



COLEÇÃO

GPs 20



I ESTUDOS DE CINEMA INTERCOM

LAURA LOGUERCIO CÁNEPA
GUSTAVO SOUZA
GENIO NASCIMENTO
(organizadores)

I Estudos de Cinema INTERCOM

LAURA LOGUERCIO CÁNEPA
GUSTAVO SOUZA
GENIO NASCIMENTO
(ORGANIZADORES)

São Paulo
INTERCOM
2015

I Estudos de Cinema Intercom

Copyright © 2015 dos autores dos textos, cedidos para esta edição à Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação - Intercom

Diagramação e Capa

Genio Nascimento

Revisão

Carlos Parreira

Ficha Catalográfica

I Estudos de Cinema Intercom

[recurso eletrônico] / Organizadores, Laura Loguercio Cãnepa, Gustavo Souza e Genio Nascimento. São Paulo: INTERCOM, 2015, 544 p.:il.

Inclui bibliografias.

E-book.

ISBN 978-85-8208-092-4

1. Estudos de Cinema. 2. Cinema Brasileiro. 3. Memória e Identidade. 3. Documentário. 4. Religião e Mito. 5. Técnica e Estética Cinematográfica. I. Cãnepa, Laura Loguercio (org.). II. Souza, Gustavo (org.). III. Nascimento, Genio (org.).

CDD: 1ª ED. 302.2

Todos os direitos desta edição reservados à:
Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação- Intercom
Rua Rua Joaquim Antunes, 705 - Pinheiros
CEP 05415-012 - São Paulo - SP
Tel.: (11) 2574-8477 / 3596-4777
Site: portalintercom.org.br - E-mail: secretaria@intercom.org.br

Direção Editorial
Felipe Pena de Oliveira

Presidência
Muniz Sodré (UFRJ)

Conselho Editorial – Intercom
Alex Primo (UFRGS)
Alexandre Barbalho (UFCE)
Ana Sílvia Davi Lopes Médola (UNESP)
Christa Berger (UNISINOS)
Cicília M. Krohling Peruzzo (UMESP)
Erick Felinto (UERJ)
Etienne Samain (UNICAMP)
Giovandro Ferreira (UFBA)
José Manuel Rebelo (ISCTE, Portugal)
Jeronimo C. S. Braga (PUC-RS)
José Marques de Melo (UMESP)
Juremir Machado da Silva (PUCRS)
Luciano Arcella (Universidade d'Aquila, Itália)
Luiz C. Martino (UnB)
Marcio Guerra (UFJF)
Margarida M. Krohling Kunsch (USP)
Maria Teresa Quiroz (Universidade de Lima/Felafacs)
Marialva Barbosa (UFF)
Mohammed Elhajii (UFRJ)
Muniz Sodré (UFRJ)
Nélia R. Del Bianco (UnB)
Norval Baitelo (PUC-SP)
Olgária Chain Féres Matos (UNIFESP)
Osvando J. de Moraes (UNESP)
Paulo B. C. Schettino (UFRN/ASL)
Pedro Russi Duarte (UnB)
Sandra Reimão (USP)
Sérgio Augusto Soares Mattos (UFRB)

Comitê Avaliador

Amaranta César (UFRB)
Ângela Freire Prysthon (UFPE)
Anita Leandro (UFRJ)
Bárbara Heller (Unip)
Clara Ramos (USP)
Cristina Teixeira (UFPE)
Fábio Uchôa (UFSCar)
Fernanda Gomes (UFRJ)
Gustavo Souza (Unip)
Henrique Codato (UFC)
Karla Hollanda (UFJF)
Laura Loguercio Cánepa (UAM)
Lia Bahia (Sesc-RJ)
Luciana Correa de Araujo (UFSCar)
Luiz Antonio Vadico (UAM)
Marcel Vieira (UFPB)
Mariana Baltar (UFF)
Mariana Duccini (Insper Brasil)
Mariane Murakami (Senac-SP)
Maurício Bragança (UFF)
Mônica Martinez (Uniso)
Nina Tedesco (UFF)
Nina Velasco (UFPE)
Pedro Plaza (UFPR)
Rodrigo Carreiro (UFPE)
Rosana Soares (USP)

Sumário

Introdução	10
<i>Laura Loguercio Cánepa e Gustavo Souza</i>	

Capítulo 1 - ANÁLISES DE FILMES

Os Sujeitos no Mundo: o cinema de Roman Polanski e a modernidade	14
<i>Douglas Deó Ribeiro</i>	

Praticando um Jogo Divertido: uma análise da construção das personagens em <i>Funny Games</i>	35
<i>Lívia Sampaio e Cleise Mendes</i>	

Impressões da Morte: transcomunicação instrumental, pareidolia e os limites da visibilidade no <i>Found Footage</i> de horror	50
<i>Klaus' Berg Nippes Bragança</i>	

Capítulo 2 - CINEMA BRASILEIRO

O Som ao Redor, Reflexões Sobre a Violência Subjetiva.....74
*Márcio Zanetti Negrini, Helena Maria Antonine Stigger e
Cristiane Freitas Gutfreind*

A Produção Cinematográfica Brasileira (1995-2013) e o Atual
Modelo de Políticas Públicas para o Cinema Nacional91
Danielle Borges

Reverberação de sentidos em “Cidade de Deus”113
Marcos Paulo de Araújo Barros

O *Amuleto de Ogum* e a discussão do cinema popular na crítica
de cinema135
Margarida Maria Adamatti

Capítulo 3 - MEMÓRIA E IDENTIDADE

Registrando temporalidades, refletindo memórias: o documento
audiovisual de Marcos Pimentel.....153
Adriano Medeiros da Rocha e Anderson Medeiros da Rocha

O cinema de *Revelando os Brasis* e os processos de produção
de curtas-metragens gaúchos176
Dafne Reis Pedroso da Silva

Cinema e cidade: uma análise sobre a construção da imagem da
capital pernambucana no curta-metragem “Recife frio”199
*Fellipe Luís de Melo Fernandes e Guilherme Carréra Campos
Leal*

London River: diásporismo e autoctonia, lugar e anonimidade
migratória218
Rafael Tassi Teixeira e Sandra Fisher

Capítulo 4 - QUESTÕES SOBRE O DOCUMENTÁRIO

A Cena entre a Descontração e o Controle em “Vida”, de Paula Gaitán235

Diego Baraldi de Lima

O Cinema de Eduardo Coutinho e o Acontecimento como Jogo de Cena255

Felipe Xavier Diniz

Deambulação e deslocamento na busca por *Sugar Man*: reflexões sobre um documentário musical277

Laura Loguercio Cánepa

O roteiro aberto como caminho para as instruções documentarizantes em *Diários de motocicleta*302

Sancler Ebert

Capítulo 5 - RELIGIÃO E MITO

Em busca do imaginário movimentado pelo documentário *O dia que durou 21 anos*323

Danilo Fantinel

Brasília e o Mito da Terra Prometida: a ênfase do discurso mitológico através do cinejornal348

Andreza Lisboa da Silva e André Azevedo da Fonseca

Entre o Sagrado e o Fantástico: as (des)construções imagéticas em Noé371

Fabiana Rodrigues

A temática religiosa da Teologia da Libertação em “Deus é um fogo” (1987), de Geraldo Sarno386

Felipe Corrêa Bomfim

Entre o Mito e o Humano: Grandezas e Desvios do Herói no *Western Americano*407

Afonso Henrique Novaes Menezes e Tito Eugênio Santos Souza

Capítulo 6 - TÉCNICAS & ESTÉTICAS CINEMATOGRAFICAS

A Invenção e Reinvenção das Animações no Cinema429
Anderson Alves da Rocha e Zuleika de Paula Bueno

Estética Sonora no Cinema de Terror: diferenças nos efeitos
surpresas em *Ringu* e *O Chamado*449
Felipe Falcão

Do Ritual da Serpente a Serpente Espiralada: Interseções
Transcendentes entre Cinema, Artes Plásticas e Memória na
Obra de Rosângela Rennó472
Rafael Rocha Jaime e Leila Beatriz Ribeiro

Passagem e Paisagem *Transcineclípica*: Inter-relações entre a
linguagem do Videoclipe e do Cinema495
Rodrigo Oliva

Efeitos visuais e seus usos em filmes brasileiros entre os anos
de 2009 a 2013508
Roberto Tietzmann

Autores529

Introdução

LAURA LOGUERCIO CÁNEPA

GUSTAVO SOUZA

É com alegria que o Grupo de Pesquisa de Cinema da Intercom lança seu primeiro e-book, em formato de coletânea, contendo trabalhos apresentados no XXXVII Congresso de Ciências da Comunicação, realizado de 01 a 05 de setembro de 2014, na cidade de Foz do Iguaçu, no Paraná, pela INTERCOM, em parceria com as universidades UNILA, UDC e UNICENTRO. Na ocasião, o GP contou com 50 trabalhos divididos em sete sessões temáticas. Desse conjunto, que se encontra disponível nos anais do evento (<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2014/index.htm>), foram selecionados, pelo conselho editorial, vinte e cinco trabalhos para comporem este livro – que, por sua vez, busca dar conta da diversidade e da abrangência das pesquisas debatidas no GP de Cinema da Intercom. Os textos aqui apresentados estão divididos nos capítulos *Análises de Filmes, Cinema Brasileiro, Memória e Identidade, Questões sobre o*

Documentário, Religião e Mito e Técnicas e Estéticas Cinematográficas, que remetem às sessões realizadas no Congresso.

Os GPs da Intercom funcionam como espaços permanentes de indução, motivação e coordenação de atividades de pesquisa, de forma a divulgar trabalhos concluídos ou projetos iniciados com o apoio dos eventos anualmente promovidos pela Intercom, como congressos, simpósios, colóquios e seminários. O GP de Cinema, fundado em 2010, procura abranger o máximo possível de trabalhos em seus encontros anuais, observando a variedade de temas e abordagens, assim como os diferentes estágios das pesquisas, recebendo desde mestrandos até doutores, conforme preconiza a Intercom. Com isso, ano a ano, tem-se um panorama amplo dos estudos de cinema no Brasil, no âmbito da pós-graduação, com a discussão de temas que se ampliam e progredem de um encontro a outro, contribuindo para o intercâmbio e o avanço dos estudos de cinema no país. A presença de docentes e discentes de programas de Pós-Graduação em Comunicação contribui para a solidificação dos Estudos de Cinema na Área de Comunicação, em constante intercâmbio com áreas como História, Sociologia, Letras e Artes.

Muitos trabalhos são frutos de trabalhos de conclusão (de mestrado, doutorado e estágios pós-doutorais), sendo que o espaço para o debate no GP certamente contribuiu para o seu amadurecimento e progresso. A variedade temática também reflete a amplitude dos estudos de cinema, abarcando tanto questões atuais (como a convergência dos meios e os novos regimes de imagem) quanto outras tradicionais da pesquisa em cinema (como estudos de autoria e análise fílmica, além

de trabalhos sobre recepção, exibição e distribuição de filmes). Sobretudo, deve-se destacar a importância das questões levantadas no GP de Cinema da Intercom, bem como a atualidade das discussões, a amplitude de referências bibliográficas e a qualidade dos textos, que procuram dar conta, no calor da hora, de um mundo em transformação que tem nas mídias audiovisuais um ponto de convergência, e no cinema, um ponto de origem. Abarcar tal variedade de questões suscitadas pelos estudos de cinema é o desafio que se coloca para o GP, que tem tentado dar visibilidade e espaço de debate às contribuições dos pesquisadores brasileiros. Daí a ideia de publicar este livro – que, esperamos, seja apenas o primeiro de uma série de publicações.

