audio-visual.

En estas condiciones y ante tal atentado representacional cabe la pregunta, incluso, recordando las reflexiones de Sontag (2003), si siquiera tenemos derecho a ver tales imágenes, por sobre el lugar que podría ocupar un *voyeur*. La esperanza, ciertamente, está en poder aprender algo de tales imágenes. Siguiendo esta línea, ante el choque representacional, el registro documental de *Noticias* actúa como un examen quirúrgico de auscultación, cuerpos anónimos que se vuelven –en el trayecto- objeto de laboratorio; potencia de conocimiento, de comprensión y sentido de mundo.

3) Finalmente, en *La muerte de Pinochet* (2011), asistimos al registro de escenas documentales masivas del 10 de diciembre del 2006, día en que el general (r) Augusto Pinochet muere en el hospital militar de Santiago y su féretro es trasladado a la Escuela Militar en donde queda dispuesto –expuesto- para el pueblo. Un pueblo evidentemente

dividido, que ya sea de un lado o del otro, vivió 17 años de dictadura militar y vivió, así mismo, el advenimiento de la democracia. Tras fallidos intentos de juicio por delitos de lesa humanidad, Pinochet muere tras sufrir una descompensación médica, a una semana de ser sometido a una angioplastia por infarto agudo al miocardio. Episodio brutal de una etapa reciente de la historia de Chile.

Perut y Osnovikoff registran escenas multitudinarias de ese día, las que articulan en el montaje con registros posteriores a un grupo de individuos que hallaron en aquella jornada. Cuatro sujetos que vivieron esa muerte como propia –estando a favor o en contra, en celebración o en duelo- y dan sus testimonios a cámara. Una cámara que no toma partido, dejándolos, sencillamente, hablar. Aunque lo de sencillamente es, por cierto, un decir. En *La muerte...* y para las escenas testimoniales, Perut y Osnovikoff incorporan un sistema representacional que anula a tal punto la distancia de observación, que la proximidad a estos testigos parlantes los compele, a ratos, a desaparecer; haciendo emerger la voz que argumenta su postura política y revive el día de la muerte del ex dictador. Una voz que insiste en manifestarse sobre algo que ahora se ha vuelto una textura en pantalla, un tejido orgánico cromático, una evocación visual-táctil. Es el detalle exacerbado, las sombras y erosiones de la piel, el tejido humano parlante, indeterminado pero vivo, que testifica para entonces a cámara; en contraste con el cuerpo del sujeto al que alude y que se halla al interior del féretro, deslucido y marchito, registrado en un plano picado oblicuo sobre el rostro. Una estructura audiovisual donde la evidencia de la imagen registrada bajo el estatuto de lo documental adquiere densidad narrativa por vía de la operación de montaje, haciendo emerger los mecanismos que intervienen en toda posible construcción de imagen de mundo. Un cine –digamos- incómodo, que en su momento gatilla la retirada de gran parte del público de la sala de proyección.

Conclusiones

Bajo las señas que hemos revisado, y si consideramos que lo propio del cine es convertir al mundo en discurso; es posible distinguir que el discurso de Perut y Osnovikoff se despliega sobre las distintas puestas en forma de acercarse a la realidad, explorando en cada una de sus puestas en obra, las operaciones materiales que participan en la representación para la aprehensión reflexiva de mundo bajo una estructura de choque audiovisual para el espectador.

En esta vía y ante el cine de tradición clásica, categoría que, como distingue Zavala (2005), trabaja sobre la tradición cinematográfica, respetando las convenciones genéricas de la operación narrativo-técnica para proponer una lógica de reconocimiento inmediato para parte del espectador; el cine de lo real se encuentra, con Perut y Osnovikoff, en la trinchera de un cine de resistencia, provocando deliberadamente al espectador en el acto de mirada y de reconocimiento audio-visual, y suscitando, en consecuencia, la estocada del malestar.

Retirarse de la sala de proyección es siempre una opción. Me inclino a pensar que quedarse para ser embestidos por una construcción imaginaria de mundo que se desprende del modelo documental discursivo –y hasta edificantemente informativo-habitual, es tanto la apuesta como la posibilidad de asomarse a un mundo que nos interroga como individuos, directamente, en la pantalla de auscultación y disección de lo real. Quisiera, para terminar, citar al propio Osnovikoff, quien menciona: “No utilizamos el cine como una herramienta pedagógica para exponer discursos ya elaborados en otros formatos, si no ser una herramienta de investigación de la realidad y, por lo tanto, si es una herramienta de investigación lo que tiene que ir generando es preguntas y respuestas inacabadas que generen nuevas visiones del mundo.” (YouTube: CANALONOFF, 2011). Espero que lo expuesto contribuya a abrir el diálogo de campo a propósito del documental contemporáneo y los registros de lo real.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus Ediciones, 1973.

CANALONOFF. (2011). *Brainstorming Iván Osnovikoff ONOFF*. [Archivo de Video]. Recuperado de: <http://www.youtube.com/watch?v=70udaWCRoBE>

SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Editorial Alfaguara, 2003.

ZAVALA, Lauro. *Cine Clásico, Moderno y Posmoderno*. Revista Razón y Palabra. N° 46, 2005. Disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/lzavala.html>

Verga e o cinema¹

Mariarosaria Fabris² (doutora – Universidade de São Paulo)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão Cinema, Literatura e Itália.

2 Doutora em Artes (Cinema) pela USP, ex-Presidente da SOCINE e autora de inúmeros textos, dentre os quais "Verga e o Verismo" (2012), capítulo do volume *O Naturalismo*, a ser publicado pela Perspectiva.

Resumo:

A indústria cinematográfica italiana sempre fez um largo uso de textos literários, como as de autores ligados ao Verismo. Dentre eles, Giovanni Verga foi o que teve o maior número de obras transpostas para a tela, de novelas a romances. As relações de Verga com o cinema foram complexas e ambíguas, pois o escritor menosprezava a sétima arte, embora colaborasse com ela e fosse sócio da produtora Silentium Film.

Palavras-chave:

cinema italiano, literatura e cinema, Giovanni Verga.

Abstract:

The Italian cinematographic industry had always used largely literary texts as those by Verismo's authors. Among them, Giovanni Verga had the biggest number of works – tales and novels – translated to the screen. The relationships between Verga and cinema were complex and ambiguous because the writer disdained the seventh art, however he collaborated with it and he was a partner of Silentium Film, a moving picture society.

Keywords:

Italian cinema, literature and cinema, Giovanni Verga.

O Verismo, vertente italiana do Naturalismo, começou a impor-se no meio intelectual da península por volta de 1870, tendo se caracterizado por sua expressão regionalista, que visava retratar uma realidade antes rural do que urbana. A tendência realista teve expoentes em toda a Itália, da Lombardia (Emilio De Marchi, Carlo Bertolazzi) à Sardenha (Grazia Deledda), passando pela Toscana (Mario Pratesi, Renato Fucini), por Nápoles (Matilde Serao, Salvatore Di Giacomo, Roberto Bracco), pela Calábria (Nicola Misasi) etc., mas sua expressão máxima se deu na Sicília, com a chamada tríade de Catânia: Luigi Capuana, Giovanni Verga e Federico De Roberto³. Embora nem sempre bem acolhidas pela crítica e pelo público, as obras veristas fecundaram largamente a moderna literatura italiana.

O Verismo deixou ainda sua contribuição em outros campos artísticos, dentre eles o cinema, desde seus primórdios. A indústria cinematográfica italiana, a partir dos primeiros anos do século XX, sempre fez uso de obras literárias, como as de autores veristas, de Deledda a Misasi, de Serao a De Marchi, de Bracco a Fucini, de Bertolazzi a Pratesi. *Assunta Spina*, drama de Di Giacomo filmado em 1909 por Gustavo Serena com o mesmo título, tornou-se um dos máximos expoentes daquela corrente realista napolitana, considerada uma das fontes do Neorealismo no cinema, que se desenvolveu paralela à dos filmes históricos, colossais e grandiloquentes, como *Cabiria* (1913), de Giovanni Pastrone, para cujo sucesso contribuiu o prestígio do escritor Gabriele D'Annunzio.

A tríade de Catânia tampouco foi esquecida pela sétima arte: de De Roberto, descoberto tardiamente em relação a outros autores, foi levado para as telas seu romance-rio *I viceré*, em filme homônimo (2007) de Roberto Faenza; de Luigi Capuana foram filmados o romance *Il marchese di Roccaverdina* – que deu origem a uma fita com o mesmo nome, rodada pela Etna Film de Catânia (1914) e a duas obras intituladas *Gelosia*, de Ferdinando Maria Poggioli (1943) e de Pietro Germi (1953); os contos “Lu cavalieri Pidagnu”, “Lu paraninfu” e “I girovagli”, dos quais resultaram *Il cavaliere Petagna* (1926), de Mario Gargiulo e *Zaganella e il cavaliere* (1932), de Serena, Amleto Palermi e Giorgio Mannini; *Paraninfo* (1934), de Palermi; *I girovagli* (1956), do diretor argentino Hugo Fregonese, respectivamente; e *Malia*, libreto de ópera transformado em comédia, da qual Giuseppe Amato, em 1945, extraiu o filme homônimo.

3 Verga era natural de Catânia, Capuana de Mineo, uma localidade nos arredores, e De Roberto, nascido em Nápoles de mãe siciliana, passou a viver na cidade, ainda na infância.

Dentre os veristas, Giovanni Verga foi o que teve o maior número de obras adaptadas para a tela, desde as novelas “Cavalleria rusticana” – oito filmes com o mesmo título, de Mario Gallo (1908), Émile Chautard (1910), Ubaldo Maria Del Colle (1916), Ugo Falena (1916), Gargiulo (1924), Palermi (1939), Carmine Gallone (1954), Franco Zeffirelli (1982), mais uma primeira transposição em chave cômica, datada de 1901, *Cavalleria rusticana?! (com os pontos de interrogação e exclamação)* e “Cavalleria rusticana oggi”, primeiro episódio da comédia *Io uccido, tu uccidi* (1965), de Gianni Puccini⁴ –, “La lupa”, do qual foram extraídas as transposições homônimas de Alberto Lattuada (1953) e Gabriele Lavia (1996), “Caccia al lupo”, “L’amante di Gramigna” e “Rosso Malpelo”, filmadas com o título original por Giuseppe Sterni (1917), Carlo Lizzani (1968) e Pasquale Scimeca (2007), respectivamente, e “Libertà”, na qual Florestano Vancini se inspirou para realizar *Bronte: cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato* (1972), até os romances *Storia di una capinera*, *Una peccatrice*, *Eva*, *Tigre reale*, *Il marito di Elena*, todos adaptados com o mesmo título por Giuseppe Sterni (1917), Gennaro Righelli (1943) e Franco Zeffirelli (1993); pela Polifilm de Nápoles (1918); por Ivo Illuminati (1919); por Pastrone (1916); por Riccardo Cassano (1921), respectivamente. As obras-primas do escritor siciliano também ganharam uma versão audiovisual: *I Malavoglia* foi levado para as telas por Luchino Visconti, em *La terra trema (A terra trema)*, 1948), e por Scimeca, em *Malavoglia* (2010); *Mastro-don Gesualdo* deu origem à série televisiva homônima (1964), dirigida por Giacomo Vaccari.

O diálogo de Verga com os cineastas italianos esteve presente ainda em outras ocasiões: Visconti fez de *Rocco e i suoi fratelli (Rocco e seus irmãos)*, 1960) a continuação de *La terra trema*, enquanto em *Il gattopardo (O leopardo)*, 1964), embora tenha se baseado no romance homônimo de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, acrescentou uma pitada verguiana na descrição do jovem soldado encontrado morto no jardim do príncipe Salina, que ele retirou da novela “Carne venduta”. O mesmo fizeram Paolo e Vittorio Taviani ao filmarem “La giara”, episódio de *Kaos* (1984), ao emprestarem a Dom Lolló, um dos protagonistas da novela e da peça de mesmo nome de Luigi Pirandello, alguns traços do avarento Mazzaró de “La roba”⁵.

4 Por causa da ópera *Cavalleria rusticana*, que Pietro Mascagni, sem ter solicitado previamente a autorização ao autor, derivou da peça que Verga escreveu a partir da novela, fica difícil estabelecer em qual obra um filme se baseou. Por exemplo, em 1916, o escritor presenciou as filmagens da realização de Falena, enquanto a versão de Del Colle teve o beneplácito do maestro e de seu editor musical, os quais desautorizaram a execução da ópera durante a projeção de outras adaptações cinematográficas.

5 Esse tipo de intertextualidade caracterizou também *Storia di una capinera (Sonho proibido)*, na qual Zeffirelli, para as sequências da peste, valeu-se da descrição que Alessandro Manzoni fez da epidemia em *I promessi sposi* (1840-1844).

Algumas das transposições das obras de Verga para as telas contaram com a colaboração do próprio autor, o qual exerceu a atividade de roteirista de 1912 até 1920 (um ano antes de sua morte), embora nem sempre assinasse o que adaptava. As relações do escritor siciliano com o cinema, portanto, foram ambíguas, pois ele, de um lado, não queria rebaixar sua arte, mas, de outro, como outros literatos, deixou-se atrair pelo lucro fácil que a venda dos direitos autorais de suas obras ou de um roteiro lhe assegurava. Por exemplo, numa carta endereçada ao escritor Marco Praga (27 de dezembro de 1909), Verga não escondeu sua insatisfação com o roteiro francês de *Cavalleria rusticana*, que devolveu sem ter lido na íntegra, apesar de autorizar a Association Cinématographique des Artistes Dramatiques a rodá-lo, na esperança de alavancar, por vários anos, o sucesso que as representações teatrais da peça homônima estavam tendo na França. Lançado no ano seguinte, o filme dirigido por Chautard não agradou nem à crítica nem ao escritor, o qual, no entanto, não renunciou a colaborar com a nascente indústria, como confidenciou à sua companheira, a condessa Dina Castellazzi di Sordevolo (20 de fevereiro de 1912): “*Cavalleria* ou não *Cavalleria*, o cinematógrafo hoje invadiu de tal forma o campo e precisa de *argumentos* ou temas com os quais embrutecer o público e cegar as pessoas” (apud MUSCARÀ, 1999, p. 73).

Era a primeira vez que Verga autorizava a transposição cinematográfica de uma obra de sua autoria⁶ e, a partir dessa experiência, intensificará suas relações com a sétima arte. Elas foram intermediadas frequentemente pela condessa Sordevolo (encarregada de algumas adaptações) ou por De Roberto (que redigiu alguns roteiros), mas, para evitar problemas, sempre com a supervisão do autor siciliano, que estabeleceu percentagens a serem aferidas por ele sobre os pagamentos feitos a seus colaboradores. Por exemplo, entre 1914 e 1915, cedeu a De Roberto os direitos autorais para adaptar obras de sua autoria, mas exigiu 50% para a transposição de seu romance juvenil *I carbonari della montagna*, 75% para *Storia di una capinera* e 75% para *Tigre reale*⁷. Além disso, em 1916, o escritor tornou-se sócio da Silentium Film de Milão, à qual enviará

6 As versões de 1901 e 1908 foram realizadas à revelia do escritor. A segunda correspondia às filmagens da encenação da peça durante a turnê de uma companhia teatral italiana na Argentina. Verga, que sempre se bateu pelo reconhecimento de seus direitos autorais, esteve entre os fundadores da Società Italiana degli Autori (1882).

7 No caso de *Tigre reale*, Verga esqueceu de que, em 1912, a Itala Film de Turim já havia adquirido os direitos autorais, embora seja só em 1916 que Pastrone dirigirá o filme, em cujos créditos aparece seu nome como roteirista.

os roteiros de *Eva*, *Caccia al lupo*, *Storia di una capinera*⁸, além de *Storie e leggende*, extraído de “Le storie del Castello di Trezza”, e *Caccia alla volpe* (recusados) – mais uma vez com o intuito de resgatar e popularizar sua produção literária –, reservando-se o direito de vender suas obras a outras produtoras, como a Polifilm de Nápoles (*Una peccatrice*, 1918) ou a Chimera Film de Roma, que, em 1920, rodará *Il marito di Elena*, último filme a que Verga pôde assistir. Naquele mesmo ano, a recém-fundada “Società Autori Cinematografici” convidou-o a associar-se, por ser um dos autores da sétima arte mundialmente mais conhecidos e apreciados.

Vários desses roteiros foram recuperados e divulgados em obras dedicadas ao escritor siciliano. *Storia di una capinera*, *Storie e leggende*, *Caccia alla volpe* e o primeiro quadro de *Cavalleria rusticana* integram o volume de Gino Raya, *Verga e il cinema* (1984), mas este já havia sido publicado na revista *La Sicilia*, em 15 de dezembro de 1983, no artigo de Giovanni Garra Agosta, “Verga e il castigo di Dio”⁹. Esses quatro textos, além de *Caccia al lupo* e *I carbonari della montagna*, de autoria de Dina Castellazzi di Sordevolo e de Federico De Roberto, respectivamente, fazem parte de *Teatro* (1987)¹⁰, coletânea organizada por Gianni Oliva. Outra versão de *Storia di una capinera* e de *Caccia alla volpe* foram reunidas por Carla Riccardi no livro *Due sceneggiature inedite* (1995). O roteiro integral de *Caccia al lupo* (do autor) pode ser lido no catálogo *Giovanni Verga: una biblioteca da ascoltare* (1999).

A expressão máxima de um texto verista no cinema continua sendo *La terra trema*. No início dos anos 1940, Visconti havia se ligado ao grupo da revista *Cinema*, em cujas páginas, com o artigo “Verità e poesia: Verga e il cinema italiano” (1941), Mario Alicata e Giuseppe De Santis haviam aberto um debate sobre a obra do escritor siciliano. A redescoberta de Verga, como mestre do almejado realismo, e a premência de levar para a tela sua “arte revolucionária, inspirada numa humanidade que sofre e espera”

8 Os roteiros de *Storia di una capinera* e *Caccia al lupo* já haviam sido enviados por Verga a uma produtora inglesa em 1913.

9 Para o escritor, o cinema era “outro castigo de Deus, como o de ter que lidar com os comediantes” (apud MUSCARÀ, 1999, p. 73).

10 Embora se possa estranhar o título escolhido por Oliva, não se deve esquecer que alguns roteiros derivaram de obras teatrais (*Caccia alla volpe*), de novelas transformadas em peças (“*Cavalleria rusticana*” e “*Caccia al lupo*”) ou de romances, como *Storia di una capinera*, ao qual Verga tentou dar um tratamento teatral em 1913, além dos esboços da década de 1890: *La sposa di Gerico* (argumento), *Cenerentola* (com atos, cenas e personagens) e *Dolores* (três esquemas).

(apud FABRIS, 1996, p. 96) estavam ligadas ao desejo de opor uma cultura enraizada na realidade social e popular do país à retórica da cultura oficial do Fascismo. Visconti havia pensado em adaptar “L’amante di Gramigna”, mas, ao ser impedido de levar adiante o projeto, porque o roteiro não foi liberado pelo Ministério da Cultura Popular, sua escolha recaiu sobre *I Malavoglia*, atraído, entre outras coisas, pela musicalidade e pela plasticidade presentes em alguns trechos da obra-prima verguiana e que serão dois elementos-chave do filme.

Numa carta à condessa Sordevolo (8 de maio de 1912), ao discorrer sobre quais escritos de sua autoria poderiam ser transpostos para a tela, Verga – além de descartar “Storie del castello di Trezza”, “Certi argomenti”, *I ricordi del capitano d’Arce* e *Il marito di Elena* – acrescentava: “Com *Mastro-don Gesualdo* e com *I Malavoglia*, eu também acho que não se pode fazer nada por causa do gosto desse público” (apud MUSCARÀ, 1999, p. 73). O escritor não podia prever que seria logo seu romance mais inovador, *I Malavoglia* (o qual, num primeiro momento, desnorteou crítica e público), a originar uma das grandes obras da cinematografia mundial, ligando para sempre seu nome à renovação de uma manifestação artística que ele menosprezou, pois não soube compreendê-la em seu nascedouro.

Referências

FABRIS, Mariarosaria. Cinema e literatura: Luchino Visconti lê Giovanni Verga. *Av*, São Leopoldo, v. 1, 2003, p. 5-9.

_____. “Da obra escrita à obra filmada: relações entre cinema e literatura na Itália”. In: *Festival de cinema italiano 2001: entre cinema e literatura*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo-Instituto Italiano di Cultura-NICE, 2001, p. 6-12.

_____. *O neo-realismo cinematográfico italiano: uma leitura*. São Paulo: EDUSP-FAPESP, 1996.

MUSCARÀ, Sarah Zappulla. Giovanni Verga invisibile burattinaio-artista, fra teatro, melodramma e cinema. In: *Giovanni Verga: una biblioteca da ascoltare*. Roma: Edizioni De Luca, 1999, p. 41-81.

POPPI, Roberto. *Dizionario del cinema italiano: i registi dal 1930 ai giorni nostri*. Roma: Gremese, 1993.

RAYA, Gino. Lo sceneggiatore Verga nel mercato del cinema. *Cinema Nuovo*, Milano, ano XXXII, n. 282, abr. 1983, p. 9-11.

TAGLIABUE. Carlo. *Cinema e letteratura italiana*. Perugia: Guerra, 1990.

O papel da direção de fotografia na construção do texto estelar de María Félix¹

Marina Cavalcanti Tedesco² (doutoranda – Universidade Federal Fluminense)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Processos de Realização.

2 Marina Cavalcanti Tedesco é doutoranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, onde desenvolve tese sobre direção de fotografia e gênero.

Resumo:

Este trabalho apresenta os resultados de uma investigação sobre o papel da direção de fotografia na construção do texto estelar de María Félix, uma das maiores *stars* da história do cinema mexicano. Sua estrutura contém duas partes: uma aproximação ao texto estelar do qual estamos tratando e uma análise sob o viés da fotografia cinematográfica do filme *Doña Bárbara*, obra que foi fundamental para a imagem e o imaginário que passaram a envolver a estrela a partir de então.

Palavras-chave:

Direção de fotografia, María Félix, texto estelar, cinema mexicano clássico industrial.

Abstract:

This paper presents the results of an investigation into the role of cinematography in María Félix stellar text construction, one of the biggest stars in the history of Mexican cinema. Its structure contains two parts: an approach to the stellar text of which we are discussing and an analysis under the bias of the movie *Doña Bárbara's* film photography, a work set as the key to the image and imagery that involved the star since then.

Keywords:

Direction of photography, María Félix, stellar text, mexican classic industrial cinema.

O texto estelar de María Félix

O fortíssimo texto estelar³ de María Félix, com o qual a direção de fotografia teve que dialogar desde muito cedo na carreira da *star*, foi estabelecido em seu terceiro filme: *Doña Bárbara* (Fernando de Fuentes, México, 1943). Antes dessa produção, Félix havia trabalhado em *El peñón de las ánimas* (Miguel Zacarías, México, 1942) e *María Eugenia* (Felipe Gregorio Castillo, México, 1942). Em ambas as obras interpretava mocinhas.

É, contudo, com a bela, mas diabólica e agressiva, Doña Bárbara – também chamada de La Doña na película – que emergem algumas das características que passariam a ser sempre identificadas com María Félix. Ao mesmo tempo em que sua aparência era glorificada em todo o mundo, construía-se o consenso em torno de um caráter supostamente único, que se manifestaria através de constantes transgressões aos papéis de gênero estabelecidos à época.

A imagem de mulher-monstro, cuja beleza irresistível lhe conferia um poder extraordinário que ela utilizaria de forma consciente para desestabilizar a ordem social, foi construída através de dois níveis que se retroalimentavam: o pessoal, composto por traços bibliográficos e declarações da estrela, e personagens que tinham as supostas características da atriz.

No primeiro nível, é possível destacar o fato de que María Félix era uma mulher separada e com filho quando alcançou a fama – algo visto por muitos grupos sociais como extremamente grave no México dos anos 1940. Ademais, muitas histórias de insubordinação e arrogância que envolvem Félix povoavam/povoam o imaginário social (e não importa se elas são verdadeiras ou não).

O que denominamos segundo nível da construção do texto estelar de María Félix é identificado por muitos estudiosos.

Félix repeated her Doña Bárbara role of a powerful and wicked temptress, *la devoradora*, in a number of her subsequent films, such as *La mujer sin alma* (Fernando de Fuentes, 1943), *La devoradora* (Fuentes, 1946), and *La mujer de todos* (Bracho, 1946) (HERSHFIELD, 1996, p.54).

3 Sabemos que o texto estelar de atores e atrizes é constituído e circula através de diversos meios de comunicação - durante os anos 1940, no México, tão fundamental quanto as grandes telas das salas de cinema para sua conformação eram a mídia impressa generalista, as revistas especializadas, o rádio... Contudo, privilegiaremos apenas o primeiro deles, já que o foco do estudo é a direção de fotografia.

Evidentemente não se trata sempre da mesma personagem, mas de variações em torno de um núcleo principal – beleza, força, rebeldia, arrogância, etc. – que permanecia quase inalterado.

Félix, no entanto, interpretou no próprio cinema mexicano mulheres que se afastavam bastante de seu texto estelar, como em *Río Escondido* (Emilio *El Indio* Fernández, México, 1947) e *Maclovía* (Emilio *El Indio* Fernández, México, 1948). Todavia, este era tão forte que terminava por “contaminar” as personagens.

A fotografia cinematográfica de *Doña Bárbara*

Nesta adaptação do romance homônimo do escritor venezuelano Romulo Gallegos, narra-se o embate entre Santos Luzardo, advogado que após anos morando em Caracas decide voltar a Altamira para recuperar e reerguer a propriedade de sua família, e Doña Bárbara, a mulher que havia se tornado a dona e a lei da região.

Embora seja Luzardo quem desencadeie os acontecimentos sobre os quais a produção se debruça, é Doña Bárbara a protagonista da obra. Através da fala de um barqueiro, que conta a história de La Doña para Santos Luzardo enquanto o transporta, o espectador é informado que há muitos anos ela fora vítima de uma tragédia que mudou sua vida para sempre.

Moça doce, gentil e pura à época, Doña Bárbara viajava de barco por aquelas terras e estava apaixonada. Um dia, aproveitando-se da ausência do comandante da embarcação, os tripulantes assassinam seu amor e decidem através de um sorteio quem irá violá-la.

A fotografia de Alex Phillips, diretor de fotografia estadunidense que durante muitos anos atuou no México, reforça o que está sendo narrado. Em um primeiro momento, mesmo submetida a um sol inclemente, a personagem interpretada por María Félix está bem iluminada, apresentando detalhes em quase todas as áreas do rosto e sombras suaves – até então a dramatização que precisava ser empreendida, tanto em termos de gênero (meiga, doce e pura) como de caráter (boa) e narrativa (viajava

inocentemente e estava apaixonada), valia-se de códigos visuais que correspondiam com perfeição às prescrições para se fotografar “a mulher” “de forma correta”⁴.

Vale lembrar que a fotografia cinematográfica clássica não tem nenhum compromisso com o modo como as luzes e as sombras se comportam no mundo, e sim com os sentimentos, o caráter, as ações e a reiteração de informações⁵. Só assim podemos entender que tratamentos fotográficos tão díspares como os da sequência do estupro não são erros, muito pelo contrário: expressam visualmente a maldade dos homens que vão fazer algo ruim (eles possuem uma imagem “dura”, bem-definida, com grandes zonas negras e alto contraste) e a “bondade” da jovem indefesa (através de uma fisionomia suave, de sombras cinza-claro e de uma brancura maior que a dos marinheiros).

É a mesma lógica que irá determinar modos de fotografar totalmente diferentes para a Doña Bárbara de antes da violação (que, como vimos, era uma boa moça) e a que emerge após o ocorrido, a qual o espectador já sabe pela conversa entre Santos Luzardo e o barqueiro que é dominadora, agressiva, desonesta, “devoradora” de homens.

Em comparação com a mulher da sequência do estupro, a “nova” Doña Bárbara um semblante muito mais “duro”, definido, o que indica a mudança ou mesmo a supressão do mecanismo de suavização até então utilizado. Simultaneamente, verifica-se uma alteração nas sombras, em especial naquela projetada pelo rosto de María Félix em seu pescoço, que de cinza se torna preta.

4 Durante os anos em que foram gestadas e consolidadas as convenções do cinema clássico hollywoodiano também se constituiu uma prescrição racista e sexista de como fotografar “a mulher” - a qual, assustadoramente, continua muito presente na bibliografia que pretende ensinar como expor “de forma correta” os materiais sensíveis do audiovisual contemporâneo. Entre as principais recomendações, podemos identificar: 1) a utilização de luz difusa para evitar sombras densas, grandes e numerosas no rosto das atrizes, brilhos que possam remeter à pele negra e à lembrança do corpo e disfarçar eventuais “imperfeições” que elas tenham; 2) o emprego de mecanismos de suavização da imagem (filtros, vaselina, rendas, etc.) com este último objetivo; e 3) a construção de uma “branquitude” através do aumento na intensidade da iluminação. O cinema mexicano clássico industrial, como todas as tentativas de industrialização na América Latina até os anos 1960, tinha Hollywood e suas convenções como matriz, embora, evidentemente, não tenha feito uma pura e simples transposição do modelo estadunidense para o seu território.

5 Para Fabrice Revault D'Allonnes (1991), existem duas maneiras de se pensar a iluminação cinematográfica hoje (e, afirmariamos, a própria direção de fotografia): a clássica e a moderna. Na iluminação clássica não há nenhum compromisso com a “realidade”, com o comportamento das fontes de luz no mundo. O objetivo do fotógrafo é transmitir sensações para o espectador - sensações estas que podem ser os sentimentos ou caráter de determinada personagem, o “clima” do filme, as ações que estão prestes a acontecer... A iluminação moderna, por sua vez, não pretende significar ou “dizer” nada. Ela não irá, por exemplo, mudar o tratamento fotográfico de um intérprete independente de ele estar desempenhando um papel de mocinho ou vilão. Avaliamos que a direção de fotografia de *Doña Bárbara* pertence ao primeiros dos dois casos apresentados.

Aqui, a dramatização do caráter ruim que emerge, das ações subsequentes da protagonista e da transgressão dos papéis de gênero hegemônicos no cinema mexicano clássico industrial parece ter sido determinante para a construção fotográfica. Deve-se destacar, no entanto, que as prescrições para se fotografar “a mulher” “de forma correta” não desaparecem totalmente. Observe-se que as sombras que incidem sobre a face da atriz, provenientes dos cílios e do nariz, permanecem cinzas, e que se de fato o mecanismo de suavização foi suprimido trabalhou-se a maquiagem de modo a compensar a sua falta (a pele segue sem brilho ou linhas de expressão).

Do momento em que recobra a consciência – ela havia desmaiado por conta da violação – em diante, a definição e as sombras negras serão as características fotográficas de Doña Bárbara, embora tenham aparecido de maneiras muito diferentes ao longo do filme. Quanto mais La Doña se afastava do comportamento feminino “desejável”, por exemplo, mais elas se exacerbavam. É o caso de um dos vários momentos em que humilha Lorenzo Barquero, seu violador (apresentado como uma de suas principais vítimas).

Os olhos escondidos por uma sombra que de tão negra não permite ao público enxergá-los são uma transgressão extrema às prescrições para fotografar “a mulher” “de forma correta”. Trata-se de uma opção de iluminação que priva a atriz da compensação, função da luz que era (e ainda é) tida como feminina “por natureza”, tanto pelas suas características como pelo que se esperava (e muitas vezes se espera) de um fotógrafo na hora de iluminar uma protagonista.

Tamanha “displicência” com a beleza de María Félix, contudo, é a exceção, e não a regra em *Doña Bárbara*. Apesar de ela ser uma grande vilã e tomar atitudes que contrariam as relações de gênero ideais do cinema mexicano da época de ouro, ainda assim é mulher e protagonista. Fica evidente, portanto, que mesmo quando o diretor de fotografia optava por não seguir as prescrições hollywoodianas para fotografar “a mulher” “de forma correta” não estava desobrigado de tornar a atriz (mais) bonita. Tratava-se mais de uma diversificação das estratégias fotográficas para atender as múltiplas exigências de dramatização colocadas pela narrativa, pelo caráter, pelo sistema de gênero e pela inteligibilidade do produto que da substituição da lógica que exigia que as atrizes fossem belas, em especial quando eram ou queriam ser stars.

Quando La Doña conversa com Balbino Paiba sobre a chegada de Santos Luzardo a Altamira fica muito evidente que os personagens maus de *Doña Bárbara* (cujos caracteres e atitudes são semelhantes) têm tratamentos fotográficos distintos em função de serem masculinos ou femininos. Nesta sequência específica, as sombras mais duras no rosto de Doña Bárbara reforçam seu domínio sobre Don Balbino e o medo sentido por ele, cumprindo uma função dramática que acaba por minimizar o efeito de “enfeimento” que tais zonas escuras poderiam produzir.

A diferença de suavidade e brilho da pele dos dois atores também é gritante. As linhas de expressão de Balbino Paiba aparecem com riqueza de detalhes – e isso não deve ser atribuído ao fato de Felipe Montoya ser mais velho que María Félix, pois é fácil disfarçar marcas no rosto como as que possui o intérprete. A imagem de Doña Bárbara, por sua vez, é difusa, como prova a comparação da definição entre as mãos de ambos.

No único momento em que La Doña age de acordo com o que seria “esperado” de uma mulher, sua fotografia muda por completo. A imagem de Santos Luzardo, publicada por um jornal local, recorda-lhe o homem assassinado pelos tripulantes, e ela se permite, mesmo que por instantes, sofrer por amor. Um comportamento tão condizente com os papéis de gênero vigentes no cinema mexicano à época vem acompanhado por uma “recompensa” fotográfica: um retorno as poucas sombras cinza-claro projetadas sobre o rosto, exatamente o que indicam as prescrições para se fotografar “a mulher” “de forma correta” – em tese a maior contribuição que o diretor de fotografia pode dar à beleza da atriz. Mas só até que ela respire fundo e volte a ser a temida Doña Bárbara.

A partir da análise de *Doña Bárbara* acima apresentada, podemos afirmar que a direção de fotografia do filme teve uma participação ativa na construção de La Doña (a personagem) como uma mulher impiedosa, de personalidade forte, “devoradora” de homens e que não se importa com nada ou ninguém – embora, claro, ela só tenha produzido tal efeito porque foi coordenada com a narrativa, a interpretação de María Félix, a trilha sonora, entre outros elementos. Portanto, se tal produção teve uma importância capital para o modo como o texto estelar da atriz foi conformado, é preciso reconhecer que a fotografia cinematográfica desempenhou um papel de destaque neste processo.

Com certeza estamos falando de uma esfera sutil, sobre a qual não se comenta muito. Contudo, ainda que uma parte considerável dos espectadores nunca tenha pensado sobre a direção de fotografia de alguma das produções às quais assistiram,

é impossível negar que ela consiste em um importante elemento para a criação de sensações e “climas”, que eles certamente percebem. É bastante provável, por exemplo, que se a sequência de “feitiçaria” tivesse sido iluminada de forma intensa, com baixo contraste e produzindo poucas sombras cinza-claro sobre María Félix a ação não pareceria tão grave e a protagonista, tão má.

Referências

D'ALLONNES, Fabrice Revault. *La lumière au cinema*. Paris: Editions Cahiers de cinema, 1991.

HERSHFIELD, Joanne. *Mexican Cinema/Mexican Woman, 1940-1959*. Tucson, AZ: The University of Arizona Press, 1996.

Sob um exotismo cinematográfico – contradições herdadas em chave atual¹

Mauro Luciano Souza de Araújo² (mestre – UFSCar)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Sob o Olhar das Imagens.

2 Especialização em Filosofia pela UFS, mestrado em Imagem e Som pela UFSCar e professor substituto da UFBA.

Resumo:

O exótico, no cinema produzido no Brasil, é termo persistente em qualidades paisagísticas, cenografias, em personagens e tramas que envolvem a pesquisa sobre o território interior e o que é estrangeiro. A proposta será de introduzir o ambiente de conflitos temáticos, dentro de uma compreensão histórica marcada pela herança cultural e pelas distinções provocadas socialmente através da cinematografia produzida no país.

Palavras-chave:

Exotismo, hibridismo, cultura, indústria.

Abstract:

The exotic style on brazilian cinema is a persistent term in landscapes qualities, scenery, characters and plots that involve researches under the hinterland and what is foreign for it. The proposal will be entering the enviroment of thematic conflicts within a historical understanding marked by cultural heritage and the social distinctions caused by the cinematography made in Brasil.

Keywords:

Exoticism, hybridity, culture, industry.

Inserido no gênero da comédia, o exotismo de grande parte de uma singularidade da cultura brasileira obteve sua composição ainda nos filmes musicais carnavalescos, as chanchadas, no modo de produção dos estúdios da Cinédia e Atlântida (MENDONÇA, 2007). Esse caráter, naquele momento de tentativa de industrialização cultural do audiovisual com intenções nacionalistas, persistiu no gênero, chegando à simbolizar tal exotismo pitoresco como uma faculdade do olhar nacional – a chamada brasilidade (AMÂNCIO, 2000) em âmbitos caricaturais. Fica para a história o grande legado posterior que este contexto produziu sob o nome de Carmem Miranda cantando *The lady in the tutti frutti hat*, na longa sequência de *The gang's all here* (Busby Berkeley, 1943), onde a mesma sustenta a postura de estrangeira festiva, carnavalizando algo que o pop adaptado à imagem local mais tarde iria intensificar sob os signos do tropicalismo. O que houvesse de distinto no universo simbólico do imaginário ocidental, adornado em contornos de um primitivismo artístico animado e brilhante, ganhava tonalidade caricatural, em outros termos.

A postos do chamado cinema moderno, o Cinema Novo, em suas fases distintas, a crítica a este olhar estrangeiro seria produzida com a) diálogo direto com o público europeu em sua primeira fase e b) sua pesquisa intuitiva de público, também usando elementos do próprio estrangeirismo ao território nacional brasileiro – Glauber Rocha, numa exceção, chegou a utilizar o elemento exótico como instrumento de ruptura com o ponto de vista anterior industrialista. À parte das etapas históricas que se contradizem, há uma persistência cultural em um jogo com o público. Um dos elementos deste discurso se identifica na reelaboração simétrica da etnografia proporcionada pela gravação, registro da realidade que dá insumos a estes argumentos. Etnografia, sociologia, pesquisas em formato de documentário que, decerto, o próprio grupo cinemanovista produzia em suas experiências anteriores às ficções com intuítos de elaboração cultural.

No Brasil, o exótico, o “outro”, está marcado pela diferença e distância social historicamente estruturada. Para além do estereótipo, marca comumente associada ao signo que denota essa diferença. Tem, este signo, também seu estandarte caricatural alinhado ao universo pós-colonial. Em um primeiro momento o elemento exótico na cinematografia nacional transpassa uma história, compondo filmes documentários e de certa forma distanciados desta “outra” cultura interior que seria denominada de autóctone, étnica, primitiva. Essa importante discussão começa nas expedições e

chega às teses do cinema moderno, em filmes que tematizavam o “Brasil grande”, adentrando a Amazônia, evidenciando uma disputa na chave da alteridade e identidade nacional popular. Ganha uma vez mais as telas em temas de viagens dentro do grande território em exploração do imaginário constituído ao longo dos anos em conflitos entre a metrópole modernizante e os chamados povos originários. O que pouco se conhece, o visto como estranho, ganha o status do valor primitivo e exterior à linha ocidental, denominação comum vista nas primeiras comitivas de cineastas através do mundo (LEPROHON, 1945, 164), assistidas em imagens arquivadas, documentadas atualmente como os primeiros documentários de aventureiros e exploradores. Desta maneira foi apresentado ao público ocidental algo da temporalidade e das expressões de povos distintos: tribos, aldeias ou comunidades.

Pierre Leprohon entende o estatuto cinematográfico que foi criado à época do primeiro cinema também como uma construção a partir do exótico, primitivo. As imagens exóticas são, segundo Leprohon, as do olhar explorador, das expedições – do início ainda documental de tal instituição espetacular. No Brasil tivemos imagens próprias dessa data preliminar do cinema comercial, através de explorações de Marechal Cândido Rondon em filmagens do Major Thomaz Reis, de olhares estrangeiros sobre o interior brasileiro como os de Marquês De Wavrin, algumas produções de Sol Lesser, ou de Jean Manzon e David Nasser, nas quais a tonalidade desbravadora é evidente de um território quase inexplorado. Na visão clássica, o distanciamento provocado pelo carácter etnográfico conquistador só se manifesta dentro de uma relação posta durante o encontro nas filmagens, ou seja, na produção das imagens dentro do olhar exótico realizado ainda na feitura do filme. Coloca-se em questão, portanto, a maneira de abordagem, a *mise-en-scène* do encontro real, a criação da imagem, a produção sob um ponto de vista, que, para o senso comum, seria inevitável no momento histórico de meados do século XX.

Marc-Henri Piault, etnólogo francês, acerca das aproximações entre cinema e etnologia, adianta a questão ao que se propõe maior abordagem posterior sobre o ponto de vista proporcionado pelo Estado, ou por uma compreensão nacional, acerca da identificação e utilização didática destes parâmetros profundamente marcados por uma ideologia ainda indicada por conflitos de ordem pós-colonial. Este caminho se ajusta ao curso da multiplicidade e diversidade cultural que surge em discursos institucionais:

Essa multiplicidade resultou em perturbar a multiplicação de procedimentos criativos, acumulando “curiosidades” e “exotismo” por todo o planeta, e se fôssemos medir a importância deste fato apenas se encaixaria na normalidade histórica única ocidental, para não dizer branca. As *diferenças* identificadas irão então ser qualificadas e identificadas como ausente ou sem conclusões ao longo do que foi considerado ser uma progressão histórica inelutável. (PIAULT, 1995, 14)

Época de hibridismos

A intensa pesquisa produzida por Ella Shohat e Robert Stam, traduzida para o português em 2006, no livro *Crítica da Imagem Eurocêntrica*, texto no qual o conceito de hibridismo, tão caro a autores latino americanos, tem a problematização do confronto entre culturas na teoria do filme:

Como um termo descritivo amplo, o termo “hibridismo” não distingue as diversas modalidades de hibridismo: imposição colonial, assimilação forçada, cooptação política, mímica cultural e assim por diante. (SHOHAT, STAM, 2006, 81)

Conhecemos o Cinema Direto, ou Cinema Moderno, também como a empresa prática do filme produzido no período pós-guerras, aplicado a uma espécie de *know how* contemporâneo da estética *vérité* em diversos países, inclusive os periféricos. Faz parte de uma produção que contrapunha o status industrial de Hollywood, modelo clássico e genérico até então (SORLIN, 1991, 138-171) e formava, junto ao discurso do Terceiro Cinema, algo que posteriormente seria catalisado pelo gênero *World Movie* (CAMERON, et all, 1970) numa miscelânea entre grandes empresas e produções independentes mais atuais. Uma outra cultura se imprimia nas telas, consciente de seu valor internacional, não mais ingênua do espetáculo produzido através do olhar estrangeiro acerca da incompletude de objetos, seres, paisagens do novo mundo latino-americano. No Brasil, foi com Glauber Rocha e sua aguda e seminal reflexão em *Estética da Fome*, texto de 1965, que se propôs uma maior atenção a essa temática geral, dando abertura à crítica proposta pelas produções do grupo do cinema novo:

Para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida que satisfazem sua nostalgia do primitivismo; e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob tardias heranças do mundo civilizado, mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista. (ROCHA, 2004, 63-64)

Retomemos o ponto chave da crítica cinemanovista. Numa primeira fase do grupo, o *Nordeste* foi visto como ambiente deste primitivismo – continuando algumas obras literárias do segundo movimento modernista. Numa fase após investidas em ambientes urbanos, a riqueza festiva e alegórica da floresta é imaginada pelo cinema. Atrelada à riqueza carnavalesca, associou-se, ainda nesta última fase, o ótimo patamar internacional do Cinema Novo à industrialização do modelo de produção do audiovisual – nos moldes do espetáculo, principalmente quando há o lançamento da obra de Joaquim Pedro, *Macunaíma* (1969). Este momento específico, que se compreende pela década de 1970, possui grande importância no que diz respeito às relações e discursos adotados sobre o Tropicalismo e a assimilação da cultura norte-americana, ou, a internacionalizada. A entrada, enfim, na esfera do espetáculo internacional (STAM, 1981), ordena mais uma vez os elementos, numa etapa de composição voltada ao hibridismo contrário ao ponto de vista colonizador – agora não mais somente pelo olhar da crítica, nem somente pelo olhar do espetáculo. Desta maneira, filmes romantizados, ainda utópicos, que ecoavam um momento republicano de afirmação de uma nação com tipos e territórios, as imagens da floresta intacta, voltam a fazer parte das encenações fílmicas com a devida problemática levantada. A crítica já era feita ao movimento modernista literário, em seu movimento paulistano, uma das fontes de influência da nova fase cinemanovista aberta à revisão do exotismo que se percebia quando se aliava atitudes de vanguarda e atitudes do *kitsch* – manobra do tropicalismo:

Desse conflito é que nascerá uma opinião bastante comum aos anos 30: a suspeita de que o modernismo trazia consigo uma carga muito grande de cacoetes, de “atitudes” literárias que era preciso alijar para se obter a obra equilibrada e bem realizada (LAFETÁ, 2004, p.218)

À parte, mas não indiferente a este pilar discursivo mais contundente e crítico, há a importância atual da estética e produção televisiva, diversificação dos conteúdos

e formatos numa era da revolução informacional das comunicações – interesse de emissoras estrangeiras no chamado “quarto mundo”, intervenções ativistas e etnográficas em curso nas florestas do oeste brasileiro, território ainda considerado exótico, portanto, também exterior. O panorama contemporâneo construído. Reflexões do Cinema Direto, gravado com facilidades de aparatos e equipes reduzidas, com grande influência da estética *vérité*.

Tal atitude performática é também herdada, agora sob o signo mais uma vez da curiosidade pelo “outro” desconhecido do interior do país. Isso se vê na atuação de diretores como Adrian Cowell com uma filmografia ainda pouco exibida, Andrea Tonacci, Vincent Carelli (projeto Vídeo nas Aldeias), Werner Herzog, Jorge Bodanzky em quase toda sua filmografia, em produções junto à TV ZDF que buscaram criar no contexto imagens que fugissem da força exótica em fins do século, direcionando o olhar estrangeiro ao próprio olhar interno do Brasil e incluindo o gênero político em suas temáticas. Marco Bechis (*Terra Vermelha*, 2008) e Sérgio Bianchi (*Mato eles?*, 1982) problematizam a violência da aculturação imposta. Em outra perspectiva, mais aguda em discussão, Mika Kaurismäki (*Tigrero*, 1994, *Moro no Brasil*, 2002), Hector Babenco na produção *At play in the fields of the lord* (1991), Ruy Guerra (*Kuarup*, 1989) e o atual filme *Xingu* (Cao Hamburger, 2011), propõem a possível imersão e desvinculação do exotismo particular ao espetáculo do diferente – sendo matriz própria do que se conhece como olhar exótico colocar-se a certa distância da realidade filmada, algo que os três últimos realizadores se permitem nos filmes citados. O exótico contemporâneo possui semelhanças ao exótico citado por Leprohon, afinal há uma busca pelo desconhecido nos povos filmados, que hoje já não são, em grande parte, “outros” – a não ser quando, e somente quando, eles são colocados neste círculo do desconhecimento cultural herdado.

Seguindo uma linha condutiva, a crítica primitivista moderna dava prioridade ao que por muito tempo havia de excluído da imageria ocidental, tentando reorganizar esteticamente e eticamente as escolhas e os posicionamentos políticos do que era registrado pela lente de artistas, documentaristas - cineastas. Em um contexto globalista, os conflitos não conseguem encerrar-se na apreensão do multiculturalismo e da diversidade cultural em instancias deliberativas da cultura orgânica ou institucional, sendo este conflito um enfrentamento contra-hegemônico de uma grande parcela dos ambientes e culturas excluídas secularmente em busca de reconhecimento (YÚDICE, 1992, 202-206).

Referências

- AMÂNCIO, Antônio. *O Brasil dos Gringos: imagens no cinema*. Niterói: Intertexto, 2000;
- CAMERON, Ian, et al. *Second Wave: newer than new wave names in world cinema*. Frederick A. Praeger, 1970.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Aqueles que (se) perdem*. In. Ver e poder - a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2008. pp. 269-282.
- COMPAGNON, Antoine. *Exaustão – Pós-modernismo e Palinódia*. In. Os cinco paradoxos da modernidade. Belo Horizonte: UFMG, 2010. pp. 107-133.
- CUBITT, Sean. *The cinema effect*. Cambridge and London: The MIT Press, 2004.
- HUBERMAN, Georges Didi. *A dupla distância*. In. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Ed. 34, 2010. pp. 147-168.
- LAFETÁ, João Luiz. *A Dimensão da Noite e outros ensaios*. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- LEPROHON, Pierre. *L'exotisme et le cinema*. Paris: J. Suisse, 1945.
- MENDONÇA, Leandro. *Cinema e indústria: o conceito de modo de produção cinematográfico e o cinema brasileiro*. Tese de doutorado. ECA-USP, 2007;
- NICHOLS, Bill. *Engaging Cinema – an introduction to film studies*. New York: W.W. Norton & Company, 2010.
- SORLIN, Pierre. *Challenging Hollywood*. In. European Cinemas, European Societies – 1939 – 1990. New York/London: Routledge, 1991. pp. 138-171.
- STAM, Robert. *O Espetáculo Interrompido*. São Paulo: Paz e Terra, 1981.
- YÚDICE, George. *We are not the world*. Social Text, n. 31/32, Third World and Post-Colonial Issues, 1992. pp. 202-206.

Esta é nossa terra:
Atanarjuat: the fast Runner
(2000) da Igloolik Isuma¹

Neide Garcia Pinheiro² (Doutora – Universidade Estadual do Centro Oeste/UNICENTRO)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Reflexões Sobre o Cinema Canadense.

2 Formada em Letras pela Universidade Estadual do Centro Oeste/UNICENTRO com Mestrado e Doutorado pelo Curso de Pós Graduação em Letras Inglês da Universidade Federal de Santa Catarina. Professora Adjunta do Curso de Letras da UNICENTRO. Foi bolsista do *Doctoral Student Research Awards* do Governo do Canadá, tendo realizado pesquisa de doutorado na Universidade de Toronto, em 2009.

Resumo:

Este artigo analisa *Atanarjuat: the fast runner* (2000), filme da Isuma Film Productions, uma companhia Inuit localizada no Ártico canadense. Por meio de uma cuidadosa manipulação e controle da *mise-en-scène*, os cineastas Inuit criam imagens de uma região plena de vida que se expressa de diversas formas, até mesmo nas mínimas nuances do gelo e da neve. O filme da Isuma torna-se desse modo um importante instrumento de reconstrução de sentidos culturais.

Palavras-chave:

Cinema, Ártico, cultura, adaptação.

Abstract:

This article aims at analyzing *Atanarjuat: the fast runner* (2000), a film by Isuma Film Productions, a film collective located at the Canadian Arctic. Through a careful manipulation and control of the *mise-en-scène*, the Inuit filmmakers create images of a region that is full of life. It expresses itself even in the minimal shades of the ice and snow. Thus, Isuma's film becomes an important tool for the reconstruction of cultural sense.

Keywords:

Cinema, Arctic, culture, adaptation.

Criada em 1990 em Igloodik, uma pequena comunidade no território de Nunavut, no Ártico Canadense, a Igloodik Isuma tem produzido dezenas de documentários sobre os Inuit.³ No entanto, o grande sucesso da companhia é seu primeiro filme ficcional, *Atanarjuat: the fast runner*, que desafia estereótipos sobre o Ártico e seus povos. Um dos aspectos notáveis do filme, e que este trabalho visa a explorar, é a apresentação de paisagens árticas magníficas e diversas. Isto sugere que a região é plena de vida, a qual se expressa de diversas formas, até mesmo nas mínimas nuances do gelo e da neve.

A lenda de *Atanarjuat* tem como ambiente o Ártico pré-colonial e foi mencionada pela primeira vez na forma escrita pelo explorador inglês Capitão George Lyon (1825, p. 209).⁴ Posteriormente, o explorador dinamarquês Knud Rasmussen faria referências à lenda em sua narrativa *Across Arctic America* (1927). As diferentes versões da lenda incluem dois personagens, Amarjuaq and Atanarjuat que, enquanto dormiam em sua tenda, são surpreendidos pelos inimigos. Amarjuaq é morto.⁵ Para fugir, Atanarjuat expõe-se ao severo clima ártico, correndo nu sobre o gelo. O protagonista refugia-se em um acampamento vizinho e, após se recuperar dos profundos ferimentos, retorna ao seu clã e mata os inimigos.

A linha de ação do filme é simples como a da narrativa oral. No entanto, há uma causa para os eventos, a ambição de Sauri, chefe do clã, que mata ao próprio pai para assumir o poder. O filme também apresenta um triângulo amoroso, inexistente na lenda original. Atanarjuat, o protagonista, e seu rival, Oki, apaixonam-se pela mesma mulher, Atuat. Atanarjuat vence uma competição pela moça. Mas haverá um preço a pagar: a ruptura do equilíbrio da comunidade. O filme também introduz Puja, segunda esposa de Atanarjuat, e ela romperá a harmonia do clã. Preguiçosa, ela se recusa a colaborar nos afazeres domésticos, desconsiderando a necessidade de se trabalhar para o desenvolvimento da comunidade. No final, diferentemente da lenda oral, o equilíbrio é restaurado não pela morte de Oki, Puja e seus comparsas, mas pelo seu ostracismo.

3 Nunavut é o mais recentemente criado território canadense e também o maior em extensão territorial. Sua capital é Iqaluit e seu governo é constituído majoritariamente por Inuit. Este gentílico tem substituído o termo Esquimó, que ainda é preferido por alguns teóricos, tais como Shari Hunhdorf.

4 Capitão George Lyon foi o comandante do navio britânico H.M.S *Hecla* e realizou diversas expedições ao Ártico. Em *The private journal of G.F. Lyon a report during the recent voyage of discovery under the Captain Parry* (1825), Lyon menciona dois irmãos, Amug yoo-a e Att-na-ghioo, que seriam chefes na região de Amytyook (p.361).

5 Em *Across Arctic America* (1927), Rasmussen escreve a lenda de Aumazuat e Atanârzuat conforme lhe fora contada pelo historiador Inugpasugjuk. Nessa versão, Atanarzuat é morto e Aumazuat é o personagem que escapa da tenda durante o ataque inimigo (p.298).

A narrativa fílmica se desenrola em um espaço em que as paisagens figuram como importantes elementos narrativos cuja análise possibilita interpretações interessantes, importantes, especialmente com relação à construção de sentido cultural. Dessa forma, o filme corrobora a noção de que a arte de representar a paisagem “geralmente revela uma concepção do mundo e do lugar que o homem ocupa nesse mundo, resultado de muitos aspectos da cultura que o produz” (TALBOT, p. 112, tradução minha). Assim, é possível ao espectador construir sentidos sobre o modo como a Isuma representa as paisagens árticas, de uma forma que é visual e sonoramente poderosa.

O filme inicia-se com um plano geral da paisagem azulada e gélida do Ártico. É quase impossível se distinguir o céu e do gelo, exceto por uma tênue linha do horizonte e pela lua ao fundo e no alto do plano. Um personagem masculino e alguns cães caminham em círculo. Uma voz-over feminina afirma: “Eu posso cantar esta canção somente para alguém que a entenda. Vamos ouvir” (fig.1). Essa fala enfatiza as relações entre o filme e a tradição oral que predominará ao longo da narrativa. O som dos cães que ladram e dos passos do personagem sobre o gelo lembra-nos o quão importante também é ‘ouvir’ a imensidão do Ártico.



Fig. 1: Isuma Film Productions - *Atanarjuat: the fast runner*: sequência de créditos iniciais, na qual o filme se posiciona como arte de contar histórias.

As paisagens de inverno vão do puro branco ao mais profundo tom de azul. O verão Ártico é representado por meio de uma rica paleta de cores. Alguns planos revelam personagens e paisagens envolvidos em pura luz dourada que se reflete sobre o gelo ou a água. Outros planos enfocam o céu azul e o solo florido, unidos por um horizonte de gelo. Em outros momentos, a relva é apresentada em todas as nuances de verde. Alguns planos mostram o contraste entre o tom cinza das pedras e os vermelhos e laranjas dos outros elementos da *mise-en-scène* (fig.2).



Fig.2: Isuma Film Productions- Atanarjuat: the fast runner:
A vida se expressa nas diferentes tonalidades da paisagem de verão ou inverno.

Representada dessa forma a região é plena de vida, o que indica que o filme discute muito mais do que a mera sobrevivência material. Há uma profusão de cores tanto no inverno quanto no verão e o contraste entre as diferentes paisagens desmistifica a noção comum de que o Ártico é uma região homogênea, árida e desolada. Há também o espaço para a arte, representada pelo cuidado com que a mulher Inuk tece *parkas* e *kamiks*, conforme se observa na fig. 2 acima. Com certeza, a vestimenta e os calçados são indispensáveis para a sobrevivência material, mas representam também o poder criativo Inuit e a milenar tradição artística da região da qual o cinema da Isuma se origina. A vida abundante também se expressa por meio das personagens que trabalham e brincam na neve no inverno ou contemplam a beleza e o colorido do verão ártico (Fig. 3).



Fig.3: Isuma Film Productions - 'paisagem humana' em *Atanarjuat: the fast runner* enfatiza uma forte relação entre os Inuit e sua terra.

Outro elemento significativo que compõe a paisagem no filme da Isuma é o iglu. Na atualidade os povos Inuit, em sua maioria, não mais utilizam o iglu como forma de habitação.⁶ O etnógrafo Bernard Saladin D'Anglure, observa que o iglu é para o Inuit "o que o útero é para um feto". Metaforicamente, o iglu protege e nutre a vida em todos os sentidos, inclusive na sua dimensão comunitária. Nele, reuniam-se os membros dos clãs, especialmente durante o longo inverno ártico, quando a única forma de coesão social era o contar histórias, que tanto entretinha quanto ensinava importantes lições de vida em comunidade. O iglu também sugere, em uma escala maior, uma cosmovisão que integra o mundo material e humano, representado pelo interior do iglu, e o espiritual, representado pela dimensão que envolve o iglu em toda a sua extensão (2002, p.215, tradução minha). Desse modo, considerando-se a importância cultural das habitações de gelo, não é surpresa que *Atanarjuat: the fast runner* apresente, por meio de uma cuidadosa cinematografia, o processo de construção de um iglu. A manipulação da câmera e a iluminação dos planos chamam a atenção do espectador para a textura e as dimensões da moradia, de cuja construção diversos personagens participam (fig.4). O filme apresenta a construção do iglu, enfocando em seu interior. Pode-se, então, pensar que a habitação de gelo retratada pelos cineastas Inuit significa muito mais do que um mero abrigo contra as intempéries. A representação do iglu em *Atanarjuat: the fast runner* corrobora a noção de que o iglu, mais do que um simples elemento da paisagem, também representa uma visão de mundo nos termos propostos por D'Anglure.

⁶ Um excelente material para a compreensão da relevância do iglu para a construção de sentido cultural é um artigo de Frank James Tester, "Iglu tu Iglurjuak". Tester discute os profundos efeitos da substituição das tradicionais habitações de gelo por moradias de estilo europeu na percepção de mundo Inuit.



Fig.4: *Atanarjuat: the fast runner*: planos médios e iluminação criam uma poderosa imagem do iglu.

Considerações Finais

Conforme se observa nessa breve análise, as paisagens retratadas em *Atanarjuat: the fast runner* transcendem a mera materialidade. Refletem muito mais do que simples preocupação com um retrato fiel da realidade Inuit. A cuidadosa prática cinematográfica da Isuma corrobora a noção de que, “as paisagens culturais Aborígenes não são meros sítios ou relíquias. São paisagens vivas que os povos indígenas identificam como fundamentalmente importantes para sua herança cultural, áreas que englobam sua relação com a terra” (ANDREWS, BUGGEY, 2008, p.65). Sobretudo, um aspecto importante do filme é o retrato de uma ‘paisagem humana’. Vale aqui lembrar que o próprio gentílico Inuit e sua forma no singular, Inuk, significam ‘os humanos’.

Não é coincidência que todos os planos aqui exibidos incluem a presença humana na paisagem. Assim, o filme enfatiza o que é ‘ser’ humano e as implicações dessa humanidade para os Inuit e os não- Inuit: amor, paixão, raiva, inveja, arrependimento e compaixão. É também um filme sobre valores que, na medida em que uma comunidade avança tecnologicamente, não podem ser esquecidos, entre eles o respeito ao próximo, a cooperação, o reconhecimento da sabedoria ancestral. No entanto, fidelidade a valores atemporais não significa ignorar novas circunstâncias e a modernidade. Nesse contexto, *Atanarjuat: the fast runner* é muito mais do que um simples recontar de uma lenda. É uma narrativa milenar elaborada a partir de uma perspectiva atual. É também uma afirmação de que o cinema Inuit emerge como grande possibilidade de reescrever, com luzes, cores e sons, a história do Ártico.

Referências

- ANDREWS, T. D., BUGGEY, S. Authenticity in Aboriginal cultural landscapes. *APT Bulletin*, Vol. 39, No.2/3 (2008), pp. 63-71. 19/11/2009 10:49 < <http://www.jstor.org/stable/25433954>>
- COHN, N. *Norman Cohn speaks with Joysanne Sidimus. The journals of Knud Rasmussen: a sense of memory and high-definition in Inuit storytelling*. Ed. Gillian Robinson. Montreal: Isuma Publishers, 2008.
- D'ANGLURE, B.S. An ethnographic commentary: the legend of Atanarjuat, Inuit and Shamanism. *Atanarjuat: the fast runner: Inspired by a Traditional Inuit Legend of Igloolik*. Toronto: Coach House Books & Isuma Publishing, 2002. 13-15
- EVANS, M.R. *Isuma: Inuit video art*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2008.
- HUHDORF, Shari. Nanook and his contemporaries: imagining Eskimos in American culture, 1897-1922. *Critical inquiry*. 27:1 (Autumn, 2000), 122-148. The University of Chicago Press. 18 Jun. 2008. <http://www.jstor.org/stable/1344230>
- KUNUK, Z, dir. *Atanarjuat: the fast runner*. Canada. Igloolik Isuma Film Corporation. 2000.
- _____, I first heard the story from my mother. *Atanarjuat: the fast runner: inspired by a traditional Inuit legend of Igloolik*. Toronto: Coach House Books & Isuma Publishing, 2002. 13-15.
- LYON, G. F. *The private journal of G.F. Lyon a report during the recent voyage of discovery under the Captain Parry*. 1825. 9/11/2009<<http://books.google.com.br/books?id=9KoPd7CzYgQC&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false> 1825.>
- RASMUSSEN, K. *Across Arctic America: narrative of the Fifth Thule Expedition*. Nordisk Forlag, 1927.
- SOUKUP, K. Travelling through layers: Inuit artists appropriate new technologies. *Canadian journal of communication*. 31:1 (2006) 239-246. Toronto.
- TALBOT, W. S. Visions of landscape: east and west. *The bulletin of the Cleveland Museum of Art*. 70: 3 (Mar, 1983), 112-135. 19 se .2009. <http://www.jstor.org/stable/25159808>>.
- TESTER, F.J. Iglu to Iglurjuak. Tester, Frank James. "Iglu to Iglurjuak". *Critical Inuit Studies: an anthology of contemporary Arctic ethnography*. Ed Pamela Stern and Lisa Stevenson. Lincoln: University of Nebraska Press, 2006. 230-251.

Roteiristas na história do cinema: a trajetória de Peter Handke¹

Pablo Gonçalo² (doutorando – UFRJ)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: “Trabalhos individuais: Processos de realização”.

2 Doutorando pela Escola de Comunicação da UFRJ. Atualmente é bolsista do DAAD e realiza parte da sua pesquisa no Institut für Theaterwissenschaften da Freie Universität Berlin.

Resumo:

Além de escritor e dramaturgo, Peter Handke foi roteirista e colaborou de forma decisiva em três obras do cineasta Wim Wenders. A partir dessa trajetória, a apresentação salientará a historicidade do roteirista na consolidação de estilos cinematográficos. Ao aproximar o roteirista de um dramaturgo, evitamos uma naturalização dessa prática, como feita pelos manuais de roteiros, e tentamos compreendê-lo como um ator ativo na história do cinema.

Palavras-chave:

Roteiro, História do cinema, Cinema novo alemão, Peter Handke, Wim Wenders.

Abstract:

Besides writer and playwright, Peter Handke was also one influent screenwriter and collaborated on three works of filmmaker Wim Wenders. From his trajectory, this article will highlight the historicity of the screenwriter in the consolidation of cinematic styles. Therefore screenwriters act as playwrights. I propose a historic role for screenwriters as well as avoid naturalization of this practice, as is done by the manuals to screenwriters.

Keywords:

Screenplay, History of cinema, New German cinema, Peter Handke, Wim Wenders.

Por uma história do roteiro.

Este artigo deveria começar com onomatopéias. Sons metálicos enfileirados, disciplinadamente, numa série de consoantes. Ruídos sujos, ásperos, duros. Timbres de máquinas, padrões sonoros, ritmados, e tipificados, antes da letra desmanchar-se no papel, no ínterim do dedo que datilografa. A mão que tira, rasga, joga fora e recomeça. Há uma sonoplastia comum que une tipografias, gráficas, roldanas e películas, que giram, rodam, enquanto produzem matérias legíveis e clamam, num coro industrial, por existência. É estranho, hoje, supor que o ato da escrita fosse cadenciado por tais cacofonias.

Talvez haja uma correlação singular entre o estalo da máquina de escrever e o ruído contínuo que a película exala quando passa pelas engrenagens de um projetor de cinema. Eis uma hipótese. Haveria, assim, uma afinidade entre as padronizações que marcaram as práticas hegemônicas de roteirização e a forma como se concebe, pensa e faz cinema.

No meio do caminho, entre essa relação fabril, o “gênio do sistema” e a “vocação” poética, encontram-se os manuais de roteiro. Os manuais, sim, que sempre exercem um apelo ao indivíduo, solitário, ambicioso e sonhador, que quer simplesmente entrar no meio cinematográfico, criar filmes, inovar esteticamente. Desde 1910, os manuais de roteiro revelaram-se uma febre de publicações (MARAS, 2010, p.75), (EICK, 2006, p.13) sugerindo dicas, regras e “princípios” dramáticos a uma gama diversa de leitores e escritores, concentrados em obter êxitos da obra audiovisual – e seu esperado sucesso de público.

Os manuais são reveladores de um espaço tenso, conflitante, agonístico, entre o escritor e seus tantos múltiplos. Uma agonia entre certa cultura das letras e as réguas cinematográficas, mais preocupadas em combinar cifras com resultados estéticos. Nessa luta, percebo a dificuldade e a tensão inerente ao gesto intermediático, já que, nesse espaço transitório, o escriba deve traduzir-se, solitariamente, para técnicas muitas vezes alheias àquelas do seu ofício. Esses *scripts*, ou meras peças técnicas, também elucidam o vácuo que a prática dos roteiros possui no campo dos estudos cinematográficos. Nessa ausência de reflexões históricas e teóricas sobre a escritura para as telas, os manuais não enfrentam nenhuma oposição.

A-históricos, portanto, os “princípios” difundidos pelos manuais tendem a padronizar uma narrativa aristotélica, ou a naturalizar a narrativa como história – ou a restringir o narrador a um *storyteller* –, como se fosse essa, a história, a única essência plausível do cinema e da sua escrita. Dessa forma, deve-se perguntar onde – e como – encontrar brechas e fendas de formas de roteirização que não estejam baseadas exclusivamente na naturalização da história e nas encantadoras formulações da poética de Aristóteles formuladas quase 25 séculos antes da invenção do cinema.

Torna-se necessária, portanto, uma genealogia do roteiro concentrada numa mescla entre história, teoria e prática de escritos e concepções estéticas para as telas desde o pré-cinema aos nossos dias. É nesse sentido que se deve perguntar pelo contexto histórico em que o roteiro foi “inventado” e institucionalizou-se com um modelo predominante. Como ressalta Steven Maras, a década de 1920, quando o sistema dos estúdios de Hollywood começava a padronizar-se, foi, pouco a pouco, moldando a compreensão do roteiro e do escritor para o cinema em dois formatos. No primeiro, trata-se de um *script* baseado na página, muito próximo do que era a tradição da peça e do texto teatral. O segundo movimento foi o de compreender o roteiro como uma etapa fundamental para o planejamento dos custos e a otimização da produção.

A pergunta genealógica feita por Maras visa, justamente, perceber quais outras formas de roteirização não alcançaram a mesma força hegemônica e, por motivos diversos, ocasionais, não sobreviveram, historicamente, até os nossos dias. É assim que Maras surpreende-se com o conceito de *photoplay* e, sobretudo, com o papel que o escritor deveria desempenhar nesse instante, entre 1905 e 1920, para conseguir conotar uma estética à tela e à obra cinematográfica. Ele descobre que o *photodramatist*, como era chamado o roteirista, fazia todo o trabalho: concebia a história, escrevia a sinopse e a ação dramática. Ele era, assim, o único átomo da produção para a tela (MARAS, 2009, p. 161).

Precisa, a argumentação e exposição histórica de Maras traz à tona um momento em que escrever para cinema não estava necessariamente circunscrito à realização da história. Como havia o “*scenario*”, que era uma espécie de escaleta e também era incumbência do *photodramatist*, a escrita cinematográfica permeava o que hoje se chama de decupagem e *storyboard*. Mais do que uma escrita dramática, vislumbrava-se, assim, o gesto do *photodramatist* como uma escritura que se inscreve diretamente na tela (ou *screen-based*, como o próprio Maras denomina).

Paralelamente, não havia uma divisão de trabalho, no estilo industrial fordista, entre o momento da criação e a sua execução. A história era desenvolvida *pari passu*, e o *photo-dramatist* acompanhava e participava da concepção da ideia, das filmagens e da edição. A naturalização do roteirista como um profissional circunscrito à narrativa literária, a *story*, – e longe do *set* ou da moviola – seria, portanto, uma construção histórica e estaria relacionada com mudanças bem peculiares do comportamento industrial de Hollywood.

O caso de Peter Handke.

Peter Handke é um escritor profícuo e habituou-se a lançar, desde 1966, pelo menos um livro por ano. Há, contudo, uma classificação temporal da obra de Handke que vislumbra três fases distintas do escritor.³ Na primeira, têm-se jogos de linguagem como uma forma predominante, uma variação lógica, gramatical, seca, cujo intuito era ultrapassar um projeto mimético – e é onde encontramos suas primeiras peças dramáticas, como *Kaspar*, e *Insultando o público*; na segunda fase, uma preocupação de personagens que o aproximam, com certa nuance, aos romances de formação, embora, obviamente, cadenciados por uma nova sensibilidade, uma aposta na subjetividade e na narrativa eivada, pois, por um forte mundo midiático – onde temos romances como *Breve carta para um longo adeus*; e, por último, vê-se a emergência dessa estética da paisagem que marcou a obra de Handke dos anos 1980 aos nossos dias, que é influenciada pelo silêncio caro a Cézanne. Em alguma medida, essas fases também ecoam de forma distinta no cinema de Wim Wenders.

No entanto, tais fases correspondem à carreira literária de Handke. Deve-se enfatizar, paralelamente, que Handke também ensaiou uma aproximação com outras mídias, como o rádio, a televisão e o cinema. Já na década de 1960, ele escreveu peças radiofônicas, como *Wind und Meer*, linguagem pela qual também passaram Brecht e Beckett. Em 1971, Handke é convidado a escrever o roteiro e dirigir um filme para televisão que ganhou o título de *Chronik der laufenden Ereignisse* (*Chronicle of On-Going Events*).

Há, entre este e o segundo filme de Handke, um hiato de seis anos. Intervalo este que corresponde aos dois roteiros que ele assina para a direção de Wenders. Os outros três filmes dirigidos por Handke são adaptações de romances que ele

3 Seguimos aqui a classificação de (PARRY, 2004, p. 41-45).

mesmo escreveu. *A mulher canhota*, em 1977; *Das Mal des Todes*, em 1985; e, depois da reunificação alemã, *A ausência*, em 1993. Pesquisando a fortuna crítica sobre a recepção desses filmes, constata-se que eles obtiveram pouquíssima repercussão na cena cinematográfica da sua época.

Numa leitura um tanto estreita, é possível frisar que o projeto de Handke como diretor é permeado pelo fracasso. Como explicar ou compreender esse fracasso? Haveria, talvez, uma potência negativa nesse gesto de um escritor sair de sua torre de marfim, abandonar o conforto e a segurança que já tinha em datilografar numa Remington e aventurar-se a escrever com a câmera.⁴ São justamente esses gestos e essa disposição ao fracasso que chamam a atenção na biografia de Handke e que, indiretamente, repercute na sua busca pelo cinema. De um lado, seus anseios de diretor revelam a busca por uma prática que visava justamente ir além de um projeto literário e de um papel institucional do escritor, que Handke percebia e denunciava como ultrapassado. Escrever com e para as novas mídias seria, nessa visão, uma forma de renovar a escrita, de deixá-la com uma roupagem de fato contemporânea.

Há, por outro lado, um projeto geracional do qual Handke, ainda que tacitamente, parece compartilhar. Se olharmos com certo cuidado as intenções de movimentos como a *nouvelle vague*, o cinema novo brasileiro e mesmo o cinema novo alemão, perceberemos que aqueles jovens eram tanto cineastas quanto escritores. Não é por acaso que artistas como Godard, Truffaut, Resnais, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Alexander Kluge, Wenders e Fassbinder também publicaram livros, ensaios, críticas, peças de teatro e roteiros. Trata-se de uma geração que possui um projeto e uma formação que lida diretamente com literatura, mas também, quer seja como intelectuais ou como artistas, via no cinema a arte que oferecia o melhor diálogo com seu tempo.

Já em 1969, consolida-se a parceria cinematográfica entre Handke e Wenders. No filme *Três LPs americanos*, eles conversam, em *off* enquanto vemos cenas urbanas sobre Munique. Falam de músicas e, assim, as paisagens sonoras mesclam-se às paisagens visuais. Wenders e Handke sempre produziram suas obras com mútua influência, mas também com uma respeitosa independência. Em 1972, um ano após o lançamento do romance *O medo do goleiro diante do pênalti*, a parceria se transforma na adaptação desse romance para a tela. De certa forma, o filme respeita boa parte das

4 No filme *Movimento em falso*, com roteiro de Handke e dirigido por Wenders, o personagem Wilhelm Meister, que começa querendo ser escritor e acaba mais tranquilo, filmando, com uma câmera na mão, uma paisagem que nos levaria ao abismo.

intenções literárias e visuais contidas no livro. Narra-se a trajetória de Joseph Bloch, um ex-jogador de futebol que, após ser demitido, vaga, a esmo pela cidade até se envolver num assassinato com uma bilheteira de um cinema. E mesmo com um crime, a história não busca um clímax ou uma resolução. Ao contrário, o que Handke parece chamar a atenção é como, às vezes, em volta da narrativa, há coisas – tais como, numa partida, olhar para o goleiro – mais interessantes do que o próprio *plot*.

O segundo encontro fílmico, de um longa-metragem, entre o escritor e o cineasta consolida-se em *Movimento em falso*, uma livre adaptação da obra *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, escrita por Johann Wolfgang Goethe em 1795. Peter Handke, por iniciativa própria, escreveu um roteiro sozinho, sem passar por uma escrita literária prévia, e escolheu mudar a “cronotopia” da obra e passar o enredo do século XVIII ao seu momento contemporâneo; ou seja, os anos 1970.

A terceira, última e mais conhecida parceria entre Handke e Wenders consolida-se no filme *Die Himmel über Berlin*, que foi traduzida como *Asas do desejo*, de 1987. O interessante dessa colaboração é como ela não foi permeada por uma obra literária. Ela já ocorreu pensada para a tela, como filme, num formato próximo ao que se considera como um roteiro original. Curiosamente, no final da década de 1980, Handke já estava imerso nessa estética das paisagens, e o que se vê e ouve em *Asas do desejo* são, sobretudo, paisagens urbanas, subidas e descidas dos anjos, que flutuam por uma Berlim às vésperas da queda do muro. Sem dúvida, é o filme mais poético da dupla e, como se verá, está prenhe de *ekphrasis*, jogos únicos entre palavras e imagens, revelando uma rara simbiose e intimidade estética entre um escritor, um roteirista e um cineasta: um resultado intermediário ímpar, que se duplica quando feito para a sétima arte.

Haveria, é claro, vários outros encontros e desencontros possíveis entre Handke e Wenders. As conversas entre roteiristas e diretores guardam certa aura espectral. Apenas fagulhas, momentos ínfimos de papos infinitos, migram do papel para a tela. No entanto, essa força da recusa, do corte, do calado e do não dito – daquilo tudo que não vingou e não foi filmado – pulsa, de forma distinta, nos fotogramas esculpidos, a várias mãos, reproduzidos, sempre na tela. Esta é parte da força estética e histórica de pensar o cinema como uma obra impura, prenhe de gestos e afetos diversos, que se compõe um pouco no *script*, um pouco ao acaso, um tanto na cena, entre rastros e movimentos, impressos, que passam entre câmeras, lentes, superfícies planas e retinas.

Referências

BRADY, Martin & LEAL, Joanne: *Wim Wenders and Peter Handke: collaboration, adaptation, recomposition*. Amsterdam. Editions Rodopi , 2005.

EICK, Dennis. *Drehbuchtheorien. Eine vergleichende Analyse*. Konstanz. UKV, 2006.

HANDKE, Peter: *Prosa. Gedichte. Theaterstücke. Hörspiel. Aufsätze*. Frankfurt. Shurkamp, 1971

MARAS, Steven. *Screenwriting: history, theory and practice*. London & New York. Wallflower Press, 2009.

PARRY, Christoph. *Peter Handke's Landscapes of Discourse: An Exploration of Narrative and Cultural Space*. London: Ariadne Pr, 2004.

SARGENT, Epes Winthrop: *Technique of the photoplay*. Nabu Press, New York, 2010.

Experiência, registro e montagem em dois filmes- diário de Jonas Mekas¹

Patrícia Mourão² (doutoranda – Universidade de São Paulo)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Cinema, arte e artistas.

2 Doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais pela USP. Organizou os livros Jonas Mekas (Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária USP, 2013), David Perlov: epifanias do cotidiano (CCJ, 2011).

Resumo:

A comunicação partirá da análise de dois filmes-diário de Jonas Mekas, *Walden alson known as diaries, notes and sketches* e *Lost, Lost, Lost*, para pensar como o diário em sua forma fílmica lida com a experiência do tempo no registro e posteriormente na edição.

Palavras-chave:

Jonas Mekas, filme-diário, registro, montagem.

Abstract:

Focusing on two Jonas Mekas's diary films, *Walden alson known as diaries, notes and sketches* and *Lost, Lost, Lost*, we intend to investigate how the diary in its filmic form deals with the experience of time in the recording and later in the editing.

Keywords:

Jonas Mekas, diary-film, recording, editing.

A partir de alguns breves apontamentos sobre dois filmes-diário de Jonas Mekas, *Lost, Lost, Lost*, e *Walden, also knowm as diaries, notes and sketches* gostaria de levantar algumas questões sobre como o filme-diário lida com a experiência do tempo no registro e na edição.

A questão da temporalidade é obviamente decisiva quando se pensa esse gênero que traz uma marcação temporal no termo que o define. Pensar como ela se articula em cinema é necessário, posto que ela se coloca de maneira distinta na literatura, onde buscamos o modelo disso que um tanto intuitivamente chamamos de filme-diário. A principal diferença está no lugar da edição, inicialmente - e moralmente - inexistente no diário escrito.

Literariamente falando, os diários caracterizam-se pela escrita fragmentada, serial e cotidiana e que respeita a ordem dos dias. Em comum entre todos os diários está a data. Os diários são, nas palavras de Lejeune, “uma série de vestígios datados”. Na definição, a palavra série é igualmente importante à data. Ele continua: “Um vestígio datado isolado é antes um memorial do que um diário: o diário começa quando os vestígios em série querem apreender o tempo em pleno movimento” (LEJEUNE, 2008, 259). Para que haja diário é necessário regularidade, repetição. É necessário que se escreva, senão diariamente, ao menos com alguma constância.

Aqui coloca-se a principal diferença entre o diário e a autobiografia. Na definição dessa, os termos narrativa e retrospectiva substituem os termos série e fragmento colocados na definição de diário. As autobiografias são marcadas por dois tempos: o passado rememorado e o presente da escrita. O presente da escrita é com frequência o telos de toda autobiografia, é ele que insere a série de lembranças desconexas em uma cadeia de sentido dentro da qual a vida passa a ser vista como uma narrativa. Na escrita de uma autobiografia já se sabe o futuro dos acontecimentos narrados, ao passo que o diário desconhece seu desenvolvimento. Além disso, no diário escrito, a distância entre a escrita e o evento não ultrapassa um dia. Sobre o diário “genuíno”, aquele que representa todas as características ideais de um diário, Lejeune dirá: “quando soa a meia-noite, não posso mais fazer modificações. Se fizer, abandono o diário para cair na autobiografia” (LEJEUNE, 2008, 270). Sabendo da propensão do autor para *slogans* com valor de norma, cabe não levá-lo tão ao pé da letra sob o risco de tornar inválido o seu sistema. Retenho, portanto, apenas o fato de que algo se perderia com a edição

de um diário. O quê? Aquilo que faz com que cada entrada seja um vestígio. Ora, um vestígio guarda sempre uma ligação direta, indicial, com a realidade da qual foi extraído. No caso dos diários: a experiência presente de um tempo ainda desprovido de futuro e, portanto, de desdobramento. A escrita de um diário não conhece o amanhã. Editar um vestígio é como alterar uma prova, um documento, implica em uma deslealdade. Aí está o problema colocado ao cinema.

Pois no cinema o vestígio é sempre vestígio, o rastro, sempre rastro, decalque inegociável do mundo *ali*. Pode-se esconder o rastro, destruí-lo, mas não se pode alterá-lo. Poderia dizer isso de outra maneira: a matéria e o gesto na escrita ou na reescrita é sempre a mesma, a palavra. No cinema, há, de um lado, a imagem registrada, e de outro a imagem editada. São gestos distintos: gravar e manipular. Qualquer ação do segundo sobre o primeiro, deixará marcas. É aqui que gostaria de deslocar a discussão para o Mekas, em especial para *Walden* e *Lost Lost Lost*. De maneiras inteiramente distintas, talvez até antagônicas, ambos os filmes tensionam esses dois momentos e esses dois gestos.

Desse tensionamento nascem filmes atravessados por fissuras, contradições e incongruências que materializam a distância temporal entre o registro e a edição. Essas *figuras da distância*, como as chamarei, marcam o movimento de articulação entre a memória pessoal do autor e as lembranças registradas com as quais ele confronta essa memória. Há um tempo da narração, da edição, da inserção das cartelas, e há um tempo do registro. E esses tempos estão irremediavelmente separados um do outro. Essas figuras impedem que localizemos Mekas no ponto da articulação de uma narrativa retrospectiva, mas tampouco nos permitem percebê-lo “lá”, colado aos fragmentos registrados no passado.

Mekas começa a filmar em 1949, quando chega aos EUA. Ele filma seu dia a dia, seus encontros, seus amigos e a vida em Nova York. Inicialmente ele filma para manter a familiaridade com a câmera, enquanto se prepara para fazer um “filme de verdade”. É só em 1969 que as primeiras imagens desse diário íntimo, mantido há 20 anos, são reunidas em um filme, *Walden*. Ali ele edita imagens gravadas “no calor da hora”, entre 66 e 69.

Inteiramente diferente é *LLL*, lançado seis anos depois de *Walden*. Em *LLL*, olha-se de mais longe (mais de dez anos separam a edição do registro das últimas imagens, 1975/63) e olha-se por mais tempo: Mekas usa imagens que fez entre 49 e 63. Eu

proponho respeitar agora a cronologia do registro e não do lançamento, começando essa análise por *LLL*.

O arco temporal alongado e os mais de dez anos que separam a montagem do registro marcam o filme com a ideia de perda triplamente anunciada no título. No filme, ele retoma a imagens produzidas quando chegou aos EUA para retratar o período que marcou sua adaptação ao novo continente.

Apesar dessa estrutura “propensiva” e evolutiva, as diferenças de textura, cor e estilo entre as imagens impedem ao filme a continuidade narrativa necessária para que ele seja visto como o relato coerente de uma vida. Não só são diferentes as imagens, como elas não se subordinam narrativamente umas às outras. Além disso, faltam imagens. Teria sido necessário uma vida inteira registrada, teria sido necessário uma imagem para cada lembrança. Mas mais que isso, a edição intensifica esses vazios, essas faltas. Assim, inserções de cartelas batidas a máquina, comentários *over*, em geral contraditórios e lacônicos, e imagens de páginas digitadas de seu diário escrito, música e sons que ele captura a partir de 1955 atuam no sentido de chamar a atenção para o que se perdeu.

Como *Walden* o filme organiza-se em seis rolos e a inserção das imagens obedece a cronologia de seu registro. Internamente, os rolos organizam-se a partir de cartelas batidas a máquina com informações de data, lugar, pessoas envolvidas – etc, que separam as sequências. Normalmente há pouca ou nenhuma decupagem, as tomadas entre as cartelas aparecem tal como foram filmadas no momento de seu registro. As cartelas são determinantes na estruturação rítmica do filme e impõem ao espectador uma leitura semelhante a do diário ou de um álbum de fotografias. Como elas marcam a descontinuidade entre as imagens, o espectador não sente necessidade dos fios que ligariam uma cena a outra e entende que o processo será de mostraçã e acúmulo mais do que de narração. Isso é válido para *Walden* e *LLL*.

Mas são os comentários *over* que melhor figuram essa distância entre dois tempos. Sem esforçar-se para preencher os vazios, eles aprofundam as fissuras entre as imagens e entre elas e a edição. Oscilando entre a primeira e a terceira pessoa, Mekas se dirige ora a um ouvinte que partilharia o tempo de sua enunciação (o espectador), ora àqueles que aparecem nas imagens apresentadas. Assim, no final do primeiro rolo, sobre imagens de um piquenique, ele dirá: “Eu olho para vocês à distância. E vocês

achavam que tudo seria tão temporário. Impotência. (...) Vocês achavam que seria tão temporário, que todos estaríamos em casa logo. E então fomos cada um para uma direção.” A fala dirige-se ao passado, a quem não está disponível à escuta. Somos nós os ouvintes e espectadores futuros desse diálogo impotente. Essa afirmação de uma separação que o enraíza no tempo da edição, nos EUA dos anos 70, contradiz o comentário que o precede e acompanha imagens feitas na mesma situação do passeio dominical: “tudo bem, podem dizer que sou sentimental. Mas eu falo com um sotaque e vocês não sabem de onde venho. Essas são algumas imagens e alguns sons gravados por alguém em exílio”. Aqui, é aos espectadores, homens de seu tempo, dos EUA dos anos 70, mais especificamente da comunidade nova-iorquina de cinema *underground*, dentro da qual aquele filme circularia, que ele se dirige. E dirige-se ao seu tempo para se colocar como um exilado dessa contemporaneidade. Pois é na memória, nas imagens de uma comunidade há muito perdida, que estaria o seu sotaque e sua casa. Instaura-se aí um jogo de contradições e perdas irremediáveis que marca todo o filme. Ele não pode partilhar suas memórias com seus conterrâneos, tampouco com seus contemporâneos.

Ao longo do filme as figuras de distância multiplicam-se entre tempos verbais e pessoas gramaticais, reconfigurando e desestabilizando a identidade temporal do narrador. Nessa relação a imagem atua sempre como um “outro tempo” e um outro da linguagem verbal ou da discursividade introduzida com a montagem. Mas à medida que o filme progride e o intervalo entre a montagem e o registro torna-se menor, diminui a sensação de perda, e ao menos inicialmente a imagem parece mais colada ao que é acrescido a ela durante a montagem. Aqui eu proponho pularmos para *Walden* que, ainda que lançado antes de *LLL*, é sua continuação. *LLL* termina com a fundação da Filmmakers coop e a conquista da comunidade do cinema, a casa onde ele vive até hoje. *Walden* é o filme dessa comunidade. A perda sugerida pelo título em um é substituída no outro pela afirmação senão da casa, ao menos da escolha um lugar - lembremos que o título vem de *Walden, ou a vida nos bosques*, diário de Thoreau que é, entre outras coisas, o elogio à vida em um lugar escolhido para ser uma casa.

Logo no início de *Walden*, durante imagens do primeiro de muitos casamentos que veremos, Mekas cantará: *I make home films, therefore I live*. Enunciada por um refugiado que “nunca quis sair de sua casa. Que era feliz. E viveu entre as pessoas que conhecia e falavam sua língua”, tal como ele diz no início de *LLL*, o canto merece

atenção. Em *Walden*, a casa não está mais em outro lugar, ela é Nova York, mais especificamente a comunidade das vanguardas artísticas com quem ele convive e cujos encontros registra livremente. Indo mais longe e lembrando-nos de que na apropriação da máxima cartesiana a palavra “casa” vem ao lado de “filme”, também poderíamos dizer que na *Walden* de Mekas a casa está no filme, ou talvez e mais especificamente na prática de filmar.

Há em *Walden* bem menos variações estilísticas que em *LLL*. As imagens são registradas com a câmera na mão, em velocidades variadas e em *single frame shot*, que permite registrar imagens fixas, com intervalos variáveis entre um fotograma e outro. Os recursos de edição que ele utiliza em *LLL* já estão lá: cartelas, voz *over*, acréscimo de som. Mas aqui a sensação geral, reafirmada pela narração *over*, é de uma celebração do presente e, em geral, todo o filme parece ser uma exaltação do presente vivido.

O comentário *over* parece ser menos dissonante em relação às imagens do que em *LLL* (não que não seja, mas é com menos frequência). Mas se as diferenças são explícitas, aqui eu gostaria de pensar as semelhanças a partir disso que eu chamei de “figuras da distância”. Acredito que há uma inversão entre *LLL* e *Walden* do lugar dessas figuras. Se em um ela vinha do trabalho de montagem, em outro elas já estão previstas no momento da filmagem. Como se ao entender o esquecimento futuro Mekas passasse a acolher desde sempre, como parte constitutiva de sua prática, o que faltará.

A filmagem em *single shot*, a variação de velocidade e a câmera tremida quebram a continuidade do movimento e resultam em imagens que operam por saltos, intermitências, vazios. Imagens em *staccato* ou, como já apontado por vários críticos, impressionistas. Assim como na pintura impressionista vê-se as pinceladas com as quais se tenta dar conta de uma realidade fugidia, em *Walden* vê-se o movimento dos fotogramas que tentam dar conta de uma experiência desde sempre destinada a se transformar em passado.

Um tanto apressadamente e jogando ideias para o futuro, eu diria que enquanto *LLL* é um filme do plano e da montagem, *Walden* é um filme do fotograma e da passagem. Eu tomo emprestado o termo passagem de Cristian Borges, e com ele quero dizer o fotograma e o que está entre o fotograma, seu intervalo e o movimento no tempo que destina toda a imagem a ser a ultrapassada e a ser passada. A unidade do plano é abolida aqui, tanto em termos de composição (com imagens sempre tremidas e com

mais frequência do que o contrário em close) quanto em termos de duração, pois além do *single shot*, há imagens que não duram mais que 3 ou 4 fotogramas. Tudo é matéria de esquecimento, e se essas fissuras se abrem como materialização do esquecimento futuro, elas se permitem ser atravessadas por lampejos do passado. O cinema é o que está entre os fotogramas, ele diz em um determinado momento, e entre os fotogramas está uma linha preta, a lembrança e o esquecimento.