Boa leitura!

Laura Loguercio Cánepa (Coordenadora do GP em 2013/2014)
Gustavo Souza (Coordenador do GP em 2015/2016)

Capítulo I.

ANÁLISES DE FILMES

Os Sujeitos no Mundo: o cinema de Roman Polanski e a modernidade

DOUGLAS DEÓ RIBEIRO

Num determinado momento da cena de *Quê?* (1973) em que Nancy (Sydne Rhome) conversa pela primeira vez com Alex (Marcello Mastroianni), ele pergunta: “Você ouviu de novo na noite passada? Sempre me deprime, esse som. Mesmo agora, se não fosse pelo ping-pong deles...”¹ (BRACH; POLANSKI. 1973, p.10). Pouco depois, o som *off* do ping-pong cessa e Alex gesticula para que Nancy se aproxime, perguntando se ela está ouvindo. Na banda sonora, apenas os ruídos idílicos do ambiente. Nancy gesticula que não está ouvindo nada, enquanto Alex permanece atento, quase estático. “Sim, escute!”. Depois de algum tempo, o som do ping-pong recomeça e ele volta a tomar seu café, deixando a postura de escuta atenta.

1. Original, em inglês: “Did you hear it again last night? It really brings me down, that sound. Even now, if it weren’t for their ping-pong...” (todas as traduções de língua estrangeira foram feitas pelo autor).

Este é um dos muitos exemplos – neste filme em particular, mas em toda a obra de Roman Polanski – do isolamento perceptivo que caracteriza os personagens desse diretor. Há um claro descompasso entre o que Alex escuta e o que o público escuta – ele faz referência a um som que não ouvimos e que, aparentemente, só consegue ser ouvido por ele quando o barulho do ping-pong é interrompido. Tal isolamento audiovisual é uma das principais estratégias de representação da solidão existencial que define esses personagens: estrangeiros em um país hostil, viajantes num habitat que não é o seu, criaturas trancafiadas em apartamentos, casas, teatros, barcos, em embates que se subtraem ao mundo exterior.

Como ressalta Morrison, nos filmes de Polanski tem-se a “sensação de se ser curiosamente ‘estrangeiro’ em *todo* [grifo do autor] lugar do mundo [...]”. Ele acrescenta que eles “são o tipo de filme que chega à conclusão que a condição de exílio é irrevogável, que a ideia de pátria é uma fantasia sentimental, que não há lugar [grifo do autor] para onde se possa voltar”² (2007, p.3). Ainda que nem todos os seus personagens sejam exatamente estrangeiros, em termos concretos de nacionalidade, a ideia do ‘estranho’ – do que se diferencia daqueles que compõe o seu entorno, o estrangeiro sendo uma variação desse tema – é uma das bases principais sobre a qual se constroem os conflitos em seus filmes.

Morrison (Ibid.) defende a tese de que o cinema de Roman Polanski trabalha o nó sociopolítico da repressão em narrativas que lidam com o oculto, tanto em termos de trama, quanto em de natureza humana. Essa noção de

2. Original, em inglês: “sense of being curiously foreign to every place on earth” “the kinds of movies one makes upon concluding that the condition of exile is irrevocable, that the idea of homeland is a sentimental fantasy, that there is no *place* to go back to”.

repressão estaria ligada à ideia de modernidade industrial e de sociedade utilitarista, responsáveis, a partir do século XVIII, por programas sociais meritocratas e por reconfigurações dos sujeitos externamente impostas por poderes institucionalizados – tais transformações não teriam ocorrido sem prejuízo da subjetividade. Num contexto de reestruturação social e visual que começa com a ideia de modernidade, passando pela invenção do cinema, e perdura até os dias de hoje, essas tentativas de padronização comportamental em proporções populacionais afetam inclusive as esferas privadas da subjetividade e esse seria, segundo Morrison, o terreno onde Polanski desenvolve suas narrativas.

O caráter francamente subjetivo dos filmes de Polanski não é nenhuma novidade na discussão teórica – como ressalta Ribeiro (2013), o cinema de Roman Polanski é, em sua virtual totalidade, composto por histórias ‘semisubjetivas’ (POLANSKI, 2005a), ‘pontos de vista ambivalentes’ (BORDWELL, 2006), ou narrativas com ‘câmera ancorada’ (CAPUTO, 2012), variações terminológicas para a mesma ideia de um vínculo entre narrativa visual e ponto de vista dos personagens. Daí infere-se que o modo como essas histórias se desenvolvem, a forma como elas são encenadas, carregam sempre essa marca de subjetividades à deriva num mundo hostil – são sua afirmação, amiúde patológica e contraproducente, diante desse universo opressor.

Stuart Hall (2006) tece a evolução histórica da ideia de identidade desde a primeira modernidade – onde estaria o sujeito do Iluminismo –, passando pelo sujeito sociológico, até o sujeito pós-moderno, produto humano da modernidade tardia, no século XX. A identidade nessa modernidade tardia é definida como instável, fragmentária, descentrada, deslocada; o sujeito

individualizado, total, é uma fantasia no turbilhão das sociedades modernas, “por definição, sociedades de mudança constante, rápida e permanente” (p.14). O Indivíduo soberano, indivisível e singular, surgido a partir do antropocentrismo do século XVI, posteriormente posto em perspectiva nas sociedades cada vez mais complexas em que estava inserido, terminou por se tornar “isolado, exilado ou alienado, colocado contra o pano-de-fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal” (Ibid., p.32). É nesse contexto que surgem figuras como as do *flaneur* e do turista, dos personagens inseridos num mundo que não conseguem compreender e em que estão irrevogavelmente deslocados, como os de Polanski – o jovem sem nome (Zygmunt Malanowicz) de *A Faca na Água* (1962), a vigarista francesa (Nicole Karen) em Amsterdã, em *La Rivière de Diamants* (1964), e Carol (Catherine Deneuve), em *Repulsa ao Sexo* (1965), que andam sem propósito pelo mundo da diegese.

O Iluminismo e a Revolução Industrial, dentre outros, foram fenômenos históricos fundamentais para a constituição do que hoje se define por modernidade e a ideia de modernidade implica diversas transformações na organização do mundo, na constituição dos sujeitos e na relação entre estes últimos e o primeiro. Diversos pensadores trabalharam a ideia da modernidade a partir de perspectivas mais ou menos diferentes, enfocando determinados aspectos – Hall (Ibid.), por exemplo, desenvolve a questão da identidade e da identidade cultural em particular, enquanto Bauman (2001), em *Modernidade Líquida*, trabalha aspectos da organização social, dentre outros; Charney (2004) e Crary (2013) refletem sobre questões relacionadas diretamente aos sujeitos da modernidade, o primeiro a partir da ideia de deriva no mundo moderno e o segundo, das

transformações perceptivas sofridas por esses sujeitos, enquanto Foucault (1987) discute a ideia do poder disciplinar institucionalizado, que tenta conter e definir externamente os indivíduos.

É possível citar diversos outros teóricos ligados ao pensamento sobre a modernidade, mas neste ensaio desenvolverei uma breve revisão dos pensamentos de alguns autores sobre a ideia de modernidade – em particular, em trabalhos de Jonathan Crary, Leo Charney, Stuart Hall e Michel Foucault – correlacionando tais ideias a características do cinema de Roman Polanski (embora alguns filmes sejam privilegiados por esta análise, como os que compõem a chamada ‘trilogia dos apartamentos’, outras obras serão acessadas em breves análises).

O Mundo em Volta – Poder Disciplinar e Frenesi

A crescente complexidade das sociedades modernas, caracteristicamente marcadas por alterações estruturais que se processam rapidamente, é um dos aspectos mais relevantes para a compreensão da modernidade. Questões relacionadas ao desenvolvimento das cidades, às divisões de classe socioeconômica no contexto de produção industrial e aos poderes institucionalizados são relevantes na compreensão do universo em questão. Como defende Hall (2006), essas transformações, dentre outros fatores, são responsáveis pela fragmentação do sujeito na modernidade – tratarei da questão do sujeito mais adiante. Entretanto, se por um lado uma definição estável de sujeito e identidade se torna cada vez mais impossível no frenesi do mundo, a organização da sociedade moderna ocidental é muito marcada pela institucionalização do poder disciplinar, que tenta

individualizar esse sujeito fragmentário.

Ainda no século XVIII, o jurista britânico Jeremy Bentham desenvolveu suas teorias sociais utilitárias que, com o objetivo de beneficiar a coletividade, impunham mecanismos de controle rigorosos³ sobre os indivíduos nas esferas públicas: “No modelo de Bentham, o utilitarismo imporia racionalidade na ordem social através da objetivação das pessoas, anulando crenças e avaliando ações de acordo com seu efeito visível na maximização do bem estar da esfera social”⁴ (MORRISON, 2007, p.6).

É importante notar que as teorias desenvolvidas por Bentham aplicavam-se aos espaços e domínios públicos, preservando, em princípio, a liberdade subjetiva nas esferas privadas. Além disso, o controle das ações dos indivíduos, o impedimento de que suas motivações particulares sobrepujassem e prejudicassem a coletividade, se dava pela vigilância inicialmente institucional que, no entanto, passou a ser progressivamente introjetada pelos próprios indivíduos – a noção de que todos estavam sob constante vigilância tornaria os indivíduos menos propensos ao descumprimento de normas e à manifestação ‘indevida’ de suas subjetividades. Como ressalta Hall, “o poder disciplinar está preocupado, em primeiro lugar, com a regulação, a vigilância e o governo da espécie humana ou de populações inteiras e, em segundo lugar, do indivíduo e do corpo” (2006, p.42). Para Morrison (alinhado ao

3. Como, por exemplo, o Panóptico; tipo de penitenciária desenhado por Bentham em 1785 que permitiria ao guarda observar todos os prisioneiros sem que esses soubessem se estavam sendo vigiados ou não – a dúvida sobre se estava sendo visto os tornaria mais submissos, menos propensos, por exemplo, a tentativas de fuga ou outras condutas que pudessem levar a mais punição.

4. Original, em inglês: “In Bentham’s model, utilitarianism imposed rationality on social order by objectifying people, abrogating belief, and evaluating actions according to their visible effect in maximizing the general well-being of the social sphere”.

pensamento de Foucault), inevitavelmente o utilitarismo penetrou as esferas privadas das vidas das pessoas e sua internalização “o torna cada vez menos visível e, por isso, mais prolífico”, a ponto de os programas de Bentham “não serem mais considerados como reformas, mas antes percebidos como dados, profundamente enraizados nas estruturas sociais” (2007, p.12) da modernidade.