Referências

BORGES, C. *Da pose fotográfica à passagem cinematográfica: fundamentos da imagem fotossensível*. In *Significação*, n35, 2011

BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987

CHODOROV, P., Lebrat, C. (org) *The Walden Book*. Paris: Éditions Paris experimental, 2009

JAMES, D.E. (org) *To Free the cinema*. Jonas Mekas and the underground. Princenton University Press, 1992

LEJEUNE, P. *On Diary*. EUA: Biographical Research Center, 2009

_____ *O pacto autobiográfico*. Belo Horizonte: UFMG, 2008

SITNEY, P. A. *Eyes upside down*. Visionary Filmmakers and the heritage of Emerson, Oxford University Press, 1975

_____ *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-2000*.

SITNEY, P. A. (org) *The avant-garde film*. A reader of Theory and Criticism. Nova York: Anthology Film Archives, 1987

A favela: narrativas migrantes e perspectivas de futuro em cinco produções audiovisuais¹

Paula Paschoalick² (doutoranda, ECA-USP)

Daniele Gross³ (doutoranda, ECA-USP)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Cinema e Sociedade Brasileira.

2 Paula Paschoalick é doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais e mestre em Ciências da Comunicação, ambos pela ECA/USP.

3 Daniele Gross é doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais, é mestre (2010) em Ciências da Comunicação, ambos pela ECA-USP. Membro do grupo de pesquisa MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas, da USP, atua como docente de cursos de Comunicação Social.

Resumo:

Esta proposta busca articular uma análise das narrativas migrantes sobre as favelas brasileiras em obras audiovisuais entre os anos de 1990 e 2007, período da retomada comercial da produção cinematográfica no país. Especificamente pretendemos apresentar uma análise sobre as narrativas fílmicas das produções: Notícias de uma Guerra Particular, Palace II, Cidade de Deus, Cidade dos Homens (série) e Cidade dos Homens (filme), na tentativa de delinear suas propostas discursivas sobre a favela e principalmente as perspectivas de futuro que cada uma dessas obras apresenta para a sociedade brasileira.

Palavras-chave:

Favela, perspectivas de futuro, produções audiovisuais brasileiras, políticas da representação, narrativas migrantes.

Abstract:

This proposal seeks to articulate an analysis of migrants narratives in the Brazilian favelas audiovisual works between the 1990s and 2007, a period of renewed commercial film production in the country. Specifically we intend to present an analysis of the filmic narrative productions: Notícias de uma Guerra Particular, Palace II, Cidade de Deus, Cidade dos Homens (tv show) and Cidade dos Homens (movie) in an attempt to outline its discursive proposals on the slum and especially about the future prospects that each of these works presents to Brazilian society.

Keywords:

Slum, future prospects, Brazilian audiovisual productions, politics of representation, migrant narratives.

É notória a presença do tema “favela” nas produções que participaram da retomada comercial da produção audiovisual brasileira no final da década de 1990 e início do século XXI. Grandes bilheterias, indicações para prêmios internacionais, produções para a televisão. Todo um arcabouço narrativo fílmico formatou uma concepção de favela brasileira assim como indicou perspectivas de futuro para essas comunidades que migraram das páginas policiais para a grande tela e de lá para o sofá da sala das famílias brasileiras.

Foi essa profusão de produtos midiáticos que nos fez pensar em acompanhar como essas narrativas migram e se modificam através do tempo e dos meios onde se desenvolvem. Para começar essa investigação partimos do livro *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, que capitaneia uma série de produções posteriores que fazem com que personagens e formas de representação migrem por diversos meios. Assim, da observação deste material, surgiu o questionamento que resulta na proposta aqui desenvolvida: analisar e buscar compreender como a favela é representada em diversos suportes (impressos e audiovisuais), formando narrativas e representações distintas do que é ser pobre e favelado no Brasil.

Deste modo, filmes como *Notícias de uma guerra particular* (1999), *Palace II* (2000), *Cidade de Deus* (2002), *Cidade dos Homens* (2003), entre outros, são obras – ficcionais ou documentais – que trazem novas representações dessas minorias, antes pouco mostradas nos espaços midiáticos – e, quando o eram, muitas vezes o faziam de forma pejorativa ou depreciativa.

Ao trazer esse universo à atenção pública, esses filmes intensificaram e estimularam o que chamo de *disputa pelo controle da visualidade, pela definição de que assuntos e personagens ganharão expressão audiovisual, como e onde*, elemento estratégico na definição da ordem, e/ou da desordem, contemporânea. (HAMBURGER, 2007, 114, grifo da autora).

Nesse processo, padrões narrativos migraram de uma obra para outra estabelecendo conexões (FIGUEIREDO, 2010) e um ideário do que seria a favela e o favelado brasileiro, como se comporta, o que sofre o que faz, como é. No entanto, nesse percurso de contato entre a sociedade do asfalto e a comunidade dos morros favelados,

essas narrativas foram modificando-se através do tempo e principalmente do meio para onde eram produzidas, ou, como nos traz Hamburger, “*diferentes formas de apropriação dos mecanismos de produção da representação*” (2005, 208, grifo da autora). E é esse percurso de domesticação do discurso e de apontamentos diferenciados sobre as perspectivas de futuro para as comunidades faveladas que pretendemos traçar.

A proposta então é iniciar a investigação pelo documentário *Notícias de uma guerra particular* (1999), direção de João Moreira Salles e Kátia Lund, em que um narrador auxiliar, bem ao estilo do narrador sociológico do qual nos fala Jean Claude Bernardet (2003), apresenta histórias de uma favela que o país não conhecia a não ser pelo noticiário policial sensacionalista.

A partir desse documentário, várias outras produções se articularam em torno do tema, apropriando-se de narrativas que migram pelas obras reproduzindo-se, mas também se modificando, como pretendemos demonstrar através das análises fílmicas dos minutos finais das obras: *Palace II*, curta metragem produzido para televisão em 2001; *Cidade de Deus*, filme de 2002; *Cidade dos Homens* série de televisão produzida em 2002 (1ª temporada) e *Cidade dos Homens*, o filme, de 2007.

Ainda em Hamburger (2005, 214-215), ao se interpretar os significados que essas narrativas midiáticas carregam, é necessário repensar-se a ideia de espetáculo trazida por Guy Debord:

Mas, a noção de “sociedade do espetáculo” tal como a formulou Guy Debord, entendida como esse universo midiático, quase fantasmagórico que se impõe, fascina e aliena espectadores, é insuficiente para compreender a contemporaneidade. Em vez de separação, interações desiguais e distorcidas caracterizam as relações entre realizadores e representados. (...) Interpretar significados de documentários e filmes de ficção que lidam com o universo da violência e da pobreza no Brasil contemporâneo convida então a repensar a idéia de espetáculo, que, na falta de posterior reelaboração, vem servindo de referência aos mais diversos trabalhos que, a partir de perspectivas teóricas distintas, procuram de alguma forma situar o imaginário no contexto de fenômenos contemporâneos.

E que Auerbach traz em *Figura* (1997) como uma lógica da profecia – bastante presente no *Cinema Novo* brasileiro: “(...) o acontecimento terreno é uma profecia ou figura de uma parte da realidade divina total que será revelada no futuro” (1997, 61)

Assim, buscaremos também demonstrar como os discursos são articulados nesses filmes, seja pelo viés da montagem, dos jogos de luz, seja pelos enquadramentos realizados. Nessas representações da favela, enfim, procuraremos traçar quais as conexões existentes nessas obras, que ora se aproximam, ora se distanciam num traçado de perspectivas futuras.

O que observamos dessas perspectivas é a positividade ou negatividade que os finais dessas produções carregam. Tal como demonstrado na tabela a seguir, as narrativas fílmicas se dividem em perspectivas futuras tanto positivas quanto negativas. Estas últimas aparecem mais nos primeiros produtos: *Notícias de uma guerra particular* (1999), *Palace II* (2001) e em *Cidade de Deus* (2002) – que apresenta um final que permeia os dois pólos.

Se a positividade dessas narrativas fílmicas se inicia – mesmo que sutilmente – em *Cidade de Deus* (a possibilidade de um futuro melhor parece ser infinitamente menor do que o certo futuro de seus moradores, que desde a infância estão envolvidos na criminalidade), em *Cidade dos Homens* – tanto na série (2002) quanto no filme (2007) – ela é bastante explicitada: ambas narrativas não ignoram as dificuldades e os problemas sociais que os moradores das favelas enfrentam em seu dia a dia, mas tratam de apresentar possibilidades de escape dos finais negativos apresentados nas outras produções.

Filme	Ano	Cena Final	Futuro	Observação
Notícias de uma Guerra Particular	1999	Enterro de membros dos três grupos que permeiam no filme: moradores do morro, policiais e criminosos. A cena é acompanhada de depoimentos, em que ninguém acredita haver possibilidade de mudanças na perspectiva de todos (moradores, policiais e criminosos).	Negativa	Não há esperança alguma nessa narrativa fílmica. Quem está envolvido, direta ou indiretamente, com os acontecimentos do morro, está condenado a um final trágico.
Palace II	2001	As crianças protagonistas – Laranjinha e Acerola – relutam em participar do movimento criminal do morro. Mas no final, diante de oferta tentadora (o traficante oferece R\$ 100,00 para eles entregarem um pacote de drogas a alguém no morro), a câmera congela e mostra os garotos se entreolhando e sorrindo.	Negativa	A mostrar os garotos sorrindo diante da oferta, a narrativa sugere que, por mais que se tente, diante das dificuldades encontradas no dia a dia dos moradores do morro, é difícil se manter afastado da criminalidade, já que esta oferece possibilidades financeiras que a vida “honesta” nem de longe preenche.
Cidade de Deus	2002	Crianças armadas caminhando por entre as ruas de Cidade de Deus, dominando o morro e falando em “passar” algumas pessoas. Finaliza com Buscapé falando que agora ele é conhecido como “Wilson Rodrigues, fotógrafo”.	Negativa	O final da película traz dois lados: um extremamente negativo, ao mostrar crianças armadas e envolvidas diretamente com a criminalidade, dizendo que não há possibilidade de escapatória todos estão fadados a, de alguma forma, se inserir na criminalidade. Por outro lado, se a grande maioria dos moradores do morro tem uma perspectiva trágica, a narrativa traz o depoimento de Buscapé, que assume uma identidade de cidadão, com nome completo e profissão estabelecida, mostrando que é possível trilhar outro caminho além do da criminalidade.
Cidade dos Homens (série) 1ª temporada	2002	Ao longo de quatro episódios, a série mostra em seus finais: os garotos na escola e em um passeio ao museu; os protagonistas indo levar o remédio para a avó de um deles e tentando driblar os traficantes armados; a retomada da amizade entre os dois protagonistas, depois de um deles ter se envolvido – mesmo que indiretamente – com alguém do movimento; alguém preso que faz pedidos de um advogado, de dinheiro, de um celular e de um <i>notebook</i> ; um dos protagonistas e um garoto não pertencente ao morro com questionamentos similares ao adolescente do morro.	Positiva	Apesar da existência de uma intensa criminalidade no morro, a narrativa do seriado traz uma perspectiva futura bastante positiva aos moradores, mostrando crianças na escola, com uma perspectiva positiva por meio da educação; também carrega de positividade quando traz como possibilidade de manutenção de uma amizade a não inserção com a criminalidade; a inserção tecnológica no morro; e o último episódio que traz tanto o garoto classe média, quanto o favelado, com crises existenciais e com medo do futuro: aqui, qualquer pessoa enfrenta problemas, não apenas os moradores do morro.
Cidade dos Homens (filme)	2007	O filme traz os protagonistas já adultos, indo embora da favela e prometendo um futuro melhor ao filho de um deles.	Positiva	A saída do morro mostra uma possibilidade de uma vida melhor, mesmo que longe do lugar de origem. Acerola e Laranja enfrentam o futuro incerto, mas na certeza de uma vida melhor ao saírem do morro.

Tabela 01: perspectivas futuras em produções audiovisuais brasileiras (1990-2007)

Também é possível traçar um comparativo entre o ano de produção e o momento do político do País. Se podemos apontar como um marco inicial dessas representações o programa televisivo *Aqui Agora* (1992, SBT), sendo considerado como um importante marco de difusão de imagens e personagens periféricos para o grande público brasileiro e também o primeiro programa popular a estar *in loco* nas comunidades carentes marginalizadas divulgando vozes e imagens dessas pessoas, quando o governo federal estava sob o comando de Fernando Collor de Melo (posteriormente, Itamar Franco), as primeiras produções aqui analisadas (*Notícias de Uma Guerra Particular*, 1999; *Palace II*, 2001; e *Cidade de Deus*, 2002) encontram-se sob o governo de Fernando Henrique Cardoso; enquanto que *Cidade dos Homens* (série, 2002; filme, 2007) foram produzidas quando estávamos já diante do governo de Luiz Inácio Lula da Silva.

Assim, o que também apontamos aqui é que, diante de uma melhoria social e econômica para os grupos sociais menos favorecidos no País, parece-nos possível afirmar que quando as perspectivas sociais destes grupos melhoram, também melhoram as perspectivas futuras sobre os mesmos nas narrativas fílmicas brasileiras.

Referências

AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. *Trocas, Apropriações, Pilhagens*: literatura, cinema e cultura de massa. IN: _____. *Narrativas Migrantes*: literatura, roteiro e cinema.

HAMBURGER, Esther. *Políticas da Representação*: ficção e documentário em *Ônibus 174*. IN: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir. *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. *Violência e pobreza no cinema brasileiro recente*: reflexões sobre a idéia de espetáculo. **Novos Estudos**. Edição 78, julho 2007.

Filmografia

CIDADE DE DEUS. Direção: Fernando Meirelles, Kátia Lund. Rio de Janeiro: 2002.

CIDADE DOS HOMENS. Direção: Fernando Meirelles, Kátia Lund. Rio de Janeiro: 2002.

CIDADE DOS HOMENS. Direção: Paulo Morelli. Rio de Janeiro: 2007.

NOTÍCIAS DE UMA GUERRA PARTICULAR. Direção: João Moreira Salles, Kátia Lund. Rio de Janeiro: 1999.

PALACE II. Direção: Fernando Meirelles, Kátia Lund. Rio de Janeiro: 2000.

*O Circo de Arnaldo Jabor: reflexões sobre a história do documentário brasileiro*¹

*Rosana Elisa Catelli*² (doutora - Unicamp)

¹ Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Documentário: revisitando a história.

² Doutora em Mídias pela UNICAMP (2007). Pós-doutoranda no Instituto de Artes da UNICAMP, participa como pesquisadora do Centro de Pesquisa em Cinema Documentário da Unicamp (CEPECIDOC). Desenvolve o projeto "A UNESCO e o cinema documentário no Brasil", com financiamento FAPESP.

Resumo:

O presente trabalho analisa o documentário *O Circo* de Arnaldo Jabor, de 1965, produzido pela Divisão de Difusão Cultural do Itamaraty, pelo Serviço do Patrimônio Histórico Nacional e pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo. Trata-se de um dos primeiros documentários brasileiros realizados a partir das técnicas do cinema direto. Pretende-se investigar aspectos relacionados à produção e à recepção do filme na perspectiva de contribuir para a reflexão da história do documentário brasileiro.

Palavras- chave:

Documentário, Cinema Verdade, Arnaldo Jabor, Cinema Brasileiro, Cinema Direto.

Abstract:

This paper analyzes the documentary *The Circus* by Arnaldo Jabor, 1965, produced by the Division of Cultural Diffusion of the Itamaraty, by the Service of National Heritage, and by the National Institute of Educational Cinema. This is one of the first Brazilian documentaries made from the techniques of direct cinema. It is intended to investigate aspects related to the production and reception of the film in order to contribute to the reflection of the history of Brazilian documentary.

Keywords:

Documentary, Cinema Verite, Arnaldo Jabor, Brazilian Cinema, Cinema Direct.

O filme

O filme *O Circo* de Arnaldo Jabor é um curta-metragem de 15 minutos, realizado em 1965. É um documentário construído na vertente do cinema verdade, sobre os artistas circenses da periferia da cidade do Rio de Janeiro. Foi produzido a partir da colaboração de três órgãos estatais: Serviço do Patrimônio Histórico e Aquivístico Nacional, Instituto Nacional de Cinema Educativo e o Ministério das Relações Exteriores (Divisão Cultural – Itamaraty). O produtor executivo foi Arnaldo Carrilho, montagem de Carlos Diégues, Fotografia de Afonso Henriques Beato, Sincronização de Eduardo Scorel, Roteiro e Direção de Arnaldo Jabor.

O filme participou na Itália do Festival dei Popoli, em 1966³. No mesmo ano, foi considerado o melhor filme do Festival de Brasília e o ganhou o Prêmio Governador do Estado da Guanabara. Pelo sucesso desse filme foi permitido a Arnaldo Jabor reunir condições para fazer outro: o documentário *Opinião Pública*.

O Circo reúne aspectos interessantes para pensarmos a produção cinematográfica, no campo do documentário, na década de 1960. Por quê? Primeiro, foi realizado por dois egressos do emblemático curso do cineasta sueco Arne Sucksdorff, realizado no Rio de Janeiro, entre 1962 e 1963: Arnaldo Jabor e Eduardo Scorel. Segundo, foi financiado pelo Itamaraty, tendo como produtor executivo o diplomata Arnaldo Carrilho, que esteve à frente de diversos projetos do documentário brasileiro nesse período. Terceiro reuniu nomes importantes do cinema brasileiro como Carlos Diégues e Afonso Henriques Beato. E, por fim, é um ensaio de cinema verdade, vertente do cinema documentário que influenciou várias produções do período.

Logo no início, no prólogo do filme, uma voz over nos fala sobre o circo. Sobre o passado glorioso dessa arte e as dificuldades enfrentadas na sociedade contemporânea. Sua decadência frente às outras manifestações da sociedade de massas: televisão e cinema. Segundo essa voz, os artistas circenses “travam com o povo o seu diálogo mais profundo”, “é o povo falando por ele mesmo”. Mas a comunicação de massas, ainda segundo essa voz, virou indústria pesada. “Hoje os circos aguardam a nova morte”, “talvez definitiva”. “Lazer de cidade são para os novos ídolos”. Todo esse prólogo vai sendo ilustrado por imagens de arquivo e fotografias de cenas circenses e dos artistas.

3 Esse Festival era parte da VII Resenha Internacional do Filme Etnográfico e Sociológico. Foram apresentados, além do filme “O Circo”: “Memórias do Cangaço” de Paulo Gil Soares e “ Nossa Escola de Samba” de Manuel Horácio Gimenez.

O plano seguinte é construído a partir de entrevistas com os artistas circenses, no centro do Rio, em frente a um escritório de recrutamento desses mesmos artistas. Nesses depoimentos eles enfatizam a paixão pelo circo, o quanto eles se satisfazem com essa atividade e que muitos deles são parte de famílias em que todos se dedicavam ao circo. Todas as entrevistas foram realizadas com som direto, na rua, com a câmera fixa diante de um aglomerado de pessoas. Posteriormente vemos as imagens registradas com câmera na mão pelas ruas da periferia da cidade, em um local próximo aonde uma trupe circense havia se instalado. A voz over enfatiza a ausência do cinema e do teatro nessas regiões e por isso a possibilidade da instalação do circo ali. Essa voz over reafirma a situação ruim do circo e a falta de dinheiro das companhias circenses. A câmera registra os artistas circulando pelas ruas, vestidos com seus trajes e fazendo suas performances. É o dia do espetáculo, vemos o público composto de adultos e crianças, fazendo uma enorme fila para comprar os ingressos.

E assim vão se alternando entrevistas e o espetáculo do circo, a voz over e a fala dos artistas. Nas entrevistas ouvimos depoimentos sobre a situação ruim do circo, mas o que sobressai são as falas entusiasmadas a respeito da arte circense. A câmera registra o público divertindo-se. Segue outro plano da periferia do Rio, e em mais um depoimento, num circo vazio, somente com a lona ainda erguida, um proprietário de circo diz: “O circo não morre”. O documentário termina com artistas de rua no centro do rio, realizando números circenses.

A voz do documentário

A partir da análise das imagens e das falas dos artistas e do que nos diz a voz over, percebemos que há certo descompasso entre a fala da voz over e a fala dos entrevistados. A voz over conduz o documentário para a ideia de decadência da arte circense, mas os depoimentos nos levam muito mais para a persistência desses artistas, para o empenho em manter essa arte viva. E ao contrário da profecia emitida pela voz over no início de que os circos aguardavam a nova morte, assistimos a um divertimento vivo entre os artistas e mesmo entre o público.

Poderíamos reproduzir aqui a ideia de Bernardet para o documentário *Opinião Pública de Jabor*: a posição do narrador predomina muitas vezes sobre as outras vozes,

elas não têm autonomia para explorar sua própria realidade, pois estão e são ligadas pela voz onisciente proferida pela voz over (BERNARDET, 2003). Mas de quem é essa voz over? Esse descompasso, entre o que diz a voz over e o que vemos nas imagens e entrevistas, pode ser entendido primeiro, a partir do momento político no qual o filme foi realizado. Segundo, pelo entendimento em relação a uma nova forma de fazer cinema, ou seja, o cinema verdade. Para Jabor, tinha um lado político na realização desse filme. Com o golpe militar de 1964, tinha restado um lado lamentoso em relação ao povo, a mediocridade, a decadência da expressão popular. O documentário é um filme de queixa, de lamento.

Arnaldo Jabor se iniciou no cinema no curso do cineasta sueco Arne Sucksdorff, em 1962. Até então, Jabor era jornalista e dirigia o jornal dos estudantes da UNE chamado *O Metropolitano*. No início da década de 60, Jabor fazia parte do CPC, Centro Popular de Cultura. Não só ele como Cacá Diegues que realizou a montagem do filme *O Circo*⁴ e Afonso Henriques Beato que era fotógrafo do jornal *O Metropolitano* e foi convidado para fazer a fotografia do filme. No CPC Jabor dedicava-se às críticas de teatro e também escreveu algumas peças. Após o Golpe de 1964 as atividades do CPC foram paralisadas e houve um abatimento por parte da intelectualidade que participava quanto ao destino das atividades culturais e políticas no país (PEIXOTO, 1989).

A voz over carrega esse ponto de vista: os descaminhos políticos daquele momento, o fim do Centro Popular de Cultura e uma visão pessimista em relação a cultura popular permeada pela indústria cultural. Também é marcada por uma visão messiânica da intelectualidade, da arte e do próprio cinema. Missão de conscientizar o povo para não se deixar levar por uma cultura massificada. Em 1975, Jabor ainda carregava essa visão da missão do cineasta e projeta essa mesma missão para a EMBRAFILME:

É essencial que o cinema e a cultura brasileira sejam preservados, por nós, os intelectuais e os criadores de cinema, nós formamos a consciência nacional, nós somos a nação. Uma nação é o que ela pensa, é o que o seu povo pensa. E a Embrafilme deverá aprofundar este processo vital de um povo que pensa” (Opinião 3/10/1975)⁵

4 Cacá Diegues dirigiu a União Nacional do Estudantes (UNE) em 1963 e realizou junto com outros cineastas o filme *Cinco vezes Favela*.

5 Os textos de jornais utilizados aqui pertencem ao acervo da Cinemateca do MAM, pasta Arnaldo Jabor.

Contrapor-se a cultura de massa também significava falar do próprio cinema. Naquele momento o fenômeno de ascensão da comunicação de massa era visto como um dos fatores que afastavam o público brasileiro do cinema. A cultura de massa representava a importação de fórmulas norte – americanas, hollywoodianas e desvirtuava a cultura popular da realidade brasileira e do que seria verdadeiramente nacional. Era preciso descolonizar a cultura brasileira e o cinema brasileiro. A nova morte do circo era também a do cinema. Nesse sentido, é significativo que *O Circo* termine com um artista de rua que se vestia de Chaplin e andava pelas ruas do centro do Rio imitando os trejeitos desse artista do cinema mudo. Uma nostalgia de um tempo do cinema. A fala desse artista é sobre o medo do futuro, do futuro de sua arte e sua condição como artista.

Exercício de cinema verdade

Segundo o cineasta David Neves, o filme *O Circo* foi resultado de uma série de estímulos criativos agindo na cinematografia brasileira daquele período (NEVES, 1966). Estímulos políticos, estéticos e técnicos.

Um desses estímulos foi o curso de Arne Sucksdorff, que reuniu diversos jovens cineastas brasileiros, e permitiu o contato desses jovens com equipamentos e com um rigor técnico que faltava no cenário brasileiro. Jabor foi convidado para participar do curso para ser intérprete do cineasta sueco, entretanto tornou-se cineasta.

Comecei a me interessar por cinema quando o cineasta Arne Sucksdorff chegou ao Brasil. Nessa época eu já acompanhava as experiências pré – profissionais de alguns amigos meus. Resolvi ingressar no curso que Sucksdorff ia fazer, promovido pelo Itamaraty. E como o Itamaraty estava dando muita ajuda ao cinema brasileiro que surgia, procurando novas formas de expressão cultural, obtive financiamento e matéria – prima para fazer meu primeiro filme. *O Circo*. No entanto, isso só foi possível pela ajuda do Serviço do Patrimônio Histórico, que tinha importado uma câmera e um gravador”. (JABOR, Filme Cultura, 1970)

O projeto original de seu primeiro filme era sobre João Cabral de Melo Neto, a partir de poemas de *Morte e Vida Severina*. Segundo Jabor, a viagem para Pernambuco

estava marcada para 29 de março de 1964. O projeto foi anulado por causa do Golpe Militar de 1964 que eclodiu dias antes da data de sua viagem. Com o cancelamento do projeto do filme sobre João Cabral, Jabor ficou com algumas latas de negativo. “E foi aí que eu pensei em fazer um filme sobre o circo” (ADER & KAUFMAN, 2007). O circo foi filmado por nove meses, devido à falta de recursos para cobrir todas as despesas. Os três milhões e meio fornecidos pelo Itamaraty não chegaram a cobrir todas as despesas. Trabalharam com câmeras e lentes emprestadas e os custos de alimentação e transporte saíam do bolso de cada um.

O *Circo* é um exercício de cinema verdade, que na época, chamou a atenção por mostrar algo inédito que eram as pessoas falando na rua, pessoas comuns, não atores. Essa era a grande novidade e era o estilo cinematográfico que dialogava com os novos cinemas do resto do mundo. Com o cinema direto americano, com o cinema verdade na França, com o cinema canadense. A experiência de cinema verdade de Jabor, não segue tão rente à palavra dos entrevistados, mas é uma tentativa de registrar a palavra e a realidade desses artistas a partir das novas técnicas cinematográficas.

Em algumas entrevistas Jabor disse não concordar inteiramente com a forma de filmar do Cinéma Vérité. Não gostava da ideia de um recuo total do cineasta. Considerava um modelo que aprisionava o trabalho do diretor. Para ele a realização do cinema verdade exigia uma aparelhagem especial, muito além, por seu preço, das possibilidades dos cineastas brasileiros naquele momento, que praticamente não tinham nenhuma infraestrutura cinematográfica. Entretanto, segundo Jabor, até a rígida técnica cinematográfica não foi isenta do tradicional jeitinho carioca, com a ajuda e financiamento do Patrimônio Histórico e do Itamaraty, conseguiu-se uma câmera que se prestava mais às adaptações necessárias. De um gravador comum, fez-se um complicadíssimo aparelho capaz de gravar sincronizando som e imagem. Foi através desses aparelhos adaptados, com uma tecnologia caseira, que se conseguiu realizar essa experiência de cinema verdade. (Correio da Manhã/1965)

Arnaldo Carrilho era o responsável pela Divisão Cultural do Itamaraty e esteve a frente de diversos projetos cinematográficos do cinema novo brasileiro. Como ele mesmo disse: “Com a ajuda do falecido Lauro Escorel de Moraes, então chefe do Departamento Cultural, pusemos o Cinema Novo e o melhor do cinema

independente baiano e paulistano no Itamaraty”⁶. De fato vários projetos relacionados ao cinema brasileiro na década de 60 tiveram a colaboração de Carrilho. Foi um dos responsáveis pela vinda do sueco Arne Sucksdorff para o Brasil, que tinha por objetivo formar documentaristas brasileiros.

Arnaldo Carrilho e outras cineastas do período foram responsáveis pelo diálogo do cinema brasileiro com as vanguardas cinematográficas dos anos 60. Diálogo esse que fomentou em boa parte a produção cinema novista. Exemplo disso é a presença já conhecida do cinema brasileiro nas mostras e encontros promovidos pela Instituição *Columbiannum* na Itália, responsável por mostras internacionais de cinema latino americano no período. Em 1965, *O Circo* fez parte da V resenha de cinema latino americano do *Columbiannum*, em Gênova. Junto com Arnaldo Carrilho estiveram nesse evento Paulo Cesar Saraceni, Luiz Carlos Saldanha, David Eulálio Neves, João Lufti, Carlos Diéges, Glauco Rodrigues, Geraldo Lopes Magalhães e Gustavo Dahl. Segundo Carrilho, a participação do Brasil nesses eventos internacionais é o que permitia que cineastas brasileiros conhecessem as cinematografias latino americanas e europeias. E esses nos conhecessem.

Podemos dizer que *O Circo* foi herdeiro dessas experiências promovidas por órgãos como o Itamaraty no Brasil, o Serviço do Patrimônio Histórico e no plano internacional, instituições como a UNESCO na década de 1960. Essa última teve um papel fundamental do diálogo mundial em torno do cinema direto. Mostras de Filmes, Mesas Redondas, publicações e cursos foram financiados pela UNESCO nesse período.

Nesse contexto do diálogo do cinema brasileiro com a vanguarda do cinema internacional *O Circo* percorreu várias mostras de cinema brasileiro, circulou por embaixadas e serviu justamente para mostrar para o resto do mundo especializado nas artes cinematográficas, as possibilidades do cinema brasileiro. Não foi um filme produzido para o grande público, não era esse o objetivo, mas um filme de diálogo realizado para o campo do cinema. *O Circo* projetava para o exterior as possibilidades do cinema novo brasileiro e contribuía assim para as trocas internacionais no campo cinematográfico.

Referências

ADER, E. e KAUFMAN, Mariana. *Diretores brasileiros: Arnaldo Jabor*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil: 2007

BERNARDET, Jean Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

JABOR, A. *Os canibais estão na sala de jantar*. São Paulo: Siciliano, 1993. P.51.

MENDES, Junior. *Le tournage au direct et les influences des nouvelles techniques au cinema et a la television au Brésil*. Paris : UNESCO, 1965.

NEVES, David. A descoberta da espontaneidade: breve histórico do cinema direto no Brasil, 1966. Rio de Janeiro: *Revista Contracampo*, s.d..

PEIXOTO, Fernando. *O melhor do teatro do CPC da UNE*. São Paulo: Global Editora, 1989.

Aporias. Sobre alguns desafios contemporâneos do retrato fotográfico ou cinematográfico.¹

Samuel Jose Gilbert de Jesus² (Pós-doutorado em Artes Visuais – ECA/USP)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Poéticas do cinema.

2 Doutor em Études cinématographiques et audiovisuelles – Universidade de Paris III – UFRJ, Samuel de Jesus desenvolve um pós-doutorado na ECA – USP, sobre as práticas extremas na arte contemporânea,.

Resumo:

No início do século XIX, foi publicado um curioso tratado chamado *A fisiognomia ou a arte de bem conhecer os homens*, redigido pelo teólogo Johann Kaspar Lavater. Baseado numa suposta objetividade dos resultados quantitativos e dos dados recolhidos, esse tratado não se revelou verificável. No entanto, essa comunicação propõe examinar como alguns de seus sintomas ecoam e assombram, até hoje, numerosas obras fotográficas e cinematográficas.

Palavras-chave:

Fisiognomia, taxonomia, fotografia, cinema

Abstract:

A curious treatise called *The physiognomy or the Art of well acknowledge of the men*, and written by the theologian Johann Kaspar Lavater, was published in the early 19th century. Based upon the supposed objectivity supported by several quantitative results and a collected database, this treatise didn't reveal itself verifiable. Nevertheless, this communication aims to analyse how much of its symptoms can eco and shade, until now, many photographic and cinematographic works.

Keywords:

Physiognomy, taxonomy, photography, cinema

Essa comunicação propõe-se a examinar a questão da fisiognomia, em relação às várias obras contemporâneas que vêm desmistificar, impossibilitar, um certo pensamento utópico que busca “medir” o indivíduo em função das suas supostas características físicas. Além disso, esse estudo buscará destacar certas figuras apresentadas como «antifisiognômicas». Serão assim examinados alguns exemplos que nos leva a enfatizar a contradição do próprio termo desrazão, ou segundo Foucault : “ [...] essa forma vazia, sem conteúdo nem valor, puramente negativa, onde é figurado apenas o rastro de uma razão que acaba de escapar, mas que permanece ainda, para a desrazão, como sua razão de ser” (FOUCAULT, 2010, 47)

Publicado no início do século XIX, o tratado chamado *La physiognomonie ou l'art de connaître les hommes*, redigido pelo teólogo suíço Johann Kaspar Lavater consistia em provar como o próprio método de observação permitia deduzir, a partir dos diferentes ângulos de um rosto, a personalidade de um indivíduo. Lavater define o seu método da fisionomia ao dizer que: “A fisiognomia é a ciência, o conhecimento do que unifica o exterior ao interior, a superfície visível que recobre o invisível.” (LAVATER, 1998, p.120)

Esse método será, assim, acrescido por uma série de tabuas ilustrativas nas quais números rostos e perfis humanos classificados, ordenados e numerados em função das suas características físicas. Podemos conferir essa necessidade de provar o bem fundado desse método pela gravura que representa um sessão de desenho de perfil, à luz da vela, por meio do *Fisionotraço*. Este procedimento será seriamente criticado por Hegel, que recusa o fato de se buscar uma consciência de si onde ela não pode estar: “Sem dúvida, dentro dessa aparição fenomenal, o interior é um invisível visível, mas sem estar ligado a ela; tanto ele pode encontrar-se num outro fenômeno, quanto um outro interior pode encontrar-se no mesmo fenômeno.” (HEGEL, 1991, p. 228)

Em 1813, aparece a palavra de *taxonomia* – do grego *taxinomia*, composto do termo *taxis* que significa “localização”, “classificação”, “ordem”; e do termo *nomos*, “lei”, “regra” –, criada por Augustin Pyrame de Candolle. É a partir desses fatos que a *fisiognomia* chama nossa atenção: na medida em que ela demonstra não somente a intenção do autor, mas também anuncia todo os debates éticos, estéticos e supostos usos científicos que acompanharão o desenvolvimento da fotografia no século XIX.

Isso pode ser observado desse modo através das famosas tábuas antropométricas estabelecidas por Rodolphe Töpffer, Guillaume Duchenne de Boulogne e, sobretudo,

Alfonse Bertillon, que elaborada, ao longo dos anos, uma compilação de vários retratos fotográficos do povo parisiense indigente, tal como pode ser visto no exemplo da *Tabua sinótica das características fisionômicas* de 1893. No entanto, este desejo de classificação taxinômica vai influenciar algumas iniciativas singulares, atingindo o próprio campo da História das Artes, e se inoculando particularmente no régime da fotografia, principalmente em sua dimensão tipicamente documental.

Talvez o melhor exemplo de tentativa taxin mica nessa época concentra-se no projeto *Mnemosyne - Atlas*, elaborado por Aby Warburg, entre 1924 e 1929. Essa tentativa ecoa perfeitamente numa obra fotográfica tal como o fotografo Alemão August Sander a realizou, cujo olhar taxon mico quis registrar todos componentes sociais do povo alemão – inclusive os marginais, deficientes, povos viajantes. Em rela o   obras de August Sander, Walter Benjamin observou que:

“As obras como essas de Sander podem adquirir, num dia, uma atualidade imprevista. As mudanças do poder que nos esperam precisam de uma necessidade vital para melhorar e afinar o saber fisiognom nico [...] Teremos de nos acostumar ao fato de ser examinado tudo como nós observaremos os outros. A obra de Sander é mais do que um álbum de imagens: ele é um ‘Atlas de exercícios’.”
(BENJAMIN. 2000.138)

Esse saber fisiognom nico se traduz, por meio da obra fotográfica de Sander, em uma verdadeira classifica o destinada, entre outras, a ser publicada.³ O fotografo declarar , em sua quinta conferência de 1931 que: “A ideia fundamental da minha obra fotográfica *Homens do século XX* [...] cuja sele o foi publicada em 1929 sob o título ***Retrato de uma época não   outra coisa do que um manifesto fotográfico enquanto linguagem universal e a tentativa de elaborar um retrato fisionômico atual do homem alemão.***” (SANDER, 2009, 29-35)

No entanto, o que nos interessa particularmente no quadro desse artigo relaciona-se com o método fotográfico que Sander usou para retratar alguns dos seus modelos, deficientes mentais, tais como retratados na fotografia intitulada *O Idiota*, de 1929, ou a intitulada: *Vítima de explosão de gás*, de 1930. Ou seja, representa es humanas cuja aparência física não conforme levou a ser identificadas como “Monstros” e “Marginais”. Segundo Jean Clair:

“O *monstrum* provém da fantasmagoria, do prodígio [...] como o sugere uma etimologia inesperada: *monere*, alertar, prever [...] De *monere*, deriva o *monumentum*. O monstro e o monumento estão ligados na evocação comum de um passado longínquo, mítico, fabuloso, que precisa ser guardado, mas que também precisamos desconfiar.” (CLAIR, 2012, 9)

Podemos aproveitar uma das suas manifestações em obras, na instalação denominada *Os Suíços mortos* [*Les Suisses morts*], criada por Christian Boltanski em 1989. Esses dois exemplos convocam o que Timothy James Clark define como um *Eu fictício*: “Qual seria a aparência de uma pessoa que tivesse formado a opinião de que seu *eu* [*self*] era uma ficção conveniente e que, por isso, tentasse inscrever esse *eu* fictício em sua maneira de conduzir-se, na maneira de encerrar os olhos de outrem ?” (CLARK, 2007, 160-162)

Desde então, força é de constatar como vários artistas e cineastas se interessaram, em paralelo, em desenvolver um tipo de representação de si que chegará, a impossibilitar e parasitar toda tentativa de leitura fisiognomônica. Por exemplo, pensamos no rosto *apotropaico* do protagonista Norman Bates, na cena final do filme *Psicose* [*Psycho*, 1960] d’Alfred Hitchcock, fundindo com o próprio crânio da sua mãe, cuja identidade tomou inteiramente posse da psique do jovem homem assassino.

A autonomia crescente da imagem fotográfica, tudo como a ampliação dos seus usos diversos a partir da década de 60, vai contribuir para tornar a leitura do retrato de modo particularmente aporético. A palavra *Aporia* – do grego *a-poros* –, significa literalmente “*Sem caminho, sem saída*”. Profunda *incerteza*, *incomodo*, ele designa “uma contradição insolúvel num raciocínio”. Segundo Jacques Derrida:

Uma ‘aporia’ é uma oposição inatingível, que nos imobiliza dentro de um sistema. Não podemos achar o meio de sair dessa contradição. Isso é a sua aparência negativa: ausência de caminho, paralisia, passagem impossível, barragem em frente do futuro. [...] Ela é um pensamento do caminho, uma provocação para pensar o impossível.” (DERRIDA, 1988, 134)

Essa dimensão vale também em relação a produção de algumas obras cinematográficas, sujeitas à censura. Um dos melhores exemplos contemporâneos

diz respeito a série fotográfica *Tulsa* realizada por Larry Clark, em 1971. Além do seu aspecto considerado ao momento da sua publicação como sulfuroso e indecente, essa obra nos mostra como pode ser estabelecido a relação entre quem fotografa e quem é fotografado, além disso, pelo meio do corpo, enquanto objeto iconográfico.

Podemos identificar uma postura transgressiva semelhante na França, através da obra concebida pelo artista Michel Journiac, em sua série *Homenagem a Freud*, de 1972, na qual o artista assume plenamente o uso da fotografia enquanto próprio suporte ao serviço de uma estratégia licita de denúncia do poder psiquiátrico. Segundo Jean-Marie Schaeffer: “Com exceção de um formalismo ou de um esteticismo, o corpo do retratado corrobora ele também para o olhar do fotografo, até denuncia-lo [...] Se é verdade que o retratado pode só alcançar sua própria identidade exibindo-se á mediação (sempre perigosa) do olhar do fotografo, este exhibe-se através do modo pelo qual ele lida (ou não lida) com essa situação de mediação.” (SCHAEFFER, 1997, 8)

Essa mediação começou a se espalhar através de várias obras diversas, desafiando os usos e costumes de espectador. Por exemplo, na obra da fotografa lituana Rineke Dijkstra, como este retrato chamado *Toureiro da cidade de Vila Franca de Xira [Bull fighter from Vila Franca de Xira]*, realizado em 2003. Vários exemplos nos apresentam uma prática extrema do corpo, fortemente influenciada pela busca quase obsessiva do limite, em todas suas dimensões. Obras estas que alcançam uma representação do individuo bastante perturbadora. Um dos pioneiros nesse domínio foi a artista norte-americano Chris Burden que levou um tiro no seu braço esquerdo, de acordo com o seu próprio pedido, na performance chamada *Tiro [Shoot]*, de 1974.

Segundo Wilton Garcia, todas essas posturas acabam por fazer parte de um discurso conceitual transgressivo que ultrapassa as considerações de um sistema hegemônico notável, chegando assim além do limite permitido. Desde então, a primeira consequência dessa posse do poder da imagem explica o fato que: “Já a (sub)versão (re)apropria-se da lógica desse sistema para garantir seus resultados. [...] Transgressão e (sub)versão, portanto, legitimam a construção conceitual da *transcorporalidade*, já que o trânsito dessa narrativas contemporâneas situa o corpo em um espaço midiático fronteiro.” (GARCIA, 2005, 24-28)

Desse modo, o retrato fotográfico vai pouco a pouco constituir um gênero perfeito cuja elaboração vem revelar todos sintomas e distúrbios de um processo completo

de desfiguração, as vezes profundamente extrema, como ela foi experimentada pelo fotógrafo Rodrigo Braga – operando assim uma extensão do seu próprio rosto com a goela de um cachorro morto destinado à anatomia –, e cujo autorretrato final, constituiu o ápice visual da sua *Fantasia de compensação*, datada de 2004.

Essa série insiste de modo sutil sobre o caráter orgânico e animal da representação não convencional do corpo humano renegociado, apesar do seu aspecto inusitado, perturbador e artificial. Para Jean-Luc Nancy : “O corpo é material. Ele é denso. Ele é impenetrável. Se nós o penetramos, ele desloca-se, fura-se, rasga-se [...] O corpo é material. Ele fica fora. Distinto dos outros corpos. [...] Mesmo o vazio é uma espécie muito sensível do corpo.” (NANCY, 2006, 150-156)

Um dos exemplos dos mais emblemáticos refere-se à séries fotográficas intituladas “Pequenas mutilações” do artista espanhol David Nebreda, solicitado pelo galerista e editor Léo Scheer, que na época estava interessado em publicar seus trabalhos, ao momento mesmo onde o artista encontrava-se numa fase de depressão aguda, durante a qual ele percebia seu corpo como suporte e matéria *Estéril* – título de uma das suas obras. Essa disfunção do *eu* é nitidamente presente no cinema, enquanto objeto “fisiognomônico” definitivamente parasitado, “estranho”, tal como no filme *O rosto do outro* [*The face of another*], de Hiroshi Teshigahara, realizado em 1966.

Ela não pode ser dissociada de uma certa postura dita extrema, tal como ela contaminou, progressivamente o campo das Artes plásticas, da fotografia, e do vídeo, tal como na performance *Preparação I* atuada por Leticia Parente em 1975, as performances telúricas de Herman Nitsch, ou recentemente, o filme “L’Apollonide”, realizado por Bertrand Bonello em 2011. Nesse sentido que: “Uma imagem será dita ‘extrema’ por conta dos motivos *inusitados*: o que ela nos mostra vai além do que nós estamos acostumados a ver.” (ARDENNE, 2006, 43)

Uma das sequências finais nos mostra como uma prostituta, *Judith*, cujos rosto e boca foram desfigurados por um dos seus clientes da casa de tolerância, passa a ser chamada “A mulher que ri” [*La femme qui rit*] se torna objeto de desejo, de contemplação, “alugada” para servir de objeto de tortura suave ao pedido de clientes fortunados. Segundo David Le Breton, esse: “ ‘O apagamento do corpo’ não é nada mais que a sua alteração progressiva que vem perturbar os códigos visuais, e tem com principal consequência tornar essa identidade estrangeira por si mesmo, pelo menos pelo outro ao qual esse corpo não é mais o espelho.” (LE BRETON, 2011, 202)

Referências

- ARDENNE, P. Extrême. Esthétiques de la limite dépassée. Paris : Flammarion, 2006
- BENJAMIN, W. "Petite histoire de la photographie", in Œuvres. Paris: Gallimard, 2000
- CLAIR, J. Hubris. La fabrique du monstre dans l'art moderne. Paris: Gallimard, 2012
- CLARK, T.J. Modernismos. São Paulo: Cosacnaify, 2007
- DERRIDA, J. Mémoires pour Paul de Man. Paris: Galilée, 1988
- FOUCAULT, M. Os anormais. São Paulo: Martins Fontes, 2010
- GARCIA, W. Corpo, mídia e representação. São Paulo: Thomson e Pioneira, 2005
- HEGEL. Phénoménologie de l'esprit. Paris: Aubier, 1991
- JOURNIAC, M, "Dix questions sur l'art corporel et l'art sociologique". *ArTitudes*, Paris, vol. 8/9, déc. – mars 1974.
- LAVATER, J. K. La physiognomonie. Lausanne: L'âge d'homme, 1998
- LE BRETON, D. Anthropologie du corps et modernité. Paris: PUF, 2011
- NANCY, J-L. Corpus. Paris: Métailié, 2000
- SANDER, A. Voir, observer, penser. Munich: Schirmer/Mosel, 2009
- SCHAEFFER, J-M. Portraits, singulier pluriel. Paris : Mazan, 1997

Roberto Farias: realismo, autoria e gênero na crítica do Cinema Novo¹

Simplicio Neto² (Doutorando – PPGCOM/UFF)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: O Cinema de Roberto Farias.