Para Morrison (Ibid.), é especialmente essa penetração do utilitarismo na esfera privada que está em jogo nos filmes de Polanski. Ainda que em um filme como *Repulsa ao Sexo*, a expectativa sobre a personagem de Deneuve de que ela corresponda às investidas de Colin (John Fraser) para se tornar sua namorada – assumindo visualmente o papel da figura feminina tradicional do Ocidente – e num como *Oliver Twist* (2005), a tentativa institucional de supressão da singularidade de Oliver (Barney Clark) através da sua inserção no universo homogêneo e cinzento do orfanato sejam exemplos da imposição exterior e institucional de sociedades utilitaristas – a ‘instituição’ da relação conjugal, no primeiro, e o orfanato, no segundo –, a maioria dos filmes de Polanski lida com a inadequação dos personagens a suas próprias expectativas utilitaristas, em seus universos privados, sem que haja a cobrança e o olhar de uma sociedade disciplinar – ou, pelo menos, sem que haja uma representação visual abundante desse olhar.

Um exemplo evidente de internalização do utilitarismo pelos sujeitos na sociedade disciplinar é a organização da atenção em prol da produtividade na educação e no trabalho a partir do fim do século XIX e início do século XX. “No início do século XX, o sujeito atento é parte de uma *internalização* dos imperativos disciplinares por meio da qual os indivíduos são responsabilizados de forma mais direta por seu próprio

uso eficiente e proveitoso em diversas situações sociais” (CRARY, 2013, p.99). O observador normativo, produto da sociedade disciplinar, deveria manter sua atenção focada naquilo que é socialmente útil e produtivo em meio à profusão cada vez maior de imagens da sociedade moderna.

A fuga dessas estratégias modernas de controle da atenção pode ser encarada como ato de resistência e deriva. Além de o indivíduo passar a ser sujeito, em lugar de alvo, do olhar na questão específica da atenção, o uso não normativo da atenção indica uma autonomia da subjetividade na sociedade disciplinar – uma associação interessante entre essa atenção autônoma e o cinema de Roman Polanski é feita por Caputo (2012), com base na Teoria da Percepção Ativa, que discutirei mais adiante.

Embora as instituições disciplinares da sociedade moderna, bases para a concepção foucaultiana de vigilância e punição, não impeçam o descentramento do sujeito característico da modernidade – ainda que seu fundamento se aproxime de um desejo de homogeneização comportamental e até visual dos indivíduos no plano público/coletivo, cada sujeito é uma multiplicidade de identidades e nenhum se iguala a qualquer outro –, para o sujeito, seu status único, sua sensação de ser estranho em qualquer lugar do mundo (MORRISON, 2007), faz da(s) sociedade(s) a sua volta um borrão quase homogêneo, uma massa anônima que muitas vezes não consegue compreender e pela qual não é compreendido.

No cinema de Roman Polanski, essa qualidade estranha e até inóspita do universo circunjacente ao personagem é uma das marcas constitutivas da diegese. Em muitos casos os personagens se isolam do mundo durante todo o filme, ou quase isso, em um único local –

como o barco em *A Faca na Água*, o castelo em *Cul-de-sac* (1966) e o apartamento em *Deus da Carnificina* (2011) –, mas nos filmes em que os personagens circulam pelas cidades, normalmente elas estão “cheias de pessoas, mas elas não são amistosas, apenas intrometidas e invasivas” (MAZIERSKA, 2007, p.74). A indiferença e até hostilidade com que os protagonistas de *O Inquilino* (1976) e *Busca Frenética* (1988) são tratados fazem parte desse panorama onde parece impossível uma relação harmônica de pertencimento por parte dos personagens.

Em grande parte, os mal-estares do cinema de Roman Polanski provêm do desacordo entre essa sociedade moderna – frenética, anônima, alheia e disciplinar – e os sujeitos fragmentários, isolados e estranhos de que vou tratar agora.

O Sujeito Moderno – Fragmentação e Percepção

Acima discutimos brevemente duas características do mundo moderno: o poder disciplinar institucionalizado, que visa um controle externamente imposto dos indivíduos, e o ‘frenesi’ da vida, provocado pelo crescimento das cidades e pela profusão de imagens num universo cujos movimentos são cada vez mais rápidos. Charney chama a atenção para o “clima perceptivo de superestimulação, distração e sensação” (2004, p.317) do fim do século XIX. Esses fenômenos foram, a um só tempo, paralelos às transformações no indivíduo e responsáveis por elas – as noções de identidade e as relações dos sujeitos entre si e com o mundo também passaram por inevitáveis modificações.

Hall (2006), por exemplo, defende que a identidade sofreu uma progressiva fragmentação – um descentramento do sujeito acentuado ainda mais

na segunda metade do século XX. Dentre os fatores responsáveis por essa progressiva fragmentação do sujeito, estariam o poder disciplinar discutido acima e as teorias, por exemplo, de Marx e Freud, que diminuíram o papel da consciência autônoma do indivíduo ao destacarem a importância do contexto herdado em que o homem estava inserido, no primeiro caso, e do inconsciente, no segundo, para as ações humanas.

A consequência desses fenômenos é a dissolução do sujeito cartesiano, centrado, total e autônomo. A identidade passa a ser cambiante, contextual e abstrata. Uma imagem eloquente dessa de fragmentação do sujeito ocorre em *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941) – a jornada investigativa mostrada por um dos filmes usados por Deleuze para sua definição de cinema moderno falha em definir um Kane ao revelá-lo múltiplo e complexo e o plano que o mostra envelhecido, num misto de altivez e decadência, passando diante de um par de espelhos *vis-à-vis*, multiplica sua imagem indefinidamente.

O uso de espelhos em Polanski também é eloquente, particularmente nos filmes em que a estabilidade mental dos protagonistas é francamente questionável. Em *O inquilino*, por exemplo, quase todas as sequências em que Trelkovski (Roman Polanski) está só no apartamento, o mostra duplicado em espelhos – uma duplicação que se multiplica em diversas instâncias do filme, inclusive na tentativa de suicídio final, igualmente dobrada. *Repulsa ao sexo* tem um uso menos frequente do espelho, mas é relevante que a primeira visão ameaçadora de um homem dentro do seu apartamento seja partilhada por Carol com a audiência através do reflexo no espelho – ‘reflexo’ não é a melhor palavra para a situação, já que não se trata de uma replicação do mundo diante do

espelho, mas a materialização imagética da imaginação da personagem. Em trabalhos mais recentes Polanski permanece fazendo uso do espelho como estratégia de representação da instabilidade identitária através da duplicação imagética do personagem na mise-en-scène – penso numa das sequências de *O Pianista* em que Wladislaw Szpilman (Adrien Brody) está trancafiado em um apartamento, escondido dos nazistas e se vê refletido, e naquela de *O Escritor-fantasma* que, como ressalta Caputo, evoca a cena de apresentação do apartamento ao protagonista em *O Inquilino*, quando “Amelia Bly (Kim Cattrall), a assistente de Lang (Pierce Brosnan), guia o escritor-fantasma (Ewan McGregor) ao quarto do (falecido) McAra, informando que ele agora vai dormir ali, em lugar de no hotel” (2012, p.251): o personagem do escritor, cuja labilidade identitária manifesta-se já pelo nome incógnito, aparece duplicado no espelho do quarto, na última imagem da sequência. “Tal dispositivo cria a impressão [...] do mundo como o salão de espelhos no qual todos olham para seu reflexo ou duplo”⁵ (MAZIERSKA, 2007, p.55).

Mazierska ainda chama a atenção para a fragmentação do corpo feita por Polanski em seus filmes como uma estratégia igualmente associada à fragmentação do sujeito – assim, a representação gráfica das mutilações em *Macbeth* (1971), a visão da cabeça de Trelkovski sendo usada como uma bola de jogo em *O Inquilino* e até o privilégio dado a certas partes do corpo do protagonista (os olhos de Carol em *Repulsa ao sexo*, as mãos de Paulina – Sigourney Weaver – em *A*

5. Original, em inglês: “Such a device creates an impression [...] of the world being the hall of mirrors in which everybody looks for his reflection or a double”.

Morte e a Donzela – 1994) “desmembra’ o corpo humano para iluminar o problema da identidade fragmentada e deslocada”⁶ (Ibid., p.60).

Tem-se, então, em lugar de sujeitos estáveis, identidades múltiplas:

Uma pessoa pode facilmente ser trocada por outra. O que importa é o lugar que a pessoa ocupa numa estrutura social particular [...] Nós não sabemos quem é quem, e isso dificilmente importa – porque seus comportamentos são determinados pela posição que elas ocupam⁷ (Ibid., p.63).

Para Hall, a modernidade – e em particular a globalização associada à modernidade tardia – tornou “as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas, menos fixas, unificadas ou trans-históricas” (2006, p.87). As transmutações polanskianas de um escritor e um médico em investigadores, de torturados em algozes, de uma doce jovem em assassina e de Trelkovski em Simone Choule (Dominique Poulange) também dizem isso.

Em sua análise das questões relativas à atenção na modernidade, Jonathan Crary destaca não só que a neurociência e a psiquiatria encontraram desagregações e fragmentações cognitivas comuns a

6. Original, em inglês: “dismembers’ the human body to illuminate the problem of the fragmented and deslocated identity”.

7. Original, em inglês: “One person can easily be exchanged for another. What matters is the place a person occupies in a particular social structure [...] We don’t know who is who, and it hardly matters – because their behavior is determined by the position they occupy”.

pacientes psiquiátricos, mas que até o comportamento considerado normal estava associado a formas de dissociação perceptiva. Na verdade, a definição de uma percepção normal está indiscutivelmente associada à normatividade do poder disciplinar moderno. As fragmentações e dissociações perceptivas participam das mesmas transformações históricas do sujeito discutidas acima e a definição de modelos perceptivos normativos – e, conseqüentemente, dos casos desviantes – faz parte do funcionamento inerente a uma sociedade que “se reconhece e reconhece sua positividade pelas formas mórbidas e patológicas que identifica ou inventa” (CRARY, 2013, p. 119).

A percepção na modernidade está vinculada à ideia da corporeidade do sujeito, sendo muito mais complexa que a concepção monolítica da visualidade perspectivista – associada ao sujeito do Iluminismo de Hall (2006):

[...] a percepção é um processo constituído por eventos físicos distintos, e o reconhecimento dessa ‘duração’ [em oposição às associações estáveis e pontuais da perspectiva] é uma negação implícita da identidade estável tanto da imagem quanto do observador (CRARY, 2013, p.162).

O termo imagem pode ser estendido para mundo e o observador não é mais que o sujeito moderno. Analisando o quadro *Parada de circo* (1888), de Georges Seurat, Crary defende que essa obra comporta um dilema central no trabalho desse pintor e na percepção moderna, “a oscilação entre a ideia de uma síntese controlada externamente e imposta ao sujeito [...] e as sínteses que

são invenções livres e subjetivas do sujeito autônomo e ativo” (Ibid., p.163).

Essa consciência da autonomia do sujeito está também associada às conclusões cada vez mais frequentes de que os sentidos não são estáveis e consistentes como se pensava. Essa epistemologia moderna do sujeito não permite o alcance de uma verdade objetiva através dos olhos do indivíduo: Mazierska, por exemplo, pontua que o cinema de Roman Polanski nos apresenta um universo filtrado pelo olhar do personagem e que esse olhar distorce os objetos observados:

Seus personagens não usam óculos todo o tempo (que poderiam prover sua visão de consistência), mas frequentemente os tiram, perdem-nos ou têm-nos destruídos. Polanski usa esse dispositivo narrativo para colocar um ponto de interrogação sobre suas percepções e, conseqüentemente, seu conhecimento⁸ (2007, p.52).

A destruição dos instrumentos de aperfeiçoamento ou correção da visão – óculos – é um indício de que aquilo que é visto pelo personagem e, por corolário, pelo público está fadado a permanecer vinculado às limitações perceptivas do primeiro.

A estratégia de *mise-en-scène* utilizada por Polanski para consolidar esse vínculo entre personagem e audiência é definida por Caputo como ‘câmera ancorada’ – “um estilo visual no qual nós, enquanto espectadores,

8. Original, em inglês: “His characters do not wear glasses all the time (which would furnish their vision with consistency), but frequently take them off, lose them or have them destroyed. Polanski use this narrative device to put a question mark over their perceptions and, consequently, their knowledge”.

somos conectados a um único personagem através da diegese, ao invés de vagar através do espaço diegético para assistir a ações que ocorrem entre uma variedade de personagens”⁹ (2012, p.40). Entretanto, a ideia de ancoragem é mais complexa que a perfeita coincidência entre os pontos de vista factuais do personagem e do espectador; ela implica uma ‘livre’ movimentação da câmera no espaço físico em que se encontra o personagem, podendo gerar conhecimentos díspares sobre a diegese, caso o personagem não esteja olhando na mesma direção para onde a câmera está apontada. Isso implica uma complexidade perceptiva sobre a trama ainda mais acentuada já que a ligeira instabilidade do vínculo entre esses dois pontos de vista pode ser encarada como produto do estremecimento da identidade imaginada do protagonista, uma evidência da impossibilidade de apreensão integral de sua subjetividade.

Caputo (Ibid.) analisa principalmente sete filmes de Polanski – *Repulsa ao sexo*, *O Bebê de Rosemary* (1968), *Chinatown* (1974), *O Inquilino*, *Busca Frenética*, *O último portal* (1999) e *O Escritor-fantasma* – a partir do conceito de câmera ancorada e da Teoria da Percepção Ativa (TPA), ligada às obras do neurocientista R. L. Gregory. O papel ativo do sujeito nessa teoria contraria a noção do olho como receptáculo passivo da imagem literal do mundo; através de um mecanismo de *hipotetização*, o verdadeiro órgão da visão – o cérebro – confronta as informações recebidas a partir da retina ao repertório simbólico do indivíduo para confirmar, ou não, associações que produzam, então a imagem vista.

9. Original, em inglês: “a visual style in which we, as spectators, are connected to a single character within the diegesis, rather than roaming through diegetic space to watch action that takes place between a variety of characters”.

Parece haver semelhanças entre a TPA e o conceito de contingência de significado de Saussure, em que

a relação entre significado e significante não é fixa, mas antes surge da interação dos signos através do sistema. Signos vivem entre outros signos, textos, entre outros textos; e eles influenciam uns aos outros. A relação do sistema com o signo é dinâmica, como a cultura que produz signos e seus ‘locais’ vivem num estado de fluxo contínuo¹⁰ (MAZIERSKA, 2007, p.54).

Há uma nítida instabilidade na relação entre o objeto e sua percepção – ou melhor, o objeto só parece existir enquanto construção perceptiva do sujeito e fatores de sua subjetividade, como a memória, são influências inevitáveis nesse processo.

O que quero ressaltar aqui da discussão de Caputo (2012) é a conclusão do papel decisivo do sujeito na construção daquilo que é percebido. Sua análise chega à conclusão de que as duas trilogias de Polanski – a dos apartamentos e a da investigação – apresentam uma diegese que o protagonista elabora ativamente e cuja veracidade é posta em xeque pelos afastamentos precisos entre espectador e personagem possíveis graças à mobilidade limitada da câmera ancorada: na primeira trilogia, o absurdo das histórias seria produto de mentes patológicas e, na segunda, as mentes hiperperceptivas seriam responsáveis pelas tramas intrincadas dos filmes.

10. Original, em inglês: “the relation between signified and signifier is not fixed, but instead arises out of the interaction of signs across the system. Signs live among other signs, texts among other texts; and they influence each other. The relation of system to sign is dynamic, as the culture that produces signs and their ‘home’ is in a state of continuous flux”.

Conclusões

Traçando um panorama – inevitável e propositalmente parcial – da noção de modernidade, busquei no presente artigo fazer associações entre determinados conceitos associados às ideias de sociedade e sujeito modernos e os filmes de Roman Polanski. Apesar de as comparações serem pontuais, é possível estendê-las em análises mais aprofundadas dos filmes. O que pretendo com este artigo é traçar uma correlação – também panorâmica – entre os personagens desse diretor, seus universos e fados, e os fenômenos associados à modernidade.

A despeito da estrutura frequentemente claustrofóbica de seus filmes – alguns chegam a se desenrolar inteiramente num único ambiente –, é igualmente notória a constituição de um universo circunjacente ameaçador e hostil, que reverbera a ideia de frenesi das cidades modernas, onde o anonimato e a indiferença são características perenes. A própria claustrofobia pode ser lida como uma doença da modernidade em reação a esses exteriores inóspitos – um exercício interessante seria analisar os filmes com três ou quatro personagens trancafiados em pequenos espaços sob essa ótica.

Há, por outro lado, uma interação entre a sociedade e o sujeito – no mundo, nos filmes – através das instituições disciplinares. Tais instituições tentam objetivar as pessoas através de padronizações comportamentais externamente mensuráveis, punições e supressão da subjetividade em prol da eficácia e da produtividade socialmente útil. O cinema de Roman Polanski apresenta sujeitos que, incapazes de recalcar suas interioridades em prol desse poder disciplinar, constroem narrativas fortemente ancoradas a suas subjetividades.

No entanto, esses sujeitos não imperam como individualidades sólidas e estáveis, consciente e voluntariamente donas de suas histórias. Está em jogo nos filmes um descentramento identitário fortemente associado à ideia do sujeito moderno – múltiplo, líquido e até contraditório. A ambiguidade das personalidades dos personagens de Polanski encontra, inclusive, ressonância imagética nas fragmentações das composições dos planos e nas multiplicações dos frequentes espelhos da diegese.

Se existe a impressão de uma identidade unívoca guiando a narração é porque os personagens criam uma ficção de si mesmos. À semelhança da ideia de identidade nacional de Hall (2006), a estabilidade esboçada por esses personagens não passa de uma fantasia de si, uma identidade imaginada – e ‘ineficazmente’ imaginada a ponto de o espectador perceber o caráter fragmentário de sua natureza. Polanski utiliza a questão da nacionalidade nesse sentido:

A maneira pela qual [ele] explora essa questão da identidade nacional provoca questões sobre a significância de termos como ‘nacional’ ou até ‘transnacional’ e, por fim, propõe uma forma mais complexa de abordar a identidade através do âmbito (legal) da nacionalidade ou até conceitos pessoais de nacionalidade (CAPUTO, 2012, p.25).

O estado de estrangeiros frequente de seus personagens é uma forma de criar uma atmosfera de não pertencimento, de compor um sujeito estranho aos que partilham da identidade local (ilusória) – e Morrison ainda defende que essa é uma metáfora da condição humana, de se ser estranho *partout*. Os estrangeiros de Polanski têm menos a identidade cultural de seus países

de origem que a condição de sujeitos fragmentados, que não se identificam com a identidade cultural presumida do lugar a sua volta, nem com a de parte nenhuma do mundo.

De modo semelhante, a apreensão do mundo por parte desses personagens padece de igual processo de pulverização e instabilidade. A percepção que esses personagens têm do mundo e da qual, enquanto espectadores, partilhamos é uma construção que implica suas participações ativas – e sem as quais, é provável, nada dos filmes poderia existir. Além disso, a própria constituição lábil e fragmentaria desses sujeitos perceptivos frequentemente gera narrativas que não podem, elas próprias, ser sintetizadas de maneira simples e coerente.

A associação do cinema de Roman Polanski a esse conjunto de ideias sobre a modernidade é um exercício interessante, embora não seja inédito. Ele, no entanto, sempre fez questão de ressaltar que não se preocupa em fazer ‘cinema de arte’ – se podemos inferir as reflexões do presente texto e tantas outras de suas obras, isso parece ocorrer porque ele próprio faz parte dessa modernidade tardia de que fala Hall e transpõe esse universo para seus filmes. Antes mesmo da popularização do termo ‘globalização’, Polanski se estabeleceu como diretor internacional, filmou em diversos países e enfrentou as agruras de ser ‘estranho’ em culturas diferentes e hostis – até quando estava na Polônia, sua família sofreu com os horrores do nazismo por descender da comunidade (imaginada) judaica. O ideário utilitarista de Bentham, por exemplo, já foi muito associado às estratégias de contagem usadas pelos regimes nazifascistas no subjugo de suas vítimas – dizer que o cinema de Polanski é a afirmação de subjetividades complexas, insubmissas às

premissas utilitárias da sociedade moderna, não seria entender sua obra como um protesto continuado e tácito do próprio diretor contra os horrores de que tomou parte?

Referências

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BORDWELL, David. *The Way Hollywood Tells It*. Los Angeles: University of California Press, 2006.

BRACH, Gérard; POLANSKI, Roman. *What?*. New York: Third Press, 1973.

CAPUTO, Davide. *Polanski and Perception – The Psychology of Seeing and the Cinema of Roman Polanski*. Chicago: Intellect, 2012.

CHARNEY, Leo. *Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade*. In CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs). *O Cinema e A Invenção da Vida Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CRARY, Jonathan. *Suspensões da Percepção – Atenção, Espetáculo e Cultura Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural da Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP & A, 2006.

MAZIERSKA, Ewa. *Roman Polanski – The Cinema of a Cultural Traveller*. New York: I.B. Tauris, 2007.

MORRISON, James. *Roman Polanski*. Chicago: University of Illinois Press, 2007.

RIBEIRO, Douglas Deó. *Crise na Obra de Roman Polanski*. Recife: O Autor, 2013.

Praticando um Jogo Divertido: uma análise da construção das personagens em *Funny Games*

LÍVIA SAMPAIO

CLEISE MENDES

A verdade é a soma das coisas que vemos e ouvimos? A realidade pode ser representada? Para o observador, o que é que faz o objeto representado real, credível ou, mais precisamente, digno de se acreditar? Qual é a responsabilidade do marionetista se a marionete imita perfeitamente a vida real? No mundo das imagens animadas, a ilusão e decepção serão gêmeas ou só vagamente relacionadas? Serão as respostas mentiras? Serão as perguntas respostas? Será o fragmento a resposta estética ao caráter incompleto da nossa percepção? Será a montagem a simulação da totalidade? Até que ponto é que aquilo que está ausente pode ser contado por aquilo que está presente? A precisão é uma categoria moral ou estética? Pode a alusão substituir a descrição? O OFF é mais preciso do que o ON? (HANEKE *apud* WHEATLEY, 2009, p 115)¹

1. Tradução livre de “ Is truth the sum of what we see and hear? Can reality be represented? To the observer, what makes the represented object real, credible, or more precisely, worthy of being believed? What is the

Focalizando a crueldade em suas diversas formas físicas e psicológicas, os filmes de Michael Haneke apresentam ao espectador histórias perturbadoras, ausência de respostas, personagens ambíguas e inacessíveis, finais não felizes. Planos longos, câmera fixa, cortes abruptos, uso da metalinguagem e sons articulados de maneira original são características recorrentes em suas obras, mas é a composição das personagens que este trabalho pretende esmiuçar, dentro do possível, considerando essencialmente suas características físicas e comportamentais no filme *Funny Games*² (1997) .