2 Bacharel em Ciências Sociais pela UFRJ, Mestre e Doutorando em Comunicação pela UFF, onde foi Professor Substituto no Departamento de Cinema e Vídeo. Documentarista, fez pesquisa e roteiro de “Dib” (1997) e “Neurópolis” (2007). Dirigiu “Coruja” (2001) e “Carioca era um Rio” (2012). Roteirista da TV Brasil (Arte com Sergio Britto) e Canal Futura (Cine Conhecimento). Parecerista da Ciberlegenda (PPGCOM-UFF). Curador da Mostra “Cineastas e Imagens do Povo”, nos CCBBs do Rio, SP e Brasília (2010)

Resumo:

Uma análise da obra inicial de Roberto Farias para se entender a passagem entre dois regimes estéticos. Depois de duas chanchadas, Farias flerta com o “Cinema Novo”, em obras mais autorais, levantando uma polêmica: Como afirmar seu estilo, e representar a realidade brasileira, ambos os esforços cobrados por críticos e colegas na época, e manter o compromisso com o “grande público” e o “cinema de gênero”? Um ponto focal dos embates entre autor/gênero, e Formalismo/Realismo no cinema brasileiro.

Palavras-chave:

Realismo, Autoria, Gênero, Crítica, Cinema Novo.

Abstract:

An analysis of the cinematic work of Roberto Farias. We will try to understand the transition between two aesthetic regimes. After two popular movies, Farias flirts with the Brazilian “Cinema Novo” and its modern narrative style, raising a controversy: How to assert your style, and represent the Brazilian reality, and remain committed to the commercial success? A focal point of clashes between author / gender, and Formalism / Realism in Brazilian cinema.

Keywords:

Realism, Auteurism, Cinema Novo.

Cidade ameaçada foi filmado na São Paulo de 1960. Enfim um “filme sério”, como se dizia, dirigido por Roberto Farias. Um drama policial urbano, ambientado na periferia da capital paulista, espécie de contraponto à *carioquice* das chanchadas anteriores do diretor, como *Rico ri à toa* (1957). Na semana da estreia no Rio de Janeiro, em agosto de 1960, o longevo “bonequinho” do *O Globo* marcou presença. Aplaudiu o filme, pois “trata-se de uma obra criteriosa, bem feita e bem interpretada, que merece ser vista e aplaudida”. No dia 22 de dezembro a crítica é republicada, porque “a Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos acaba de eleger esse filme como a melhor produção brasileira de 1960”.³

Além da boa recepção crítica, o filme vai ao Festival de Cannes, num dos marcos iniciais da presença dessa geração de cineastas brasileiros no circuito mundial de festivais nos anos 60. Mas não ganha prêmio. Os então críticos de cinema que se iniciavam na realização cinematográfica, Gustavo Dahl e Glauber Rocha, trocam cartas comentando esse desempenho de seu amigo Farias. Nelas aparece a questão da representação da realidade brasileira, em seu viés mesmo *paisagístico*. Nessa recepção de *Cidade* vemos também uma prévia do estranhamento que *O bandido da luz vermelha* de Rogério Sganzerla⁴ e outros filmes da *Boca do Lixo* iriam causar quase uma década depois, ao privilegiarem o gênero policial e a moderna paisagem urbana paulista.

Na verdade, a fita não corresponde à imagem que o resto do mundo tem do Brasil (...). *Cidade ameaçada* propunha, como substituição à imagem habitual do Brasil, a imagem de uma paisagem cosmopolita, que os europeus tendem a associar aos Estados Unidos. (DAHL, Gustavo In BENTES, 1997, p. 116)

Assim como não ganha prêmio internacional, *Cidade ameaçada* também não faz o sucesso de público esperado no Brasil, apesar da acolhida da imprensa. Isso incentiva uma volta de Farias à chanchada, dirigindo sob encomenda para o produtor Herbert Richers *Um candango na Belacap* (1961), numa junção de forças que seria chamada

3 Todas as matérias de jornais e críticas citadas neste trabalho podem ser encontradas nas pastas dos respectivos filmes no setor de documentação da Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro

4 Numa cena de *O bandido* vemos um cartaz de *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (1968) de Farias, na parede.

mais tarde por Glauber Rocha de “Operação Richers”, em seu livro *Revolução do Cinema Novo*. A coluna de cinema do *Diário Carioca*, que G. A. R. Santos Pereira, publica em 12 de março de 1961, na semana da estreia de *Candango*, mostra o rechaço da crítica a tal “operação”. Santos Pereira *vocifera* contra o novo lançamento “do talentoso diretor de *Cidade ameaçada*” e lamenta que Roberto Farias tenha sido contratado para fazer mais filmes “dentro da linha de produção desse famigerado subchanchadista”, o Sr. Herbert Richers.

Mas o segundo filme da Operação Richers é uma reafirmação do interesse de Roberto Farias pelo filme policial dramático, *O assalto ao trem pagador* (1962). Na altura do lançamento de *Cidade ameaçada*, Roberto também escrevera a Glauber sugerindo que faria outro “filme sério” porém mais “autêntico”. Diz que “por mais sucesso que eu tivesse feito, já o pressentia, um filme sem autenticidade brasileira não faria bilheteria”. Afinal, “se *Cidade* desperta interesse lá fora, imagine um filme de Brasil Autêntico como desejamos demonstrar” (FARIAS, Roberto. In. BENTES, 1997, pp. 147-149)

O assalto ao trem pagador, filmado na favela carioca, cumpre esse objetivo. Junto à conquista do público e ao lucro nas bilheterias, algo já vivido com as suas chanchadas, Farias obtém o elogio da crítica, numa repercussão para além da obtida por *Cidade ameaçada*. Ely Azeredo escreveria para a *Tribuna da Imprensa* na crítica do lançamento que “Roberto Farias reafirma com *O assalto ao trem pagador* sua sintonia com a realidade brasileira”. Azeredo chama este de “seu segundo filme”, pois pede ao leitor “que não leve em consideração as incursões no terreno da chanchada”.

O filme não vai a Cannes, como *Cidade* foi, mas vai a Veneza, Moscou, Lisboa, Senegal. E ganha prêmios em festivais nacionais. É associado à leva fundadora do movimento do Cinema Novo. Mas como o ganhador da Palma de Ouro de 1962 – *O pagador de promessas*, feito por um outro *ex-chanchadeiro*, Anselmo Duarte –, o filme é dissociado do movimento por um dos seus líderes, Glauber Rocha. O antes crítico baiano lança seu primeiro longa, *Barravento*, no mesmo ano dos “*pagadores*”. Quando, como as cartas citadas demonstram, já havia começado uma interlocução com Farias, formalizada posteriormente numa sociedade na distribuidora Difilm. Glauber discute os filmes de Farias em obras como *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Já em *Revisão*, Farias é associado às convenções do gênero policial, trata-se de um “diretor revelado em filmes de assaltos e crimes”. O caráter de imitação de convenções importadas, o

“americanismo” de Farias, é um de seus deméritos, imitação feita com a habilidade de “artesão”, e não com a originalidade de um verdadeiro autor. Cabe pensar o quanto pesou a aversão glauberiana ao gênero policial nas avaliações a respeito de *O assalto*, que influenciaram a recepção crítica posterior da obra de Farias. (ROCHA, 1985, p. 57)

A relação de Glauber com os gêneros cinematográficos, exposta em seus textos críticos, é bem interessante, pois complexa e contraditória, e seus comentários sobre a obra de Farias demonstram como a questão da representação realista da autêntica paisagem brasileira, em suas variações urbana *versus* rural, confunde-se com as questões de gênero e autoria. É possível notar em seus textos que Glauber tem um gosto confessado por uns gêneros mais que outros, e encontraremos alusões mais positivas em relação ao *western* rural do que ao *policial* urbano. Para ele este último não nasce cinematográfico, e nem vem das artes tradicionais, mas sim da literatura policial, ultramassificada, no século XX. Ela é a “preferência do público capitalista”, e “produtores não hesitam” em, “num golpe comercial” levar à tela “as aventuras dos Sherlocks”. Quando Glauber fala de algum valor artístico no filme policial, ele se refere aos ingleses, os únicos a “explorar seriamente o gênero” com produtos que podem “superar artisticamente as realizações americanas”. Em tal leitura percebe-se a má vontade para com todos esses personagens assaltantes de Roberto Farias. (ROCHA, 1985, p. 41)

Quanto ao *western*, Glauber é elogioso ao estilo, e se “irrita” com os críticos seus contemporâneos que falam do “aburguesamento do herói” naqueles anos 60, fase de crise para o gênero. Para ele a acusação pretendia “destruir a única grande manifestação da cultura americana”, pois “a burguesia quer dizer reacionarismo e o *western* é a única escola de filmes progressistas que existe”. Uma de suas convenções, o tiroteio final de ajuste de contas, é chamado de o “mais belo verso de todas as artes”, e surge em *Matar ou morrer (High Noon, 1952)*, “quando um homem solitário e indignado, mas crente nos valores da coragem e da defesa e da vingança, saca de suas armas como poderia sacar de sua pena ou de seu pincel, ou de seu próprio sangue e enfrenta quatro pistoleiros que marcham para matá-lo. (ROCHA, 1985, pp. 80-82)

O gosto pelo *western* permite que não se veja problema na criação de sucedâneos nacionais para o gênero. Glauber vê no cineasta da Vera Cruz, Lima Barreto, um único grande feito: o de ter inventando o *norderstern*, com seu *O cangaceiro* de 1953. Glauber

elogia mesmo a invenção do termo, expressão cunhada “habilmente” por Sylviano Cavalcanti de Paiva, a seu ver. Em *Revisão*, Glauber estranha o fato de que nosso cinema chega a esse tema só depois de décadas de literatura regional nordestina consagrada, como a de José Lins do Rego. E lamenta os erros do iniciador Lima Barreto. Apesar dos diálogos de Raquel de Queiroz, ele “nada mais fez que repetir um daqueles épicos mexicanos nos planaltos paulistas vestidos de Nordeste”, sem “macambira, xique-xique, favela, mandacaru”, sem mesmo os índices mais básicos, botânicos, da realidade paisagística da caatinga. Erra assim Barreto ao mostrar uma paisagem “falsa” (ROCHA, 2003, pp. 91-94)

Na citada carta de Farias a Glauber descobrimos como já era conhecido pelos amigos o interesse pessoal de Glauber Rocha em registrar a paisagem brasileira do sertão, e nos moldes do *western*. Farias escreve: “Não se preocupe, não penso em fazer filme de cangaço em outro local que não seja o Nordeste. E quero filmar cangaço”. (FARIAS, Roberto. In. BENTES, 1997, pp. 147-49)

Essa convergência de interesses pelo abrasileiramento do *western* pode nos explicar a avaliação mais positiva, da parte de Glauber, do filme de Farias que se seguiu a *O assalto ao trem pagador*. *Selva trágica* é filmado em locações no interior do Brasil. Sua estética visual e ritmo narrativo é também similar aos outros, vemos os estilos de montagem e fotografia do *cinema de arte* em voga nos festivais da época. *Selva* é um filme que passa das *imitações* e *artesanias* habituais das convenções do *policia*l para as do *western*. Passamos do ambiente urbano para o rural, das cenas de *tiroteio em ambiente sufocante* das periferias para o *tiroteio em amplos espaços abertos*, enquadrados em *paisagens autênticas*. Se Glauber reclama que o nosso cinema descobriu tarde o *sertão*, o material de divulgação do terceiro filme da Operação Richers diz que *Selva* revelará “essa realidade amarga e triste dos plantadores de erva-mate, nos confins do Mato Grosso, região inexplorada pelo cinema”, pouco tempo depois da literatura de Hernâni Donato, “cujo livro com o mesmo título inspirou Roberto Farias para o melhor filme de sua carreira, até agora.”

Glauber elogia no *western* a paisagem “inexplorada”, assim como nos filmes do neorealismo italiano (ROCHA, 1985). Em *Selva* ainda encontramos algo do *western*, o filme é literalmente no Oeste brasileiro, também nosso espaço geográfico de expansão civilizacional desde os Bandeirantes. Assim, mais que a ideia de *interioridade central*,

Selva trabalha com a ambientação de *fronteira*, próxima do *western* americano. É o espaço do conflito entre homens, classes, etnias, línguas, nações, culturas. Entre o índio selvagem, o anglo-saxão protestante civilizado e mestiço mexicano ibero-ameríndio. Um espaço fundador da identidade nacional americana, sim, mas também da mexicana. Ou seja, um espaço transnacional de afirmação identitária por contraste.

No caso de *Selva*, estamos na fronteira Paraguai-Brasil, antigo espaço de guerra entre nações, tal qual a fronteira México-Estados Unidos, palco de tantos *westerns*. Em ambos os lugares a cultura hispânica mestiçada à ameríndia impõe a alteridade a heróis não hispânicos e não ameríndios, identificados com *o lado de cá*. Esse processo identitário deslocado, transplantado, curiosamente não é desprezado por Glauber como mero mimetismo americanófilo. Mas, afinal, termos um outro compartilhado não nos identificaria com os *gringos*? Em um processo de confusão identitária? Por que tal mimetização e transplantação é mais bem-vinda? Por que é melhor que aquela feita pelos filmes policiais de Farias?

É muito presente no *western* a sequência final de perseguição, na qual a única chance de sobrevivência do herói *renegade*, do *desperado* é alcançar a liberdade ao atravessar a fronteira. Seja para evitar as fugas dos vilões fora da lei ou para torcer por algum galã individualista injustiçado, a fuga para a fronteira é um momento de clímax, seja de toda a história ou de algum *subplot*. No outro lado da fronteira algum personagem estará livre das mazelas do país. Seja a *dura lex*, se você for um marginal, ou seja a injustiça institucional, se você for um rebelde social.

Fugir para o Paraguai é a chance do personagem de Reginaldo Faria, mas como a perseguição do jagunço é implacável, ele morre. Do ponto de vista da intertextualidade, comparar o final de *Selva* com o final de *Deus e o diabo na Terra do Sol* (1964), é interessante. Se o ervateiro de *Selva* quer fugir para a fronteira e reinventar sua nacionalidade fugindo do Brasil opressor, o vaqueiro sertanejo, brasileiro profundo, sebastianista, lusófono, nostálgico de seus ancestrais navegadores, vê numa fuga para o oceano a busca de um espaço possível de alteridade e liberdade. Ele foge do som do dístico-paradoxo *o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão*. Aos que comentam o isolamento da América portuguesa frente ao resto da América Latina, é uma boa ilustração. Ironicamente, a tão falada anglofilia, a brasilidade inautêntica de Roberto Farias, talvez o tenha *desalienado* por fim, e o salvo dessa condição ideológica nacional.

Referências

RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Ed. Ltda, 1990.

_____ ; MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.

ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985.

_____. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

O filme como fonte de análise social¹

Suely dos Santos Silva² (doutoranda/USP)

1 Trabalho apresentado como Comunicação Individual no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão O rural e o sertão no cinema brasileiro.

2 Doutoranda em Educação – Universidade de São Paulo Linha: Cultura, Organização e Educação, tese sobre o campo cinematográfico brasileiro - orientador Prof^o. Dr. Afrânio Mendes Catani. Prof^a na Universidade Federal de Goiás, área Sociologia da Educação,

Resumo:

A relação com o outro em *Cinema, aspirinas e urubus* evidencia elementos da identidade brasileira da formação e socialização dos personagens. O encontro e relacionamento entre o estrangeiro 'despatriado' devido à eclosão da II Guerra, e o brasileiro, nordestino 'sem pertença social', encaixa-se no inusitado. A tensão reflete a imigração, uso da máquina, desgosto com o país e falta de trabalho, demarcando o espaço geográfico que deixa marcas nos territórios e corpos.

Palavras-chave:

Cinema, identidade, sentimento de pertença, tensão, deslocamentos.

Abstract :

The relationship with the other in *Cinema, aspirinas e urubus* shows elements of Brazilian identity training and socialization of the characters. The encounter and relationship between foreign 'despatriado' due to the outbreak of World War II, and Brazilian Northeast 'without social belonging', fits into the unusual. The tension reflects immigration, use of machine, disgust with the country and lack of work, demarcating the geographical space that leaves marks in the territories and bodies.

Keywords:

Cinema, identity, displacements, sense of belonging, stress.

De início, é importante que seja dito que um filme, assim como um livro, ou como outro objeto que se toma para análise é, por princípio, epistemológico, gnosiológico e, por definição, inesgotável. Sejam quais forem os esforços para a elucidação, a capacidade humana de descrevê-lo, explicá-lo ou interpretá-lo, enfim, desvelá-lo é e será sempre inferior à sua complexidade latente. Diante dessa impossibilidade definitiva de se conseguir extrair todas as possibilidades, resta-nos informar acerca dos limites a que a presente análise se submete, ainda mais em se tratando do filme *Cinema, aspirinas e urubus*, que já foi matéria de inúmeros trabalhos.

O filme brasileiro *Cinema, aspirinas e urubus* é um drama do gênero *Road Movie* ou cinema de estrada, já que contém os dois principais elementos desse tipo de película, apresentando: a) deslocamento dos personagens de carro, caminhão, motocicleta, avião, navio e b) a trama apresenta a denominada interculturalidade, considerada na atualidade uma importante forma de encontro e interação entre os povos. Trata-se do povo alemão e o brasileiro, o primeiro vivendo o ápice do desenvolvimento tecnológico à época, 1942, e o segundo, recém-saído do sistema de escravidão.

Dessa forma, as duas características presentes neste tipo de filme têm se apresentado apropriadas na contemporaneidade, visto que o deslocamento dos personagens permite certa ação e a possibilidade desse encontro promover por meio do subtexto, a interculturalidade.

Cinema, aspirinas e urubus, do diretor Marcelo Gomes, será, portanto, tratado em uma das possibilidades de análise. O filme é ambientado no nordeste rural brasileiro, apresenta como personagens principais Johann (Peter Ketnath) e Ranulpho (João Miguel).

A vida para um alemão, dentro de um país aliado, não era fácil em 1942. Afinal, no momento em que a história se inicia, o governo brasileiro está prestes a apoiar Estados Unidos, Inglaterra, França e URSS na batalha contra as forças do Eixo (Alemanha, Itália e Japão). Para Johann, isto pode significar um problema, já que sua nacionalidade o transforma automaticamente em “inimigo do Brasil”, sujeito à prisão temporária até o final do conflito. (...) Como não compreendem bem a língua um do outro, boa parte da comunicação entre Johann e Ranulfo acontece através do subtexto (olhares, expressões corporais e, em última instância, a encenação orquestrada pelo diretor do filme). (CARREIRO, 2010, p. 167).

Conforme Xavier (2006), o sertão nordestino foi tomado como um lugar mítico na cinematografia nacional por conter historicamente a concentração de terras e ter uma vasta produção literária discutindo a herança colonial.

A perspectiva dos filmes do gênero cinema de estrada atende ao princípio da busca subjetiva e individual, em substituição às buscas e lutas coletivas. A exploração do tema da interculturalidade e do deslocamento tem merecido destaque em diferentes formas de registro, sendo o cinema mais um deles. No filme em questão, os personagens Johann e Ranulpho, dois jovens cujos caminhos se cruzam e se juntam temporariamente, bastante plausíveis já que os registros da presença de estrangeiros no país apontam para essa interação. “Em terras brasileiras, o gênero, adequadamente traduzido como “cinema de estrada”, será tratado, por exemplo, por Adalberto Müller, para quem o filme Cinema, aspirinas e urubus, de Marcelo Gomes reedita e renova o gênero por aqui”. (BRANDÃO, 2010, p. 04).

Filmado na cidade de Cabaceiras – Paraíba/Brasil, no ano de 2003, segundo Andrade (2008), a chamada “Roliúde nordestina”, foi, até 2008, cenário total ou parcial de 18 filmes. O primeiro deles, “O auto da compadecida”, gravado em 1998, fez enorme sucesso entre o público brasileiro. A utilização dos cenários naturais de Cabaceiras insere a pequena cidade do Estado da Paraíba na cinematografia brasileira.

Quanto ao gênero, o filme segue “[...] uma nova espacialidade cinematográfica, feita de dispersões, deslocamentos, nomadismos, com seus personagens em contínuo fluxo de deslocamentos e transformações internas e externas.” (FECHINE e MANSUR, 2008, p. 01). A ‘busca’ do espaço geográfico que permita exercer a alteridade e estruturar a identidade a partir dessa apreensão e ‘evolução’ subjetiva e espacial parece assegurar ao personagem Ranulpho o sentido para a existência que ele busca para se sentir gente.

Nesse tipo de filme, a angústia é individualizada e o próprio sujeito ressalta-a com vistas a resolvê-la. Nessa perspectiva, a autorrealização do sujeito se encontra em geral em outro lugar.

A trama faz parte dos filmes “da retomada” que teve início no Brasil nos anos de 1990. Os personagens, na maioria jovens, vivem angústias em relação ao presente – duro demais em função da guerra e da seca – e ao futuro – que não apresenta perspectivas ideais para nenhum deles. Johann Hohefels é um jovem alemão a trabalho no Brasil.

Segundo ele próprio, veio para cá ao fugir da possibilidade da guerra – II Guerra Mundial – cujas notícias obtêm diariamente pelo programa oficial “A voz do Brasil”. Ranulpho é um jovem paraibano que sonha com a possibilidade de sair do sertão pobre e, para tanto, se agarra a qualquer chance. Pede carona a Johann até a cidade de Triunfo. Ao aceitar auxiliar o desconhecido em seu trabalho de vender aspirinas, ele se vê rapidamente diante da possibilidade de aprender um ofício. Na trama, fica evidente que Ranulpho estudou, mas não se sabe quantos anos de escolaridade, provavelmente, poucos, visto que, ao ler um telegrama enviado a Johann, ele o faz com dificuldades.

A trama discute, no limite, a formação da identidade dos jovens personagens: o estrangeiro “despatriado” devido à guerra, e o brasileiro “sem pertença social”, com forte recusa ao próprio meio, o rural/campo, temendo não ser efetivamente aceito no meio urbano. Como teorizou Bourdieu (2000), eles se encontram passando pelo processo de desenraizamento, isto é, pessoas arrancadas do seu lugar. Ideia comprovada na fala de Ranulpho de que teria ido a João Pessoa, mas teria voltado “com uma derrota nas costas”. Diz ainda que seus conterrâneos não conseguiam se ambientar por lá.

A temática da identidade é de certa forma recorrente na cinematografia brasileira, a construção da identidade cultural, tema do Cinema Novo, em certa medida, prossegue no Cinema da “Retomada”.

No sertão nordestino, a pobreza extremada obriga as pessoas a fugir do lugar, especialmente as mulheres, mas não só elas, já que neste filme a fuga é de um homem jovem: um foge da segunda guerra e suas consequências o outro, da pobreza e seus impedimentos existenciais e materiais. O caminho que se entrecruza (em rota de fuga) em busca de obter esperança parece dar aos personagens, um gradiente de ação que merecem ser analisados.

O road movie, nesta perspectiva, é um agenciamento que inventa uma atmosfera específica cuja base é uma matriz composicional que desdobra a tensão advinda da brutal assimetria entre as escalas do humano e do não humano. Mas isso não fica por aí. Além da própria tensão, o agenciamento road movie constitui-se também pelo modo como ela (a tensão) é administrada pelos movimentos inerentes ao filme, por dois movimentos de câmera, especialmente: 1) quando a câmera se aproxima do rosto do personagem, capturando as histórias íntimas, pessoais, mínimas, há um abandono das grandes narrativas exigidas pelos absolutos; 2) quando a câmera acompanha, a certa distância, o deslocamento do personagem. BRANDÃO, 2010, p. 110).

O fluxo de deslocamento geográfico aliado às mudanças internas que vão ocorrendo nos personagens no desenvolver da trama é uma chave de leitura e de compreensão da realidade brasileira, da política econômica e social segregadora dos mais pobres e que é continuamente utilizada no Brasil em geral e, no nordeste em particular. Segundo o diretor, “Relatos de viagem” de um nordestino foram usados para elaborar o enredo. Traduz a angústia dos jovens na década de quarenta e que certamente só tem crescido, embora tenham se passado setenta anos. Desde lá a ocorrência das consequências da seca no nordeste só tem piorado.

Nos personagens e cenários, ocorrem personificações e encarnações das forças sociais em conflito, que estão presentes no sertão e que, no limite, evidenciam a realidade da zona rural do interior do nordeste do Brasil, onde não há ‘lugar’ para todos, especialmente para os jovens que deveriam ter as forças que asseguram a reposição geracional. Para os jovens existirem, é necessário pegar a estrada e inevitavelmente seguir para a cidade grande.

O gênero cinema de estrada ao utilizar a característica do deslocamento capta essa necessidade que no sertão é decorrente da distribuição desigual de recursos públicos e consequente concentração geográfica de escolaridade e emprego, que obriga os jovens a irem para as cidades. O gênero tem boa aceitação do público no Brasil. Talvez por ser um país de contrastes, causa impressão o(s) viajante(s) personagem(ns) em razão da dimensão geográfica do país, mas também pelas belezas naturais, regionais, locais. Parece simpático também aos espectadores a solução particularizada do conflito e a inversão da posição social e dos papéis, um encontra a solução adentrando-se no continente e o outro seguindo rumo ao litoral. As dimensões espaço/tempo são bem trabalhadas.

Ao final do filme, Johann dá a Ranulpho o caminhão e segue em um dos trens “disponibilizados” pelo governo brasileiro que levam os “retirantes miseráveis” para a coleta da borracha na Amazônia, prenúncio de vida ainda mais degradante do que aquela vivida no sertão. Paradoxalmente, enquanto Johann vê a possibilidade de se esconder na imensidão do território, Ranulpho vê finalmente descortinar diante de si algumas possibilidades de começo de vida já que a principal angústia dele era a ausência de perspectiva de futuro, de emprego e de renda, enquanto para Johann, era perder a liberdade de ir e vir e contrariar seus princípios contrários ao belicismo.

Dispersões, deslocamentos, nomadismos são novas formas de encaminhamento dos conflitos vividos pelos personagens e que o diretor encaminha para um final em aberto, mostrando que haveria possibilidades, mas nenhuma certeza no horizonte. O que ocorrerá tanto com Johann quanto com Ranulpho pertence ao campo das escolhas individuais que cada um fará na sequência.

O valor simbólico do filme está no tratamento que o diretor dá aos personagens, em seus movimentos e em suas funções sociais. Há certa inversão de valores na construção dos personagens: alemão doce e simpático e um nordestino irônico e descrente. O sujeito representado em aspirinas é o que não ignora a cultura global. (FECHINE e MANSUR, 2008, p. 01)

Nesse sentido, o gênero cinema de estrada preenche respostas temporárias em uma sociedade de incertezas em que os sujeitos buscam saídas para angústias mais imediatas e anseios mais prementes que, em geral, lhes podem assegurar certa inserção na sociedade de consumo de bens e serviços. O desejo de Ranulpho é conhecer a cidade do Rio de Janeiro e poder desfrutar novidades tecnológicas. Aliás, nada diferente daquilo que almeja qualquer jovem em qualquer cultura.

CONCLUSÕES

O mapa temático (passado/presente, arcaico/moderno) e geográfico (local/global), (urbano/rural) traçado pelos deslocamentos – físicos ou imaginários – dos personagens mostra a intenção implícita e explícita que é, antes de qualquer coisa, do “passageiro” procurando o ‘seu lugar’ seu pertencimento social. A identidade e a alteridade estão em constante tensão no filme.

O filme é veículo de (in) formação para se apreender a realidade social e essa possibilidade de acesso ao conhecimento conduz o espectador a outros saberes. “O encontro de Johann e Ranulpho surge, portanto, para o espectador, como algo insólito, mas perfeitamente plausível”. (MULLER, 2006, p. 03). Permite evidenciar algumas discussões, entre outras possíveis: 1) as disparidades regionais do Brasil, os três brasis que não dialogam; 2) as diferenças de perspectivas sociais

e individuais em decorrência do gênero; 3) o enfraquecimento das lutas coletivas, que se aprofundaram nos anos de 1990, mas como tendência já estava presente em 1942; 4) o esgotamento da expectativa de o Brasil ser o país das oportunidades propagado na primeira década do novo século XX e que, passados cem anos, pouco avançamos na questão da igualdade de oportunidades escolares. Infelizmente, o Ranulpho do filme existe jovem e sem qualificação.

O filme serve como material de compreensão da política econômica e social segregadora utilizada no Brasil. Nas personagens, ocorrem personificações e encarnações de forças sociais em conflito que, no limite, se encontram em constante tensão por não assegurarem lugar para todos, especialmente para os jovens. Se na fase mais produtiva da vida, o sujeito não consegue as condições para se desenvolver, ele acaba por reproduzir a pobreza que herdou, comprometendo as gerações sucessiva e continuamente. 'Nosso' modelo de desenvolvimento não tem conseguido levar em consideração as riquezas regionais no sentido de potencializar o desenvolvimento não predatório, inclusive das pessoas, em cada região.

O título *Cinema aspirinas e urubus* dado ao filme consegue sintetizar a situação vivida no sertão do nordeste brasileiro em que o cinema alimenta a ilusão, tão necessária; O desterro em decorrência da seca é para o nordestino uma dor constante que atravessa a vida mesmo quando ele abandona sua terra e vai viver onde possa trabalhar.

Referências

ANDRADE, Vivian Galdino de. “*Roliúde Nordestina*”- Um cenário de formação dos sujeitos. Revista de histórias e Estudos Culturais. V. 5 ano V n. 1 Jan/fev/mar , 2008.

BRANDÃO, Ludmila. (2008). *Rumores de uma vida mundializada*: reflexões sobre o filme *Histórias mínimas*. Revista Galáxia, n. 19 p 105-120, São Paulo, 2010.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. 3.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

CARREIRO, Rodrigo. *O rádio e os silêncios: articulações sobre o uso do som em cinema, aspirinas e urubus*. Estudos de cinema e audiovisual SOCINE, (org.) Samuel Paiva, Laura Cánepa, Gustavo Souza. SOCINE, V. 11 P. 557. XI Estudos de Cinema e audiovisual SOCINE, 2010.

FECHINE, Yvana & MANSUR, Amanda. *O road movie nas rotas de fuga do árido cinema Pernambucano*. XI Congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo, 2008.

MÜLLER, Adalberto. “*Cinema (de) novo, estrada, sertão: notas para (se) pensar Cinema, aspirinas e urubus*”. Logos 24: cinema, imagens, imaginário. Ano 13 n. 24. Rio de Janeiro: UERJ. 2006.

XAVIER, Ismail. *Campo de migrações: Fabiano, Manuel e Ranulfo e os anônimos do sertão*. Revista Significação. Escola de Comunicação e Arte ECA/USP. 2006.

Filmografia

CINEMA, ASPIRINAS E URUBUS. 2005. Diretor Marcelo Gomes.

PAINÉIS

A crítica cinematográfica nas revistas virtuais¹

Álvaro André Zeini Cru² (Mestrando – Unicamp)

1 Apresentado no painel “crítica cinematográfica e análise fílmica”.

2 Álvaro André Zeini Cruz. Mestrando. Unicamp. Roteirista e realizador audiovisual.

Resumo:

O presente artigo faz uma breve introdução a um recorte de *sites* e revistas virtuais considerados relevantes no exercício da crítica cinematográfica produzida para internet.

Palavras-chaves:

crítica, cinema, internet.

Abstract:

This article is a brief introduction to the sites and virtual magazines considered relevant in the exercise of critical film produced for the Internet.

Keywords:

film criticism, cinema, internet.

No Brasil, a crítica de cinema encontrou na internet um novo espaço de estabelecimento no final da década de 90. São vários os fatores que propiciaram o desenvolvimento da atividade crítica no meio virtual, dentre eles o baixo custo de manutenção de um *website*, e a libertação de algumas amarras recorrentes nos veículos impressos, havendo no espaço online a possibilidade de uma expressão mais independente, bem como a não restrição dos textos.

Se parte da crítica hoje se estabeleceu online, é também porque a própria cinefilia se transformou através da internet. A crítica tem, portanto, com quem dialogar, não se encerrando em si própria. De 1997 até os dias atuais, várias foram as revistas virtuais e *sítes* que surgiram se propondo à realização da crítica, e é sobre alguns deles que o presente artigo irá tratar.

Contracampo

Criada em 1998 pelo crítico Ruy Gardnier, Contracampo nasceu amorfa, como descreve seu próprio fundador³. Gardnier conta que ele e Bernardo Oliveira (coeditor da revista em sua fase inicial) tinham como única certeza o fato de que queriam se contrapor à toda crítica de Cinema veiculada no jornalismo tradicional daquele momento (como exceção, a crítica de Inácio Araújo)⁴.

Contracampo é a precursora do que se chamou de “nova crítica”, grupo heterogêneo, mas com pontos tangentes no pensamento sobre o ofício, cuja composição se completava pelas presenças de Cinética, Cinequanon e Paisà, espaços online também destinados à crítica, mas posteriores. Ainda que com uma identidade titubeante neste princípio, a revista logo delimitou um ponto essencial do pensamento cinematográfico em seu fazer crítico: a *mise-en-scène*.

Essa definição da questão da encenação como ponto primordial regeu a formação de uma identidade para Contracampo, que se tornou mais concreta a partir do momento em que Ruy Gardnier passou a dividir a editoria com o crítico Eduardo Valente. Valente comenta que neste período tudo era feito de forma intuitiva, mais sentida do que

3 Entrevista concedida ao autor.

4 Entrevista concedida ao autor.

pensada⁵. Gardnier pontua que com a coeditoria, Contracampo encontrou um momento mais sólido, pois puderam articular melhor pontos como a cobertura de festivais, a revisitação de autores e suas filmografias, além da abordagem de questões urgentes no Cinema contemporâneo.

Gardnier e Valente dividiram a editoria até 2004, quando Valente se desligou da revista. Contracampo entrou então num terceiro momento: Ruy Gardnier passou a dividir a editoria com Luiz Carlos Oliveria Jr., e posteriormente, em trio, completado por Tatiana Monassa. Contracampo voltou-se ainda com mais força à questão da encenação. As atualizações, no entanto, perderam ritmo, tornando-se cada vez mais espaçadas. Gardnier então deixou a revista. Posteriormente Oliveira Jr. e Monassa também o fizeram, inaugurando o momento em que Contracampo se encontra hoje, mantendo ainda publicações espaçadas e com um sistema organizacional simples, sob a editoria dos críticos Calac Nogueira e João Gabriel Paixão.

CINÉTICA

Criada em 2006, pode-se pensar Cinética, ao menos à princípio, como um desdobramento da própria Contracampo, pois os três editores-fundadores da revista, – Eduardo Valente, Felipe Bragança e Cléber Eduardo, – passaram pela revista criada por Gardnier em 1997. Além disso, Cinética nasceu do desejo do trio de editores por um projeto mais poroso, diferente daquele que regia Contracampo, que para Valente, havia se engessado no decorrer de sua existência⁶. Apoiava-se assim num tripé de objetivos: buscava uma fluidez de temas e assuntos audiovisuais; procurava se abrir a colaboradores das mais variadas formações; e, por fim, intencionava uma troca mais direta com leitores e realizadores.

Cinética organizou-se desde o princípio em quatro partes, cada qual dividida em subseções. As macro-seções realizam um recorte do audiovisual a ser tratado, enquanto as divisões internas pontuam temas e tópicos referentes a esse escopo maior anteriormente delimitado. O espaço “Inter-seção” é destinado ao diálogo entre

5 Entrevista concedida ao autor.

6 Entrevista concedida ao autor.

críticos e realizadores. “Olhares” propõe uma discussão do audiovisual de forma muito próxima/pessoal com o autor do texto, contendo ainda ensaios, discussões sobre televisão, Internet, games e tecnologia, além de realizar coberturas de festivais e visitar obras históricas.

A seção “Em Cartaz” aborda as salas de cinema, tentando atender o circuito comercial e o alternativo. Por fim, “Trocando ideias”, último grande espaço de Cinética, propõe um contato imediato com os leitores, incentivando que esses interajam com a revista. É neste espaço que a revista hospeda a coluna “Conexão Crítica” onde em diversas oportunidades discorreu sobre a realização da atividade.

Cinética continua assim organizada em sua configuração atual, ainda que várias subseções tenham deixado de receber atualizações. Em toda sua trajetória, a revista pensou a imagem audiovisual em suas mais diversas formas, seja esta cinematográfica, televisiva ou hospedada na internet (em páginas como o Youtube, por exemplo), dispensando especial atenção ao Cinema nacional. Envolveu-se também em outras atividades como a organização de Mostras e cursos (além de Mostras próprias da revista, Cléber Eduardo e Eduardo Valente estiveram à frente da curadoria da Mostra de Tiradentes; hoje, Cléber divide a curadoria principal com Francis Vogner dos Reis, também da Cinética). Atualmente, Cinética se encontra sob a editoria do crítico Fábio Andrade, na função desde 2010, e mantém-se focada, sobretudo, na cobertura crítica do circuito cinematográfico comercial, além de Mostras e Festivais. Assim como em Contracampo, nenhum de seus fundadores hoje compõem o quadro da revista.

CINEQUANON

Cinequanon nasceu do encontro entre quatro amigos cinéfilos, – Cesar Zamberlan, Cid Nader, Érico Fuks e Fábio Yamaji, – que se conheceram na Mostra Internacional de São Paulo, e que, em agosto de 2005, deram forma a uma vontade antiga que se concretizou graças ao suporte barato e democrático propiciado pela internet. O quarteto se propunha através da fundação do *site* a ampliar a discussão sobre Cinema, levando ao ar críticas, comentários, dicas de cinéfilos, além de estudos acadêmicos. Delimitava-

se assim um amplo escopo que abrangia desde a pesquisa mais erudita ao texto mais impressionista e pessoal.

A publicação, desde o princípio, se colocou contra qualquer engessamento propiciado por policiamentos, restrições editoriais e imposições mercadológicas; seu principal objetivo está bem sintetizado num parágrafo do texto de apresentação da revista, que pontua:

(...) o cinequanon.art.br nada mais é, desde o seu nascimento, do que o agrupamento das percepções individuais, distintas que cada espectador tem sobre o cinema, procurando explorar essas saudáveis divergências, e até mesmo idiosincrasias, no ver e falar sobre o assunto para que deste amigável confronto possa surgir não uma verdade, mas uma união, um conagraçamento ainda maior entre cinéfilos e a Sétima Arte (CINEQUANON, 2005).

A passagem demonstra que, mais do que se firmar como um grupo, Cinequanon buscava uma identidade plural, baseada na autonomia de cada crítico em sua relação com o ofício e com o Cinema. Além dessa produção crítica, o *site* conta hoje com as sessões “Grande Angular”, dedicada à ensaios, artigos e entrevistas, e “Em Discussão”, onde temas relacionados ao Cinema e à realização da crítica são debatidos pelos redatores. Cinequanon hoje mantém atualizações regulares com críticas a filmes do circuito comercial e coberturas de festivais, em textos assinados, em sua maioria, pelo editor do *site* Cid Nader.

FILMES POLVO

Os integrantes de Filmes Polvo conheceram-se durante um curso de crítica cinematográfica ministrado na Escola Livre de Cinema de Belo Horizonte. Desse encontro, irrompeu a vontade em comum pela criação de uma revista voltada à atividade crítica, com base em influências provenientes de outras publicações como Contracampo e Cinética. Filmes Polvo estruturou-se em oito colunas principais, assinadas pelos oito redatores fixos da casa, “todos eles jovens dos vinte e poucos e, antes de qualquer outra coisa, estudantes de cinema” (CICCARINI, R, 2007), como já dizia o texto de apresentação de revista.

Propôs desde o princípio uma linha editorial que dava liberdade aos redatores não só na estilística dos textos, como também na escolha dos filmes e assuntos a serem abordados. Não estava, portanto, interessada numa personalidade uniforme, mas numa pluralidade que se desdobra a partir das particularidades e interesses de cada um de seus críticos.

Em seu ideal crítico, a revista pontuou outros dois grandes objetivos: distanciar-se de uma crítica baseada na adjetivação, e da tendência que denomina de “crítica de roteiro”.

Além das oito colunas sob responsabilidade de seus respectivos redatores, Filmes Polvo contou com seções específicas, havendo espaço voltado para os lançamentos do circuito, bem como para a realização de entrevistas, coberturas de festivais e críticas de curtas-metragens. A revista também manteve uma coluna destinada à redatores convidados, além de um inusitado quadro de cotações, onde as tradicionais estrelinhas são substituídas por polvos. Filmes Polvo teve sua 42ª edição lançada em meados de 2012 e desde então não teve nova atualização.

CINEMA EM CENA

Criado em 1997 pelo crítico Pablo Villaça, o Cinema em Cena é considerado o precursor dentre os domínios de Internet nacionais dedicados ao Cinema. Com estrutura e conteúdo calcados no jornalismo cultural, o *site* tem como objetivo principal proporcionar informação a seus leitores. Contudo, não se limita a esse caráter: Villaça, que se manteve também como editor da página até momento recente, estabeleceu nesta um espaço para que pudesse exercer a crítica cinematográfica, exercício que mantém como sua principal atividade profissional há mais de quinze anos. Renato Silveira, atual editor do *site*, destaca que a realização da crítica para a Internet exige paciência e persistência⁷. O ritmo semanal com que Pablo Villaça publica seus textos certamente teve valor preponderante na conquista da legião de leitores fiéis do *site*. Se hoje o Cinema em Cena tem uma média de 20 mil acessos diários, é também por essa rotina crítica estabelecida por Villaça.

7 Entrevista concedida ao autor.

A crítica de Villaça tem um inquestionável trunfo em seu caráter formador: além de apresentar um domínio dos conceitos relacionados à linguagem cinematográfica, se articula numa linha de raciocínio bastante didática, que facilita o acesso do leitor. Villaça é bastante cuidadoso ao utilizar termos específicos da linguagem cinematográfica, sempre explicando o vocabulário cinematográfico. Outra característica importante é a estrutura textual recorrente de seus textos. Sobre isso, tomo de empréstimo a fala da pesquisadora Regina Gomes em artigo “A crítica de Cinema nas revistas Veja e Bravo!: um estudo comparativo”: “Se o objetivo da crítica é convencer os leitores da validade de suas observações, ela deve seguir determinadas rotinas interpretativas e rotinas de organização do texto a fim de que seus destinatários possam acolhê-los sem suscitar dúvidas” (GOMES, R, 2010, p. 334). Villaça se preocupa com o leitor tenha total acesso ao texto. Isso se reflete não só na estrutura organizacional deste (geralmente, em cada parágrafo Villaça aborda um aspecto do filme) como nesse caráter didático de explicar ao leitor algo sobre o qual ele possa não ter conhecimento.

Em 2012, o Cinema em Cena completou 15 anos no ar.

REVISTA INTERLÚDIO

A mais recente das revistas é descendente direta da revista Paisá (2005-2008), também editorada por Sérgio Alpendre e levada a público tanto em meio online, quanto em publicação impressa. Interlúdio se apresenta como uma continuidade do projeto iniciado em Paisá, mas procura ir além, buscando realizações não concretizadas no projeto anterior.

Em texto destinado à apresentação da revista, os quatro editores – Sérgio Alpendre, Alexandre Carvalho dos Santos, Bruno Cursini e Juliano Tosi, – evidenciam o caráter de Interlúdio ao colocarem que nela há espaço para os ensaios profundos, mas também para a leitura mais leve. Percebe-se, portanto, o objetivo de atingir assim o leitor que busca por trabalhos de pesquisa e debates mais amplos, mas também aquele mais eventual, que acessa o *site* com menor frequência ou em busca de um conteúdo específico.

Ainda no texto de apresentação, os editores pontuam: “As atualizações da subseção ‘Nos Cinemas’ não serão vinculadas às estreias dos filmes. A intenção é dialogar com quem já viu o filme criticado, em vez de indicar o que deve ou não deve ser visto” (REVISTA INTERLÚDIO, 2011). Interlúdio segue, assim, uma tendência das revistas virtuais voltadas à crítica: a de privilegiar o diálogo com o leitor que já teve a visão do filme, ou seja, aquele que acessa o texto em busca de uma intermediação que desafie/provoque seu próprio olhar sobre a obra. Pressupõe-se assim um leitor mais crítico, disposto a prolongar sua relação com a obra.

CONCLUSÃO

O presente artigo fez uma breve explanação sobre as revistas virtuais destinadas à realização da crítica cinematográfica hoje no Brasil. Algumas características convergentes nas publicações aqui analisadas merecem destaque: a crença numa crítica liberta das amarras do meio impresso e que se contrapõe à vertente crítica mais próxima do jornalismo cultural; a pressuposição de que leitor ao acessar o texto crítico já tenha visto a obra (afastando a crítica da ideia de guia de consumo); e, por fim, o estabelecimento nesse espaço de efervescência que é a internet, indo de encontro às transformações sofridas pela própria cinefilia desde que esta encontrou nova vida no meio online.

Referências

CINEQUANON. **A história do Cinequanon**. Disponível em: <<http://www.cinequanon.art.br/institucional.php>>. Acesso em: 19 jan. 2013.

CICCARINI, Rafael. **Editorial 1**. Disponível em: <<http://www.filmespolvo.com.br/site/editorial/index/16>>. Acesso em: 19 jan. 2013.