Nascido na Alemanha em 1942, o autor, naturalizado austríaco, estudou Filosofia e Psicologia na Universidade de Viena. Antes de *Funny Games*, Haneke escreveu e dirigiu três filmes para o cinema que compõem a chamada “Trilogia da Era Glacial” ou “Trilogia da Incomunicabilidade”, composta pelas obras *O Sétimo Continente* (1989), *Benny’s Vídeo* (1992) e *71 Fragmentos – Uma Cronologia do Acaso* (1994). Esta trilogia tem como foco a incomunicabilidade que mata. Literalmente. Pela semelhança temática, *Funny Games* é considerado o epílogo da trilogia. Segundo Mattias Frey, “*Funny*

responsibility of the puppet master if the puppet perfectly imitates real life? In the world of moving pictures, are illusion and deception twins or merely closely related? Are the answers lies? Are the questions ansewers? Is the fragment the aesthetic response to the incomplete nature of our perception? Is editing the simulation of the whole? Is precision an aesthetic or a moral category? Can allusion replace description? Is that which is off-camera more precise than that which is on?”

2. *Funny Games* possui duas versões: a primeira, lançada em 1997, produzida e filmada na Áustria, com atores alemães e austríacos, e a segunda, lançada em 2007, com o título *Funny Games US*, com atores norte-americanos, coprodução norte-americana também. Esta é um remake da primeira, na qual foram usados os mesmos quadros, planos, cenários e objetos. É exatamente o mesmo filme, apenas com atores e idiomas diferentes. Ao título foi acrescido o “US”. Ambas as versões foram dirigidas por Haneke. Aqui será utilizada a primeira versão por fazer parte do corpus da minha dissertação de mestrado que está focada em seus quatro primeiros filmes.

Games é em certo sentido um epílogo à Trilogia Glacial de Haneke: este filme, como os outros que o precedem, conduz a uma investigação de violência e do espectador”³.

Haneke dirigiu, também, uma série de produções teatrais alemãs, que incluem obras de Strindberg, Goethe e Heinrich von Kleist em Berlim, Munique e Viena . Em 2006 estreou como diretor de ópera na encenação de Mozart Don Giovanni para a Ópera Nacional de Paris no Palais Garnier. Em 2012 realizou a produção de *Così fan Tutte* no Teatro Real de Madrid.

Funny Games (1997) possui um enredo lacônico. Uma dupla de jovens entra na casa de campo de uma família – pai (Georg), mãe (Anna) e filho (Georg Jr.) - com um único objetivo: torturá-los até a morte. As ações com os cinco personagens ocorrem quase todo o tempo dentro da casa e as reviravoltas na trama advêm muito mais dos recursos de encenação do que do texto. Por esta razão este texto abordará a forma, e, dentro dela, os personagens, distanciando-se, dentro do possível, dos outros elementos que compõem o filme, especialmente da temática em si. O ineditismo do conjunto da experiência estética e a ausência da relação causa-efeito do comportamento insano dos rapazes engrandece esta obra e provoca nos espectadores as mais diversas sensações e impressões fronteiriças. Na lacuna da lógica da causalidade buscada a todo o momento pelos espectadores, o comportamento das personagens será estudado, não de forma psicologizante, e sim como ações de pessoas que possuem uma identidade que lhes é conferida pelo autor do texto.

3. Tradução livre de “*Funny Games* is in a sense an epilogue to Haneke’s glaciation trilogy: this film, like the others that precede it, conducts an investigation of violence and spectatorship”. Disponível em < <http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/haneke-2/> > acesso em 15 mar. 2014.

Segundo os teóricos Jacques Aumont e Michel Marie,

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. (AUMONT, MARIE, 2004 p. 12).

No presente estudo, será priorizado o elemento “personagem” do filme, considerando seus campos de ação e inserção na trama.

O Autor, o drama, as personagens e o apreciador

Na obra de arte a intervenção do criador estabelece os meios e os modos que a potencializa deste ou daquele modo, em suma, que orientam a sua realização, a sua atualização. O criador, o autor é um destinador, um programador da destinação e, por conseguinte, da realização da obra. Nesse sentido, uma obra expressiva é sempre uma composição de estratégias destinadas a configurar a apreciação, a determinar, portanto, aquelas circunstâncias onde as possibilidades vêm à realidade. A perspectiva de todo autor e de toda obra, portanto, é o de que a apreciação pode ser programada (GOMES, 2004, p 58).

Georg e Anna formam um típico casal de classe média. Junto com seu filho, Georg Jr., são apresentados ao espectador nos primeiros minutos da trama como uma família feliz em férias que percorre em seu carro uma bucólica e ensolarada estrada. Eles estão alegres, a

estrada é bela, o dia está lindo e os pais, sob o olhar atento e admirado do filho, brincam de adivinhar nomes de músicas clássicas que tocam no CD do carro que leva um veleiro. Um jogo sábio e gracioso. A composição da cena é estável de modo a não deixar dúvidas sobre a felicidade da família culta de classe média. Apesar dos trágicos acontecimentos posteriores, eles estão caracterizados assim: a família perfeita com seus trajes, seus objetos, sua harmonia, dentro do natural desejo de passar dias felizes em férias.

Nesta programação dramática estão as personagens. Importante pontuar que no cinema, segundo Aumont e Marie (2010), a palavra drama qualifica, inicialmente, temas que não são comédias nem documentários. O drama, nos primórdios, referia-se mais a uma ação violenta ou patética, onde personagens se enfrentavam dentro de um espaço. Ainda que os elementos cômicos possam estar presentes na ação, a gravidade é sempre dominante.

Aumont e Marie resumem assim a origem e o significado da palavra personagem no cinema:

A etimologia grega do termo latino *persona* designava a máscara, ou seja, o papel interpretado pelo ator. Este era claramente destacado pela sua “personagem”, da qual era apenas um executante e não a encarnação. A evolução do teatro ocidental é marcada por uma inversão completa dessa perspectiva, identificando a personagem cada vez mais com o ator que a encarna e transformando-a em uma unidade psicológica e moral, encarregada de produzir no espectador um efeito de identificação. O cinema herda essa concepção de personagem (AUMONT, MARIE, 2010, p. 226).

A primeira observação importante é quanto ao nome das personagens. Haneke dá a todos os personagens principais dos seus filmes os mesmos nomes: Georg e Anna, com as variações de pronúncia e escrita referentes aos países onde se passa cada história⁴. Jean-Pierre Ryngaert (1996) chama a atenção para o fato de que os nomes atribuídos às personagens são uma indicação importante, e que ainda que uma personagem não se construa apenas a partir de seu nome, é importante analisar de que forma os autores as nomeiam. Sendo assim, é legítimo inferir que nos filmes de Haneke os nomes das personagens principais cumprem somente a função de nominá-las, sem nenhuma conotação metafórica, como o próprio autor afirma ao responder esta questão em entrevista a Donald Clarke:

Quando eu fiz meu primeiro filme de TV há alguns anos eu precisava de alguns nomes e eu escolhi os menores e mais simples que poderia encontrar. Eles deveriam ter poucas sílabas longas. Por isso fiquei com eles. O importante na escolha de nomes é para garantir que eles não têm um significado na vida real. Como o filme é um meio realista, eu não quero que eles tenham qualquer significado metafórico escondido. É isso ou porque eu sou muito preguiçoso⁵.

4. Exceção feita às adaptações, como “O Castelo” (1997), baseado no conto de Franz Kafka e “A Professora de Piano” (2001), adaptação do livro homônimo de Elfriede Jelinek

5. Tradução livre de ““When I made my first TV film some years ago I needed some names and I chose the simplest shortest I could find,” Haneke told me. “They had to be few syllables long. That’s why I have stuck with them. The important thing when selecting names is to ensure they don’t have a meaning in real life. Because film is a realist medium I don’t want them to have any hidden metaphorical meaning. It’s either that or because I am really lazy.” Disponível em < <http://www.irishtimes.com/blogs/screenwriter/2012/11/11/michael-haneke-talks-anne-and-george/> > . Acesso em 10 fev. 2014.

Mostrando o quão importante pode ser o nome das personagens, o filme faz o inverso com os nomes dos rapazes torturadores. Inicialmente apresentados com nome dos apóstolos Peter e Paul, durante o longa metragem eles se chamam, aleatoriamente, pelo nome dos ingênuos e engraçados Tom e Jerry que brincam sempre do que são - gato e rato, e em outros momentos de Beavis e Butt-Head⁶, personagens de uma série de televisão americana, que embora também engraçados possuem um comportamento rebelde e inconsequente. Disse o autor desta série de televisão, Mike Judge, que originalmente imaginou Beavis e Butt-Head como estudantes delinquentes do colégio existente Highland High School, na Coal Avenue em Albuquerque, Novo México, onde ele morava. Ele criou Butt-Head dentro da sua visão de um delinquente colegial, incorporando o visual, o nome e a voz de um amigo que convidava todo mundo para chutá-lo no traseiro, e que se nomeava “Traseiro-de-Ferro” (“Iron-Butt”)⁷. Em entrevista a Sergue Toubiana (2008), Haneke disse que o nome dos os rapazes varia porque eles são “arquetipos” (aspas do autor)⁸.

Cabe aqui uma pequena consideração a respeito de arquetipos imaginando-os como funções exercidas

6. Beavis and Butt-Head é uma série de animação americana criada por Mike Judge (também criador de O Rei do Pedaco). Cada episódio mostra histórias curtas focadas em uma dupla de adolescentes em fase pós-adolescência, chamados Beavis e Butt-Head, que moram e estudam na cidade fictícia de Highland, que parece estar localizada em algum ponto do sul da América do Norte. Nos episódios, existem interrupções que mostram Beavis e Butt-Head assistindo video cliques e fazendo piadas sobre eles.

7. Disponível em < http://pt.wikipedia.org/wiki/Beavis_and_Butt-Head > . Acesso em 10 fev. 2014.

8. Disponível em < <http://www.youtube.com/watch?v=28Q8m1Lr4GY>> acesso em 10 fev 2014.

por diferentes personagens. A abordagem da narrativa por meio dos arquétipos deve muito a Jung, pioneiro em identificar na produção do inconsciente figuras arcaicas que se repetem em várias culturas, É neste inconsciente coletivo, herdado culturalmente, que se manifesta e se atualiza o arquétipo.

A estrutura arquetípica contribui especificando os traços de cada arquétipo, que é mais bem compreendido como munido de uma função, como uma máscara que cada personagem usa no universo da ficção.

Desta forma, podemos entender que quando Haneke se refere aos rapazes como arquétipos, ele quer dizer que ao dar nomes diferentes a eles - e carregados de simbolismo, pois representam personagens (apóstolos e figuras de desenhos animados) -, pretende fazer com que as atitudes dos personagens representem não só o que está no texto, como também os nomes que lhes são dados, já previamente associados a figuras populares - pessoas ou desenhos.