GOMES, Regina. A crítica de Cinema nas revistas Veja e Bravo!: um estudo comparativo. **Xi Estudos de Cinema e Audiovisual Socine**, São Paulo.

REVISTA INTERLÚDIO. **Apresentação**. Disponível em: <http://www.revistainterludio.com.br/?page_id=1548>. Acesso em: 19 jan. 2013.

Censura e *Boca do Lixo*, poder e prazer¹

Caio Lamas² (mestrando - USP)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Olhares sobre o audiovisual brasileiro (Painel).

2 Mestrando em Ciências da Comunicação na ECA/USP, bolsista do CNPq e integrante do OBCOM - Observatório de Comunicação, Liberdade de Expressão e Censura.

Resumo:

Pretendemos tecer considerações a respeito de nosso objeto de pesquisa – a Censura estatal em sua relação com os filmes eróticos da *Boca do Lixo* – em que pese o papel da Censura em relação ao cinema, e como mecanismo de incitação e restrição à exposição do corpo e à obscenidade. Através da análise de processos censórios de filmes delimitados em um recorte temporal provisório – os anos de 1976 a 1982 - pretendemos lançar luzes sobre esse mecanismo de poder.

Palavras-chave:

Boca do Lixo, censura, obscenidade, cinema brasileiro, relações de poder.

Abstract:

We intend to make considerations about our research object - Censorship state in its relationship with the erotic movies from *Boca do Lixo* - considering the role of Censorship in relation to cinema, and as a mechanism of incitement and restriction on body exposure and obscenity. Through the analysis of movie censorship processes delimited in a provisional time frame - the years from 1976 to 1982 - we intend to help clarifying this mechanism of power.

Keywords:

Boca do Lixo, censorship, obscenity, brazilian cinema, power relations.

Introdução: a explosão da comédia erótica e a *Boca do Lixo*

“Era uma câmara nas coxas, uma ideia sem-vergonha na cabeça e muita, muita mulher pelada na tela.” (SELIGMAN, 2000, p. 13). Tratava-se da pornochanchada, a “chanchada meio pornô” (AVELLAR, 1979-1980, p. 71), que ocupou boa parte do circuito exibidor comercial destinado ao cinema nacional durante a década de 1970. Seu princípio data de meados da década de 1960, chamada na época pela crítica de *comédia erótica*, realizada por produtores e diretores reconhecidos, com um cuidadoso tratamento técnico, conciliando a tradição da comédia de costumes com enredos que giravam em torno dos encantos do sexo e das relações amorosas.

Observa-se nessas produções, segundo Abreu (2006) uma influência das comédias italianas maliciosas divididas em episódios, como aquelas estreladas por Lando Buzzanca (*Divórcio à Italiana*, 1962; *Seduzida e Abandonada*, 1964; *Os Intrépidos Homens e Seus Calhambeques Maravilhosos*, 1969), e de grande retorno de público. Além disso, foram influenciadas por formas tradicionais de entretenimento popular brasileiro, advindos dos espetáculos mambembes, dos circos e do teatro de revista. Uma dramaturgia que orbitava em torno de jogos maliciosos, do burlesco, envolvendo a conquista, a performance dos atores, a oposição entre os gêneros masculino e feminino e um humor marcado pela ambiguidade e pelo duplo sentido. São dessa época: *Toda donzela tem um pai que é uma fera* (Roberto Farias, 1966); *As cariocas* (Fernando de Barros, Roberto Santos e Walter Hugo Khouri, 1966); *Adultério à brasileira* (Pedro Carlos Rovai, 1969); *Os paqueras* (Reginaldo Farias, 1969); entre outros títulos.

O fenômeno do erotismo, com o sucesso comprovado, migra para São Paulo, e concentra-se em grande parte na *Boca do Lixo*, pólo de produção cinematográfico localizado no bairro da Luz, onde produtores, diretores e técnicos “feitos pela vida, formados pela técnica” (ABREU 2006, p. 54) direcionavam seus esforços no sentido de suprir a demanda de filmes nacionais pelas salas de exibição – uma vez que a política de cota de tela do período obrigava as salas a exibirem filmes brasileiros em uma quantidade mínima de dias anuais, que variou ao longo das décadas de 1960 e 1970³. Vários gêneros de filmes foram produzidos dessa forma, do faroeste ao drama,

3 Em 1967, o INC (Instituto Nacional de Cinema) destinava 56 dias de obrigatoriedade de exibição para o filme brasileiro, os quais foram distribuídos em 14 dias por trimestre. Essa quantidade passaria para 63 dias anuais, em 1969, e 96 dias anuais, em 1971. (BERNARDET, 2009)

sempre abordando de alguma forma o erotismo e a exposição de formas femininas. Sob títulos provocantes e diversos – *Amadas e Violentadas*, 1976; *Presídio de Mulheres Violentadas*, 1977; *Noite das Taras*, 1980 – a pornochanchada foi perdendo suas ligações originais com a comédia erótica, tornando-se um *abrigo de gêneros* (ABREU, 2006), cujo único elemento comum seria a presença marcante do erotismo, progressivamente acentuado com o passar da década.

Algumas considerações sobre a Censura

Não é sem motivo que o termo “pornochanchada”, carregado de forte estigma, surgiu para designar essa produção erótica. Ao mesmo tempo em que configurava sucesso de público, a *pornochanchada* suscitou abaixo-assinados e a revolta de setores da população que acusavam esse cinema de ruir a moral e a família brasileira, solapar as bases da sociedade, incentivar o aumento da criminalidade e a disseminação do ódio generalizado (SIMÕES, 1999). Ocupavam as páginas dos jornais protestos de entidades como *Cruzada Cristã Contra a Pornografia*⁴, *Liga de Defesa da Família*⁵, *Federação das Associações Gaúchas dos Antigos Alunos Maristas*⁶ e *Senhoras de Santana*⁷.

Esse predomínio da produção cinematográfica erótica também se torna espantoso quando constatamos a atuação ao mesmo tempo de uma Censura⁸ estatal militarizada, cujos cargos de chefia eram ocupados por militares de alta patente. Uma preocupação maior foi dada à formação dos censores a partir do final da década de 1960, que passaram obrigatoriamente a ter que portar um diploma de nível superior, ao contrário do que acontecia nas décadas anteriores.

4 O HOMEM que quer queimar as bancas. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 23 de julho de 1981, p. 16. Todas as notícias apontadas abaixo foram encontradas em uma pasta na Cinemateca Brasileira com um conjunto de notícias relacionadas à Censura, cujo código de busca é P. 1981-13/1-141.

5 OUTRA liga contra a pornografia. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 07 de agosto de 1981, p.22.

6 LEITÃO pede atenção à pornografia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 de setembro de 1981, p. 8.

7 MAIS uma campanha contra a pornografia. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 05 de agosto de 1981, p. 15.

8 Quando empregarmos o termo **Censura** com a inicial maiúscula, estaremos nos referindo ao órgão federal, a DCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas) ou SCDP (Serviço de Censura de Diversões Públicas). Quando utilizarmos **censura** com a inicial minúscula, estaremos nos referindo à prática ou ação de proibição e veto, bem como outras formas de interdição, que nem sempre partem do poder público.

É importante entender que os filmes podiam sofrer interdições parciais ou totais: enquanto as primeiras eram conhecidas geralmente por *cortes*, dando-se por exclusão de entonações, gestos, posturas e falas, tanto em partes de sequências quanto em sequências inteiras do filme, as segundas proibiam qualquer exibição da obra, sem direito a modificações, no território nacional (FAGUNDES, 1974). Depois da decisão do SCDP, os produtores e artistas ainda tinham direito ao recurso junto ao Ministro da Justiça.

Além de cortar os filmes, tornando-os muito vezes de difícil compreensão, a Censura dispunha ainda da classificação indicativa e de categorias como “boa qualidade” e “livre para exportação”, indispensáveis para o envio de filmes para festivais estrangeiros. Os censores tinham o poder também de restringir os filmes por faixas de idade, excluindo muitas vezes uma importante parcela de público, gerando prejuízos para longas-metragens nacionais que precisavam ainda repor os gastos com a produção, com dificuldade de penetração no circuito exibidor e sem um mercado externo garantido. Nessa história toda, quem sofria mais dificuldades eram os produtores, os diretores e os demais profissionais envolvidos no campo cinematográfico.

Dessa maneira, sob o olhar vigilante dos censores, preocupados que estavam em rotular, categorizar e classificar as produções que eram submetidas a seu crivo, tanto as produções autorais como aquelas mais ligadas a uma concepção industrial do cinema⁹ passavam por dificuldades de todo tipo. Temos, nesse cenário, um fato peculiar: as pornochanchadas, com raríssimas exceções, não eram proibidas pelo órgão censor. Na maioria das vezes, eram proibidas para maiores de 18 anos, com alguns cortes.

Pensar a relação entre esse cinema erótico e a Censura – por que o cinema erótico da *Boca do Lixo* não foi em sua maioria vetado pela Censura? – implica, levando-se em conta o quadro traçado até então, realizar uma análise de conteúdo dos processos censórios, delimitados a partir da bilheteria dos filmes e de um recorte temporal entre os anos de 1976 a 1982, período de maior produção da *Boca do Lixo* dentro do montante de filmes nacionais (ABREU, 2006). Nesse trajeto, pretendemos identificar, nos pareceres, quais as características atribuídas pelos censores à pornochanchada e à produção

9 A respeito dessa oposição, é pertinente a posição de Ramos (1983) a respeito das correntes por ele denominadas de “nacionalista” e “universalista-cosmopolita”. A primeira era fortemente vinculada às esquerdas e considerava como grande mal a penetração do capital estrangeiro, a ser evitada a qualquer custo. A segunda, era representada por setores oriundos especialmente de São Paulo e do grupo paulista que emergiu da Vera Cruz, que buscavam uma industrialização do cinema brasileiro sem ferir os interesses estrangeiros.

erótica; como ela era classificada e rotulada; quais as justificativas encontradas nos processos para a liberação ou proibição de cenas dos filmes; o que era proibido, e o que, enfim, acabava passando pelo crivo do órgão estatal.

Delineamento de alguns pressupostos teóricos

Responder essa questão também exige o entendimento do papel da Censura no contexto brasileiro – em relação ao cinema e às artes em geral, como órgão institucionalizado e ramificado na capilaridade do corpo social – bem como dos reforços e tensões entre Censura, corpo e obscenidade.

De acordo com a nossa perspectiva teórica, a manutenção do poder e das relações que o sustentam em determinada conjuntura histórica não implica necessariamente em sua atuação através da força, mas também em uma relação contínua e instável de acumulação de saberes e negociação de sentido entre dominantes e dominados. O que implica, segundo o filósofo Michel Foucault (1979), em pensar o poder como uma *relação de força*, procedimentos estratégicos desenvolvidos em uma luta entre adversários, em uma espécie de jogo pela dominação.

Temos assim uma concepção de poder que não o entende como meramente repressivo, nem tampouco estático, mas em constante relação de força com seus adversários: mais do que alguém ter posse dele, é continuamente *exercido*, e para Foucault, não apenas pelo Estado, mas em sua própria *capilaridade*, na extensão do corpo social como um todo.

A partir dessa capilaridade apontada por Foucault, podemos traçar relações com o que J. M. Coetzee (1996) entende por ser a raiz do ato de censura: o sentimento de ofensa. E esse sentimento, nos termos do autor, de um lado consiste em um estado mental que radica na incapacidade do autoquestionamento; de outro, é resultado direto da ameaça ao poder: não só se ofendem aqueles que se encontram em situação de debilidade ou subordinação, mas sobretudo aqueles que têm o pressentimento ou a experiência de serem privados de poder. A intolerância dos setores conversadores da sociedade aparece, assim, como sintoma dessa perda de poder – a incapacidade de impor seus princípios para as outras pessoas.

Na medida em que o cinema erótico do qual tratamos tentava também provocar seus espectadores, a ofensa passa a ser decorrente de seu esforço de provocar as tensões sociais, em nome da sedução do corpo das atrizes e das relações sexuais expostas pela câmera. Trata-se daquilo que J. M. Coetzee e Nuno César Abreu entendem por obsceno – “uma corruptela do vocábulo *scena*, e seu significado literal é ‘fora de cena’, ou seja, aquilo que não se apresenta normalmente na vida cotidiana. Aquilo que se esconde” (HYDE, 1973 *apud* ABREU, 1996, p. 18). Trata-se, portanto, de colocar em cena algo que deveria estar fora dela, através da transgressão de regras sociais, que passa a ser encarada, dessa forma, como elemento estrutural do obsceno.

O obsceno é, sobretudo, uma variedade do *ofensivo*, gerando estados mentais desagradáveis. Transgredindo os tabus e os interditos, mas ao mesmo tempo apoiando-se neles para seduzir seus espectadores, a obscenidade estabelece com a censura uma relação minimamente ambígua: ora de restrição e ocultamento, ora de intensificação dos desejos a partir da transgressão ao proibido. Nesse caminho, ela sempre traz consigo um rompimento, ainda que mínimo, do pudor e da moralidade. Consideramos significativo o fato de que, apesar dos protestos de setores conservadores da população, ofendidos com a liberação dos filmes eróticos da *Boca do Lixo*, a Censura ter permitido o fluxo, ainda que sob estrita vigilância, da produção erótica.

Essa permissividade, que está vinculada a algumas das inquietações centrais de nossa pesquisa, parece indicar justamente a existência de relações de poder complexas entre produtores e censores; cineastas e instâncias do poder militar. É sobre essas relações de poder que pretendemos nos focar, baseados nos pressupostos teóricos até aqui delineados, com o intuito de assim esclarecer – ou minimamente caminhar para o esclarecimento – de nosso problema de pesquisa.

Referências

- ABREU, Nuno Cesar. *O olhar pornô: A representação do obsceno no cinema e no vídeo*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1996.
- _____. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2006.
- AVELLAR, José Carlos. *A Teoria da Relatividade*. In: AVELLAR, José Carlos; BERNARDET, Jean-Claude; MONTEIRO, MONTEIRO, Ronald F. *Anos 70*. Rio de Janeiro, Europa Emp. Gráf. e Edit. Ltda., 1979-1980.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- COEETZEE, J.M. *Contra la censura: ensayos sobre la pasión por silenciar*. Barcelona: Debolsillo, 2008.
- FAGUNDES, Coriolano de Loiola Cabral. *Censura e liberdade de expressão*. São Paulo: Edital, 1974.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- _____. *História da Sexualidade: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- PINTO, Leonor E. Souza. *O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988*, 2006. Disponível em: < <http://www.memoriacinebr.com.br/> >.
- RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- SELIGMAN, Flávia. *O “Brasil é feito pornôs”: o ciclo da pornochanchada no país dos governos militares*. 2000. 183 p. Tese de mestrado – ECA, São Paulo, 2000.
- SIMÕES, Inimá. *Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora Senac, 1999.

O acaso na obra de Cao Guimarães: Gambiarras expandidas¹

Cássia Takahashi Hosni² (mestranda – UNICAMP)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão Poéticas Documentais, no dia 9 de outubro de 2012.

2 Bacharel em Artes Visuais pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, atualmente é mestranda em Multimeios/Instituto de Artes pela Universidade Estadual de Campinas. Email: cassiath@gmail.com

Resumo:

O cineasta e artista visual Cao Guimarães desde a série fotográfica *Gambiarras* trabalha com uma máxima, presente na formulação e no processo de muitos filmes: é se perdendo que a gente encontra. Com isso, permitia que os filmes fossem produzidos sem um roteiro ou uma fórmula pré-determinada. O ato de caminhar, processo de imersão num pensamento fluido, observador e movente, torna-se para o artista um convite ao acaso, um gesto de abertura para que algo inesperado seja encontrado.

Palavras-chave:

Acaso, Cao Guimarães, *Gambiarras*.

Abstract:

Since the photo series *Gambiarras*, the work of Cao Guimarães, film-maker and visual artist, is based on a conceptual idea that pervades the elaboration process of many films: getting lost makes you find yourself. Based on that, Guimarães produced his films without scripts or preliminary recipes. The act of walking, a process of immersion into a fluid thought, which is observant and moving, turns, in the artist's vision, into an invitation to fortuity, an opening gesture towards the unexpected.

Keywords:

Fortuity, Cao Guimarães, *Gambiarras*.

O cineasta e artista visual Cao Guimarães iniciou em 2002 uma série fotográfica intitulada *Gambiarra*. Caracterizada como um *work in progress*, o projeto conta atualmente com mais de cem fotografias expostas em diferentes formatos, desde projetos expográficos, como o realizado no Museu da Pampulha em 2008, até livro de artista, integrando mostras como a II Trienal Poligráfica de San Juan.

O interesse pela gambiarra que, em princípio, é o deslocamento da função oficial de um objeto/material para outras finalidades, surgiu a partir do fascínio pela precariedade, pela capacidade do brasileiro de reinventar-se para sobreviver.

Em entrevista concedida a artista plástica Carla Zaccagnini, Cao afirma que a coleção é resultado de um processo de observações, uma série de fatores que já apontavam para o que viria a constituir a série. Depois de um período fora do Brasil e de algumas viagens por diferentes estados brasileiros para realização do longa-metragem *O fim do sem fim*, o artista percebeu já com algum distanciamento, o quanto de criatividade e estranhamento havia na presença de alguns objetos. Resultados da necessidade, indicavam para o artista uma força transformadora capaz de mudar a percepção sensível.

Guimarães entende a gambiarra de modo mais amplo, como algo que extravasa a ideia de objeto ou simples engenhoca, manifestando-se em “gestos, ações, costumes, pensamentos, culminando na própria ideia de existência” (GUIMARÃES, 2009, p. 3). Trata-se de um conceito que está sempre em processo de mutação e ampliação, tornando-se uma manifestação do estar no mundo. Por geralmente serem únicas, e não cópias, as gambiarras trazem a transitoriedade a que estão sujeitas, revelando-se nas constantes mudanças e nas criações de sentido.

Para que a série seja realizada, o artista adota um método de trabalho próprio, outro tipo de percurso nos lugares desconhecidos, diferentes do turismo usual. Caminha pelos locais, sem mapas, guias, ou pesquisas anteriores, deixando que o acaso e o olhar momentâneo sejam determinantes. As longas caminhadas permitem a criação da máxima, praticada ainda hoje: é se perdendo que a gente encontra.

A partir desse método, Cao adota a gambiarra como um potente contraponto aos guias turísticos, bulas e manuais de instrução, que funcionam como procedimentos para um resultado pré-estabelecido. Na necessidade de perceber o mundo a partir das

gambiarras o cineasta carrega consigo sempre uma câmera a tiracolo, permitindo que no olhar atento o acaso seja determinante, coautor de suas obras.

Entendemos que o acaso na obra de Guimarães não é algo puramente aleatório, mas construído a partir de métodos e concepções próprias. Ao perder-se para encontrar-se, caminhando por lugares desconhecidos sem o intuito de formular algo já determinado, Cao permite que a receptividade do olhar produza obras fotográficas, textuais e audiovisuais correspondentes à poética do artista.

Não acomodação do olhar: abertura para os acontecimentos do mundo

Em 2008 Guimarães realiza o curta *Memória*, vídeo digital gravado durante a passagem pela ilha de Santorini, na Grécia. O vídeo é um plano sequência onde o espelho retrovisor de um ônibus se encontra como um recorte no parabrisa, frente a paisagem do ônibus em movimento. A paisagem é vista tanto pela parte frontal quanto pelo reflexo desse espelho, revelando imagens posteriores ao ônibus.

O objeto suspenso, aliado ao som direto da rádio estrangeira, remete a simplicidade da observação cotidiana, em que há a atenção cuidadosa da realidade que o cerca. Cao indica no exercício do olhar o registro dos fenômenos em toda as pulsões que lhe são possíveis. Para ele, “uma folha que cai é tão expressiva quanto o beijo fatal no fim de qualquer novela, o ruído do vento tão musical quanto a performance de uma cantora lírica” (GUIMARÃES, 2009, p. 4). Assim, *Memória* é a possibilidade de algo ínfimo trazer considerações sobre o tempo, como a imagem incrustada no parabrisa, que ao mesmo tempo mostra o que está por vir e reflete as imagens do que ficou para trás do ônibus.

Segundo Cao, a documentação dos trajetos e as percepções de cada lugar ocorrem na ‘não acomodação do olhar’, na permissão para a subjetividade, abertura respeitosa da observação dos lugares. O acaso é aliado ao tempo e na busca pela essencialidade de uma realidade que não precisa de artifícios para apresentar-se.

Durante suas viagens, por exemplo, atenta-se para os espantalhos localizados em uma plantação de milho no Alto Jequitinhonha, em Minas Gerais. Ao realizar a série fotográfica *Espantalhos*, registro de dezesseis espantalhos, Guimarães retoma nas fotografias, e futura instalação em parceria com o grupo O Grivo³, o interesse pelo precário, que está presente nessas figuras/bonecos feitas para espantar pássaros. Vistos pelo artista como estruturas de requinte e mesmo minimalista, como na fotografia em que um espantalho é representado com dois pedaços de madeira e uma garrafa pet em cada ponta, revela a simplicidade e a necessidade da predisposição e esforço em ver beleza nas pequenas manifestações.

Para o artista, aquilo que o move ou comove diante de uma situação cotidiana, são passíveis de serem transformados em obras, sendo necessário apenas tempo para deixar que as coisas se revelem. O caminhar pelo mundo e a atenção aos detalhes que a realidade oferece são processos do transitar, sem a necessidade de roteiros ou mesmo ideias anteriores.

O caminhar como processo de imersão no pensamento

No longa-metragem *Acidente*, realizado em 2006, em parceria com Pablo

Lobato, a ideia inicial era evocar a história das origens dos nomes de algumas cidades mineiras. Escolhidos aleatoriamente a partir da sonoridade e ritmo, compôs-se um poema com vinte nomes de cidades de Minas Gerais. Criado de modo similar a um haicai, o poema era o roteiro do filme: Heliadora Virgem da Lapa Espera Feliz Jacinto Olhos D'Água / Entre Folhas / Ferros Palma Caldas / Vazante / Passos / Pai Pedro Abre Campos / Fervedouro Descoberto / Tiros Tombos Planura / Aguas Vermelhas / Dores de Campos.

Porém, a proposta de trazer a história dos nomes das cidades foi deixada de lado após os primeiros experimentos. Os diretores perceberam que era mais interessante chegar nos lugares e só então ver o que aconteceria. Ao caminhar pela cidade Espera

3 O Grivo é composto pela dupla Nelson Soares e Marcos Moreira Marco. Formado em 1990, trabalham desde a criação de trilhas sonoras para filmes, até pesquisas eletroacústicas em objetos e máquinas visuais e sonoras.

Feliz, por exemplo, Guimarães percebe a existência de uma bolsa perdida no chão sem nenhuma pessoa ao seu redor. Ao começar a filmar o objeto, há a entrada de alguém que resgata a bolsa e segue seu caminho. Cao observa então, como a ação dos moradores incidia de modo determinante sobre alguns objetos. Era como se os objetos, por sua vez, estivessem aguardando que alguém alterasse seu estado inicial.

Assim, visualiza na cidade Espera Feliz um quadro de time de futebol, levemente torto, depois endireitado, entre muitas outras cenas em que os objetos ou lugares, inicialmente estáticos, apresentam alguma alteração natural ou por interferência humana.

Guimarães diz que o método para expressar o que era cada cidade, constituía-se em chegar em um determinado horário e andar para ver o que poderia acontecer. Realizado com uma pequena equipe de cinco pessoas, o longa *Acidente* foi delineado inesperadamente, como uma entidade que se manifesta aos poucos, no ritmo dos seus processos de descobertas.

Convite ao acaso

Compreendemos que Guimarães, ao longo de sua trajetória, criou maneiras para permitir o acaso. A ação de caminhar por lugares desconhecidos sem qualquer informação prévia faz com que entre em contato com uma realidade que passa despercebida, justamente pelo seu caráter ordinário. Os pequenos detalhes, as ações cotidianas são registradas tanto na fotografia, quanto no audiovisual, ressignificando e expandindo para outros domínios.

Assim, como as gambiarras, que trazem o imprevisto e a apropriação do material para que seja criada uma nova utilidade, o modo de olhar do artista propõe para o espectador a necessidade do tempo para que ele revele outro modo possível.

O vídeo *Memória* poderia ser visto apenas como um registro de viagem, mas ao longo de sua duração entendemos que as imagens refletidas pelo espelho retrovisor, e que não obrigatoriamente foram mostradas pela olhar frontal da câmera, apresentam em seu pequeno tamanho um ponto de vista indireto, em conjunto com o destino do ônibus. Torna-se, então, inevitável a reflexão das temporalidades na imagem com a Grécia.

A série *Espantalhos*, que retoma o interesse pelo precário como em *Gambiarras*, também pede que as dezesseis fotografias sejam vistas em sua totalidade. As diferentes maneiras com que os objetos foram dispostos com o único fim de evitar que pássaros devorem a plantaçaõ criam representações de um guardião, uma figura inanimada que objetiva ser assustadora. Em algumas das fotos, porém, não é o vestuário já desgastado ou a semelhança humana que perturba, mas os sacos de plástico e tecidos que cobrem o lugar do rosto, espaço de identificação imediata.

Tanto na criação de *Memória* como em *Espantalhos*, Guimarães encontrava-se em locais de passagem, lugares em que o olhar atento e receptivo foram essenciais para que a câmara registrasse o momento. Em *Acidente*, a intenção de criar um documentário explicativo sobre os nomes das cidades é logo abandonada, mas diferentemente de outras produções, existe a escolha das cidades que integram sentido ao poema. Vê-se que depois da frustração do primeiro contato e da falta de significância dos nomes, é na espera que ocorre a mudança para que o filme seja feito. E é justamente na cidade de Espera Feliz que é delineado um novo caminho para o documentário, em que não há o roteiro do que realizar em cada cidade, mas apenas esperar que o tempo se manifeste diante as diferentes câmeras que os realizadores carregam consigo durante as viagens.

O olhar e a percepção, inicialmente despertados pelas *Gambiarras* deixam de ser apenas o registro, expandem-se para a vida do artista e tornam-se uma forma de pensamento que perpassa por toda sua produção. O não-oficioso, a receptividade e a atenção do olhar, aliados ao ato de caminhar, processo de imersão em um pensamento fluido, observador e movente, torna-se um convite ao acaso, um gesto de abertura para que algo inesperado seja encontrado.

Referências

CENTRO de Arte de Burgos. *Cao Guimarães*. Burgos: Ricardo Sardenberg, 2007.

GUIMARÃES, C. *Cao Guimarães*. Disponível em: www.caoguimaraes.com. Acesso em: 8 maio 2012.

GUIMARÃES, C. Documentário e subjetividade – Uma rua de mão dupla. *Sobre fazer documentários*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007. p. 68 – 72.

GUIMARÃES, C. *Gambiarra*. Jan 2009. Entrevista concedida a Carla Zaccagnini. Disponível em: http://www.caoguimaraes.com/page2/artigos/ent_10.pdf. Acesso em: 10 abr. 2012.

GUIMARÃES, C. *Jogo de ideias* – Itaú Cultural. 2011. Entrevista concedida a Claudiney Ferreira. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=SD_Q2coyGdg. Acesso em: 7 abr. 2012.

Documento, espectador e política na obra de Sophie Calle¹

Laila Melchior² (Mestranda – Eco/UFRJ)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Painel -Ensaio Fílmico.

2 Graduada em Radio e Tv pela ECO - UFRJ (2010) . Mestranda em Comunicação e Cultura pela mesma instituição. Pesquisa relações entre cinema, vídeo, fotografia e arte contemporânea.

Resumo:

As práticas cinematográficas como elementos de influência para outros domínios artísticos constituem uma tendência notável na contemporaneidade. No trabalho “Suite Vénitienne” (1979) de Sophie Calle pode-se perceber uma forte investigação no domínio da fotografia que parece remeter suas origens a alguns dos questionamentos inaugurados pelos procedimentos do cinema documentário e especialmente à vertente do ensaio fílmico.

Palavras-chave:

Ensaio, Documento, Sophie Calle, Fotografia, Cinema.

Abstract:

Cinematographic practices as influential elements to other artistic fields constitute a remarkable contemporary trend. Sophie Calle's “Suite Vénitienne” (1979) displays a strong inquiry in the field of photography which seems to refer its origins to some of the questions established by the procedures of documentary film and especially to the domain of “film essay”.

Keywords:

Essay, Document, Sophie Calle, Photography, Film.

“Suite Vénitienne” (1979) é uma série de fotografias sobre uma mulher com uma missão, encontrar e seguir Henri B. em sua viagem a Veneza. De peruca e sobretudo, para evitar ser reconhecida, ela consulta por telefone as listas de hóspedes dos numerosos hotéis da cidade. Alternando-se entre os papéis da amante desconfiada e da chefe de uma cuidadosa investigação policial a mulher segue B. pelas ruas de Veneza, jornada ao longo da qual ela documenta seus passos: fotografa e toma notas da perseguição. Nas notas que acompanham as fotos de “Suite” descobrimos que a mulher é Sophie Calle, e que ela não só mal conhece B., o perseguido, como tampouco está apaixonada por ele. Trata-se de uma espécie de encenação, de uma narrativa inventada e posta em marcha por ela, experiência que toma vida própria, fixa suas urgências e sentidos.

A obra a derivação e a radicalização de outros trabalhos de Calle. Quando a pensou a artista já havia iniciado um trabalho que mais tarde ela definiria como um método de delegação de si ao outro. Obedecendo tal lógica Calle seguia pessoas desconhecidas pelas ruas das cidades em que morou registrando ocasionalmente seu caminho com fotografias, até o momento em que as perdia de vista ou em que não podia mais fazê-lo tendo-as perdido para lugares privados impenetráveis. Em 1979, com “Suite Vénitienne”, a artista assume uma nova posição em relação a essa entrega do corpo ao mundo e ao desejo do outro transbordando o questionamento a respeito das barreiras entre as esferas pública e privada. Esta nova posição irá marcar sua obra, constituindo mesmo um ponto de inflexão: ela transpõe aquilo que corresponderia ao limite do espaço privado, permitindo-se adentrá-lo no contexto de uma fabulação. Assim, seu passaporte o mundo alheio não estará relacionado somente com a questão do seu próprio desejo de abandono – mente e corpo – ou com a questão da centralidade do outro no processo de construção de si. Calle criará um dispositivo e uma série de procedimentos acionados a partir de uma outra questão, próxima à essa do *público* e do *privado* no que concerne uma zona fronteira, mas não coincidente com ela: a problemática do cruzamento entre o fato e a invenção, o acontecimento e suas narrativas.

“Suite” começa precisamente quando a questão do transbordamento da distinção entre *público* e *privado* se coloca para a artista. Depois de seguir o então absolutamente desconhecido Henri B. ao acaso por Paris e de perdê-lo de vista, Calle o reencontra à noite numa festa onde lhe é brevemente apresentada. Lá ela é informada de que ele partirá em férias para Veneza. Ela decide então segui-lo, fotografá-lo e narrar a jornada

por meio de diários constituídos ao longo da experiência que darão origem ao trabalho publicado em forma de livro. Há, nessa decisão um movimento de busca obsessiva, uma tensão que toma forma por meio das práticas investigativas a serem empregadas pela artista que assumirão os contornos de uma afetividade incomum, algo entre a intimidade e a distância, o voyeurismo e a iminência de rompê-lo. Uma promessa de sedução sempre se mantém no horizonte, ora como possibilidade – no domínio das virtualidades ou da performance – nos atos obsessivos de Calle que segue fotografando – catalogando traços de um real inventado – e lança mão de recursos como, por exemplo, apresentar-se como a namorada que o procura nas lojas e restaurantes que ele acaba de deixar.

Assim, no fundamento deste trabalho reside uma inversão essencial entre a relação tradicionalmente estabelecida entre o fato e a foto, o acontecimento e sua representação em imagem. Só tomando de perto a história da fotografia e do cinema de pretensões documentais pode-se avaliar corretamente o peso e a estranheza de uma semelhante inversão. A tradição documental tende a rejeitar a não linearidade de um registro testemunhal associado a um fato ocorrido. Tomemos por exemplo o relato das práticas fotográficas mobilizadas por volta de 1870 e dos acontecimentos relativos à comuna de Paris. Jeannene Przyblyski (2001) impressiona o leitor contemporâneo ao descrever em seu artigo o recurso – hoje impensável – das fotografias reencenadas de eventos históricos. Tal recurso era justificado, nesse caso, pela impossibilidade técnica da fotografia em registrar o instantâneo. Se o real não podia ser apreendido com toda sua força no seu momento histórico, a solução consistia em simulá-lo para o registro, de modo que tal prática nem mesmo fosse considerada problemática. As fotografias de que fala Przyblyski constituíam, portanto, uma dimensão essencial e fundadora do próprio evento. Na medida em que, apesar da simulação, seu referente era fundado num fato histórico, elas o condensavam e reproduziam, legitimavam e eram inversamente legitimadas pelo acontecimento. Cerca de cem anos mais tarde, em “Suite Vénitienne”, um processo mais radical tem lugar, e a simulação, nessas fotografias, existe antes e independentemente do acontecimento. Em Calle, fotografar precede o fato e o constitui enquanto tal. Isto acontece porque é precisamente o fotografar que fixa no mundo aquele fato pela primeira vez. O que antes não passava de uma performance torna-se fato, ainda que saibamos que se trata de um fato encenado. Se no caso das fotografias documentais de Przyblyski a ficção na imagem conecta a um fato importante

e específico, em Calle, a verdade da imagem não nos remete a mais do que a uma ficção do real, condição de seu trabalho.

Cria-se um movimento de incessante vai e vem entre real e ficção que não é, de modo algum, alheio às investigações do cinema documental. Em filmes como “Eu, um negro” (1958), por exemplo, esse cinema se perguntou a respeito das imbricações entre a verdade e a ficção ao considerar esta última como versão da verdade. A partir de “Suite Vénitienne” Calle trabalha essa questão à margem do cinema e irrompe com ela na prática fotográfica. A fotografia, aliada à dimensão performativa de seu trabalho, constrói uma autobiografia fundada na ficção: real ficcional de fato vivido e registrado. Ao fazê-lo, a artista apropria-se criticamente da produção das imagens fotográficas e deste modo impõe uma distância em relação a elas. Sem lançar mão de artifícios interiores à imagem ela opta pelo artifício no próprio real, o performa, e marca essa percepção na imagem. Trata-se de um registro peculiar que provoca curto-circuito na própria ideia de fotografia como documento. Ao mesmo tempo em que há um trabalho de adesão ao gênero documental (expressa no estilo, na exposição serial, etc.), uma tensão é posta em marcha por meio das legendas e dos saberes por parte do espectador a respeito das circunstâncias da perseguição que deu origem às fotos. Essa dupla abordagem questiona fortemente o estatuto de verdade evocado no primeiro contato com as fotografias. As fotografias de Calle percorrem, portanto, um caminho que as aproxima das características de dois gêneros cinematográficos que se confundem e interpelam em muitos pontos, o *documentário* e o *ensaio*. No contexto da prática fotográfica esses gêneros são trabalhados pela artista de modo a fundar uma afiliação inédita que ao apropriar-se de seus procedimentos descola-se do cinema e adentra o campo das artes visuais. Em termos gerais pode-se dizer que o documentário, em sua forma clássica, está baseado numa ideia de reflexão especular do real. No cinema tal tendência será questionada a partir das discussões a respeito do dispositivo e irá repercutir de maneira fundamental no entendimento contemporâneo do próprio documentário. Tal perspectiva ainda está, todavia, distante de ter uma correspondência direta no âmbito da fotografia. Exemplo disso são as teorias acerca do dispositivo que, enquanto no cinema, pelo menos desde o final dos anos 1950, emancipam o filme do comprometimento com a “verdade convencional”, na fotografia ainda afirmam um discurso de crença no *real* das imagens.

Por sua vez, a categoria de ensaio fílmico esteve sempre distante da ideia e do desejo de cisão entre discurso de verdade e discurso estético. Ela está mais próxima de afirmar o filme como “ato de teoria” no sentido de Jacques Aumont (1996), ressaltando a capacidade do filme de prescindir de didatismo e se permitir jogar com a lacuna e com a ambigüidade das imagens. O ensaio, por sua falta de didatismo, supõe uma emancipação do autor, livre para mesclar impressões do mundo e de si; e do espectador, livre para montar o que vê com as suas próprias experiências e imagens, trabalhar o filme desde fora dele, organizar o que resta aberto.

O que faz Calle senão propor escrituras de lacunas e abertos? As fotografias de um homem ausente, vulto, quase sempre de costas e suas legendas impressionistas fazem lembrar o espaço aberto ao efeito subjetivo inaugurado no cinema com as *cine-frases* de “Lettre de Sibérie” (1957) de Chris Marker. Como nota Consuelo Lins (2009) essas *cine-frases* teriam sido em grande medida responsáveis pelo movimento de expansão dos limites de um documentário fechado aos desvios pessoais e subjetivos. Calle desvia as fotografias de “Suite” na mesma direção de Marker, no sentido de um registro ensaístico cujo efeito é o descolamento do domínio tradicional do real. O conceito de *câmera-caneta* formulado por Alexandre Astruc (1999) é outra ferramenta associada ao ensaio mobilizada por Calle. Este conceito diz respeito à câmera como instrumento moderno e flexível de escrita, além do paradigma das palavras e do texto. A *câmera-caneta* considera a materialidade das imagens e a capacidade delas de fazer pensar, tal como as palavras permitem. Como aponta Lins (2009), o ensaio está intimamente ligado a essa dimensão epistolar. Ela chama atenção para o narrador que se coloca na primeira pessoa no filme de Marker, e para a maneira como suas construções temporais misturam ficção e documentário, “imagens íntimas e imagens do mundo”, traços que também pode-se destacar em “Suite”. Em consonância com os “cineastas ensaísticos” Calle nos convida – dessa vez a partir da fotografia – a desconfiar das imagens e a trabalhá-las na montagem com outros saberes, histórias e memórias. A partir desse método ela é capaz de desorganizar o tempo linear normalmente suposto entre fato e registro, e de inserir o comentário no interior do acontecimento.

Algumas das tendências do documentário contemporâneo espriam-se portanto, e contaminam outros procedimentos artísticos. No caso de Sophie Calle pode-se ressaltar, além da forma ensaística, a produção de uma espécie de arquivo forense. A

artista subverte seu próprio trabalho catalogar na medida em que este é desde sempre construído como condição mesma dos fatos, não como apoio ou acessório. Isto significa que o trabalho circula por um conjunto anárquico que envolve performance, imagem e legenda. Nele, subjetividade e afeto tem um efeito embaralhador da pretensa objetividade documental e marcam o desvio na direção do ensaio: um desvio político na medida em que funda novas formas de expressão e de ser. A percepção da informação implica incerteza: precisamente isso que permite a Calle sua tomada subjetiva. Seu trabalho se dedicará ao impressionismo, ao elogio do lapso e não à denúncia do componente de insuficiência presente na imagem. Em “Suite Vénitienne” a imagem documental presta-se a esse papel de se abrir, deixando expostas as camadas que abriga e contribui para enriquecer as possibilidades do espectador diante das imagens.

Referências

- ADORNO, Theodor. *O ensaio como forma*, in Notas de Literatura 1. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.
- ASTRUC, Alexandre. *Nascimento de uma nova vanguarda: a “câmera-stylo”*, in Nouvelle Vague. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, Museu do Cinema, 1999.
- AUMONT, Jacques. *À quoi pensent les films?* Paris: Séguier, 1996.
- BAUDRILLARD, Jean (Et Al.). *Sophie Calle: the reader*. Londres: Whitechapel Gallery, 2009.
- BOIS, Yves-Alain. *La tigresse de papier*, in Sophie Calle: m'a tu vue? Catálogo da exposição realizada no Centro Georges Pompidou. Paris: Centre Georges Pompidou, pp. 29/39, 2003.
- CALLE, Sophie. *A Suivre....* Arles: Actes Sud, 1998.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. (orgs.) *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- DUGUET, Anne-Marie. *Déjouer l'image: Créations électroniques et numériques*. Nîmes : Editions Jacqueline Chambon, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
- LINS, Consuelo. A voz, o ensaio, o outro. In: *Chris Marker: bricoleur multimídia*, RJ, SP, Brasília: CCBB, 2009.
- LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. *A noção de documentário e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo*. São Paulo: Revista Galáxia, nº 21, p. 54-67, 2011.
- LE GOFF, Jacques. *Documento/Monumento*. in: *História e memória*. Campinas: Unicamp, 1990.
- MACIEL, Katia. (org.). *Transcineamas*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009.
- PARENTE, André; CARVALHO, Victa de. *Entre cinema e arte contemporânea*. São Paulo: Revista Galáxia, nº 17, p. 27-40, 2009.
- PRZYBLYSKI, Jeannene. *Imagens (co)moventes: fotografia, narrativa e a Comuna de Paris*. in: *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org; Editora 34, 2005.
- _____. *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

Memórias, Ilusões e Sonhos: O Cinema de Christopher Nolan¹

Lucas Ravazzano de Mattos Batista² (Mestrando – PPGCOM/UFBA)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Memória e Arquivo.

2 Graduado em Relações Públicas e Marketing pela Universidade Católica do Salvador e mestrando do programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia

Resumo:

O trabalho objetiva refletir como um diretor inserido na indústria hollywoodiana é capaz de criar um universo fílmico próprio no seu *corpus* de trabalho, usando como objeto de análise os filmes do diretor Christopher Nolan. Para tal fim, recorre-se aos trabalhos de David Bordwell, entre outros autores, que aferem a prosperidade do cinema americano justamente pela tentativa de uma coexistência entre a conformidade do modelo hollywoodiano e a visão artística dos realizadores.

Palavras-chave:

Christopher Nolan, narrativa, cinema hollywoodiano.

Abstract:

The work aims to reflect as a director inserted into the Hollywood industry is able to create a universe in its own filmic body of work, using as an object of analysis the films of director Christopher Nolan. To this end, it is through the work of David Bordwell, among others, that measure the prosperity of American cinema precisely by attempting a coexistence model of compliance and artistic vision of Hollywood filmmakers.

Keywords:

Christopher Nolan, narrative, Hollywood cinema.

Introdução

O presente trabalho visa discutir como um diretor inserido nas práticas produtivas hollywoodianas ainda é capaz de criar um universo fílmico próprio ao longo do seu corpus de trabalho.

O objeto desta discussão é o cineasta britânico Christopher Nolan, diretor advindo do cinema independente inglês e que nos últimos anos tem se dedicado a trabalhar em filmes de grande orçamento. O diretor ganhou notoriedade com o sucesso de filmes como *Amnésia* (2001), *Batman Begins* (2005) e *A Origem* (2010).

Crítica e público parecem perceber uma confluência temática e estilística que norteiam as escolhas de seus filmes do seu período independente a atual fase hollywoodiana, tornando-o um interessante objeto para as discussões aqui propostas.

Para tanto, iremos recorrer primeiramente às noções de forma fílmica propostas por David Bordwell e Kristin Thompson (2001), os autores entendem que todo meio de expressão artístico possui um “sistema interno que governa a relação entre as partes e desperta interesse do público” (p.38). O sistema de relações entre as partes é denominado de forma pelos autores.

O Cinema Americano

A experiência de fruição de obras de arte segue padrões e estruturas que guiam as expectativas e apreciação, já que é apenas a partir da cooperação entre a obra e o fruidor que se dá a realização de uma obra como afirma Wilson Gomes (1996). Os meios artísticos, portanto, fornecem ocasiões organizadas nas quais o público é capaz de exercitar e desenvolver suas habilidades de “prestar atenção, antecipar eventos vindouros, extrair conclusões e formar um todo a partir de suas partes” (BORDWELL; THOMPSON, 2001 p.39).

São exatamente as formas artísticas que traçam os padrões de expectativas que se produzem em cada tipo de obra sejam elas quais forem. Stam (2003) entende que a perspectiva cognitivista concebe que é com o conhecimento das formas artísticas que o público é capaz de dominar a situação, valorar as escolhas realizadas e seguir os efeitos propostos.

Para Bordwell, a narrativa fílmica produz uma união entre ações, espaços e tempos, levando o espectador de um filme a perceber e buscar os “laços causais que envolvem os acontecimentos narrativos” (BORDWELL, 1996 p. 49).

Para desenvolver e transmitir essas percepções de causa e efeito, temporalidade e espacialidade, cada cineasta precisa selecionar de modo estratégico e sistemático as ferramentas que irá dispor na tessitura de sua obra, uma vez que nenhum filme é capaz de se utilizar completamente de todos os recursos que o cinema dispõe. Bordwell e Thompson (2001) aferem que o estilo de um filme resulta de uma combinação entre limitações históricas e escolhas deliberadas.

O processo de enunciação da narrativa cinematográfica envolve alguns mecanismos bastante específicos como a organização dos espaços fílmicos, enquadramentos, movimentos de câmera e edição, são as limitações e escolhas do uso desses mecanismos que os autores entendem incidir as práticas estilísticas de um filme. Greimas e Courtés (2012) ao tratarem a noção de estilo aplicada a peças artísticas o consideram como “o conjunto de procedimentos repertoriados e analisados no interior de uma obra como algo que traz a visão de mundo” (p.180) do seu realizador, sendo, portanto, um processo de escolhas técnicas ao longo do filme e que essas escolhas fazem diferença naquilo que o público percebe e como ele responde ao filme.

Essas escolhas deliberadas resultam no que Aumont e Marie (2003) entendem como o “conjunto de caracteres singulares de uma obra de arte que permitem aproximá-la de outras obras para compará-la ou opô-la” (p. 109). Os autores afirmam que a história da arte evidenciou recorrências estilísticas que permitem definir estilos mais globais, caracterizando não mais um artista ou uma obra e sim conjuntos de obras, as vezes bastante vastos, formando períodos estilísticos.