Construídos estrategicamente com a candura dos apóstolos, vestidos de branco, de pele clara, polidos e educados, eles entram com facilidade na casa da família. Estão desarmados. Se a construção destas personagens fosse outra, distinta do ambiente “classe média em sua casa de campo”, certamente a facilidade para se infiltrarem no ambiente não seria a mesma. Será o cachorro do clã o primeiro a notar, por seu instinto animal, que os rapazes não são “anjos”. Os cães não reparam as vestes nem entendem as palavras articuladas para causar determinado impacto sobre as pessoas. Neste caso, causar boa impressão. Os cães farejam. E este cão vai latir, em uma tentativa vã de tirá-los daquele espaço límpido. Será ele a primeira vítima fatal dos assassinos.

Durante a trama os rapazes se comportam com certa patetice. Eles brincam de gato e rato, como Tom e Jerry fazem entre eles - com alguma graça e lampejos de mal estar -, e com a família. Em outros momentos se portam como delinquentes, como Beavis e Butt-Head. Em uma análise atenta, percebe-se que eles alteram seus nomes de acordo com suas ações. Na construção da identidade de uma personagem, de acordo com Ryngaert (2006), nenhum “grande propósito”, mas uma soma de microações também constrói uma identidade.

No caso de *Funny Games*, as personagens da família são clássicas. Foram construídas para representarem o que são: a tal família feliz abastada. O “feliz” será ceifado no decorrer da trama.

O mesmo não ocorre com os rapazes, e certamente por isso, a mudança de nomes. Toda a construção física e seus bons modos (sim, pois até na tortura eles mantem as boas maneiras, embora de forma cínica) vão de encontro ao seu comportamento cruel e violento. Das boas vestes e do gestual educado, apresenta-se dupla dos “bons apóstolos”. Dos atos, os tipos Tom e Jerry e Beavis e Butt-Head. São as microações. Na família, as atitudes esperadas. Nos rapazes, a surpresa. Ryngaert observa de maneira didática que:

A verdadeira batalha teórica certamente já não é em torno da vida ou morte da personagem, mas em torno da maneira como se pretende construí-la, partindo de uma leitura atenta do texto e não de um referente pescado às pressas na realidade, fonte de mal-entendidos e de clichês. A personagem não existe verdadeiramente no texto, ela só se realiza no palco, mas ainda assim é preciso partir do potencial textual e ativá-lo para chegar ao palco (RYNGAERT, 1996, p 129).

Dentro da narrativa, ainda nos estudos das personagens, uma marca em *Funny Games* é a total falta de respostas. Os rapazes entram na casa, torturam a família durante horas e, cumprindo a aposta feita entre eles e o casal, matam todos antes das nove horas da manhã, ou seja, em menos de vinte e quatro horas. Diversas respostas são dadas por eles ao casal, quando questionados sobre a razão de tamanha atrocidade. Todas intencionalmente mentirosas.

Em um momento de extrema tortura à Anna, Paul resolve tirar a mordaca que a impede de gritar, mas faz uma observação para o espectador “melhor tirar isso, afinal, os mudos não sofrem de maneira espetacular, o que não é bom para a audiência” (HANEKE, 1997).

As falas dos rapazes são feitas com sorrisos sarcásticos, expressões de ironia e sadismo. Há uma forte crítica ao modelo *hollywoodiano* de filmes violentos, mas se afastando deste viés que e retomando a construção das personagens, vemos que as respostas que procuramos não nos serão dadas.

Segundo Haneke “É um dever da arte formular perguntas, não fornecer respostas. E se você quiser uma resposta clara eu ignoro” (HANEKE apud HELLISH, 2013; MUSEU DO CINEMA, 2013).

Sobre a relação entre causa e efeito através das atitudes das personagens, Ryngaert é claro ao afirmar:

As pesquisas recentes sobre a narratividade, sobre as estruturas do relato, levam a analisar as personagens como forças, como atantes.

Podemos responder a perguntas como: o que faz a personagem? o que quer fazer a personagem? Sem nos embaraçarmos com uma relação de causa e efeito, com aquilo que poderíamos

chamar suas motivações – evitando todo ponto de vista moral que procure justificar as ações da personagem e todo o ponto de vista psicológico que leve a considerar critérios de coerência ou de verossimilhança (RYNGAERT, 2006, p.136).

A proposta de formular perguntas e não fornecer respostas, que perpassa a filmografia de Haneke, encontra aporte nestas pesquisas recentes sobre a narratividade. Isto inclui a elaboração do comportamento das suas personagens. No caso de *Funny Games* os espectadores ficam literalmente “no escuro” em relação aos “porquês”. Assim agem porque assim desejam. Apenas o desejo, neste caso violento e cruel, os motiva. Não há justificativa, e muito menos um final feliz, o que, de alguma forma, poderia confortar o espectador.

Segundo o autor, na citada entrevista a Toubiana, ele dirigiu os dois núcleos dramáticos da seguinte forma: a família seria o núcleo da tragédia, e os rapazes, o da comédia. Haneke afirma que os rapazes são “o paraíso cômico”. Dois tipos sempre encontrados no circo. Um é o que sabe tudo, muito sério, enquanto o outro é o idiota. O choque entre os dois núcleos é espantoso porque as regras desaparecem e ocorre uma catástrofe inevitável.

Toubiana afirma que a confrontação entre ambos os gêneros situa o espectador no meio. Ele não sabe se deve tomar a situação como uma brincadeira ou como algo sério. Haneke diz, na mesma entrevista, que este foi seu objetivo. “O filme desestabiliza, e por isso eu o fiz. O prazer está em mostrar ao espectador o quanto ele é manipulado. Se consigo fazê-lo, tenho êxito”.

Ao tratar da personagem na situação dramática, a professora Cleise Mendes coloca:

Outra consideração importante é a de que a personagem preexiste à figura ciência, e a sua linguagem é parte do seu comportamento, do ser total que ela objetiva. O que a personagem diz está inevitavelmente contaminado pelo modo como ela o diz, reflete seu condicionamento cultural, seu nível econômico, e, principalmente aquilo que a toma única em meio a tudo isso. Um ser representativo, exemplar, arqui-imagem de uma série de indivíduos, mas ao mesmo tempo único porque dono de uma linguagem única. O drama é uma forma artística extremamente persuasiva e envolvente, pois imitando a ação por meio da linguagem, faz com que a linguagem desapareça, transformada em ação, chegando com isso a quase substituir a realidade aos olhos do leitor/espectador. (MENDES, 1995, p. 29).

O olhar das personagens, seus gestos, suas falas, o tom, o movimento, formam um todo inserido na construção do drama. No caso de Peter e Paul, seus modos, o conhecimento por eles apresentado - inclusive sobre a marca do taco de golfe que a família possui -, sugere que eles têm ao menos um nível econômico confortável. Junto com a aparência física impecável, não é difícil abrir a porta que os levará ao mundo perfeito da família de Georg e Anna onde o casal e seu filho se tornarão presas fáceis nas mãos dos delinquentes.

A dissonância entre o que se espera a partir da construção das personagens e suas atitudes é o que impacta a narrativa e, conseqüentemente, transtorna o espectador. Em filmes de suspense, em *thrillers*, o comum é personagens maus serem caracterizadas como tal. Isto significa normalmente roupas escuras e comportamentos bizarros, costumeiramente apresentados no início da trama. Subverter esta ordem é incômodo e enigmático. Não dar respostas causais aos atos é mais subversivo ainda.

Importante para o estudo dos filmes de Haneke é a noção de distanciamento proposta por Bertold Brecht. No caso deste trabalho, especificamente em relação às personagens. Haneke afirma em entrevistas que não é grande admirador de Brecht, mas é provável que esta associação com Brecht seja justamente porque o distanciamento é evidente quando se estuda sua filmografia.

O efeito de distanciamento produz especial elegância e graça nos gestos [...] . E é fundamental que o resultado seja apresentado como pronto, como um trabalho bem acabado, sem titubeios técnicos. No fundo o ator se separa de si, como espectador de si próprio e do personagem; estabelece-se, por aí, uma espécie de conaturalidade entre o ator e o espectador, e ambos assistem, cada um a seu modo, a esse elemento “estranho” que é o personagem. Ou melhor: estranho e assimilado, e sendo “meu” estranho, justamente na sua condição de estranho, passa a integrar a minha “natureza” (BRECHT apud BORNHEIM, 1992, p. 262).

Conclusão

A análise das personagens, que busca compreender sua construção e seus impactos na trama, deve, obviamente, estar inserida dentro da elaboração dramática. Ocorre que algumas vezes o estudo das personagens é minimizado no cinema devido a uma maior atenção dos estudos fílmicos ao texto e aos seus aparatos tecnológicos, ainda que seja inegável a importância da construção das personagens. A intenção deste trabalho foi iluminar seu papel em *Funny Games*.

Ryngaert enfatiza a importância do estudo das personagens e a complexidade destas:

Uma vez mais, estamos entre um e outro, ou melhor, nas sutilezas do eu-tu-ele, em que o ator faz falar personagens que têm necessidade do corpo de um ator para nascerem e da presença do público para existirem plenamente. Compreendemos melhor as dificuldades teóricas ligadas à personagem quando a consideramos como uma verdadeira encruzilhada de diferentes discursos, como uma necessidade insubstituível e complexa da ficção teatral (RYNGAERT, 1996, p. 14).

Embora se refira às personagens do teatro, é possível apropriar sua fala para as do cinema, afinal isolar personagens retratadas no cinema é também fundamental para compreender o trabalho de elaboração do filme.

Referências

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A Análise do Filme*. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.

_____. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas: Papirus, 2010.

BORNHEIM, Gerd A. *Brecht: A Estética do Teatro*. Rio de Janeiro : Graal, 1992.

GOMES, Wilson. *Princípios da poética (com ênfase na poética do cinema)*. In: PEREIRA, M.; GOMES, R.C.; FIGUEIREDO, V.L.F. (Orgs.). *Comunicação, representação e práticas sociais*. Rio de Janeiro: PUC-Rio. 2004, p.93-125.

JUNG, Carl G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

MENDES, Cleise F. *As Estratégias do Drama*. Salvador : EDUFBA, 1995.

HELLISH, Angélica. *Trilogia da Incomunicabilidade de Michael Haneke*, 21 out. 2011, Disponível em: <<http://cinemasmorra.com.br/masmorra-a-trois-trilogiada-incomunicabilidade-de-michael-haneke/>> Acesso em 10 fev. 2014.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à Análise do Teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

TOUBIANA, Serguei. *Entrevista com Michael Haneke*, disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=2a01CNnVpuA>> acesso em 10 fev.2014.

WHEATLEY, Catherine. *Michael Haneke's Cinema: The Ethic of the Image*. New York: Berghahn Books,2009.

Filme citado

FUNNY Games. Direção: Michael Haneke. Produção: Veit Heiduschka, Intérpretes: Susanne Lothar, Ulrich Muhe, Arno Frisch, Frank Giering. Roteiro:Michael Haneke,Wega-Film 1997. 1 DVD (104 min)

Impressões da Morte: transcomunicação instrumental, pareidolia e os limites da visibilidade no *Found Footage* de horror

KLAUS'BERG NIPPES BRAGANÇA

1. A morfologia fílmica do sobrenatural.

“Visibility depends on the action of the visible bodies on light. Either a body absorbs light, or it reflects or refracts it, or does all this things. If it neither reflects nor refracts nor absorbs light, it cannot of itself be visible”.