Altman (2000) entende que o cinema americano seguiu um “modelo industrial para se estabelecer” (p. 42), a partir de um protótipo se testam e se criam novos produtos cujas características possam ser replicadas gerando ou reconfigurando os gêneros cinematográficos já existentes.

A afirmação do autor é corroborada por Bordwell (1996) que afirma a predominância de um modo narrativo no cinema de ficção e este seria facilmente identificável e compreensível. Este modo é chamado pelo autor de dominante ou clássico

e o classicismo mais historicamente influente seria o do cinema hollywoodiano dos anos de 1917 a 1960. A narrativa clássica hollywoodiana poderia ser entendida como uma configuração específica de opções normatizadas para apresentar uma história e manipular as possibilidades de estilo.

A narrativa clássica americana, de acordo com Bordwell (1996) apresenta um molde bastante geral que conta com personagens psicologicamente bem definidos que lutam para resolver um problema claramente indicado para conseguir objetivos específicos. No percurso dessa busca o personagem entra em conflito com outros ou com circunstâncias externas. A história termina com a vitória ou o fracasso do protagonista, a resolução dos problemas e objetivos ou a não resolução.

As informações são repetidas através de diálogos ou da ação dos personagens conforme o entendimento de Bellour (2000) de que todo filme reproduz variações sobre determinados signos específicos de modo a reiterar seu sentido.

Definir que o cinema clássico possui um estilo que seria “invisível” ou “transparente” devido à sua naturalidade não serviria a nenhum propósito analítico, tampouco a ideia de tratá-lo apenas como um grande protótipo estilístico que serviria de base para estilos mais específicos como aqueles contidos nos gêneros cinematográficos, na verdade, Bordwell (1996) compreende que a variedade de opções estilísticas no cinema clássico cumprem diversos papéis segundo sua relação com o desenvolvimento da trama. O autor propõe então três princípios gerais que serão trabalhados a seguir. O estilo deve servir à história; O estilo clássico orienta o espectador; O estilo clássico consiste de um paradigma estável.

Na Hollywood pós anos 60 uma nova geração de cineastas emergiu e a indústria hollywoodiana logo passou a prestar atenção aos seus sucessos. Peter Biskind (1998 p.13) afirma que muitos dessa nova geração “tentavam criar um cinema americano baseado em grande parte no modelo Europeu” e outros, de acordo com Mascarello (2006), produziam obras de caráter mais experimental.

Entretanto, os jovens cineastas que mais obtiveram sucesso e que mais chamaram a atenção da indústria foram aqueles que, segundo Bordwell (2006), estavam dispostos a trabalhar dentro dos gêneros estabelecidos, embora oferecendo leituras mais críticas dos mesmos como trata Mascarello (2006), com apelo mais amplo junto

à audiência. Entre esses realizadores estavam cineastas como Peter Bogdanovich, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese e filmes de orçamento relativamente baixo, mas com grande sucesso como *A Última Sessão de Cinema* (1971), *O Poderoso Chefão* (1972), e *Caminhos Perigosos* (1973).

Entretanto, de acordo com Mascarello, os filmes que realmente chamaram a atenção dos grandes estúdios foram *Tubarão* (1975) e *Star Wars* (1977). Mascarello (2006) afirma que esses filmes representaram a “descoberta”³ dos filmes de alto conceito ou blockbusters.

Para Bordwell, “as demandas dos blockbusters podem ter levado a uma ênfase de determinados gêneros ou de formas narrativas mais episódicas, mas isso não implica que a narrativa foi deixada de lado” (p. 184)

Bordwell (2006) afirma que a tradição clássica se tornou o molde básico da expressividade cinematográfica internacional, um ponto de partida para a grande maioria dos realizadores. Da mesma forma, a maioria dos modelos comerciais de produção cinematográfica adotam ou remodelam as premissas clássicas de narrativa e estilo.

Isso implica em considerar que embora o período considerado como o pós-clássico tenha trazido uma rearticulação do modelo produtivo do cinema americano e de outros cinemas voltados para o consumo de massa, sua construção e compreensão ainda demanda o conhecimento das formas do período clássico.

Fica patente, portanto, que o sistema produtivo do cinema americano continua a prosperar por sua capacidade de ser capaz de se manter fiel aos seus preceitos de seu período clássico ao mesmo tempo em que consegue assimilar novas estratégias e novos elementos às suas premissas.

André Bazin (1985) aponta como Hollywood é ao mesmo tempo sólida e flexível ao evidenciar que a genialidade do sistema e da riqueza de sua tradição duradoura reside na fertilidade com que entre em contato com novos elementos.

Deste modo, Bordwell considera que o sistema artístico do cinema americano depende justamente dessa capacidade de variação que é ao mesmo tempo flexível e restrita.

3 Aspas do próprio autor.

Conclusão

Isso implica em considerar que é através da capacidade artística de seus realizadores que Hollywood é constantemente renovada. Warren Buckland (2003) argumenta que mesmo operando na indústria contemporânea os diretores são capazes de imprimir seus filmes com suas visões particulares. Isso acontece, segundo o autor, quando o diretor adquire controle sobre os vários estágios da realização da peça fílmica, se ocupando não apenas da direção, mas também do processo de produção e de desenvolvimento do roteiro. Buckland considera que o poder possuído por um cineasta sobre os aspectos externos do filme seria o fator que tornaria possível para um realizador ser capaz de construir um corpus de trabalho coeso.

Embora não possua o mesmo poder do objeto tratado por Buckland, o cineasta Steven Spielberg, o diretor britânico Christopher Nolan caminha entre as funções de diretor, produtor e roteirista⁴, além de possuir uma relativa liberdade de transitar entre gêneros, adaptações e trabalhos originais.

Esse controle permite que Nolan forme um universo próprio para seus filmes, imprimindo sua visão em seus trabalhos e gerando uma unidade de temas e sentidos seja em um trabalho original como *A Origem* ou na adaptação de uma valiosa propriedade intelectual corporativa como o *Batman*⁵ em sua trilogia *Batman Begins*, *Batman: O Cavaleiro das Trevas* e *Batman: O Cavaleiro das Trevas Ressurge*.

Assim sendo, o próximo estágio do trabalho seria analisar a obra de Christopher Nolan a partir dos programas poéticos empregados pelo diretor em seus filmes, a partir da noção da poética do filme proposta por Gomes (1996; 2004), e como eles resultam numa programação coesa voltada primordialmente para a produção de sentido.

4 Nas funções de produtor e roteirista Christopher Nolan trabalha em conjunto com dois colaboradores costumazes. Sua esposa, Emma Thomas, co-produz os filmes e seu irmão, Jonathan Nolan, trabalha com o diretor na escrita dos roteiros.

5 *Batman* faz parte do conjunto de personagens de histórias em quadrinhos pertencente à editora DC Comics, que faz parte do conglomerado midiático Time-Warner. Os estúdios Warner Brothers possuem, portanto, todos os direitos de adaptação para cinema do o personagem e todos os outros da editora DC.

Referências

- ALTMAN, Rick. *Los Géneros Cinematográficos*. Barcelona. Paidós, 2000;
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas: Papirus. 2003;
- BAZIN, André. *On the "Politique des auteurs"*. In: Cahiers du Cinéma: The 1950s Neo-Realism, Hollywood, New Wave. Harvard University Press. 1985;
- BELLOUR, Raymond. *The Analysis of Film*. Indiana University Press. 2000;
- BISKIND, Peter. *Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex, Drugs & Rock 'n Roll Generation Saved Hollywood*. Simon & Schuster. 1998;
- BORDWELL, David. *La Narracion en el Cine de Ficción*. Barcelona, Paidós, 1996 ;
- BORDWELL, David. *The Way Hollywood Tells It : Story and Style in Modern Movies*. University of California Press. 2006 ;
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Film Art: An Introduction*. McGraw-Hill, 2001;
- BUCKLAND, Warren. *The Role of Auteur in the Age of Blockbuster : Steven Spielberg and Dreamworks*. In : Movie Blockbusters. Routledge. 2003
- GOMES, Wilson. *Estratégias de produção de encanto: O Alcance Contemporâneo da Poética de Aristóteles*. Textos de Cultura e Comunicação. V.35, p. 99-125. 1996;
- GOMES, Wilson. *La Poética Del Cine y la Cuestión Del Método En El Análisis Fílmico*. Significação, Curitiba, v. 21, n. 1, p. 85-106. 2004;
- GREIMAS, A. J; COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Editora Contexto. 2012;
- MASCARELLO, Fernando. *Cinema Hollywoodiano Contemporâneo*. In: História do Cinema Mundial. São Paulo: Papirus. 2006;
- STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. Papirus. 2003.

O cineclube Antônio das Mortes e o cinema experimental em Goiás¹

Marina da Costa Campos² (mestranda – UFSCar)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Circuitos exibidores e políticas de apoio ao audiovisual brasileiro, sob coordenação de Natasha Hernandez Almeida (UFSCar), dia 9 de outubro de 2012.

2 Mestranda em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos. Colaboradora da revista JANELA; e integrante do grupo de pesquisa Cinema e Comunicação, da Pós Graduação em Imagem e Som – UFSCar.

Resumo:

Este projeto de pesquisa apresenta a história do Cineclube Antônio das Mortes e a produção de filmes experimentais realizada por seus membros, na década de 1980 em Goiás. O estudo pretende identificar as características desta entidade, suas atividades, a produção em forma de cooperativa, a fim de compreender o funcionamento do cineclube, a constituição de um cinema experimental e sua posição de confronto com a produção audiovisual em Goiás realizada até então naquela época.

Palavras chave:

Cineclubismo, Brasil, Cineclube Antônio das Mortes.

Abstract:

This research project presents the history of Cineclube Antônio das Mortes and their production of experimental films made by its members in the 1980s in Goiás. The study aims to identify the characteristics of this entity, its activities, the cooperative form of production in order to understand the workings of the film club, the establishment of an experimental cinema and its position of confrontation with the audiovisual production in Goiás hitherto held back then.

Key words:

Cineclubismo, Brazil, Cineclube Antônio das Mortes.

Introdução

O Cineclube Antônio das Mortes desenvolveu suas atividades na capital goiana entre 1977 e 1987, inserido em um momento complexo e intrigante da história do Brasil: fim do “milagre econômico” e crise financeira no governo Geisel; crescentes manifestações populares contra o regime e contra a tortura; retorno e reestruturação do movimento cineclubista; redemocratização do país em 1985.

Neste período, a entidade era frequentada e organizada por uma nova geração de cinéfilos e integrantes do movimento estudantil, que defendia o cinema como um instrumento de reflexão crítica tanto quanto política, cultural e social. Promovia exposições de filmes nacionais e internacionais, debates, produções cinematográficas próprias e itinerâncias em cidades do interior de Goiás - também realizando sessões e estimulando a produção de filmes. Desta forma, o cineclube estabeleceu-se, à sua maneira, no cenário cineclubista da época, marcado pelo engajamento e profissionalização, mas também pelo enfraquecimento do movimento no Brasil no fim da década de 1980.

O trabalho apresentado aqui é apenas um breve histórico da trajetória deste cineclube, apontando alguns aspectos de seu perfil e algumas características de suas principais atividades, que serão posteriormente aprofundadas ao longo da pesquisa de mestrado.

Do estético ao político

O Cineclube Antônio das Mortes foi criado sob os ares da Universidade Federal de Goiás, UFG, em 1977, por estudantes envolvidos com o movimento estudantil, entre eles Lourival Belém Júnior, Ricardo Musse e Herondes César. Juntos, conseguiram agregar mais pessoas para a vivência de uma experiência conhecida por poucos em Goiânia: aliar a sessão de filmes com o debate. Até então, a cidade tinha tido a experiência cineclubística apenas uma vez, em 1966, com a criação do primeiro cineclube em Goiás, o Centro de Cultura Cinematográfica, CCC.

Segundo Beto Leão e Eduardo Benfica (LEÃO, BENFICA, 1996, p.), este cineclube foi idealizado por Geraldo Moraes, padre Luís Palacin Gomes, Neide Faria, Mauro Soares,

Maria Angélica Moraes, Ático Vilas Boas, Rui Rocha Cunha e padre Castanheda. A entidade realizou diversas mostras francesas, japonesas e do neorrealismo italiano, mas teve curta duração, sendo extinta em 1969, devido às perseguições políticas sofridas por seus membros pelo regime militar.

Após oito anos sem cineclubes, Lourival, Ricardo e Herondes, acompanhados por Leonardo de Camargo, Benedito de Castro, Joaquim Moura Filho, Geraldo Reis, Divino José, Noemi Araújo, Eudaldo Guimarães, Luiz Cam, Pedro Augusto de Brito, Ronaldo Araújo, Márcio Belém, Lisandro Nogueira e Hélio Brito retomam a atividade cineclubista. Os mesmos foram responsáveis por promover entre 1977 e 1987 um movimento de impulso ao estudo, produção cinematográfica, com ideais de democratização do acesso à cultura pela população.

Beto Leão e Eduardo Benfica (LEÃO, BENFICA, 1996, p.45-46) identificam duas características iniciais do cineclube: uma pró-cinefilia, voltada para o estudo do cinema; e outra ligada ao movimento estudantil, que enxergava o cinema como instrumento de confronto à ditadura. Mas no final de 1979, a entidade passa a tomar outra forma, “tornando-se independente da cúpula do movimento estudantil e assumindo uma postura cada vez anárquica, do ponto de vista político-filosófico”. No entanto, Lourival Belém (BELÉM, 2012) reforça que o cineclube sempre “abrigava diferentes interesses”, seja apenas voltados para a cinefilia, seja em reação à ditadura.

O cineclube possuía três pilares de funcionamento: o estudo das estéticas cinematográficas, as sessões e debates dos filmes e a produção de curtas em super-8 e 16mm. Estes três aspectos foram fundamentais para a formação crítica e técnica sobre cinema por parte do grupo, assim como do público em geral que participava das reuniões. Na época havia dificuldade de acesso aos livros que mais se aprofundavam no tema e aos filmes de arte:

O cineclube foi nosso principal meio de aprendizado intelectual e cultural. Contribuiu também para direcionar parte da militância para formas de ação política que privilegiam a realização de valores preconizados pela arte. O decisivo aí é que não éramos espectadores passivos. A responsabilidade pela programação e pela coordenação dos debates que se davam após cada sessão nos levou a estudar cinema a sério. Durante um ano, nos reuníamos nas tardes de sábado

para discutir um livro recém-lançado de um jovem professor da USP, na ocasião, quase um anônimo: *A experiência cinematográfica*, de Ismail Xavier. (MUSSE, 2009)

Não só Ismail Xavier era referência desses estudos, como também André Bazin, Jean-Claude Bernardet e outras leituras importantes da literatura, fotografia, música, teatro e artes plásticas. O objetivo desse aprofundamento era ajudar na prática cinematográfica assim como possibilitar um panorama dos estudos das estéticas cinematográficas. O conhecimento das estéticas do cinema era considerado pelos integrantes como elemento principal das análises fílmicas e debates promovidos nas sessões. Tal caráter formador era relatado pelo público que participava das sessões:

Muito tempo depois eu já ouvi várias pessoas falando para nós que aquelas programações, que eram variadas, e as discussões ajudaram muitas pessoas, na maioria professores. Muitos entraram no mundo do feminismo, da política. Acho que a gente tinha uma proposição política [...] de utilizar o cineclube como um instrumento político de mobilização, de discussão das questões da ditadura, das questões universitárias (BELÉM JR, 2012)

A politização que envolvia as ações do grupo se dava num período difícil da história brasileira, que era o da ditadura. Para realizar as diversas exhibições e mostras de filmes poloneses, alemães, franceses, tchecos, russos, do cinema novo e cinema marginal, os integrantes precisavam da autorização da Polícia Federal para cada filme exibido. Às vezes determinados filmes eram proibidos de serem exibidos no Diretório Central dos Estudantes da UFG, local principal das sessões do cineclube. No entanto, os integrantes faziam manobras para despistar a repressão e passavam os filmes em outros locais, como na Faculdade de Educação da UFG.

Aliás, umas das características de atuação do Cineclube Antônio das Mortes foi justamente essa flexibilidade dos locais das sessões de cinema. Primeiramente concentrava-se no DCE, porém eles passaram a fazer exhibições em vários pontos da UFG, como o Instituto de Patologias Tropicais, Escola de Engenharia, a antiga Faculdade de Ciências Humanas e Letras; e também em outros locais de Goiânia, como o Conselho Regional de Engenharia e Arquitetura de Goiás, CREA-GO, Escola Técnica Federal, no setor Itatiaia, na Agência Prisional do Estado - CEPALGO, além das incursões no interior

do Estado. Nesta ampla atuação nas cidades do interior, o cineclube também atuava como estimulador de produções audiovisuais, levando às comunidades camponesas, aos sindicatos de trabalhadores e de profissionais da saúde, os debates fílmicos e as noções de linguagem cinematográfica para que a própria população produzisse seus curtas-metragens. Daí se estabelecia uma troca de experiências, visto que o cineclube também produzia seus filmes experimentais em 16mm e super-8. Tais curtas eram exibidos para essas populações e os filmes produzidos pelos movimentos sociais eram exibidos em outros locais de atuação da entidade.

Beto Leão e Eduardo Benfica (LEÃO; BENFICA, 1996, p.102-108), únicos pesquisadores até hoje que realizaram trabalhos de catalogação de filmes produzidos em Goiás, registraram os seguintes filmes produzidos pelo cineclube: *Interferência* (1977, Divino José), *O homem primitivo* (1979, Eudaldo Guimarães), *Um filme de tiranos* (1980, Divino José); *295.5* (1981, Lourival Belém); *O homem que veio de Patis* (1981, Hélio de Brito); *O Fanático* (1981, Dionísio Soares), *Amor e Vingança* (1981, Dionísio Soares), *A imagem do trabalhador* (1981, Divino Inácio), *Sem palavras* (ano desconhecido, Altaídes de Castro Brito), *Quinta Essência* (1982, Lourival Belém); *A ilusão - uma verdade 24 vezes por segundo* (1982, Lourival Belém); *O grande circo Vera Cruz* (1983, Hélio de Brito); *Conceição my Love* (1984, Hélio de Brito); *Cinzas da quarta-feira - ou a procura do eu perdido* (1984, Hélio de Brito); *Contemplação* (1984, Ricardo Musse); *Fantasias do ar* (1985, Eudaldo Guimarães), *Encontro marcado* (1987, Divino José); *Dedo de Deus* (1987, Lourival Belém e Márcio Belém), *As meninas* (1989, Eudaldo Guimarães). No entanto, segundo Eudaldo Guimarães (GUIMARÃES, 2012), a produção chegou a cerca de 23 obras, sendo que a maioria delas não foram catalogadas. Em relação aos filmes produzidos por moradores do interior do estado, até agora também não se tem registro de informações como título, ano e produção.

No entanto, seja pela produção dos filmes experimentais realizados por seus membros, seja pela exibição e debate de filmes de arte ou pela dedicação ao estudo de cinema, o Cineclube Antônio das Mortes utilizava o cinema como costura de seus três eixos de atuação, buscando na arte uma maneira de compreender a realidade, a experiência histórica vivida naquele momento.

De acordo com Lourival Belém, em alguns momentos o cineclube foi considerado elitista por defender o aprofundamento do estudo das estéticas

cinematográficas e seu diálogo com outras artes. No entanto isto não foi empecilho para a popularização da entidade, o que fez do cineclube uma importante ação cultural nas décadas de 1970 e 1980.

Considerações finais

A partir desse pequeno panorama do cineclubismo brasileiro e de um breve percurso pela história do Cineclube Antônio das Mortes, pode-se apontar que a entidade traça um caminho paralelo com as atividades cineclubistas do período que vai do final de 1970 à década de 1980, ao trabalhar com as perspectivas de engajamento político, de um movimento de cunho universitário, da ligação com os diversos grupos sociais. Além disso, se empenhou em aprimorar a formação de seus membros, por meio de discussões estéticas e da prática de produção cinematográfica.

A entidade não se esquivou diante dos ditames impostos pela ditadura militar e trilhou suas atividades pelo viés da discussão fílmica para atingir as questões políticas, sociais e culturais vigentes de sua época. Os filmes, portanto, constituíram em experiências para o entendimento de conceitos e visões maiores que pudessem ampliar o conhecimento e a sensibilidade de seus participantes.

O Cineclube Antônio das Mortes insere-se num período de maior engajamento político da atividade cineclubista, que é a década de 1970 - e isto fica intrínseco na ideologia e funcionamento da entidade goiana -, mas também atravessa o período da perda dos ideais cineclubistas, como afirmou Gatti sobre o movimento na década 1980. No entanto, mesmo até o fim de suas atividades, em 1987, o cineclube manteve as características comuns indicadas pelo autor, que é “a divulgação, a pesquisa e o debate do cinema como um todo” (GATTI, 1997, p.128).

A atuação junto aos movimentos de trabalhadores rurais e da saúde, os debates públicos - sobre aspectos do feminismo, da sexualidade entre outros assuntos muito contundentes da época -, e uma coletivização e democratização dos conhecimentos audiovisuais apontam algumas das características que nortearam as ações do Cineclube Antônio das Mortes, assim como revelam importantes ações que foram realizadas no âmbito cultural em Goiás e que merecem ser lembradas.

Referências

BUTRUCE, Débora. Cineclubismo no Brasil: esboço de uma história. In: *Acervo*. Rio de Janeiro: v.16, nº1, p.117-124, jan/jun, 2003.

CLAIR, Rose. *Cineclubismo: memórias dos anos de chumbo*. Rio de Janeiro: Luminária Academia, 2008.

GATTI, André. Cineclube. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Org). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, p.128, 1997.

LEÃO, Beto; BENFICA, Eduardo. *Goiás no século do cinema*. Goiânia: Editora Kelps, 1996.

LUNARDELLI, Fatimarlei. *Quando éramos jovens: história do Clube de Cinema de Porto Alegre*. Porto Alegre: Editora Universidade, 2000.

RIBEIRO, José Américo. *O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo à produção cinematográfica na década de 1960*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

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

Artigos pesquisados na internet

MACEDO, Felipe. Trajetória do movimento cineclubista brasileiro. In: *Conselho Nacional de Cineclubes*. São Paulo, 2008. Disponível em:

<http://cineclubes.org.br/tiki/tiki-print.php?page=TRAJET%C3%93RIA%20DO%20MOVIMENTO%20CINECLUBISTA%20BRASILEIRO>

MUSSE, Ricardo. O cinema como formação: entrevista. [1 de fevereiro, 2009]. Goiânia: *Blog do Lisandro*. Entrevista concedida a Lisandro Nogueira. Disponível em:

<http://lisandronogueira.blogspot.com.br/2009/02/o-cinema-como-formacao.html>

Entrevistas

BELÉM JR, Lourival. Entrevista concedida à autora. Goiânia, 25/07/2012.

GUIMARÃES, Eudaldo. Entrevista concedida à autora. Goiânia, 25/05/2012.

Ancinav: propostas de integração entre cinema e televisão¹

Marina Rossato Fernandes² (Mestranda - Universidade Federal de São Carlos)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Painel Circuitos exibidores e políticas de apoio ao audiovisual brasileiro.

2 Graduada em Imagem e Som (UFSCar) - Bolsista de mestrado da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) do Programa de Pós-graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

Resumo:

Esta comunicação pretende analisar no anteprojeto que propunha a transformação da Ancine em Ancinav qual era a proposta de integração entre cinema e televisão, destacando as medidas institucionais para tornar essa relação possível e a ideia de desenvolvimento da indústria audiovisual que permeou a elaboração do anteprojeto. A importância dessa integração será analisada tomando com parâmetro como essa relação se dá em outros países como Estados Unidos e França.

Palavras-chave:

Política cultural, Estado, audiovisual.

Abstract:

This communication intends to analyze a draft bill proposing the transformation of Ancine into Ancinav, which was the proposal of integration between cinema and television, enhancing the institutional measures to make this relationship possible and the idea of development of the audiovisual industry that permeated the elaboration of the draft bill. The importance of this integration will be analyzed taking as a parameter how this relationship occurs in other countries such as the United States and France.

Keywords:

Cultural policy, State, audiovisual.

Histórico

A relação entre Estado e televisão se inicia com seu advento em 1950, com a instalação da infraestrutura e o estabelecimento de um sistema comercial privado para a radiodifusão, baseado em um modelo de concessões públicas, cedidas pelo Executivo. Assim o Estado passou uma atividade pública para ser exercida pela iniciativa privada em um modelo liberal e sem regulação. A criação do Código Brasileiro de Telecomunicação (CBT) em 1962 passa a regular a atividade de telecomunicação, porém sua preocupação é mais política que econômica, não se precavendo quanto à formação de monopólio, e sim garantindo a indicação por parte do governo de quem estaria à frente do Contel (Conselho Nacional de Telecomunicação).

Essa relação é reforçada durante a ditadura militar, quando o Estado passa a investir na criação de órgãos de comunicação, como o Ministério das Comunicações e o Conselho Nacional de Comunicação, além de leis e decretos que contribuam para o desenvolvimento técnico necessário para a consolidação de uma rede de telecomunicação nacional, tendo como objetivo promover as ideias do novo regime através dela.

No período de redemocratização o Congresso passou a aprovar as concessões e renovações feitas pelo Executivo, porém os dispositivos que seriam fundamentais para um novo modelo de regulação nunca se concretizaram. Como os que Bolaño aponta: proibição do monopólio e oligopólio, preservação de finalidades educativas e culturais, proteção à cultura regional e estímulo à produção independente, o que faz com que ele afirme "A falta dessa regulamentação acaba preservando, na prática, o velho modelo" (BOLAÑO, 2007, p.21). A falta desta regulação permitiu a concentração de poder político e econômico pelo serviço de radiodifusão.

Já o desenvolvimento do cinema foi baseado no apoio estatal, começou em 1932 com a legislação protecionista de Getúlio Vargas, que praticamente se limitou por muitos anos à chamada "cota de tela". Em 1966 foi criado um órgão federal de estímulo à produção comercial no âmbito do Ministério da Educação e Cultura, tratava-se do INC (Instituto Nacional de Cinema) e em 1969 no mesmo âmbito foi criada a Embrafilme. Em 1975 foi lançada a Política Nacional de Cultura (PNC) e os poderes da Embrafilme foram ampliados e o INC extinto. No mesmo ano também é criado o Concine (Conselho

Nacional de Cinema), que era responsável pela legislação e regulamentação do mercado. A atuação e orçamento da Embrafilme aumentam, tornando-se responsável pelo aumento da produção, renda e público do cinema nacional.

Na década de 1980 são noticiados casos de corrupção na Embrafilme, além de acusações de má administração, favoritismo e inoperância. A empresa que já enfrentava a crise econômica do país e a crise interna é extinta pelo governo de Fernando Collor em 1990, assim como outros órgãos afins, reduzindo o cinema a uma atividade periférica no âmbito da política cultural do governo federal.

Em 1992 foi criada a Lei do Audiovisual, e em 1993 sua segunda versão, implantando o mecanismo de renúncia fiscal. Esse mecanismo foi importante, pois permitiu a retomada da produção cinematográfica, porém era insuficiente. Com a expansão dessa atividade passou a ser necessária a criação de uma agência reguladora para cuidar dos assuntos específicos do cinema, interesse manifestado pela classe cinematográfica no III Congresso Brasileiro de Cinema, que resultou no GEDIC (Grupo Executivo de Desenvolvimento da Indústria do Cinema) que elaborou o projeto da Ancine, implantada em 2002 no final da gestão de Fernando Henrique Cardoso.

Ao longo da história, a relação entre Estado e cinema foi marcada pela instabilidade das intervenções, ora mais intensas, como na Embrafilme durante o regime militar; ora praticamente nulas, como no caso do governo Collor. E nesse processo o cinema foi encarado como uma atividade cultural e educacional dependente do Estado, não conseguindo se capitalizar nem se tornar autossustentável.

A televisão no Brasil estruturou-se verticalmente, ou seja, as emissoras produzem, distribuem, exibem e vendem para o exterior não estabelecendo um vínculo com o cinema, que poderia alimentar a sua grade de programação. Ela se modernizou em parceria com a publicidade, reinvestindo seu lucro no mercado, o que não era possível para o cinema, que financiado pelo Estado e com um mercado em crise não conseguia gerar lucro. Diferentemente do que ocorreu nos Estados Unidos, onde se desenvolveu um oligopólio bilateral, modelo que combina produção própria das emissoras com compra de filmes e seriados de produtores independentes de cinema e grandes companhias de Hollywood a fim de preencher a grade televisiva. Neste país legislação datada de 1993 proibiu as redes de televisão de consumir e distribuir mais de 30% de sua própria produção, beneficiando tanto a televisão quanto o cinema.

Proposta da Ancinav

Em 2004, durante o primeiro mandato do governo Lula, o Ministério da Cultura, que tinha como ministro Gilberto Gil, encaminhou ao Conselho Superior de Cinema o anteprojeto que propunha a transformação da Agência Nacional do Cinema (Ancine) em Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual (Ancinav) ao Conselho Superior de Cinema. O anteprojeto foi elaborado por uma equipe de técnicos, consultores e dirigentes do Ministério da Cultura durante 14 meses e ficou em consulta pública por dois meses antes de ser enviado àquele conselho.

Desde 2000, durante o III Congresso Brasileiro de Cinema realizado em Porto Alegre, o meio cinematográfico já havia proposto explicitamente a criação de uma agência para o cinema bem como a adoção do marco regulatório. A mobilização deste setor e o amadurecimento do governo resultaram na criação da Ancine em 2002, que é uma agência reguladora que tem como atribuições o fomento, a regulação e a fiscalização do mercado do cinema e do audiovisual no Brasil.

A Ancinav foi uma proposta de ampliar a atuação da Ancine. A nova agência passaria a regular o audiovisual como um todo, e não somente o cinema, expandindo sua ação principalmente sobre a televisão, sendo capaz de fiscalizar e fomentar o setor audiovisual. O anteprojeto propunha que a nova agência tivesse o papel de regular, mediar e estimular as atividades de produção e de difusão de conteúdos audiovisuais no país, considerando os diversos meios de produção e de difusão já existentes.

Esta nova agência passaria a regular também a televisão, cobrando taxas e reservando espaço para a exibição da produção independente e regional. Esta proposta constituiu-se em uma novidade quanto à política do audiovisual no Brasil, pois em nosso país historicamente a televisão - que acumula lucros, espectadores e poder político - nunca apresentou interesse em dialogar com o cinema. As emissoras exibem produção própria e produção estrangeira, com pouca relação com o cinema para além da atuação da Globo Filmes.

Pensando na consolidação desta relação entre cinema e televisão que o anteprojeto baseia algumas de suas propostas. Considerando o modelo vertical da televisão e entendendo a dificuldade que isto gera para a produção audiovisual nacional, pois a televisão seria um importante mercado consumidor de obras audiovisuais e uma

excelente via de escoamento da produção devido a sua alta audiência que garantiria visibilidade das obras, que o governo propõe, por meio da Ancinav, a reserva de espaço na programação.

Assim, por meio do Artigo 90 foi proposta a reserva de espaço para a programação nacional independente e regional, onde as emissoras de televisão aberta deveriam dedicar 20% de sua programação a esse tipo de produção. Para os canais por assinatura o Artigo 92 estipula que em cada um dos pacotes de canais de programação deve haver um percentual mínimo de obras nacionais de acordo com seu volume de programação. Por meio desta proposta o governo entendia que a obrigatoriedade de exibição da produção independente alavancaria a produção desta, gerando mais empregos no setor, contribuindo para diminuir a concentração da produção de conteúdo e diversificaria a programação da televisão, além de modificar o formato de apoio às produções nacionais, que atualmente dependem de incentivos diretos ou indiretos do Estado, repassando esta função para a iniciativa privada, já que esta seria obrigada a adquirir programação independente.

Acreditava-se que essa relação poderia ser bem sucedida e em longo prazo não haveria mais necessidade desta legislação intervencionista, pois esta se tornaria uma demanda do próprio mercado. Comprovação desta visão é o próprio artigo 90 que ao mesmo tempo em que previa a obrigatoriedade de exibição da produção independente, propunha uma redução progressiva da taxa a ser paga pela Condecine para as emissoras que a cumprissem, como podemos ver:

Art. 90 - AAs prestadoras de serviços de radiodifusão de sons e imagens e outras prestadoras de serviços de telecomunicações exploradoras de atividades audiovisuais que exibirem em sua programação regular uma percentagem anual mínima, não inferior a 20%, de obras cinematográficas e videofonográficas brasileiras de produção independente e de produção regional, de obras cinematográficas brasileiras de longa metragem de produção independente, farão jus a uma redução progressiva na Condecine prevista pelo inciso I do artigo 60 para suas produções próprias exibidas no próprio veículo, no ano subsequente, conforme regulamento.

Quanto à taxação pretendia-se expandir as bases de arrecadação da Condecine (Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional) como,

por exemplo, por meio do inciso I do Art. 60 que taxava a exploração comercial de obras cinematográficas e audiovisuais em diversos segmentos, inclusive de radiodifusão e o inciso V que criava a Condecine de 4% sobre a compra de mídia na televisão pelas empresas que anunciam. O inciso VI taxava o faturamento do serviço de distribuição de conteúdos audiovisuais por telefonia, e a taxaço sobre a exploração de obras cinematográficas nas salas de exibição aumentava de acordo com o número de cópias, ou seja, filmes com grande potencial comercial que estreavam simultaneamente em várias salas seriam taxados em maior porcentagem.

Essas, entre outras taxas, seriam destinadas ao Funcinav – Fundo Nacional para o Desenvolvimento do Cinema e do Audiovisual Brasileiro- fundo que visava financiar o fomento às atividades audiovisuais. Desse modo o Estado passaria a taxar a indústria consolidada do audiovisual, como as emissoras de televisão e agências de publicidade, para incentivar principalmente o cinema, que ainda não é uma indústria estabilizada, estimulando a produção regional e a independente em relação às grandes emissoras, a distribuição, e a melhora da infraestrutura de exibição.

Conclusão

A proposta de criação da Ancinav foi muito atacada pela oposição, destacando-se a Rede Globo e as distribuidoras estrangeiras, que não queriam ser taxadas nem reguladas. As Organizações Globo investiram em propagandas transmitidas em seus canais que afirmavam para os espectadores que o governo estaria tentando controlar o que eles assistiam, gerando uma indisposição da população com relação à proposta. Também contou com apoio de parte da mídia impressa, que acusavam a proposta de autoritária e de controladora da liberdade de expressão.

Essa repercussão negativa do anteprojeto, comandada principalmente pelas Organizações Globo na defesa de seus interesses, fez com que a discussão ficasse envolta em falsas polêmicas, o que dificultou o debate sobre suas efetivas propostas. Essa indisposição gerada somada a sua influência no Congresso Nacional foi um dos motivos que resultou no engavetamento do anteprojeto no final de 2006. Demonstrando mais uma vez a dificuldade de regular a televisão e de inseri-la em uma política que dialogue com o cinema, muito devido à falta de regulação ao longo dos anos que permitiu seu acúmulo de poder.

Mesmo não sendo efetivado esse anteprojeto demonstrou reconhecimento por parte do Estado da importância de integrar televisão e cinema para a consolidação de uma indústria audiovisual sólida. A compreensão de que essa relação é fundamental para o fomento e proteção da produção cinematográfica nacional já se deu em outros países, como na França que tem marco regulatório desde 1946, com a criação do CNC - Centre National de la Cinématographie –, órgão público de caráter administrativo que controla o fundo de apoio à produção cinematográfica, esse fundo é alimentado, entre outras contribuições, com 5,5% sobre o faturamento das televisões (criada em 1985). Na Espanha as redes de televisão devem investir 5% do lucro em filmes europeus, sobretudo espanhóis, sendo esta a principal fonte de financiamento, superando os subsídios do governo. A política adotada por estes países demonstram a importância de se intensificar a relação entre cinema e televisão, o que não acontece no Brasil até hoje, onde não temos nem a integração entre essas duas áreas, nem a consolidação de uma indústria cinematográfica.

Referências

- SOBRENOME, Nome. *Título em itálico*: subtítulo sem itálico. Cidade: Editora, ano.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BOLAÑO, César Ricardo Siqueira. *Qual a lógica das políticas de comunicação no Brasil?* São Paulo: Paulus, 2007.
- BRITTOS, Valério Cruz. *Rede Globo: 40 anos de hegemonia e poder*. São Paulo: Paulus, 2005.
- JOHNSON, Randal. *The Film Industry in Brazil: culture and the State*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1987.
- MATTOS, Sérgio. *História da televisão brasileira: uma visão econômica, social e política*. Petrópolis: Editora Vozes, 2010.
- MELEIRO, Alessandra (Org). *Cinema e economia política*. São Paulo: Escrituras, 2009.
- _____. *Cinema e políticas de Estado: da Embrafilme à Ancine*. São Paulo: Escrituras, 2009.
- _____. *Cinema no mundo: indústria, política e mercado*. São Paulo: Escrituras, 2007.
- RAMOS, José M. O. *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- _____. *Cinema, televisão e publicidade: cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980*. São Paulo: Annablume, 2004.
- MINISTÉRIO DA CULTURA. *Minuta revisada pelo Comitê da Sociedade Civil do projeto pela criação da Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual*, 2004.

O CCUC e o circuito alternativo de exibição em Campinas nos anos 1960¹

Natasha Hernandez Almeida² (mestranda – UFSCar)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Circuitos exibidores e políticas de apoio ao audiovisual brasileiro. Painel.

2 Natasha Hernandez Almeida é mestranda do PPGIS da UFSCar, onde desenvolve a pesquisa “O Cineclubes Universitário de Campinas (1965-1973)”, orientada pela Profa. Dra. Luciana Araújo. É bolsista CAPES.

Resumo:

O presente trabalho tem como objetivo estudar o Cineclube Universitário de Campinas (CCUC) como alternativa ao circuito comercial de exibição cinematográfica na cidade de Campinas, durante os anos de sua existência. A partir de um levantamento das exibições realizadas pelo CCUC, bem como dos textos publicados por seus integrantes, em três números do jornal *Cine Clube*, se faz possível entender as ideias norteadoras do grupo e as razões pelas quais determinados filmes eram exibidos e debatidos.

Palavras-chave:

Cineclube Universitário de Campinas, circuito alternativo, exibição, anos 1960.

Abstract:

The present article aims to study the Movie Club of the University of Campinas (CCUC) as an alternative to commercial cinema exhibition circuit in the city of Campinas, during the years of its existence. From a survey of the exhibitions promoted by CCUC as well as the texts published by its members, in three numbers of newspaper *Cine Clube*, it becomes possible to understand the guiding ideas of the group and the reasons why certain films were shown and discussed.

Keywords:

Movie Club of the University of Campinas, alternative circuit, exhibition, 1960s.

Introdução

O Cineclube Universitário de Campinas surge em março de 1965, inicialmente ligado à Universidade Católica de Campinas (UCC), e desenvolve suas atividades de exibição de filmes até o ano de 1972. Segundo Dayz Peixoto Fonseca, co-fundadora do cineclube, o CCUC era responsável, principalmente durante a segunda metade dos anos 1960, pela tentativa de suprir o chamado “circuito de exibição de filmes de arte” na cidade, até então oprimido pela grande quantidade de salas dedicadas exclusivamente à exibição do cinema comercial.

Partindo do objetivo de promover a apresentação de filmes de diferentes diretores, movimentos culturais e nacionalidades, o cineclube ainda consegue realizar três filmes de curta metragem e publicar um jornal. A partir das edições 2, 3 e 5 desse jornal, oportunamente intitulado *Cine Clube*, este trabalho pretende realizar um breve mapeamento das exibições executadas pelo Cineclube Universitário, em diferentes cinemas da cidade, durante alguns de seus anos de existência. Assim, se faz possível compreender como o CCUC se torna o representante do circuito alternativo em Campinas. Não foi possível o acesso às publicações de números 1 e 4, e, por isso, elas não serão utilizadas.

1. O jornal *Cine Clube*

Cine Clube tem sua publicação iniciada em 1965, com o primeiro número datado do mês de novembro. Em seu segundo número, publicado em abril de 1966, o jornal apresenta um editorial noticiando as últimas atividades do cineclube, e anunciando a continuidade da publicação, mesmo diante das dificuldades. O editorial ainda prenuncia o conteúdo dessa edição, “temas de alta atualidade e interesse dentro do campo cinematográfico: artigos sobre *Vagas Estrelas da Ursa*, sobre o cinema nacional, entrevista com Maurice Capovilla, Cinema e a Nova Psicologia (de Merleau-Ponty)” (*Cine Clube*, 1966a, p. 1).

Em uma única coluna, é reconhecida a boa aceitação do leitor campineiro, com destaque para o jovem. É promovida uma breve retrospectiva dos “acontecimentos cinematográficos” ocorridos na cidade naquele ano, e, logo após, são lembrados

grandes títulos do ano anterior, acompanhados de poucas linhas descritivas. Dentre eles estão *A doce vida* (*La dolce vita*, Federico Fellini, 1960), *Tom Jones* (Tony Richardson, 1963), *O eclipse* (*L'eclisse*, Michelangelo Antonioni, 1962), *Doutor Fantástico* (*Dr. Strangelove*, Stanley Kubrik, 1964), etc.

O editorial do jornal número 3 repete o formato daquele da edição anterior. Em uma coluna de meia página, discorre sobre a Semana Internacional do Filme Moderno realizada pelo CCUC, destacando o sucesso ocorrido nas exposições de dois grandes filmes nacionais, *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964) e *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963). Logo em sua primeira parte, são evidenciados os pressupostos que levaram o cineclube a promover o evento. O primeiro referia-se ao fato de que a programação de filmes em Campinas continuava não sendo satisfatória, sendo lançadas, nos cinemas da cidade, somente obras que trariam sucesso comercial. O segundo pressuposto seria o de melhorar quantitativa e qualitativamente o público campineiro com “consciência cinematográfica”. Já o terceiro, era o de que ainda havia várias obras cinematográficas, há tempos lançadas na capital, que ainda não haviam sido exibidas em Campinas. O cinema japonês, por exemplo, era praticamente desconhecido do espectador campineiro, e uma série de películas nacionais, mesmo já vistas, ainda despertavam grande interesse. (*Cine Clube*, 1966b, p. 1.).

Participam da quinta edição de *Cine Clube* um artigo escrito por Salvyano Cavalcanti de Paiva, retirado do *Correio da Manhã*, sobre os atos da Censura; uma notícia sobre um possível Festival de Cinema Brasileiro, a ser promovido pelo CCUC; detalhes sobre a II Semana do Cinema Francês; o artigo de Dayz Peixoto, intitulado *Itinerário de Agnès Varda ou quando a mulher faz cinema*; de Rolf de Luna Fonseca, escritos sobre *O cinema brasileiro e seus problemas econômicos*; a crítica de José Alexandre dos Santos Ribeiro, *Da criação em “As criaturas”*; *Idade do ouro, idade do ferro: Notas sobre a política e o cinema*: por Michel Mardore, traduzido da revista *Cahiers Du Cinéma*, n.º 175, fevereiro de 1966, por Ivanize e Disney Scornaienchi; duas críticas de Luiz Carlos Ribeiro Borges, *Todas as mulheres do mundo*, e *A bossa da conquista*; e uma coluna sobre *Cinema novo e comunicação*, contendo um depoimento de Carlos Diegues.

2. As Semanas de Cinema

Bastante valorizadas pelos integrantes do Cineclube Universitário, e, ao que parece, pelo público campineiro, eram as chamadas Semanas de Cinema. A Semana do Cinema Francês, realizada de 25 de setembro a 1.º de outubro de 1965, foi a primeira promovida pelo CCUC, no Cine Brasília. Logo na capa do panfleto utilizado para a divulgação do evento, evidencia-se que a intenção do cineclube é a de sair da Universidade e buscar o povo para dialogar sobre cinema.

A Semana do Cinema Francês contou com sete exibições de filmes de longa-metragem de diretores franceses aclamados. No dia 25 de setembro, foi exibido *Trinta anos esta noite* (*Le feu follet*, Louis Malle, 1963); no dia 26, *Acossado* (*A bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1959); no dia 27, houve a exibição de *Os incompreendidos* (*Les 400 coups*, François Truffaut, 1959); já no dia 28, a obra foi *Lola, a flor proibida* (*Lola*, Jacques Demy, 1961); no dia 29 exibiu-se *O ano passado em Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961); no dia 30, *Viver a vida* (*Vivre sa vie*, Jean-Luc Godard, 1962); e, por fim, no dia 1 de outubro, *Uma mulher para dois* (*Jules et Jim*, François Truffaut, 1962).

Sobre os filmes exibidos, é possível notar que eram privilegiados aqueles de grandes diretores, alguns expoentes da *nouvelle vague*, como Godard e Truffaut, em outras palavras, películas marcantes da cinematografia francesa. Ademais, é importante ressaltar que foram escolhidas obras contemporâneas ao evento, sendo a maioria dos filmes lançada na década de 1960, e somente dois lançados em 1959. Conclui-se, portanto, que a intenção era a de promover uma semana do cinema francês contemporâneo, com o intuito de divulgar ao público campineiro o que era produzido na França naquele momento, e entender de que modo essa maneira de se fazer cinema influenciava os realizadores de outros países.

Para a intensificação do debate acerca dos filmes exibidos e sobre cinema francês em geral, foi realizada no dia cinco de outubro, às 20 horas, no Centro de Ciências, uma “revisão crítica da Semana”, que abordou todos os diferentes filmes apresentados e demais questões relacionadas ao evento.

Devido ao tamanho sucesso da primeira Semana de Cinema realizada pelo CCUC, a decisão foi de se promover um segundo evento do mesmo porte, a Semana

Internacional do Filme Moderno. Segundo *Cine Clube*, as consequências das exibições foram animadoras, “o cinema, alugado pelo cineclube³, recebeu durante a Semana um número desusado de apreciadores da sétima arte. À saída, não se voltava em silêncio para casa, pelo contrário, rodinhas se formavam, comentava-se o filme; discutia-se (...)” (1966b, p. 1). A renda obtida pelo CUCC foi compensadora, capaz de sustentar novos festivais.