H. G. Wells, *The Invisible Man*, 1897.

Desde seu princípio o cinema conseguiu burlar os limites do mundo visível, subjugando os ditames do olhar natural ou até mesmo expandindo as capacidades da visão humana através das tecnologias imagéticas. Ainda no século XIX, o fotógrafo inglês Eadweard Muybridge demonstrou os limites humanos da visão, ao passo que magnificou a dimensão mecânica da visibilidade técnica ao fotografar o galope de um cavalo através do

encadeamento de câmeras estereoscópicas. A fração dos movimentos temporalmente congelados pela imagem técnica tornou claro que a realidade possuía aspectos talvez negligenciados, senão invisíveis ao olhar humano, que poderiam abrir novas perspectivas à consciência. A tecnologia ofertava uma cobertura do mundo natural ainda incompreendida pela virgindade pedagógica do olho moderno, algo que poderia aprofundar o conhecimento da realidade encoberto pelos limites da percepção.

O desenvolvimento das tecnologias cinematográficas era orientado para uma pedagogia do olhar capaz de abrir uma janela para o que a realidade e a vida escondiam. O primeiro cinema, em especial os registros de Auguste e Louis Lumière, se balizou na captura de imagens do cotidiano, empregando a tecnologia para desnudar a realidade, uma atitude quase científica que poderia apresentar nitidamente novas atrações para as mesmas situações que outrora seriam vistas apenas com a banalidade substancial que essas próprias ações autorizavam, por exemplo, a chegada de uma locomotiva à estação. Se imagens calcadas no mundo natural poderiam chocar a percepção, seja pelo desmembramento do movimento ou pela escala microscópica que poderiam atingir, não tardou para que artistas e investidores encontrassem outras funções e objetivos para empregar a nascente tecnologia.

As ilusões fantasmagóricas de Georges Méliès indicariam através de inúmeros títulos como *Évocation Spirite* (1899), *L'Antre des Esprits* (1901) e *La Clownesse Fantôme* (1902) que “o ocidente não tem uma sociedade secularizada, desencantada como é frequentemente pensado. Apesar da autoridade cultural da ciência, muitas pessoas modernas ainda abrigam medos de demônios,

aliens, e outras entidades”¹ (LAYCOCK, 2011, p.12). O trabalho do ilusionista francês era exatamente o de corporificar o invisível sobrenatural para transubstanciar as crenças populares, folclóricas e religiosas em imagens animadas, interpelando dois mundos separados através de trucagens cênicas e tecnologias imagéticas. O pai dos efeitos especiais sabia que a imaginação popular precisava ser estimulada visualmente para adentrar a atração espetacular, e para isso dotava as representações fantasmagóricas de corpos e máscaras aptos a fornecer uma identidade concreta para as entidades invisíveis que trafegavam pela imaginação.

Mais do que suprir uma demanda cultural pelo realismo da morte, fenômeno indissociável da existência, que atraía a curiosidade e atenção do público, por exemplo, através dos espetáculos fornecidos por periódicos e necrotérios parisienses², Méliès tentava satisfazer uma demanda sobre o além-vida, algo ainda pouco explorado na nascente linguagem cinematográfica e que geraria não muito mais tarde ciclos vigorosos para o cinema de horror se apoiar e desenvolver tanto temática quanto tecnologicamente.

Ao longo do século XX o horror atentou-se para os ditames da realidade ao mesmo tempo em que não perderia de vista a imaginação atávica, sempre permitindo conciliá-las para devolvê-las como visões ou metáforas do mundo moderno. Acompanhando as

1. Esta e as demais citações de obras estrangeiras referenciadas na bibliografia foram traduzidas pelo autor deste trabalho.

2. Para mais informações sobre as demandas de realismo da sociedade moderna Cf. SCHWARTZ, Vanessa R. “O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim de século”. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.337-360.

crises, angústias e fobias que surgiam junto à sociedade, o gênero se atualizava constantemente, embora não abandonasse figuras tradicionais do horror: repetia certos padrões junto a inovações narrativas, estéticas e, não menos importante, tecnológicas. O horror sobrenatural defendido na literatura por autores como H. P. Lovecraft³ encontrou na arte cinematográfica um locus ideal para formalizar as figuras que antes estariam encerradas apenas no silêncio da imaginação, e é esta potência fílmica que gradativamente contribui para a evolução do paradigma da morfologia sobrenatural.

Apesar de sua capacidade em criar ícones monstruosos persistentes, como atesta o ciclo de monstros dos estúdios Universal na década de 1930, poucas ameaças parecem ser mais voláteis no cinema do que a representação de espíritos e mitos sobrenaturais. Alguns cineastas se aproveitaram desta peculiaridade para se especializar e também remodelar os anseios do público frente a entidades macabras. William Castle, célebre diretor e produtor de películas de horror, fazia o teor sobrenatural de seus filmes alcançar outros patamares através de externalidades estéticas. Os *gimmicks* produzidos por Castle para promover seus filmes faziam as figuras do horror projetarem-se da tela para a plateia, como o esqueleto suspenso por fios que flutuava sobre a sala de cinema durante a exibição de *House on the Haunted Hill* (1959). Nesse caso, além de dar forma ao sobrenatural, Castle também tirava tais figuras da segurança do mundo diegético e as materializava no mundo da audiência, em uma estratégia de envolvimento tátil da visibilidade.

3. Além de seus contos Lovecraft realmente defendeu a literatura de horror sobrenatural como forma artística elevada. Cf. LOVECRAFT, Howard Phillips. *O Horror Sobrenatural em Literatura*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

A família tem sido utilizada pelo horror como um meio traumático em vários títulos, mas foi apenas ao final da década de 1970 que o sobrenatural invadiu definitivamente o lar e o doméstico em filmes como *The Amityville Horror* (Stuart Rosenberg, 1979). Já na década de 1980 Steven Spielberg e Tobe Hooper fizeram uma aproximação mais incrível entre o mundo sobrenatural e o familiar com *Poltergeist* (1982). Os efeitos visuais, que renderam ao filme uma indicação ao Oscar, apresentaram uma evolução na representação do sobrenatural, especialmente no quesito tecnológico (a cargo das precursoras técnicas da *Industrial Light and Magic*). A presença sobrenatural passa a ser mais do que visível, torna-se excessiva e espetacular, mas num grau ainda não encontrado na história do gênero. Tudo parecia caminhar para o princípio da máxima visibilidade que os efeitos especiais pareciam suportar, mas os padrões se acanham até mesmo perto das inovações tecnológicas.

Foi no Oriente que as convenções estabelecidas para a representação do sobrenatural receberam novo fôlego ao unir técnicas de *CGI* com atuações cênicas. No Japão os filmes de fantasmas (*Kaidan-eiga*) é um subgênero prolífico e comercialmente importante. “Recorrente nas artes dramáticas e literárias do Japão”, nos lembram Laura Cánepa e Rogério Ferraraz, “o espírito vingativo, chamado de *onryou*, é uma das figuras centrais do horror japonês contemporâneo” (2012, p.14). A aparição do fantasma se tornou uma marca do chamado *J-Horror*, principalmente pela adição de performances cênicas inspiradas em artifícios teatrais. Um regime narrativo que apresenta sua força por meio da exibição visual da alteridade dramática do monstro. Seguindo as premissas de Tom Gunning (2006) sobre o “cinema de atrações”, Diane Arnaud (2010) identifica este regime

através do conceito de “atração fantasma”⁴: um projeto fílmico caracterizado pela “visão sensacional, o terror espetacular, e um dispositivo teatral, o efeito especial de aparição” (p.120).

O efeito de aparição começou a receber outra roupagem no cinema norte-americano, algo que parecia contradizer as marcas recorrentes da representação. Ao final do século XX surgiram exemplares para avançar esteticamente e narrativamente as apresentações sobrenaturais, como é o caso de *The Sixth Sense* (M. Night Shyamalan, 1999) e *The Others* (Alejandro Amenábar, 2001). A grande virtude dessas obras está na forma de esconder do público o verdadeiro caráter dos personagens. O fantasma não se apresenta apropriadamente, ele é desenvolvido gradualmente para gerar efeitos de surpresa com sua revelação. Na verdade uma autorrevelação, pois disfarçado e sem as marcas da tradição representacional, o fantasma surge com o corpo de um ser humano comum, nada distingue-o dos vivos. Descobrir-se como elemento sobrenatural gera a surpresa para o público e para os próprios personagens, vítimas de sua falta de consciência.

Narrativas de incognição espectral assentam-se na ideia de que morrer não é só uma falha corpórea, mas também um ato cognitivo: aqueles que negligenciam suas mortes não estão realmente mortos. [...] Eles só podem transitar para a morte real uma vez que interpretarem estas pistas corretamente (BRIEFEL, 2009, p.97).

4. Arnaud se remete principalmente a uma “safra” de filmes inspirados em mitos fantasmagóricos e sobrenaturais produzidos na década de 1990 no Japão, que tiveram inúmeras re-filmagens realizadas nos Estados Unidos já no início do século XXI, como *Ring* (Hideo Nakata, 1998), *Ju-on: The Grudge* (Takashi Shimizu, 2003) e *Chakushin Ari* (One Missed Call, Takashi Miike, 2003).

Essa estratégia opõe-se à visibilidade explícita e intencional historicamente construída no gênero. O fantasma passa a ser um elemento visual comum e familiar, tirado do foco de nossa atenção, mas, diga-se de passagem, ainda possuidor de uma materialidade visível. Simultaneamente ao “fantasma disfarçado”, uma obra abre espaço para outra forma de representação do sobrenatural, e é neste ponto em que iremos nos concentrar. *The Blair Witch Project* (Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, 1999) despontou como sucesso comercial e de crítica ao adotar o modo de produção do documentário para embalar suas proposições ficcionais de horror. Notoriamente esta estratégia já havia sido usada em filmes anteriores como *Cannibal Holocaust* (Ruggero Deodatto, 1980), porém a renovação proposta agora vem de um novo paradigma representacional.

Aliás, parece-nos inclusive difícil conceituar um paradigma que contradiz o próprio critério de “representação”, dado que a bruxa de Blair não é representada visualmente, não vemos o monstro materializado em tela, não temos a imagem de seu corpo nem mesmo disfarçado. Trata-se de uma entidade incógnita, oculta do olhar, mas sempre presente através de ações e vestígios metafóricos que sustentam sua “imagem”. O paradigma que trataremos adiante é formado sobre esta égide: o fantasma não se apresenta sob qualquer disfarce, mas oculto ou indeterminado, não da consciência, mas do olhar, invisível entre sombras e ruídos, presente somente em ações descorporificadas, uma impressão difusa, mas permanente. Mais do que formular regras sobre a morfologia do sobrenatural no *Found Footage* de horror, nossa intensão é a de questionar se o realismo representacional que ancorou a construção do gênero orientou um código realista

assentado sobre um paradigma que não se fundamenta apenas na “representação”.

2. A transcomunicação instrumental e os fantasmas domésticos

As tecnologias de comunicação surgidas ao longo da modernidade podem ser acolhidas pela sociedade com um fascínio e um receio. O fascínio poderia ser derivado das funções práticas e assessórias permitidas pelo dispositivo, como o uso da fotografia para a preservação da memória em um álbum de família. Pode vir também das capacidades que uma tecnologia apresenta além dos interesses potenciais que o usuário extrai de seu uso comum, como as imagens amadoras que registram a presença de entidades fantasmagóricas ou que procuram mostrar que o mundo espiritual poderia estar mais próximo do nosso do que materialmente desejaríamos pensar. Estes registros divulgados como “despropositais” estimulam um imaginário sobre o potencial extra e ampliado que uma tecnologia poderia ter, por exemplo, ao ser empregada para se comunicar com os mortos.