A sala escolhida para a realização das exibições foi o Cine Voga e, dentre os filmes exibidos durante a Semana, ocorrida de 5 a 11 de maio de 1966, estavam *O bandido Giuliano* (*Salvatore Giuliano*, Francesco Rosi, 1962), *Juramento de obediência* (*Bushidô*, Tadashi Imai, 1963), *Noites de circo* (*Gycklarnas Afton*, Ingmar Bergman, 1953), *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), *A aventura* (*L'avventura*, Michelangelo Antonioni, 1960) e *A faca na água* (*Nóz w wodzie*, Roman Polanski, 1962).

Sobre *Vidas secas* foi realizado um debate, que contou com a presença de estudantes campineiros e de alunos do Colégio Vocacional de Americana, que excursionaram a Campinas exclusivamente para o evento. Em paralelo, alunos e professores do Instituto Educacional Carlos Gomes promoveram outro debate, dessa vez, sobre *Deus e o diabo na terra do sol*. É notável o grande sucesso obtido pelas duas películas nacionais exibidas durante a semana. Apesar de haverem sido as duas únicas reprises do festival, com sessões de abertura e encerramento, foram os dois filmes que, segundo o jornal *Cine Clube*, contaram com a maior quantidade de público.

Em 1967, foi realizada a II Semana do Cinema Francês, de 22 a 28 de maio. O festival contou com três sessões diárias efetuadas no Cine Voga. No dia 22, exibiu-se *Cleo das 5 às 7* (*Cléo de 5 à 7*, Agnès Varda, 1962); no dia 23, *Breve encontro em Paris* (*Paris au mois d'août*, Pierre Granier-Deferre, 1965); no dia 24, foi apresentado *317.^a Seção - Batalhão de Assalto* (*La 317ème section*, Pierre Schoendoerffer, 1965); já no dia 25, o filme exibido foi *As criaturas* (*Les créatures*, Agnès Varda, 1966); dia 26, *O pequeno soldado* (*Le petit soldat*, Jean-Luc Godard, 1963); no dia 27, *Tempo de guerra* (*Les carabiniers*, Jean-Luc Godard, 1963); e no dia 28, *A velha dama indigna* (*La vieille dame indigne*, René Allio, 1965).

3 Não se sabe ao certo qual foi a sala de cinema alugada.

A quinta edição do jornal *Cine Clube* encarregou-se de pequenas críticas dos filmes, das quais a mais interessante talvez seja aquela sobre *Breve encontro em Paris*. Em suas poucas linhas, os escritos revelam haver sido esse o filme que mais agradou ao público durante as sessões da II Semana de Cinema Francês, porém a crítica, feita por Luiz Carlos Ribeiro Borges é explícita ao afirmar que o cineclube considera *Breve encontro em Paris* o filme mais fraco e deficiente da mostra.

Na página seguinte a de críticas aos filmes, há um artigo sobre os detalhes e resultados do festival. Fala-se sobre o bom retorno financeiro proporcionado pela Semana, porém reprova-se a maneira como os longas metragens foram escolhidos. Diferentemente dos eventos previamente promovidos pelo CCUC, as películas que integraram a II Semana do Cinema Francês foram selecionadas pela companhia distribuidora, desde suas apresentações no Rio e em São Paulo.

Segundo *Cine Clube*, era sensível a diminuição de participantes que seguissem para os debates com relação ao número daqueles que compareciam às exibições. No debate final da II Semana, por exemplo, no qual Godard tomou o centro das discussões, participaram somente cinquenta pessoas. Por outro lado, destaca-se um novo fato, a maior amplitude das participações, mais pessoas apresentando seus pontos de vista, a concretização em Campinas da “almejada comunidade cineclubística.” (*Cine Clube*, 1967, p. 5).

A partir de 1968, a pesquisa sobre as promoções realizadas pelo CCUC é dificultada, por conta do encerramento da publicação do jornal *Cine Clube*. De qualquer forma, é possível afirmar que o jornal é de extrema importância para o conhecimento das atividades de exibição desempenhadas pelo CCUC.

Conclusão

Diante da realidade do circuito exibidor comercial de Campinas nos anos 1960, preocupado quase que exclusivamente com obras hollywoodianas que permitissem grandes bilheteiras, é possível dizer que o Cineclube Universitário desempenhou um papel decisivo no que diz respeito a trazer à vida cultural da cidade uma nova opção. No período de sua existência, o CCUC proporcionou ao público campineiro a possibilidade de se ver e discutir filmes até então somente exibidos na capital do Estado.

Além disso, com a promoção de festivais como as Semanas do Cinema Francês e a Semana Internacional do Filme Moderno, o espectador de Campinas pôde colocar-se em contato com obras contemporâneas de grandes diretores de diferentes locais do mundo, como Jean-Luc Godard, bastante querido pelo grupo do cineclube, Michelangelo Antonioni, ou Ingmar Bergman, e debatê-las. Uma das maneiras mais interessantes de aproximação entre o público e o CCUC, além das sessões e debates, era o jornal *Cine Clube*. As críticas divulgadas em suas páginas, majoritariamente escritas pelos membros do CCUC e sobre filmes apresentados em sua programação, foram capazes de enunciar o pensamento cinematográfico de um grupo de jovens universitários de classe média, que, mais tarde seria responsável pela realização de curtas metragens na cidade, utilizando-se das influências das obras assistidas.

Referências

Cine Clube, ano II, n.º 2, abril/1966a.

Cine Clube, ano II, n.º 3, junho/1966b.

Cine Clube, ano II, n.º 5, setembro/1967.

FARDIN, Sônia Aparecida (Org.). *Imagens de um sonho: iconografia do cinema campineiro de 1923 a 1972*. Campinas: SM CET-MIS, 1995.

FONSECA, Dayz Peixoto (Coord.). *A produção cinematográfica campineira dos anos 20 ao atual*. Campinas: MIS-SMC, 1985 (mimeo).

Programação da Semana do Cinema Francês (25/09 a 01/10/1965).

Programação da II Semana do Cinema Francês (22 a 28/05/1967).

Walter da Silveira: entre a crítica de cinema e a análise fílmica¹

Rafael Carvalho² (mestrando – UFBA)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Painel de Crítica Cinematográfica e Análise Fílmica.

2 Aluno do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA. Especialista em Comunicação e Marketing Empresarial pela Faculdade Juvêncio Terra (FJT). Graduado em Jornalismo pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb). Escreve e edita o *weblog* Moviola Digital (www.movioladigital.blogspot.com) e colabora para o site Coisa de Cinema (www.coisadecinema.com), ambos com críticas cinematográficas.

Resumo:

Embora a crítica cinematográfica e a análise fílmica possuam ambas suas distinções teórico-metodológicas, pretendemos observar de que forma essas duas fronteiras se interconectam. A partir de um corpus de análise que engloba alguns textos do crítico baiano Walter da Silveira, iremos propor uma observação sobre as funções, atribuições e particularidades que as duas vertentes analíticas carregam, buscando assim identificar o teor interpretativo de cada um.

Palavras-chave:

Crítica de cinema, análise fílmica, Walter da Silveira.

Abstract:

Although the film criticism and film analysis have both their theoretical and methodological distinctions, we intend to observe how these two borders are interconnected. From a corpus analysis that includes some texts from the critic Walter da Silveira, we propose an observation about the functions, duties and particularities that the two analytical sides have, thus seeking to identify the interpretative content of each.

Keywords:

Film criticism, film analysis, Walter da Silveira.

1. Introdução

De forma mais ampla, existem dois tipos de utilização do juízo crítico aplicado à apreciação das obras fílmicas: a crítica de cinema propriamente dita, relacionada ao jornalismo cultural, cujos textos são veiculados em diversos meios de comunicação, e por outro lado há os textos acadêmicos que se utilizam das ferramentas de análise fílmica para estudar um filme a partir de determinados pressupostos teórico-metodológicos (CARVALHO, 2002). Embora ambos possuam suas distinções, é correto dizer que todo crítico deve ter uma visão analítica das obras do cinema e que, por sua vez, o analista precisa lançar um olhar crítico sobre a obra estudada.

Segundo Jacques Aumont e Michel Marie (2004), “o crítico informa e oferece um juízo de apreciação; o analista deve produzir conhecimento” (p. 14). A partir dessas considerações, os autores fazem um esforço para separar as duas funções: o crítico se assemelha mais à figura do cinéfilo que avalia a obra, expondo suas opiniões com argumentos, enquanto que o analista, dentro do campo científico, ao produzir conhecimento, descreve meticulosamente o objeto estudado a fim de testar alguma hipótese.

No entanto, nada impede que essas duas vertentes possam estar presentes num mesmo texto. Podemos, portanto, falar não em uma crítica-análise, mas antes de um caráter analítico a ser encontrado nas críticas cinematográficas. A fim de buscar identificar as possíveis imbricações entre os dois campos num mesmo produto de apreciação do cinema, iremos utilizar como objeto de estudo as críticas feitas pelo ensaísta e crítico baiano Walter da Silveira, que desenvolveu uma larga atividade na área especialmente entre as décadas de 1940 e 60.

2. Entre a crítica e a análise

Para se pensar no trabalho crítico de Walter da Silveira, é importante enxergá-lo como uma ponte entre esta e a análise fílmica, vistas hoje como horizontes teórico-metodológicos objetivos, público-alvo e pressupostos distintos. Embora se diga comumente que o crítico é um analista da obra artística – e muitas vezes iremos

tratar do texto crítico como uma “análise do filme” –, o campo da análise fílmica ganha legitimidade no âmbito da pesquisa acadêmica, enquanto que a crítica estaria circunscrita aos veículos de comunicação dentro de uma perspectiva jornalística. Segundo Jacques Aumont e Michel Marie (2004), a instância analítica está presente na atitude do todo aquele que pretende tomar o filme com mais atenção:

O olhar com que se vê um filme torna-se analítico quando, como a etimologia indica, decidimos dissociar certos elementos do filme para nos interessarmos mais especialmente por tal momento, tal imagem ou parte da imagem, tal situação. [...] A análise é uma atitude comum ao crítico, ao cineasta, e a todo espectador minimamente consciente. Em particular deve ficar claro que um bom crítico é sempre, mais ou menos, um analista, mesmo que potencialmente, e que uma de suas qualidades é precisamente a atenção para os detalhes, associada a uma forte capacidade interpretativa (2004, p. 11).

No entanto, ao pensar de forma mais específica, tomam a análise fílmica por sua composição teórica no campo acadêmico, cujo objetivo está em pensar uma obra de cinema em seu pormenor, tentando apreciá-la e compreendê-la melhor a partir do estudo minimalista de um ou mais de seus aspectos. É assim que Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994) definem essa atividade:

Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, [...] decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar matérias que não se percebem isoladamente “a olho nu”, pois se é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. [...] Uma segunda fase consiste, em seguida, em estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significativo: reconstruir o filme ou o fragmento (1994, p. 15).

Os autores também dirão que analisar um filme “não é mais vê-lo, é revê-lo e, mais ainda, examiná-lo tecnicamente” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 12). Depreende-se daí o caráter minucioso da atividade analítica, a fim de buscar suas significações e interpretações. Desta forma, o analista, pelas liberdades, maior tempo gasto com a visualização do filme, pela escolha de elementos mais restritos da obra

e pelos pormenores em que se concentra, seria capaz de chegar a inferências mais amplas e mais bem embasadas teoricamente.

Dentre as especificidades da crítica de cinema que a distingue da análise fílmica, é possível citar o discurso “cinéfilo” como o mais utilizado, o que os autores chamam de “cinefilia analítica” (AUMONT; MARIE, 2004, p. 12), pressupondo aí uma certa cultura cinéfila. Nesse sentido, a crítica estaria mais relacionada a uma abordagem amorosa e militante em prol do bom cinema, defendendo as obras e autores que considera mais relevantes e valorosos, enquanto não vê restrições em rechaçar aqueles que não julga merecedores de atenção e apreço. Essa é a crítica que toma partido, assumindo uma forma de militância cultural, o que se distancia daquele caráter distanciado do analista. Assim, o crítico, além de informar e avaliar a obra, também serve para promovê-la (ou afastá-la) do público, em especial aquelas que se encontram nos veículos diários ou semanais. No entanto, os autores alertam para a necessidade do crítico assumir uma postura de discernimento e reflexão para fazer suas considerações e chegar à conclusão valorativas sobre as obras, o que não se faz arbitrariamente.

Outra marca do crítico que o diferencia do analista é que, ao falar diretamente com um público mais amplo, aquele que tem acesso aos textos através dos meios de comunicação, ele se torna um “pedagogo do prazer estético” (AUMONT; MARIE, 2004, p. 12), cuja função é partilhar com aquele público suas avaliações e argumentos sobre as obras fílmicas. Por outro lado, a análise não deve se deter nas condições e meios de produção artística, ou professar juízos de valor, estando mais relacionada a uma atividade descritiva – embora Vanoye e Goliot-Lété (1994) já tenha alertado para o perigo da análise somente descrever o filme e não pontuar suas considerações e achados próprios sobre o filme.

Ao mesmo tempo, Aumont e Marie (2004) encontram maiores aproximações do crítico com o analista quando o primeiro escreve em uma publicação mensal. Além de geralmente ser alguém especializado e reconhecido na área do cinema, e não um jornalista profissional, possui maior espaço para uma abordagem um pouco mais aprofundada uma vez que as informações e avaliações mais rápidas já foram feitas pelos veículos diários, embora nem sempre encontre espaço suficiente para um estudo mais completo das obras.

3. A crítica de Walter da Silveira em perspectiva

Apesar dos lugares e objetivos distintos que assumem, críticos e analistas podem partilhar características comuns. É na intersecção possível entre essas duas esferas de produção textual que podemos pensar o trabalho de Walter da Silveira, sendo o discurso e a postura como crítico de cinema marcadamente mais evidentes e reconhecidos em seu trabalho. O que se pretende aqui é refletir quais princípios da análise fílmica podem ser encontrados nos textos de Silveira e como eles contribuem para enriquecer a discussão sobre as obras do cinema e a própria arte cinematográfica em si.

A aproximação que Aumont e Marie (2004) fazem do analista com o crítico dos veículos mensais pode ser relacionado com Silveira por este não ser um jornalista contratado fielmente de nenhum periódico para o qual escreveu, nem era também um crítico diário, tendo seus textos publicados a intervalos irregulares em cada veículo, sem a preocupação de lançar informações e opiniões ligeiras para consumo cotidiano, se detendo mais a discussões aprofundadas sobre as obras.

A ideia de “pedagogo do prazer estético”, apresentada pelos autores, também se encontra no trabalho de Silveira pela sua postura de pensar a crítica como uma forma de servir como uma ponte segura entre os (bons) filmes e o público, frente à necessidade de apresentar os novos e importantes autores do cinema, bem como valorizar as obras de cunho artístico que pouco espaço encontram nas salas de exibição da região baiana, um dos valores da chamada “cinefilia analítica”. Com essa preocupação, notamos como Silveira tinha uma predileção por falar de uma produção de cinema mundialmente rica que não encontrava espaço de exibição no circuito comercial, tentando fugir das imposições do mercado e valorizando a arte cinematográfica através dos grandes nomes que a faziam naquele momento.

Podemos encontrar ainda, no pensamento analítico de Silveira, outra de suas marcas: a definição de certas “teses” sobre cada um dos filmes analisados. Ao invés de ler os filmes tentando abordar todos os seus pormenores, não deixando escapar os vários aspectos da película (como se estivesse condicionado a, obrigatoriamente, falar sobre direção, roteiro, atuação e depois sobre os quesitos estéticos, como fotografia, trilha sonora, figurinos, etc.), como é muito comum na crítica cinematográfica, Silveira, muitas vezes, apega-se a uma única posição que formula sobre a obra e com ela

constrói o texto a partir de suas considerações sobre a questão destacada. Aqui temos então o posicionamento do analista que prefere deter-se em uma questão (ou hipótese) específica do filme a fim de aprofundá-la e extrair conclusões mais consistentes sobre algum aspecto do filme.

Por outro lado, podemos observar que algumas outras preocupações aparecem nos textos de Silveira, antes mesmo dele entrar na análise do filme em si: a contextualização da obra do cineasta, sua formação e entrada no universo do cinema, a retomada de fatores históricos, a importância de se discutir e descobrir determinado cineasta-autor já consagrado, a relevância daquela obra para as cinematografias ou para o cinema nacional, o próprio lugar do cinema brasileiro no contexto de sua produção. E tudo isso, na maior parte das vezes, ocupa um grande espaço do texto.

Caso o título do filme não coincidisse com o título da própria crítica, o nome da obra só seria reconhecida depois de realizada uma parte da leitura. Somente depois de colocadas algumas dessas questões, o filme é apresentado como ponto central de discussão (para onde aquelas questões suscitadas convergiam), primeiramente na sua temática, no enredo, nas questões que aborda, para que depois sejam levantados alguns fatores de ordem estética e técnica da produção fílmica. Está longe de se afirmar aqui que essa estrutura textual seja uma constante rígida na abordagem crítica que Silveira realiza nos textos, mas, de uma forma geral, é assim que o texto pode ser visto em seu aspecto constitutivo.

Na crítica de cinema, a informação diz respeito a determinado dado que o próprio crítico enxerga como importante a ser exposto a fim de enriquecer a sua análise do filme. Está mais relacionado ao tema que o próprio filme suscita do que uma informação factual de importância jornalística. Assim, a informação pode ser vista como uma contextualização necessária para a análise do filme.

Em outro sentido, o crítico também pode ver a necessidade de citar outros filmes que tenham alguma ligação com aquilo que se quer discutir num texto, seja por questões temáticas ou por motivos de filmografia, lembrando outros filmes dos mesmos diretores, roteiristas e atores em evidência. Sendo essa uma constante, nota-se como a análise dos filmes não se encerra em si mesma, podendo criar relações com outros elementos exteriores, dentro do mesmo âmbito da sétima arte, ou mesmo com referências a outras instâncias artísticas, como peças de teatros e livros publicados.

4. Considerações finais

Demarcando seu lugar de destaque e reconhecimento no cenário cultural da Bahia, Walter da Silveira irá propagar suas marcas estilísticas da escrita crítica de forma contundente. Essas marcas observadas e apontadas acima formam, então, um traço estilístico que o crítico construiu com o seu trabalho e sua larga trajetória em prol da arte cinematográfica. São preceitos que formatam uma grade de leitura a ser aplicada aos filmes a partir de suas próprias concepções não só do cinema enquanto produto de valor, como do papel da própria crítica em si. É preciso pensar também na Bahia como lugar de efervescência cultural, mas que ainda assim estava longe dos grandes centros culturais do país que já possuíam uma ligação mais estreita com o fazer artístico e com o pensamento reflexivo.

A partir do rápido percurso analítico feito neste trabalho, a crítica de Walter da Silveira aponta para um tipo de discurso que possuía uma forte marca opinativa, com posições muitas vezes taxativas, incisivas e exigentes sobre os filmes, mas que abria portas para um pensamento voltado para a necessidade de olhar criticamente para o produto fílmico. Mas mesmo assim engajados, seus textos fazem ver um escritor que se interessava pelos produtos fílmicos independentes de suas origens e traços estéticos (seja o produto clássico americano, o cinema que frutificava no Brasil ou os filmes de autores vindos de países da Europa e Ásia) pela simples predisposição com que se debruçava sobre as obras a fim de analisá-las. A abordagem do filme, sua contribuição como produto artístico, suas temáticas expostas na tela, os conceitos estéticos utilizados para expor uma determinada visão de mundo, tudo isso valia mais do que a simples defesa de uma corrente de pensamento ou uma escola de cinema de que ele tomava partido, daí algumas surpresas quanto ao posicionamento que ele apresentava sobre certas questões.

Referências

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. 2. ed. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.

CARVALHO, Maria do Socorro Silva. *A nova onda baiana: cinema na Bahia 1958/1962*. Salvador: EDUFBA, 2003.

CARVALHO, Ludmila Moreira Macedo de. *A crítica da crítica: um estudo da metodologia da crítica jornalística de cinema*. 2002. 85f. Monografia (Graduação) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

GOMES, Regina. *Crítica de Cinema: História e influência sobre o leitor*. Revista Crítica Cultural. Santa Catarina, PR, vol. 1, n. 2, 2006. Disponível em <<http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0102/05.htm>>. Acesso em 12 fev. 2012.

PIZA, Daniel. *Jornalismo Cultural*. São Paulo: Contexto, 2006.

SILVEIRA, Walter da. *Walter da Silveira. O eterno e o efêmero*. (Organização: José Umberto Dias). Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais LTDA, 2006. 4 v.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio Sobre a Análise Fílmica*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1994.

Quadrinhos e multimídia: Sganzerla, Mojica e o caso do Cinema Marginal brasileiro¹.

Régis Orlando Rasia² (Mestrando – Unicamp)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Crítica cinematográfica e análise fílmica.

2 Mestrando do programa de Pós-Graduação em Multimeios da UNICAMP.

Resumo:

Faremos uma análise do curta-metragem *Quadrinhos* (1969) de Rogério Sganzerla e Álvaro de Moya, junto às influências de José Mojica Marins e suas experiências com as revistas de horror no mesmo ano. Tais influências são significativas para pensar o Cinema Marginal e todo o referencial estilístico que os *Comics* terão no universo da criação dos filmes de Rogério Sganzerla.

Palavras-chave:

Cinema brasileiro, Quadrinhos, Cinema marginal.

Abstract:

We will analyze the short film *Quadrinhos* (1969) by Rogério Sganzerla and Alvaro de Moya as well as the influences of José Mojica Marins and his experiences with horror magazines in the same year. Such influences are significant in order to think about the Marginal Cinema and all the stylistic references the Comics will have in the universe creation of Rogério Sganzerla's movies.

Keywords:

Brazilian cinema, Comics, Cinema marginal.

Os quadrinhos são eixos significativos das influências nos filmes marginais do final da década de 1960 e início de 1970, ajudando a compor todo o cinema multimeios da época. Entre os cineastas do período que cultuavam este universo no Brasil podemos citar: Ivan Cardoso, Ozualdo Candeias, Andrea Tonacci, além de Rogério Sganzerla.

Em uma espécie de síntese de suas influências estilística, cita Sganzerla (1968, p.62) “eu não só imito o Godard de cinco anos atrás como o Orson Wells de 15 anos atrás, a chanchada de 25 anos atrás e o Mojica de sempre, porque eu sou um cara apaixonado por José Mojica Marins”. Ainda saturado pela repercussão de *O bandido da luz vermelha* (1968) pede Sganzerla (1969a) “pelo amor de Deus, senhores críticos, não publiquem o óbvio, que eu sou ‘um talentoso influenciado por Welles e Godard’. Falem da minha dívida a Mojica, que vocês detestam, por exemplo”.

Dessa forma, atendendo o “pedido” de Sganzerla, verifica-se o intercessor dessa geração de cineastas marginais a partir do mapeamento da influência dos filmes de José Mojica Marins, que em 1969 publica pela Editora Prelúdio a revista “*O estranho mundo de Zé do Caixão*”, com histórias em quadrinhos roteirizadas por Rubens F. Lucheti³ e ilustrações de Nico Rosso⁴.

Mojica, conhecido como Zé do Caixão, foi um dos primeiros a lançar histórias em quadrinhos de terror nacional com a revista *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* (publicada de janeiro a agosto de 1969) vendendo muitos exemplares, mas que somente duraria até o sexto número. A revista, marcada pelas histórias do horror, incorpora o universo dos *thrillers*. Destaca-se o traço de Nico Rosso, consagrado ilustrador, e de Rubens Lucchetti.

Segundo Fernandez (2005) a revista em quadrinhos *O estranho mundo de Zé do Caixão* “significou a concepção de um terror genuinamente brasileiro, deve-se ressaltar que é nesse aspecto que reside a principal renovação efetuada nos quadrinhos produzidos por Lucchetti & Rosso”.

3 Rubens Lucchetti foi importante roteirista de quadrinhos de horror e roteirista de filmes de Mojica e vários marginais.

4 Nico Rosso: Professor e publicitário autor de obras como Revista *Terrir, Contos de Terror*. Rosso viria a se consagrar no traço dos HQ's sobre terror.

A respeito das inovações apresentadas pela revista, Fernandez (2005) elenca:

(1) Estampou em suas páginas histórias em quadrinhos e fotonovelas; (2) teve suas histórias narradas por um personagem oriundo do cinema e da televisão – a exemplo do que acontecia nos episódios da série televisiva *O estranho mundo de Zé do Caixão* (TV Tupi, 1968), o personagem aparecia no início, no final e nos momentos de maior emoção de cada história (ele era mostrado sempre por meio de fotografias, num trabalho de integração perfeito de foto e desenho); e (3) mostrou um terror genuinamente brasileiro – até então, as histórias em quadrinhos de horror/terror produzidas no Brasil eram protagonizadas por estrangeiros e ambientadas em outros países (FERNANDEZ, 2005).

A revista é baliza para se pensar o estilo do terror, usando recortes como a fotonovela, o que salienta o diálogo do diretor Mojica com o cinema. Contemporânea ao Cinema Marginal e não por acaso o universo de diretores e todo o referencial estilístico, como o “barbarismo” dos filmes de Mojica. Para pensá-lo como intercessor daquele cinema da época, vemos as referências de Sganzerla ao diretor (1969a, p.43) “eu acho que o Zé do Caixão é talvez o melhor cineasta do Brasil [...]”. Complementando:

[...] Cineasta exacerbado, verdadeiro, ele é dono de um estilo, um diretor com grande sentido de cinema, um grande sentido de poesia, com uma personalidade forte, que produz uma obra bárbara, sanguinária, como a que estou procurando fazer, embora eu ainda tenha resquícios de delicadeza e bom comportamento (SGANZERLA, 1969a, p.56).

Histórias em Quadrinhos (1969) ou Comics e HQ são dois curtas, com caráter didático, mas que cristalizaria o universo de influência, além de ser contemporâneo à revista de Mojica. Dirigido e produzido por Rogério Sganzerla e Álvaro de Moya em 35mm, possui uma estrutura singular para uma análise. Analisar-se-á o primeiro filme *Histórias em Quadrinhos*.

O filme, ele abre como uma espécie de Arqueologia dos quadrinhos e o filme nos lança aos grafismos dos ancestrais no tempo das cavernas, como uma vontade inerente ao ser humano e a representação. Os quadrinhos na narrativa do curta cruzam-se com a história dos primeiros cinemas, quando por exemplo, vê-se o dispositivo *zootropo* que se utilizaria de elementos dos traços.

Vê-se, ainda, passeios de câmera montado sob os materiais (estáticos) e traços de artistas como Will Eisner, Milton Cannif, Alex Raymond e Al Capp, entre outros. Ao som de tiros, socos no início do filme surgem às onomatopeias, como imperativo do verbal nos comics. O filme chega a citar interstícios com o cinema é o caso de o *Ano passado em Marienbad* (1961) de Alain Resnais.

No final, em uma espécie de síntese dos autores, entrecruzados com novas referências, a voz *over* fala de intelectuais como Nietzsche, Kafka, Marx, entre muitos. A voz vai perdendo a coesão pelas muitas citações, então o narrador sob concepção anárquica, refere às onomatopeias: “boom”, “crash”, “bong”, “toing”. E logo após: - “A história em quadrinhos, reivindica para si, o título de oitava arte do século”.

O filme é marcado pela polifonia de vozes, diálogos e sobreposições de personagens dos gibis como em camadas da história. Com uma narrativa guiada pelo texto de caráter histórico do especialista Álvaro de Moya, com voz *over* de Orfeu Gregori, ora educativa ora anárquica, neste instante é que se diferencia, por exemplo, da clássica voz de “Deus” (*over*) e voz do saber da tradição documentária.

Um trecho é chave para pensar-se o conceito de hibridismo nos filmes, quando se ouve fala de Orfeu Gregori: - “Coincidindo com os estudos de intelectuais franceses e professores da universidade de Roma, segundo a comunicação de massa”. Entre revistas, percebe-se uma vasta seleção de materiais que tratam da revisão dos quadrinhos em várias línguas se sobrepondo na animação *table top*, quando então os autores do curta, salientam na última camada de obras, o fotograma do livro *O meio é a mensagem* (1969) (versão italiana) de Marshall McLuhan. Corte. E após, baralho de cartas onde se vê o rosto do personagem MAD, este que seria objeto de estudo do teórico em alguns de seus livros.

O teórico McLuhan conhecido por sua afirmação bastante citada sobre o “meio é a mensagem”, seria retomado com todo o fôlego no século 21 nos estudos de comunicação com um discurso atual dos meios, tanto para o cinema e artes sob a ótica dos elementos híbridos e multimidiáticos (na acepção de uso de múltiplos meios). Sganzerla elevando a potência máxima dos multimeios, diz inclusive que a característica do cinema moderno é multimídia⁵, utilizando-se da mixagem, mistura de imagens de

5 Cf. Diagrama de referência *Por um cinema sem limites* (2001).

fontes diversas e díspares mesclam-se aos traços dos quadrinhos, *cartoons*, fotografias, recortes de jornais, materiais arquivos, baseando suas narrativas na multiplicidade.

Sendo assim, os quadrinhos são significativos pontos de verificações de inúmeros aspectos, seja da colagem e multiplicidade de materiais e mídias que viriam compor os filmes marginais, como da dinâmica do hibridismo com os meios, também sob as potentes influências estéticas do cinema e seus interstícios.

É possível pensar que Sganzerla, surge para o cinema com citação aos quadrinhos, no seu primeiro filme *Documentário* (1966) os dois atores passeiam pelas ruas, falam de cinema e leem revistas em quadrinhos. Tal apreço pelas narrativas dos quadrinhos remete, ao encontro com Arrigo Barnabé, também fã de tais narrativas que participaria do filme *Nem tudo é verdade* (1986). Quanto a figura do anti-herói que se dissemina nas narrativas dos quadrinhos serve para cruzar com o anti-herói do próprio *Bandido da luz vermelha*, em uma sucessão de aventuras típica das narrativas dos quadrinhos. A desfragmentação se torna muito peculiar, assim como os personagens do cinema de Sganzerla, com os dizeres dramáticos, os lapsos de pensamentos e as frases célebres de seu cinema.

Cineasta conhecido por seus filmes ficcionais, Sganzerla se dedica aos documentários em diversos momentos de sua carreira. O que é interessante observar nos filmes de Sganzerla, fundamentalmente nos documentários, é o uso do *table top* como elemento estilístico. Para tanto, parte-se da seguinte proposição: como é possível a “narrativa estática” dos HQ’s ser transportada para as narrativas em movimento do cinema? Nos quadrinhos, se faz necessário que o leitor “feche” o sentido e a relação de continuidade em seu cérebro. A ausência de movimento, não implica na ausência da ação, mas na transição de um quadro para o outro, é imprescindível que o espectador “monte” a ação completa. “Uma história em quadrinhos, portanto, é formada muito mais por aquilo que não se vê do que por aquilo que se vê, o que torna o leitor praticamente um co-autor da narrativa” (FERNANDEZ, 2005).

No cinema, a técnica do *table top* elaboraria movimento àquilo que é estático, algo oportuno aos quadrinhos, adquirindo importância narrativa da linguagem cinematográfica que se cerca de inúmeros elementos para conta/mostrar. O *table top* é a forma prototípica da edição eletrônica (feita ainda em película). Tais movimentos com imagens, atualmente é de fácil realização com a base digital e a edição não linear

suportada por computadores. A técnica fará parte da estilística de Sganzerla com os filmes (principalmente os documentários) que avançam a década de 1980, sendo ensaiada ainda durante seus filmes sobre quadrinhos em 1969.

A respeito da técnica afirma-se:

Chamado genericamente de mesa de animação, consistia em uma superfície plana iluminada uniformemente por fontes de luz laterais. Sobre a superfície da mesa eram colocadas as fotografias ampliadas em papel fotográfico. A câmera ficava posicionada em um eixo paralelo ao plano da mesa, com liberdade para subir e descer, o que permitia fazer o *zoom* para mergulhar na imagem (ELIAS, 2009).

A cultura dos gibis pode ser pensada como um germen da construção estilística nas narrativas ficcionais de Rogério Sganzerla, mas guardando espaço particular na articulação da montagem com os movimentos de *table top*. Sem profundidade, diferente do cinema, a fotografia e as imagens estáticas e pictóricas dos gibis versam o olhar sobre o estático. Uma articulação do audiovisual explora todos os eixos de uma “leitura”, vertical e horizontal juntamente com *zoom in* e *zoom out* se aprofundando nos detalhes e nos acontecimentos. O *table top* simula os movimentos do cinema, naquilo que é estático. As câmeras agenciam o próprio olhar humano sob uma superfície fotográfica ou pictórica. O material traz em si relações de repetição e congelamento da imagem no tempo, sob a dinâmica de um olhar que vasculha a superfície plana, vagueia, percorrendo a imagem como em uma leitura. A animação *table top*, é uma forma de fechar a lacuna do estático e do tempo (instantâneo), trazendo assim para o primeiro plano a leitura da imagem e do som. O movimento sobre o estático além de preencher os vazios do movimento sobre os materiais instantâneos nos remete a verve do estilo de Sganzerla ao usar intensamente o *table top*, cujos movimentos de câmera/mesa abrem a trama dos fatos a devaneios de ordem subjetiva.

A popularidade dos gibis na década de 40 influenciava o universo imaginário dos diretores e também na construção de valores ao público juvenil da época, tendo Mojica como um intercessor. Este texto se propôs a verificar as influências que foram responsáveis por dar força e o respaldo dos quadrinhos no Brasil. A relação dos gibis não para apenas na paixão dos diretores, mas transpõe-se para a linguagem utilizada nos filmes marginais.

O estilo agressivo, a fotografia sombria, a sujeira no traço e o conteúdo das histórias são vitais para o entendimento desta linguagem no underground brasileiro. Neste curta-metragem o híbrido, é significativo para o entendimento do universo criativo e estilístico, além de todo o referencial multimídia que viriam a compor os filmes da carreira Sganzerla.

Referências

ELIAS, Érico Monteiro. Da Fotografia ao Cinema: os fotofilmes de Marcello Tassara. **Studium (UNICAMP)**, v. 29, p. 6, 2009. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/29/6.html>>. Acessado em: 03/09/2012.

FERNANDEZ, Alexandre Agabiti. Zé do Caixão e os Quadrinhos (2005). In: **Ensaio Portal brasileiro de cinema**. Disponível em: http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/mojica/ensaios/04_03.php. Acessado em: 21/10/2012.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação: como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 2005.

SGANZERLA, Rogerio. **Por um cinema sem limite**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

_____. A mulher de todos e seu homem. Entrevistado por Sergio Cabral, Millôr Fernandes, Jaguar, Fortuna, Paulo Francis e Tarso de Castro. Publicado originalmente no Pasquim, 05 de fevereiro de 1970a. In: **Encontros**. CANUTO, Roberta (Org.) Rio de Janeiro Ed: Beco do Azougue, 2007. 54-81p.

_____. Filme em questão. Jornal do Brasil. 17 de maio 1969 In: **Revista de Cinema Contracampo** Edição 58, 2003. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/58/artigos_dossie.htm>. Acessado em: 26/08/2011.

_____. Ele quer destruir o cinema. Você pode gostar do seu filme? Entrevistado por Marcos Faerman. 15 de dezembro de 1969a. In: **Encontros**. CANUTO, Roberta (Org.) Rio de Janeiro: Ed: Beco do Azougue, 2007. 40-45p.

A montagem como gesto político no documentário ensaístico¹

Renata Fonseca Catharino² (mestranda – UFRJ)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Painel Ensaio Fílmico.

2 Mestranda em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Orientadora: Prof. Dra. Anita Leandro. Graduada em Comunicação Social-Cinema pela Universidade Federal Fluminense.

Resumo:

O artigo propõe um mapeamento de operações de montagem presentes em obras filmicas ensaísticas, explorando como essas operações, ao assegurarem às imagens um sentido múltiplo, aberto à intervenção do espectador, potencializam o alcance político do cinema. Serão analisadas três obras ensaísticas: *Videogramas de uma revolução* (H. Farocki e A. Ujica, 1992), *Os catadores e a catadora* (A. Varda, 2000) e *Serras da Desordem* (A. Tonacci, 2006).

Palavras-chave:

documentário, ensaio, montagem, política.

Abstract:

This article proposes a mapping of some montage techniques used in essayistic films, exploring how these operations potencialize the political scope of cinema by ascribing multiple senses to the images and demanding na active spectator. We will analyse three documentary films: *Videograms of a revolution* (H. Farocki and A. Ujica, 1992), *The gleaners and I* (A. Varda, 2000) and *Serras da Desordem* (A. Tonacci, 2006).

Keywords:

documentary, essay, montage, politics.

Introdução

Neste artigo propomos uma entrada possível para pensarmos a potência política do documentário ensaístico, partindo inicialmente da articulação entre estética e política proposta por Jacques Rancière (2005; 2010). Para Rancière, a tarefa política da arte não se restringiria a transmitir mensagens ou representar ideologias, referindo-se antes à possibilidade das obras intervirem na organização de um espaço-tempo comum, na partilha do sensível. Assim, entendemos como obras de arte politicamente interessantes aquelas que promovem a desnaturalização dos discursos de poder, a indeterminação de identidades, a multiplicação de sentidos, ou seja, uma desregulação da partilha.

Entendemos o documentário ensaístico como um modo de produção cinematográfica inerentemente compromissado com essa desregulação, ao adotar um tipo de agenciamento narrativo que foge dos regimes representativos ou informativos – regimes comprometidos com um ideal controlado de verdade – para se construir a partir de uma lógica digressiva, experimental e fabuladora. A prática documental se desfaz da tarefa de oferecer uma representação fidedigna do real para se colocar como produção, experiência do real.

Para este artigo, gostaríamos de pensar a maneira como a montagem atravessa operações comuns ao documentário ensaístico, presentes nos filmes *Videogramas de uma revolução* (H. Farocki e A. Ujica, 1992), *Os catadores e a catadora* (A. Varda, 2000) e *Serras da Desordem* (A. Tonacci, 2006), as transformando em estratégias críticas, dotadas de forte potência política.

A primeira dessas operações é a inflexão subjetiva, ou presença do realizador. Em *Os catadores e a catadora*, Agnes Varda está explicitamente presente durante todo o tempo – seu corpo, sua voz, suas escolhas, lembranças e encontros são os verdadeiros condutores da narrativa. Entretanto, o filme não adquire tons confessionais, e nós gostaríamos de pensar como essa tessitura afetiva não individualista pode ter um limite político.

Nos outros dois filmes, os contornos políticos parecem relativamente explícitos, já que *Videogramas de uma revolução* aborda a revolução romena de 1989 que depôs a ditadura comunista de Ceausescu, e *Serras da Desordem* nos narra a história do índio Carapiru depois que sua tribo sofre um ataque de fazendeiros e é praticamente dizimada.

Porém, o que gostaríamos de defender aqui é que a forte dimensão política desses filmes não é dada tanto por seus conteúdos, mas principalmente pelas operações narrativas e estéticas que costumam suas temáticas. As práticas em jogo aqui são a reencenação, no caso de *Serras da Desordem*, e a reutilização de imagens de arquivo no caso de *Videogramas de uma revolução* e, mais uma vez, em *Serras da Desordem*.

É importante ressaltar que, apesar de comuns, essas três estratégias (inflexão subjetiva, reencenação e uso de imagens de arquivo) não são exclusivas do documentário ensaístico, nem se constituem em gestos políticos em si. Podemos pensar em várias apropriações bem clássicas e pouco questionadoras dessas práticas – por exemplo, as imagens de arquivo são usadas muitas vezes como provas cabais, ou ilustrações para um evento histórico e a encenação como um artifício narrativo mais palatável e sedutor para nos apresentar uma reconstituição de fatos. Feita essa introdução, partamos para a análise dos filmes.

Os catadores e a catadora

O objeto do documentário de Varda é a atividade de catar; a cineasta se debruça sobre as mais variadas possibilidades dessa prática: catar lixo, catar alimentos, catar objetos descartados e, a variação que ela assume para si, catar imagens. O olhar de Varda não atribui um teor de posse ou consumo ao catar, e sim uma dimensão experimental; catar é muitas vezes o desdobramento de um encontro afetivo.

Essa dinâmica do encontro atravessa o filme: encontros entre pessoas, entre pessoas e objetos, entre Varda e as imagens que filma e entre as próprias imagens. Por isso defendemos que não há espetacularização do eu na inflexão subjetiva de Varda, mas sim abertura ao encontro, ao deixar-se ser afetado pelo outro.

Apropriando-nos de um conceito de Elena del Río (1998), gostaríamos de pensar as imagens de *Os catadores e a catadora* como corpos afetivos-performativos. No lugar da dimensão mimética, representacional da imagem, está em jogo sua dimensão performativa, ou seja, as imagens enquanto materialidades que se ligam não por um encadeamento causal, e sim por uma aproximação guiada por ritmos, cores, fluxos de memória; a imagem como um corpo que trava relações, que forja formas de vida, que afeta e transforma.

É a montagem que garante esse estatuto às imagens, colocando-as em relação, em tensão. Seguindo esse ritmo de transitoriedade e de indeterminação do encontro, a montagem opera por uma associação afetiva alógica, por uma potência de contato (RANCIÈRE, 2003) que passa rapidamente de uma batata a uma recordação de viagem, a uma infiltração no teto, a uma pintura, a uma entrevista, a caminhões na estrada. Cada nova imagem que aparece afeta todas as outras, dotando o filme de várias camadas de sentido. Esboça-se na tela a construção de um inventário afetivo que a cada momento tem suas “regras” de coleção alteradas pelos encontros; tanto os encontros que nos são apresentados objetivamente pelas imagens como os que se dão formalmente entre as próprias imagens.

Em última instância, os próprios sentidos engendrados pela obra se tornam também cambiantes. O exemplo mais significativo é o da própria definição da atividade de catar. Se o filme se inicia com a apresentação teoricamente rígida de um verbete do dicionário, no decorrer das imagens a palavra “catar” só faz acumular definições, que nunca se excluem. Ao fim do filme, *catar* não se torna um “super” conceito, totalizante, que abarcaria diversos subconceitos, mas sim um conceito em trânsito (LEONE, 2011), um conceito que se modifica a cada caso.

Videogramas de uma revolução

Videogramas de uma revolução é composto apenas por imagens produzidas durante os cinco dias da revolução romena. São imagens que se dividem entre imagens “oficiais”, filmadas e transmitidas pela rede de TV romena, imagens feitas pelos revolucionários depois de tomarem o estúdio de TV e imagens de cinematografistas amadores, que capturavam com urgência e avidez – nas ruas ou das janelas de suas casas – o que se desenrolava frente aos seus olhos.

Ao invés de encararem essas imagens como documentos inertes, que serviriam como provas materiais, ilustrações para recontarmos o advento da revolução “tal como foi”, Farocki e Ujica lidam com as imagens de maneira arqueológica. A montagem manipula com liberdade as imagens: avança, retrocede, reenquadra, congela, tratando-as como uma materialidade plástica, arquivos que devem ser escavados, questionados, postos em novas redes de relações e sentidos.

Essa manipulação investigativa e curiosa não busca encontrar nas imagens algum conteúdo oculto, que poderia vir à tona como novo esclarecimento para o evento. Farocki e Ujica não têm a intenção de esgotar essas imagens, extrair delas explicações, mas sim evidenciar seu caráter problemático, complexo de imagens que ao mesmo tempo registram e performam um acontecimento histórico.

Assim, a relação que os cineastas estabelecem com a história, com a representação e escritura da história em imagens não passa mais pela estrutura clássica de uma lembrança narrativa da história. *Videogramas de uma revolução* busca explicitar o acontecimento, em todo seu teor contingente e paradigmático. A multidão insurgente na praça, a interrupção da transmissão do comício do ditador Ceausescu, as imagens tremidas e pouco nítidas dos cinegrafistas amadores representam uma descontinuidade no curso da história, uma suspensão das certezas, uma abertura a vários futuros possíveis.

Através da montagem, portanto, o estatuto das imagens da revolução é transformado. De imagens informativas ou espetaculares – imagens “ao vivo” –, elas passam a imagens performativas, que não se deixam capturar definitivamente por discursos estabelecidos – imagens “vivas” (BRASIL, 2009). De *imagens-fato* – aquelas que nos são fornecidas constantemente pela mídia e com as quais não temos muito a fazer (AGAMBEN, 1998), pois já estão prontas – passam a *imagens-potência* – que convocam um olhar crítico do espectador, evidenciando seu lugar como eminentemente político.

Serras da Desordem

Serras da Desordem, documentário de 2004, dirigido por Andrea Tonacci ocupa um lugar bastante singular na produção documentária brasileira. O filme narra a história do índio Carapiru, da etnia awá-gujá, que escapou de um ataque de fazendeiros que dizimou sua família e vagou por dez anos até ser encontrado pela FUNAI habitando em uma pequena vila de camponeses na Bahia. Carapiru foi levado para Brasília e, durante uma entrevista com a presença de um intérprete da mesma etnia, descobriu-se que esse intérprete era seu filho, também sobrevivente do ataque. Carapiru é então levado de volta para sua tribo.

Na época, foi para este desfecho – o reencontro com o filho e a volta para a aldeia – que as mídias voltaram sua atenção, transmitindo-o com espetacular dramaticidade. A proposta narrativa de *Serras da Desordem*, entretanto, é completamente outra.

Mais do que narrar um evento que seria especial por ser tão pouco provável, Tonacci parece interessado em fazer do seu encontro singular com a história de Carapiru uma análise crítica das outras dimensões históricas que cruzam e compõem esse encontro, apontando para a possibilidade de repensá-las e reescrevê-las. Em última instância, é o questionamento da nossa relação com a história e com sua representação por imagens que está em jogo em *Serras da Desordem*.

Para criar a estrutura espaço-temporal complexa que nos incita essa série de questões, Tonacci combina imagens de arquivo, trechos reencenados, depoimentos, e imagens do reencontro de Carapiru com aqueles que integraram sua história.

A junção de imagens reencenadas com imagens do reencontro atual inviabiliza a leitura da história de Carapiru como mera lembrança cronológica; as temporalidades se condensam, privilegiando a intensidade daquelas experiências, os afetos e relações de poder ali envolvidos.

A inserção de imagens de arquivo, por sua vez, expande o trabalho de escritura e reescritura histórica para outros campos. A história do Brasil, a história do cinema brasileiro, a história das representações culturais, a história do encontro do branco com o índio estão todas ali presentes, em uma dimensão problemática. Irrumpem quase sempre em cortes desconcertantes, rasgando a narrativa. Essa estranheza nos força a criar novas vias para pensar essas questões.

Além disso combinados à representação da história pessoal de Carapiru, os arquivos alçam-na a um plano não tão pessoal assim. São imagens que simultaneamente dizem e não dizem respeito a Carapiru, que tornam sensível a mediação de Tonacci, que nos lembram que antes de tudo, o filme é fruto do encontro singular entre ele e Carapiru.

Serras da Desordem se coloca assim como limite da combinação improvável de todas essas histórias, que também são nossas, compondo uma partilha que compreende Carapiru, aqueles que conheceu ao longo da vida, Tonacci e o próprio espectador.

Considerações finais

A potência política em *Os catadores e a catadora*, *Serras da Desordem* e *Videogramas de uma revolução* aparece na irredutibilidade de suas imagens a qualquer discurso estabelecido e a uma representação tradicional da história. Como sugeria Rancière, a força política da arte não reside em suas mensagens, mas em sua capacidade de desregular espaços e tempos, de abalar estruturas de sensibilidade e cognição.

Na montagem de Varda, Tonacci, Farocki e Ujica, espaços e temporalidades se amalgamam em fluxos de intensidades; não há julgamentos morais ou raciocínios simplistas em causas e consequências. O olhar que os autores voltam para as imagens que filmam é questionador, curioso, atento. A montagem revela que o filme é sempre fruto de encontros – entre os realizadores e os personagens e objetos filmados; entre os realizadores e as imagens; entre as imagens e o espectador – ou seja, revela um trabalho de constante experimentação.

Ao espectador é convocada uma postura também crítica – ainda que pela via afetiva. As imagens não se dispõem a uma apreensão passiva; é preciso pôr-se em relação com a obra, inventar seus próprios caminhos de fruição, inaugurar sentidos.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. Le cinéma de Guy Debord. In: *Image et Mémoire*. Paris: Hoebeke, 1998.
- BRASIL, André “O ensaio: pensamento ao vivo” In. FURTADO, Beatriz (org.). *Imagem contemporânea*. São Paulo: Hedra, 2009.
- CAETANO, Daniel (org.). *Serras da desordem*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue: Sapho, 2008.
- FRANCO, Juliana Cardoso. *Eu sou uma imagem – Práticas autorreferentes no cinema: as estéticas de si*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2012.
- LEONE, Luciana di. *De Trânsitos e Afetos: Alguma Poesia Argentina e Brasileira no Presente*. Tese de Doutorado. Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2011.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le destin des images*. Paris: La Fabrique éditions , 2003.
- _____. *A partilha do sensível*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- _____. “Política da arte”. In: Revista Urdimento – Outubro de 2010 - nº15, pp.45-59.
- RIO, Elena del. *Powers of Affection: Deleuze and the Cinemas of Performance*. Edimburgh: Edimburgh University Press, 1998.

Modos de afetação no cinema de Lars von Trier¹

Emília Valente Galvão (doutoranda – Póscom/UFBA)²

1 Trabalho apresentado como comunicação individual na mesa Afetações no cinema contemporâneo³ durante o XVI Encontro Socine.

2 Emília Maria da Conceição Valente Galvão é doutoranda e mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA.

Resumo

O objetivo desta apresentação é examinar alguns modos de apelo afetivo recorrentes na obra do cineasta dinamarquês Lars von Trier. Por meio da análise do filme *Epidemic (1987)*, o texto tenta demonstrar como, desde o início de sua carreira, o diretor vem colocando em cena uma série de problemas relacionados à expressão dos afetos dos personagens e à convocação da experiência afetiva do espectador, a partir da apropriação de estratégias associadas aos gêneros de corpo (WILLIAMS, 1991).

Palavras-chave: Lars von Trier, afetividade, *Epidemic (1987)*.

Abstract

This presentation aims to examine some modes of affective-appeal employed by danish filmmaker Lars von Trier. Through the analysis of the film *Epidemic (1987)*, the document tries to demonstrate how, since the beginning of his career, and by the appropriation of some strategies associated to film bodies (WILLIAMS, 1991), the director stresses several problems related to the expression of characters affective responses and the elicitation of spectators affective reactions.

Keywords: Lars von Trier, affectivity, *Epidemic (1987)* .

A proposta dessa comunicação é refletir sobre a obra de Lars von Trier a partir da questão das estratégias de convocação da *participação afetiva* ou dos *modo de produção de afetos* (ODIN, 2000) Para tanto, será tomado como fio condutor o segundo longa-metragem do cineasta: *Epidemic* (1987). Por meio da análise deste filme, procura-se demonstrar como, já na fase inicial da carreira do diretor, é possível observar em sua obra a emergência de uma série de problemas relacionados à expressão dos afetos dos personagens e à convocação da experiência afetiva do espectador pelo cinema narrativo de ficção. Tais problemas – que tensionam os limites entre categorias como aproximação e distanciamento, além de provocar reflexão sobre os limites éticos do manejo dos afetos do espectador - parecem estar ligados diretamente ao interesse por um tipo específico de experiência afetiva, caracterizada por reações excessivas e instintivas, que envolvem o espectador num nível corporal.

No artigo *Film Bodies: Gender, Genre and Excess*, Linda Williams (1991) direciona sua atenção para certos gêneros de filmes, classificados como de “mau gosto” e desvalorizados pelo apelo sensacionalista e grosseiro a respostas que são de uma natureza não reflexiva nem estética, mas quase inteiramente instintiva. Williams classifica como “gêneros de corpo” ao horror, à pornografia e ao melodrama - mais especificamente aos filmes para mulher ou *wheepies* (filmes para chorar). Tais gêneros teriam em comum o fato de visar de modo muito direto uma afetação do corpo do espectador ao explorar o “espetáculo de um corpo capturado sob o domínio de intensa emoção e sensação” (WILLIAMS, 1991, p.41).

É fácil identificar a recorrência destes gêneros na obra de von Trier, como o melodrama, nos filmes da Trilogia do Coração de Ouro, e mesmo a pornografia nas cenas de sexo explícito em *Os Idiotas*, *Antichristo* (2009) e ao que tudo indica, na produção *The Nymphomaniac*, a ser lançada em 2013. Em *Epidemic* são as convenções do horror que marcam presença. No filme aqui analisado, Lars e o roteirista Niels Vørsel interpretam a si mesmos. Às vésperas de entregar ao produtor os originais de um roteiro, eles descobrem que o arquivo do texto foi danificado. Decidem então escrever um roteiro inteiramente novo. Quando Niels datilografa no papel o título *Epidemic*, aos sete minutos do filme, um narrador em *voice over* anuncia uma “coincidência sinistra e fantástica”: durante os cinco dias em que o roteiro foi criado, uma epidemia real se aproximava. Sua erupção coincidiu com o término do trabalho.

A partir daí, a narrativa irá se bifurcar em duas linhas de ação, acompanhando, por um lado, Lars e Niels no processo de construção do roteiro; e por outro, as cenas do filme que eles criam: a história de Dr. Mesmer, um médico idealista da Idade Média interpretado pelo próprio von Trier - que parte numa jornada para salvar as vítimas da peste, sem saber que ele próprio espalha a doença.

A referência ao horror é evidente em certas escolhas estilísticas. Na composição de algumas imagens, há distorções e jogos de luz e sombra que remetem à estética dos filmes do expressionismo alemão dos anos 20, como *O Gabinete do Dr. Caligari* (1922) e *Nosferatu* (1920). Em outros momentos, *Epidemic* parece mais próximo das produções de terror B mais recentes. seja pela precariedade dos recursos empregados nos “efeitos especiais”, pelos efeitos sonoros à base de sintetizadores, ou ainda pela exploração de imagens repulsivas, com planos detalhe de feridas e furúnculos

Ao incursionar pelo território dos “gêneros de corpo” (e, sobretudo, no contexto de um cinema autoral), a obra de von Trier brinca com nossos horizontes de expectativa e critérios de avaliação e classificação das obras, problematizando uma série de questões de natureza ética. Quais os limites válidos para a manipulação de afetos, sobretudo quando se visam de modo muito direto reações corporais instintivas? E mais: até que ponto o desconforto em relação a estas experiências deve orientar julgamentos sobre as obras?

Em *Epidemic*, este tipo de apelo afetivo é produzido na sequência final, que mostra ao longo de 24 minutos uma sessão de hipnose. Lars, seu roteirista Niels e a assistente Suzzane recebem o consultor Claes para um jantar onde o roteiro será apresentado de modo bastante inusual. Um hipnotizador vai suggestionar a mulher, transportando-a psiquicamente para dentro das paginas finais do roteiro. Com o transe um estado de horror e desespero, que culmina com o aparecimento de chagas no seu corpo e no corpo das outras pessoas que estão na sala. A epidemia do roteiro contaminou a “vida real”.

Toda a encenação evolui a partir de um contraponto entre os planos que mostram a mulher e aqueles que revelam os olhares em torno dela, além de rápidas tomadas que prometem ao espectador a revelação de informações privilegiadas, manobrando expectativas em relação à iminente disseminação da epidemia. De modo

geral, os planos mais longos e aproximados são reservados à mostraçãõ do transe. Enquanto as *reaction shots* dos demais personagens duram em média dois a seis segundos, as tomadas focalizando o corpo e o rosto da hipnotizada chegam a se prolongar por quase um minuto.

O que mais chama atenção nesta cena é o modo como ela parece apelar para o que os psicólogos chamam de mimetismo afetivo (*affective mimicry*). A ideia de um mimetismo afetivo advém da observação do fenômeno dos reflexos-espelho (*mirror reflexes*) ou mimetismo motor (*motor mimicry*), uma tendência dos indivíduos de imitar aspectos dos gestos e expressões faciais de seus interlocutores ou de pessoas que observa - como quando esboçamos uma expressão de dor ao ver o sofrimento de alguém. Trata-se de uma resposta automática e involuntária que teria a função de permitir ao sujeito obter informações sobre o estado mental daqueles com quem se relaciona.

Alguns pesquisadores cognitivistas do cinema veem no modo como certos filmes se apropriam de recursos como o *close up* um apelo à comoção emocional via efeitos de mimetismo. Plantinga (1999, p. 239) identifica numa série de produções norte-americanas a recorrência do um tipo de cena de apelo ao mimetismo afetivo, a que ele chama de “cena da empatia”. Nestas cenas – que com frequência aparecem nos finais dos filmes - o ritmo da narrativa se reduz e a atenção se volta para experiência interior de um personagem. Usa-se muito o *close-up*, em planos ou estrutura de planos longos, com a utilização da música, empaticamente, como reforço.

Treze anos depois de *Epidemic*, von Trier adotaria uma estratégia do gênero na sequência final de *Dançando no Escuro*, que se demora na mostraçãõ de todo o horror e desespero da protagonista instantes antes de ser enforcada. Curiosamente, aqui também a *mise en scène* é construída a partir de um contraponto entre as expressões de uma personagem e os olhares daqueles que a observam.

No caso de *Epidemic*, a cena pode ser compreendida também como um comentário reflexivo sobre o poder do cinema de levar o espectador a uma profunda imersão na diegese. Como se sabe, a analogia entre o transe hipnótico e a experiência do espectador é recorrente nos estudos sobre cinema (BERTON, 2012). Talvez mais importante, portanto, que a afetação do espectador é o modo como esta afetação é problematizada em *Epidemic*.

De fato, ao construir a narrativa como um pseudodocumentário sobre o processo de elaboração de um roteiro, Lars von Trier coloca em cena reflexões sobre o seu ofício como roteirista e diretor. Aos 24 minutos do filme, por exemplo, Lars e Niels aparecem pintando na parede do apartamento a linha dramática da narrativa que estão construindo. “Um filme deve ser como uma pedra no sapato”, diz o *personagem* von Trier, numa sentença que se configura claramente como um comentário do von Trier cineasta, para além da diegese.

No entanto, o que parece caracterizar de modo mais exato o exercício de reflexividade aqui empreendido é a opção por uma estética do descuido ou do “mal feito”, como se malogros na construção da narrativa audiovisual fossem utilizados para intensificar no espectador a consciência do filme enquanto artefato. Em *Epidemic*, esta estratégia é usada de modo exaustivo. As cenas do “filme dentro do filme” parecem esboços de cenas, tão improvisadas e inconsistentes como o roteiro que Lars e Niels tentam elaborar às pressas. Numa delas, o protagonista inicia sua jornada de mártir pairando no ar sob os campos de trigo e pendurado por um cabo a um helicóptero. Mesmo a narrativa da “vida real” parece construída de modo displicente. Não raras vezes o roteiro se demora longamente em situações gratuitas e mesmo bizarras, que não parecem ter qualquer correlação significativa com o resto da trama.

Ao mesmo tempo, a simulação do registro documental pode ser entendida como um apelo extra à imersão do espectador, conferindo uma espécie de valor adicional de verdade à narrativa. Dessa maneira, um problema estético é colocado: quais os limites e possibilidades de um cinema de forte convocação de reações afetiva, fundado num tipo de exercício de reflexividade que deixa ver ao espectador, de um modo farsesco e e descuidado, as estratégias de manipulação dos seus próprios afetos?

Com frequência, nos estudos sobre o cinema, a participação afetiva foi compreendida como um efeito de impressão de realidade produzido pelas imagens em movimento. Mas até que ponto a participação afetiva depende mesmo da impressão de realidade? Odin (2000, p.20) lembra que o fenômeno está ligado a certos traços da matéria de expressão da linguagem cinematográfica, como o movimento das imagens e o som sincronizado. Outras linguagens, como o texto escrito, são incapazes de produzir impressão de realidade. Não obstante, é um erro deduzir que elas são incapazes de

produzir um efeito diegético. A prova disso é que a leitura de um romance é capaz de propiciar um “efeito de mundo” tão ou mais intenso que a apreciação de um filme.

Quando, portanto, na cena final de *Epidemic*, Trier persegue reações de mimetismo afetivo, é o fenômeno de impressão de realidade que parece estar sendo usado a favor da imersão na diegese e, conseqüentemente, da participação afetiva do espectador. Em contrapartida, ao expor em cena o helicóptero que permite a Dr. Mesmer deslizar no ar é à consciência do cinema enquanto espetáculo – reflexiva e distanciada do *pathos* do personagem – que o filme se endereça.

Em trabalhos posteriores, os dois tipos de estratégias se apresentam de forma ainda mais imbricada, como se o objetivo fosse levar o espectador a transitar continuamente entre modos de apreciação radicalmente diversos – ou talvez testar os limites para mantê-lo imerso na narrativa, mesmo diante de uma exposição ostensiva dos artifícios da encenação. *Dogville* (2003) e *Manderlay* (2005) são exemplares nesse sentido. É em *Epidemic*, no entanto, que a opção pela contraposição começa a se delinear a partir inclusive dos dois registros em que a narrativa se bifurca: o “da vida real”, que apela para uma leitura documentarizante, e o do filme dentro filme, estilizado a ponto de se revelar como uma absurda farsa.

No início desta análise, chamamos atenção para os problemas éticos colocados pelo apelo à afetação do corpo do espectador, sobretudo na medida em que ele percebe este apelo como algo excessivo ou gratuito. O que queremos dizer, no entanto, quando afirmamos que determinada cena de sexo ou violência é gratuita? Gratuita em relação a que? Provavelmente, em relação a um contexto – ou a uma retórica moral - que lhe dê sentido, que justifique para nós este apelo, para além de uma mera manipulação de respostas emocionais e sensoriais muito básicas.

Para o público dos filmes de corpo, esta questão não costuma ser colocada. O espectador pode apenas se entregar aos prazeres que os sons e as imagens lhe oferecem, sem maiores questionamentos morais – ou então as rejeitar. *Epidemic*, não se enquadra, obviamente, neste caso. O próprio enredo – com digressões que se prolongam às vezes tediosamente - oferece poucas recompensa a uma apreciação deste tipo. Além disso, o contexto de exibição e circulação da obra já constrói para o espectador um outro horizonte de expectativas, levando-o a se

interrogar sobre as intenções por trás do recurso à afetação, sobre os valores e ideias que poderiam justificá-la.

E neste aspecto, Lars von Trier não facilita muito o trabalho do espectador, plantando ao longo do filme uma série de pistas contraditórias, que permitem a *Epidemic* ser compreendido ora como uma alegoria sobre a experiência do horror - numa Europa assombrada pelos fantasmas da 2ª Guerra Mundial e da Guerra Fria - ora como pura farsa, uma brincadeira provocadora com nossos afetos. Ao espectador, resta a tarefa de tentar dar conta dos problemas éticos e estéticos que o filme provoca, como uma pedra no sapato.

Referências

BERTON, Mireille. Cinéma et hypnose (Raymond Bellour, le Corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 58 | 2009, mis en ligne le 01 octobre 2012.

MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Moraes, 1970.

ODIN, Roger. *De la fiction*. Bruxelles: De Boeck & Larcier, 2000.

PLANTINGA, Carl. The Scene of Empathy and the Human Face on Film. In: PLANTINGA, Carl R.; SMITH, Greg. *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion*. Baltimore, Maryland: The John Hopkins University Press, 1999.

WILLIAMS, Linda. Film Bodies: gender, genre and excess. *Film Quarterly*, Vol. 44, No. 4. (Summer, 1991), pp. 2-13.

Partido alto: **a voz na tomada¹**

Sérgio Puccini² (doutor – Universidade Federal de Juiz de Fora)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Seminário Temático Estudos do Som.

2 Professor do curso de Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cultura e Linguagens da UFJF. Autor do livro *Roteiro de Documentário: da pré-produção à pós-produção* (Papyrus, 2009).

Resumo

O artigo apresenta uma análise do documentário *Partido alto*, de Leon Hirszman, centrada no uso da voz. O curta possui estrutura marcada por apenas duas situações de filmagem, as rodas de samba de Candeia e Manacéa. Como opção de montagem prevalecem planos-sequência com respeito quase total à sincronia entre som e imagem. Ao mesmo tempo, o documentário faz uso de uma locução fora de campo que, embora ocupe um pequeno trecho, possui importância para a construção estilística do filme.

Palavras-chave

Documentário Brasileiro, Som, Voz, Leon Hirszman.

Abstract

This article presents an analysis of *Partido Alto*, a Leon Hirszman's documentary, focused on the use of the voice. The structure of this short film is based in only two shootings situations, the "samba meetings" in the backyards of the houses of Candeia and Manacéa. As editing's procedure, the use of the long synchronous take is a norm. This documentary film makes use of a voice over narration which, although occupying a small part, has importance for the stylistic construction of the film.

Keywords

Brazilian documentary, Sound, Voice, Leon Hirszman.

Partido alto (1982), curta metragem de Leon Hirszman, é um filme feito sobre um material de base que, de acordo com seu projeto inicial, resultou incompleto. Com o aporte financeiro adquirido com premiação do Ministério da Educação e Cultura, e financiamento da EMBRAFILME, o projeto previa, de acordo com o texto do argumento, um mapeamento de uma “manifestação de cultura popular urbana, carioca”³, dando voz a diversos partideiros “ainda vivos”, “através da utilização das técnicas de som direto”. O argumento listava nomes de sambistas que prestariam depoimentos para o documentários, entre eles: Xangô da Mangueira, Candeia, Joãozinho da Pecadora, Geraldo Babão, Donga e João da Baiana. Desses, apenas os depoimentos dos sambistas da velha guarda da Portela, como Candeia, Joãozinho da Pecadora, Manacéia, Casquinha, entre outros, foram registrados em duas situações de filmagem realizadas em setembro de 1976. De acordo com o próprio Leon, em carta enviada posteriormente a Fernando Ferreira, diretor da EMBRAFILME, esse material corresponderia a metade do que estava previsto para o filme. Faltaria registrar os depoimentos de Dona Ivone Lara, Anicete, do Império Serrano e Clementina de Jesus, que Leon considerava uma participação indispensável para o filme. Não tendo mais suporte financeiro para isso, em função do “aumento de custos de produção” que inviabilizaram a conclusão do projeto nas bases financiadas originalmente pela EMBRAFILME, Leon solicita, nessa carta citada acima, uma revisão orçamentária para o filme, que agora pretende transformar em média metragem. O aval da EMBRAFILME para a complementação orçamentária ocorrerá em fins de 1979, três anos após o início das filmagens. Nesse momento, Leon se encontra envolvido com realização de *Eles não usam black-tie*. Ao informar a empresa da impossibilidade de finalização de *Partido Alto* naquele período, devido a seu envolvimento no longa *black-tie*, Leon informa também sua ideia de transformar o material já filmado em um curta metragem sobre Candeia, que havia falecido em 1978, portanto dois anos após Leon tê-lo filmado em sua casa. Leon justifica que tal ideia “em nada desvirtuaria o projeto inicial do Partido Alto, já que Candeia expõe, musicalmente, no material filmado, temas ligados aos partideiros e ilustra magnificamente o próprio Partido Alto”. Finalizado seis anos depois do início das filmagens, em 1982, o filme trás uma homenagem a Candeia

3 As partes do texto colocadas entre aspas são citações extraídas dos documentos originais encontrados na Coleção Leon Hirszman depositada no Arquivo Edgard Leuenroth (www.ifch.unicamp.br/ael/)

em dedicatória que aparece em cartela no início do filme. No entanto, não se trata exatamente de um filme sobre Candeia, já que esse domina apenas a primeira parte do curta metragem, não tendo participação na segunda e última parte.

Essa introdução serve para ilustrar os percalços de produção de um documentário, marcada essencialmente pelo improvisado. Um filme cujo o argumento irá passar por várias revisões até sua versão final. Essa ideia de improvisado, aliás, casa perfeitamente com o tema do filme, o Partido Alto. Conforme explica os próprios sambistas, o Partido Alto é, na sua origem, uma manifestação musical em que o cantador improvisa versos em cima de uma base fixa, seguindo a linha do repente nordestino. Teríamos assim uma perfeita adequação conceitual entre o modo de produção do filme e seu tema. Por outro lado, Leon já vinha experimentando essa ideia de filme improvisado desde *Nelson Cavaquinho* (1969), conforme o próprio Leon relata em entrevista a Alex Viany (VIANY, 1999, p. 298), portanto não era uma experiência nova para ele, apesar de ter em sua filmografia, destacada preocupação formal.

Na falta de um material bruto mais amplo, o curta irá montar sua estrutura se utilizando de apenas duas situações de filmagem que apresentam duas rodas de samba, a primeira ocorrida na casa de Candeia e a segunda na casa de Manacéia. A roda de samba da casa de Candeia envolve um grupo consideravelmente menor de participantes e possui um teor mais didático, em que Candeia se mostra preocupado em explicar, para o filme, o que vem a ser o Partido Alto, portanto temos uma situação que poderíamos chamar de um pouco mais controlada se comparada à segunda situação de filmagem, na casa de Manacéia, que envolve um grupo consideravelmente maior de participantes, membros da velha guarda da Portela, com destaque para a presença de Paulinho da Viola, colaborador de Leon no documentário. O pouco material bruto de filmagem será determinante para forma que o filme irá adquirir, conforme veremos a seguir.

A ausência de opções de planos de filmagem, ocorrida em função do filme não ter conseguido fechar com o projeto original, faz com que Leon adote uma opção de montagem que tem consequências na concepção estilística do filme. Aquilo que poderíamos chamar de uma estrutura mínima, montada em cima de material extraído de apenas duas situações de filmagem, vem a ser composta por longos planos-sequência

em que temos um quase total respeito a sincronia entre som e imagem, quase sem recorrer aos chamados planos de cobertura.

O filme abre com fotos de arquivo que servem de base para os créditos iniciais. Nessas fotos, amareladas como que estivessem envelhecidas pelo tempo, vemos sambistas da velha guarda perfilados em conjunto. Ao final, uma foto de Candeia, tocando um pandeiro em sua cadeira de rodas, vem ilustrar a dedicatória do filme: *Ao mestre Candeia*. O mais interessante dessa abertura vem a ser o fato de não termos nenhum acompanhamento sonoro a essas imagens.

Na primeira parte do filme, a da casa de Candeia, o respeito a relação sincrônica entre som e imagem é total. A sequência é montada com apenas cinco longos planos de filmagem em que Candeia vem a ocupar posição de destaque e é marcada por seu caráter didático. Trata-se de registrar um evento montado para o filme que pretende demonstrar o que vem a ser o samba de partido alto nas suas mais diversas formas de expressão, no canto e na dança.

De saída, já podemos notar uma constante no quadro das imagens do filme, a presença de um microfone, e do técnico que opera esse microfone. Essa presença é marca de uma preocupação central do filme quanto a captação de som direto, e não poderia ser diferente, já que o interesse do filme reside no registro dos cantos e depoimentos, na expressão oral dos participantes que ocorre na situação de filmagem. É o microfone que atrai mais o interesse dos sambistas, e não a câmera. De fato, todo o trabalho de captação sonora fica a mostra no filme. Pelo que mostra as imagens podemos concluir que a captação foi feita com a utilização de dois microfones, um omnidirecional, colocado em um pedestal próximo do cavaquinho, e outro microfone, direcional, operado manualmente por um dos técnicos da equipe. Pode-se perceber toda uma interação entre esse técnico, com o câmera e até mesmo com o outro técnico que opera o gravador que está sentado em um canto ao fundo do quintal.

Na segunda parte do documentário, que registra a roda da casa de Manacéia, os procedimentos de filmagem permanecem os mesmos, câmera no ombro com forte interação entre equipe (câmera e som) e os participantes da roda. A sequência se divide em duas partes distintas, a primeira registra o momento em que os sambistas estão reunidos ao redor de uma grande mesa, almoçando, e a segunda registra a roda de

samba, ocorrida após esse almoço. A sequência é formada por 12 planos de filmagem sendo que aqui vamos ter pela primeira vez a adoção de alguns planos de cobertura, não sincrônicos, de curta duração, utilizados para cobrir trechos dos depoimentos dos sambistas dados durante o almoço. Os depoimentos seguem a linha didática que vimos na sequência de *Candeia*, em que os sambistas procuram explicar o que vem a ser o Partido Alto e as características principais dessa manifestação.

Novamente vamos ter, em quase todos os planos da sequência de *Manacéia* (com exceção dos planos de cobertura), a presença em quadro do microfone e do técnico que opera o microfone direcional. Pelo que vemos das imagens do filme, a captação dessa vez irá contar com, pelo menos, três microfones, um direcional operado manualmente, um omnidirecional colocado em um tripé para captar o som do violão e cavaquinhos e um, também omnidirecional, curiosamente pendurado em um varal bem no meio do quintal.

Somente no último plano do filme (o décimo segundo da sequência) é que vamos ter a entrada de uma locução fora de campo, a cargo de Paulinho da Viola. Serão três entradas sobre esse mesmo plano. O texto busca uma síntese do conteúdo informativo do filme, além de servir como depoimento pessoal de Paulinho que relata um pouco de sua experiência com o Partido Alto. Ao final, Paulinho encerra com uma espécie de apelo, clamando pela manutenção da tradição do Partido Alto sempre ameaçada pelas obrigações dos sambistas com o mercado.

Vemos, por essa breve descrição, que o documentário adota um mesmo procedimento de montagem para todo o filme, marcada por longos planos-sequência sincrônicos. Essa opção sinaliza um respeito a duração do evento que ocorre diante da câmera, que possibilita a experiência de um mergulho na tomada. Jean Rouch, de *Os tambores do passado*, poderia ser citado como referência próxima. Aqui, no entanto, o apego a sincronia reflete na verdade um apego a expressão oral dos participantes do filme.

Essa aderência ao transcorrer da tomada só será quebrada no final com a entrada da locução fora de campo de Paulinho da Viola. A entrada dessa locução irá estabelecer uma nova perspectiva de tempo em relação as imagens que vemos, jogando as imagens para o passado enquanto a voz passa a ocupar o presente. Ao ser inserida apenas nos

minutos finais do curta, a locução de Paulinho da Viola possibilita, ao espectador, a experiência de ser “puxado” para fora do filme em que se encontrava mergulhado, após quase vinte minutos de convívio próximo com aqueles partideiros. São três entradas curtas que possuem importância significativa na constituição estilística, e discursiva, do filme, justamente pela forma como são usadas. A voz de Paulinho, que também atua no filme, ocupa um espaço privilegiado na faixa sonora, normalmente destinado a uma *voz do saber*, Paulinho também trás em seu texto traços de uma experiência pessoal, da mesma forma que os demais depoentes do filme, sinalizando o que poderíamos chamar de uma posição conciliatória entre a *voz do saber* e a *voz da experiência*, para usar a expressão de Bernardet (BERNARDET, 2003).

Ao deixar para o final o uso da voz *over*, o filme possibilita essa aderência a tomada, deixando que o instante da filmagem fale por si, que a performance dos sambistas deem conta do recado. O curioso é que, ao final do texto, na terceira e última entrada, Paulinho se lança para o futuro, conclamando as pessoas a manterem a tradição do Partido Alto, “*vamos vadiar, ô nega?*”, uma tradição que, de acordo com os pressupostos do filme, está ameaçada pela exigências do “*grande espetáculo*”.

Então nós temos, de acordo com a maneira que o filme se desenvolve e se estrutura, uma clara evolução cronológica que vai da lembrança de um passado, estampado nas fotos envelhecidas de arquivo que o filme usa como base para seus créditos iniciais, passa pelo presente da situação de filmagem, as rodas de samba e a maneira como são mostradas com esse respeito a duração do evento, essa aderência ao transcorrer da tomada, e se lança para o futuro, através do texto da locução fora de campo de Paulinho da Viola que encerra o documentário.

A ideia do filme é justamente essa, de se resgatar uma tradição, torná-la presente novamente para o registro fílmico. Esse esforço de resgate é feito, por Leon Hirszman, com uma economia de recursos em função dos percalços de produção relatados no início desse texto. Essa economia de recursos, antes de ser prejudicial ao filme, acaba por tornar o filme uma experiência singular. De fato, *Partido Alto* é bem sucedido ao propor registrar uma manifestação da cultura popular com tudo aquilo que ela teria de espontâneo, do canto que vai nascendo na hora, no improviso, momento de liberdade maior, como diz o texto de Paulinho. Temos os sambistas em estado puro, longe das amarras impostas pelas exigências de um mercado fonográfico que vitimou muito desses sambistas.

Referências

- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CHION, Michel. *La Voix au cinema*. Paris: Editions de Etoile/Cahiers du Cinéma, 1993.
- COSTA, Fernando Morais da. *O som no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: FAPERJ, 7 Letras, 2008.
- PUCCINI, Sérgio. *Roteiro de documentário, da pré-produção à pós-produção*. Campinas: Papyrus, 2011.
- RAMOS, Fernão. *Mas afinal, o que é mesmo documentário?*. São Paulo: SENAC, 2008.
- _____(org.). *Teoria contemporânea do cinema (vol.II)*. São Paulo: SENAC, 2004.
- ROTHA, Paul. *Documentary film*. New York: Norton & Company, 1939.
- SALEM, Helena. *Leon Hirszman, o navegador das estrelas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil, tradição e transformação*. São Paulo: Summus Editorial, 2004.
- VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1999.

Eu era feliz e não sabia: o rural no cinema brasileiro dos anos 2000¹

Célia Tolentino² (doutora - UNESP)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Comunicação individual. Agradeço à FAPESP, que financia a pesquisa que dá subsídios a este artigo.

2 Doutora em Ciências Sociais (UNICAMP), professora na FFC/UNESP - Câmpus de Marília, autora de *O rural no cinema brasileiro*, editora da Revista *Baleia na rede* – arte e sociedade.

Resumo:

Nestes tempos de capitalismo avançado, cidades hiperdimensionadas, com questões de iguais proporções, que apreensão faz do rural brasileiro o cinema nacional dos anos 2000? A julgar pelas obras com maior sucesso de público da última década, o rural continuará “fora de lugar” e pensado como um passado *virgiliano*, uma era da felicidade, hoje perdida. O rural em tempo corrente parece não corresponder à imagem que dele temos em nosso imaginário, confirmando as lições de Raymond Williams.

Palavras chaves:

Cinema brasileiro, ruralismo e ruralidade, identidade nacional, pensamento social e cultura.

Abstract:

In these times of advanced capitalism, supersized cities, with issues of equal proportions, which apprehension makes of the Brazilian rural the national cinema of the 2000s? Judging from the works with most success of public of the last decade, the rural will continue “out of place” and thought of as a Virgilian past, an era of happiness, today lost. The rural in the current time seems to not correspond to the image of it that we have in our imaginary, confirming the lessons of Raymond Williams.

Keywords:

Brazilian cinema; ruralism and rurality; national identity; social thought and culture.

Estudando a perspectiva cinematográfica sobre o rural brasileiro desde os anos 50, constatamos que no momento crucial da transição do país agrário para o urbano-industrial havia no pensamento expresso através do cinema um mundo a ser superado. Tese subjacente mesmo quando se tratava das suas melhores e mais politizadas expressões. Pesquisas posteriores mostraram que no avançar do século XX o rural continuaria sendo um componente difícil da nossa modernidade insegura. Mas, neste momento em que a sociedade brasileira define-se como hegemonicamente urbana, ao menos do ponto de vista estatístico, o que diz nosso cinema sobre nossa ruralidade? Como nos observava Ivana BENTES (2003) no seu artigo *The sertão and the favela in contemporary Brazilian Film*, juntamente com a favela, o sertão continuaria um tema crucial no cinema recente. Há meio século, segundo o cinema, o caipira não comporia o país moderno, mas os nossos sertanejos estavam no cerne da utopia de uma nova história segundo um certo ponto de vista cinematográfico e revolucionário. O que pensa hoje nossa narrativa cinematográfica quando busca o sertão como tema privilegiado?

Pobres, mas felizes: a contramão da euforia desenvolvimentista vai ao cinema

Quando Raymond Williams (1989) observa que mesmo vendo os campos arados e tecnificados da Inglaterra desde o Século XVIII um escritor contemporâneo fala de recente golpe fatal na bela natureza pastoril, lembra que tal “eterno retorno” a uma pretensa e idílica era virgilina tem algo de crítica que não chega a encarar os dilemas do presente. O “rural da minha infância” é sempre o tempo bom em oposição à solidão e competitividade da vida urbana. Na vida brasileira não chega a ser nenhuma novidade, pois o cancionista popular de filiação rural fez deste tema um rico filão, com a saudade do campo, da passarada, do luar, das cascatas, regatos e pássaros para a poesia das canções. Interessante, talvez, seja examinar este retorno em tempos de euforia desenvolvimentista. É deste modo que surpreende o espectador o final de um filme como *2 filhos de Francisco* (Breno Silveira, 2005), típico docu-drama que conta a história de dois famosíssimos cantores do gênero sertanejo – a *pop music* rural na sua versão mais banalizada – quando um deles afirma que, apesar de tudo, nunca tinha

sido tão feliz quanto no tempo em que eram paupérrimos e agregados no sítio do avô. A história desenhada nas telas mostra a luta hercúlea de um homem pobre rural, vivendo de favores na terra do sogro, para conseguir fazer com que os filhos aprendessem a tocar um instrumento e fossem cooptados pela rentável indústria cultural, de modo a saírem da miséria, da dependência e do ostracismo a que estão relegadas milhões de famílias como a sua. O drama quixotesco de Francisco não está na linha da resistência para salvar nada da sua condição de camponês, mas sim para evitá-la como futuro aos seus filhos. Trabalhando no campo de sol a sol, mal conseguiria dar alguns anos de escolaridade à sua prole numerosa e suprir minimamente as necessidades básicas. Depois de fazer os dois filhos mais velhos aprenderem cantar e tocar quase à força, melhoraria a mísera renda da família com a atuação destes em shows regionais. O sucesso estrondoso viria vários anos mais tarde, sempre com empenho e alguma astúcia do progenitor que nas franjas da cidade grande decodifica, na medida do possível, os mecanismos da indústria fonográfica e nela interfere para dar evidência aos seus meninos. Melodramático, leva o espectador às lágrimas com a vitória do abnegado camponês pobre e mal alfabetizado sobre a sociedade brasileira e seu escandaloso abismo social. E o espectador sai satisfeito com a “alma pura” de Zezé, o filho mais velho, que da cabine de sua picape importada observa o velho lugar da sua infância e declara que nunca fora tão feliz quanto na época em que vivera ali. Tendemos a argumentar que não é só um efeito de retórica.

Num outro gênero, onde a narrativa se fixa na própria memória cinematográfica e a combina (não sem prejuízo do resultado estético) com histórias populares dos narradores rurais, temos *Tapete Vermelho* (Luís Alberto Abreu, 2006). Bastante premiado, conta a trajetória de um trabalhador rural, micro proprietário do Vale do Paraíba, zona não muito distante da capital, obcecado pelo camponês imagético tal como consagrado pela narrativa cinematográfica-circense do ator e produtor Amácio Mazzaropi. Criando sua própria companhia, os filmes de Mazzaropi tiveram a maior bilheteria do cinema nacional durante as décadas de 60 e 70 ao recontarem sempre as peripécias do camponês, ou do sujeito de origem rural, atrapalhado com os códigos urbanos e/ou modernos. A pretexto de mostrar ao filho pequeno um destes filmes, o protagonista sai do seu lugar escondido entre os morros do Vale do Paraíba e parte para a cidade em busca de uma sala escura que lhe ofereça o saudoso espetáculo. E

nessa trajetória vai mostrando ao espectador o caminho trilhado pela cultura nacional no último meio século: nas cidades pequenas, os velhos prédios que abrigavam cinemas tornaram-se pontos comerciais, e a maioria dos jovens locais não chega a imaginar onde possa haver sala de exibição nas redondezas, indicando que nossa modernização técnica acaba com o melhor do atraso e não exatamente com o que há de problemático nele. O consumo e o divertimento solitário eletrônico (os bares a beira do caminho onde passa o nosso protagonista têm sempre à disposição dos mais jovens os ruidosos jogos eletrônicos do tipo fliperama), mais a onipresente rede televisiva, substituiu a maior parte das diversões coletivas, dos bailes rurais ao cinema nos vilarejos. À medida que se distancia da sua cidadezinha de origem e se aproxima das cidades maiores à beira da rodovia que leva a São Paulo, os signos do consumo moderníssimo se fazem presente, tornando este sujeito com sua mulher, o filho e o burro ainda mais deslocados, provocando o riso por onde passam. Não linear, a tese subjacente é que o país dos homens simples, da sabedoria camponesa está em vias de desaparecimento, vivendo no máximo na memória de alguns obstinados como o protagonista em questão.

Depois de muitas peripécias em busca de uma sala de cinema, acabará chegando por vias tortas à capital, onde finalmente verá um filme do seu amado ídolo. Mas, não será porque a megalópole lhe faculta tal possibilidade, e sim porque tendo sido colocado na dimensão da luta por um casual encontro com o Movimento dos Sem Terra, aprende a usar a poderosa mídia televisiva ao seu favor. Desigual, colocando em cena um pouco de tudo, das narrativas tradicionais aos exemplos da medicina simpática e caseira, da moda de viola ao pacto com o diabo, da promessa para a santa padroeira ao uso estratégico da mídia televisiva, acaba desenhando o país de que estamos falando, onde a modernização não resolveu e ainda agravou os velhos problemas, habilmente desqualificando, através da máquina do consumo, os velhos e saudáveis hábitos populares. Terminamos por achar que o “tempo bom” foi aquele em que nosso ídolo era um velho camponês desajeitado, fazendo filmes baratos e divertidos, com uma linguagem circense em suporte cinematográfico.

Mas, é interessante observar que estes dois filmes, com gêneros diferentes, colocam as mesmíssimas questões: as trajetórias de homens pobres rurais em direção ao urbano e ao mundo da mídia. Enquanto um deles, personagem inspirado pelo camponês consagrado no celuloide, nos sugere que houve um tempo de boa vida, que

a ruralidade ingênua e pacífica podia ser feliz ao se divertir, depois de um dia extenuante de trabalho pesado, com um filme de Mazzaropi, o outro camponês, personagem com lastro real, nos dá a dimensão daquilo que se esconde sob o *Tapete Vermelho*. Na sua luta quixotesca para transformar os filhos em cantores de sucesso, explicita a certeza que para famílias como a sua o país em vias de modernização só reservaria a periferia das cidades, com tudo que havia e há de exclusão das vantagens do moderno, engajando-os como trabalhadores braçais das capitais em eterna expansão. Francisco e sua família vivem mal no campo, não só pela pobreza e trabalhos pesados, pela relação complicada com o proprietário que lhe cede a terra, mas também porque intui a exclusão de coisas fundamentais como a escola e a saúde para a família.

Outra obra que comentará esta busca desesperada e estoica do sujeito rural por uma vida melhor está no filme de Vicente Amorim, *O caminho das Nuvens* (2003), cuja diegese põe em cena aquilo que Ismail Xavier (2007) chama de “terreno movediço”, que extrapola a realidade das telas, mostrando personagens cujas histórias constroem-se no delicado e complexo equilíbrio entre o individual, o social e o histórico. Comentando um filme como *Central do Brasil* (Walter Salles Jr; 1998), onde o rural emerge como salvação da vida urbana, como o lugar do coletivismo em oposição à solidão, à perda de valores e de referência identitária, observa que às necessidades existenciais da personagem urbana de *Central* existiriam as necessidades de sobrevivência do sujeito rural, espremido entre o velho e o novo, entre a escassez e a abundância, entre os signos da tradição e os reclamos daquilo que poderia ser chamado por algumas leituras de ultra moderno. Rural e urbano se interpenetram, a televisão onipresente amalgama as experiências e o vivido parece só ser compreendido na perspectiva dos imperativos da vida urbana, pois é ela quem adjetiva tudo, definindo o que é atual ou o que é permanência, superado ou em vias de superação. Portanto, vir para a cidade grande com a família inteira, percorrendo 3 mil quilômetros em bicicletas, é outra tarefa hercúlea em busca de algo melhor que aquilo que se pode obter no rural nordestino, cujo pauperismo foi acrescido de problemas de dimensões mundiais: nas feiras, os produtos populares e artesanais foram substituídos pelas quinquilharias industriais de baixo preço vindos da Ásia ou do trabalho ilegal e semiescravidado dos bolivianos explorados na rica capital paulista; a música e a dança regional ganhou releitura edulcorada e de péssimo gosto; o banditismo de novo tipo, aquele vinculado ao narcotráfico, comparece junto com a

prostituição (inclusive infantil) à beira das movimentadíssimas estradas de rodagem. Este filme se encaixa num conjunto de obras onde é muito clara a tese de que no processo de urbanização meteórica, fazendo em 50 anos o que a Europa levou 5 séculos para realizar, alguma coisa ficou a meio caminho. Talvez por isso os personagens rurais se desloquem tanto, de norte a sul e de sul a norte, nestes filmes desta última década, mudando a rota que foi tema de filmes importantes, como *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), *Trópicos (Tropicí)*, (Gianni Amico, 1967), *O homem que virou suco* (João Batista de Andrade, 1981) quando as cidades industriais eram o lugar de chegada, o suposto e enganoso eldorado, como revelariam outras películas.

Deste modo, podemos dizer com Raymond Williams (1989), lançando uma das hipóteses para explicar a saudade dos tais “bons tempos”, que o nosso cinema vem sinalizando algo importante em relação ao presente brasileiro, que em economia anda com discursos eufóricos, comemorando sua entrada no mercado mundial e falando a linguagem das cifras astronômicas, da tecnologia de ponta e da liderança dos chamados países emergentes. Em sentido contrário, com linguagem do entretenimento ou politizada, nossos narradores parecem não corroborar esta perspectiva neodesenvolvimentista no seu espantoso otimismo, colocando em cena sujeitos que, se nada tinham antes, agora perderam também a esperança. Em teoria significa dizer que perderam utopia futura, por isso o olhar condescendente para um passado imaginado como era da felicidade. Ainda que a história não confirme.

Referências

BENTES, Ivana. The sertão and the favela in contemporary Brazilian Film. In: NAGIB, Lúcia (Org.). *The new Brazilian Cinema*. New York: The Centre for Brazilian Studies, University of Oxford, 2003.

JAMESON, F. *O inconsciente político*, São Paulo: Ática, 1992.

OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista. O ornitorrinco*. São Paulo: Ed. Boitempo, 2003.

VEIGA, J. Eli. Destinos da ruralidade no processo de Globalização. *Estudos Avançados*, n. 51, maio-agosto 2004, pp. 51-67 [a]

XAVIER, Ismail. *O Olhar e a Cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura*. Trad. Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Referências cinematográficas

2 Filhos de Francisco, dir. Breno Silveira, 2005.

Central do Brasil, dir. Walter Salles Jr, 1998.

O caminho das nuvens, Vicente Amorim, 2003.

O homem que virou suco, dir. João Batista de Andrade, 1981.

Tapete Vermelho, dir. Luís Alberto Pereira, 2006.

Trópicos (Tropici, BRA/ITA), dir. Gianni Amico, 1967.

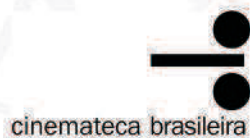
Vidas Secas, dir. Néilson Pereira dos Santos, 1963.

Viramundo, dir. Geraldo Sarno, 1965.

realização



apoio



Secretaria do
Audiovisual

Ministério da
Cultura