As práticas decorrentes desse otimismo tecnológico vigoram sobretudo entre comunidades espíritas, como é o caso do *EVP (Electronic Voice Phenomena)* que usa tecnologias de comunicação e de registro sonoro, telefones e gravadores principalmente, para estabelecer contatos e evidências do mundo espiritual. O título de uma publicação carioca de 1925 resume bem a questão: “*Vozes do Além pelo Telephone: novo e admiravel systema de comunicação*” escrito por Oscar D’Argonnel, reconhecido pesquisador espírita do começo do século, apresenta em vários casos uma função adicional para o aparelho. O termo “além” é sintomático e ambíguo

nesse caso, já que indica uma voz a mais, além do uso costumeiro.

Esta técnica de comunicação faz parte do que o movimento espírita desenvolve como *ITC* (*Instrumental TransCommunication*) ou *TCI* em sua tradução literal, sendo que não apenas o som é utilizado, pois esta prática de comunicação com os mortos também se alastrou para as imagens técnicas através da *Transfoto*. Segundo o site oficial do *Instituto de Pesquisas Avançadas em Transcomunicação Instrumental - IPATI*, a técnica consiste em posicionar uma superfície translúcida frente ao rosto da pessoa fotografada para assim revelar a “aparição de falecidos”.

Figura 1: Montagem com *Transfoto*. Fonte: www.ipati.org/.



A *transfoto* não obedece ao controle do *transcomunicador*, mas dos *Emissores*, como são chamados os espíritos, podendo inclusive apresentar uma aparição não identificada, um espírito desconhecido. Mais do que fornecer um banco de dados livre para consulta pela internet, as pesquisas do instituto, segundo o site, “tem por meta levantar evidências da sobrevivência após a morte e fazer isso de forma controlada para que possa enfrentar análises e investigações científicas”.

Submeter as imagens capturadas ao crivo de uma análise científica faz parte do processo de investigação, já que a sobreposição de uma superfície translúcida sobre um rosto poderia originar apenas coincidências, pois as imagens geradas são transfiguradas, embaçadas e desfocadas. Naturalmente, como o objetivo é obter o rosto de um falecido a partir do molde de outro rosto, esta técnica pode inspirar um efeito de *Pareidolia*, uma capacidade formada pelo desenho mental humano que instiga a procurar por formas familiares ou dotar formas abstratas de significados e valores capazes de nos fazer perceber rostos e figuras em imagens, objetos ou paisagens.

Somos propensos a ver faces em figuras ambíguas e abstratas, é algo importante para nossa formação cognitiva, porque aprendemos que o rosto “nos leva a deduzir a presença de outra mente” (HOOD, 2009, p.130). Nem mesmo precisaríamos de um rosto para encontrar outro, nosso desenho mental é capaz de “enxergar” formas claras em objetos e fenômenos variados. Dois casos curiosos possuem a mesma base “temática”: em 1996 o Dr. J. R. Harding, um radiologista britânico, após fazer o Raio-X de um paciente publicou um artigo no *Journal of the Royal Society of Medicine* intitulado “*The case of the haunted scrotum*” (apud. HOOD, 2009, p.130), na qual mostrava a imagem de um rosto na radiografia tirada do testículo direito do paciente.

Em 2009 dois médicos canadenses, Gregory Roberts e Naji Touma, puderam constatar através de um exame de ultrassom o “rosto no escroto” de outro paciente que alegava sentir dores e inchaço nos testículos. Nas duas situações a imagem clínica proporcionou o espectro de um rosto, uma forma objetiva, ainda que com ares fantasmagóricos, sobreposta sobre a matéria

orgânica, e “esta tendência podia simplesmente ser um dos mecanismos que sustentam a ideia da existência de agentes sobrenaturais no mundo. E isto explicaria porque as aparições de rostos geralmente são tomadas como provas da atividade sobrenatural” (HOOD, 2009, p.130).

Figura 2: O “rosto no escroto” encontrado pelos médicos canadenses. Fonte: Agência AFP, 2011.



Embora possam parecer extremos, estes casos são comuns na economia de circulação da imagem digital. Este fenômeno está em consonância com o otimismo tecnológico que conduz usuários a extrapolar os limites pragmáticos impostos pelos dispositivos tecnológicos de produção imagética. A pareidolia é um efeito proporcionado pela fabricação, proliferação e circulação de imagens que servem tanto para desafiar quanto para estimular a crença nas capacidades tecnológicas em absorver o luz do sobrenatural. Entretanto, a questão da prática de *ITC* também é interessante no âmbito em que materializa um tipo de contato afetivo entre a imagem e os membros de uma família, incluindo aqueles que se foram. Uma impressão sobrenatural que perpetua a memória dos mortos, como afirma novamente o site *IPATI*, trata-se de “um objetivo humano, que poderia ser traduzido em auxiliar aqueles que perderam um ser querido – sem esquecer daqueles que estão do Outro Lado igualmente com suas dores e saudades”.

As tecnologias de registro de imagens foram empregadas na vida privada para atender as demandas da família, até as demandas que possam ultrapassar os domínios dos vivos. Um filme que reflete esta tendência é o australiano *Lake Mungo* (Joel Anderson, 2008). Logo em sua abertura o filme apresenta velhas fotografias de família com figuras fantasmagóricas para projetar um horizonte de expectativa sobre o sobrenatural. Ao se posicionar como um documentário sobre uma tragédia familiar (a morte por afogamento da filha adolescente), a narrativa incorpora toda sorte de arquivo para reconstituir o evento não testemunhado e adentrar a intimidade da família. Telerreportagens, matérias jornalísticas, entrevistas, fotografias de autópsia e criminalística são gradativamente substituídas por imagens caseiras gravadas em Super 8, VHS, *handycam* e celulares. Destacam momentos privados do lar e da família, como férias e festas, e até mesmo os mais íntimos, como vídeos de sexo e de registros terapêuticos.

A promessa sobrenatural se destaca a partir destas práticas audiovisuais: o jovem irmão da menina começa a monitorar seu lar em vídeo convencido de que o fantasma de sua irmã será revelado. As imagens captadas mostram figuras desfocadas, sem definição clara, indicam uma presença espectral, bem como o modo precário e caseiro como foram produzidas. Tal precariedade revela os truques feitos com espelhos, reflexos, luzes e sombras: ilusões caseiras aptas a simular o *ITC* usado pelo rapaz para materializar no cotidiano a presença de sua irmã. Uma farsa terapêutica que serve para lidar com a perda familiar e não para documentar o sobrenatural.

Esta incapacidade que os dispositivos digitais possuem em registrar o sobrenatural demonstra ser um fator de reconfiguração do horror, isto é, “fantasmas,

parece, não podem nunca ter alta definição. Eles podem ser de baixa resolução, (na verdade, eles parecem funcionar soberbamente em 240p) mas imagens de alta resolução parecem apenas incapazes de capturá-los” (SEN, 2014, p.2). No caso de *Lake Mungo* a disposição sobrenatural quebrada pela farsa terapêutica, acaba se concretizando por meio do mais pessoal dos dispositivos digitais. O celular da garota parece ser capaz de alertar a personagem sobre seu futuro fatalista – o único a prever e registrar a imagem de sua morte, algo conveniente para a trama, pois “termos como ‘tecnologia háptica’ ou ‘visão corpórea’ tornaram-se parte do vocabulário regular em torno de tecnologias de telefone celular hoje” (SEN, 2014, p.4).

A figura da morte apresenta-se em baixa resolução, uma imagem translúcida como nas fotografias de *ITC*, granulada e pixealizada, sem contornos definidos, obedecendo a estética *low-fi* abarcada na dinâmica de produção e circulação de imagens amadoras via celular, e “quanto menor a resolução e mais nebulosa a filmagem, mais assustador (e ‘verdadeiro’) o vídeo parece ser” (SEN, 2014, p.2). Não se pode deixar de notar que o filme aborda uma mentalidade de fascínio ao mesmo tempo em que dispõe uma fobia de que a tecnologia digital possa transparecer a morte, um “*memento mori*” digital.

Um segmento da produção norte-americana *V/H/S* (2012), constituído por curtas realizados por diversos diretores, parece sistematizar a premissa. “*Tuesday the 17th*”, de Glen McQuail, como o título já alude, se vale das tradições legadas pelo *Slasher*, com referência direta à franquia *Friday the 13th* (1980). Enquanto a representação das jovens vítimas permanece inalterada, a figura do monstro é impedida de se apresentar, sempre oculta por interferências eletrônicas sobre sua imagem,

uma estratégia que “zomba das promessas da tecnologia digital. Não só isso muitas vezes é degradado a ponto de ser apenas um borrão apressado, duvida-se ainda se poderia mesmo ser chamado de uma imagem” (STEYLER apud. SEN, 2014, p.9). Ao passo que retoma arquétipos tradicionais de um subgênero, o curta busca expandir as fronteiras e renovar a representação do sobrenatural ao proibir o dispositivo feito para um uso doméstico e amador de registrar as imagens de algo extraordinário, algo que fugiria a suas funções ordinárias. Nas palavras do diretor Glen McQuail, a estratégia era

[...] criar um assassino visualmente evasivo que faria o público se questionar sobre o que estão vendo, e mais importante, deixar o público questionando o que as vítimas viram. O assassino é uma presença invisível que só aparece na câmera? Ou talvez seja algo além do físico que a câmera mal possa suportar? (2012, p.5).

3. A tecnofobia digital e os limites do registro

“The present is chaos, although a creative chaos”.
Lasse Svanberg, *European Digital Cinema Forum*, 2001.

O *found footage* ao incorporar em sua materialidade as tecnologias digitais, reabilita não somente figuras tradicionais do horror, mas também seus receios. Se a tecnologia adotada no cotidiano é permeada por uma atmosfera otimista e fascinante que sua prática traz, no outro extremo, a tecnologia também reserva um receio sobre seus usos. Nesse sentido, há uma fobia sobre os perigos do uso maléfico que o acesso à tecnologia poderia

trazer, um medo calcado nas incertezas que a tecnociência gera junto a seus avanços. O almejado progresso moderno é contornado pela dúvida sobre as consequências que os avanços tecnológicos produziram.

Daniel Dinello (2005) enxerga na arte contemporânea estes receios em relação às máquinas, e de maneira ainda mais íntima na ficção científica, pois o gênero “expressa um medo tecnofóbico de perdermos nossa identidade humana, nossa liberdade, nossas emoções, nossos valores e nossas vidas para as máquinas” (p.2). A ideia pessimista do progresso tecnológico atravessa a história da narrativa fantástica por meio de um imaginário distópico sobre seus limites éticos e os resultados fatalistas que poderiam causar ao violá-los. Dedicado ao cinema de ficção científica, o termo tecnofobia “pretende sugerir uma aversão à, não gostar de, ou suspeitar da tecnologia, ao invés de um medo irracional, ilógico ou neurótico” (DINELLO, 2005, p.8), embora os filmes de horror tentem também empreender apelos ao lado irracional do medo tecnológico. Após a destruição de Hiroshima e Nagasaki e o fim da segunda guerra, o cinema absorveu o alerta nuclear que conduziria os anseios da sociedade perante a iminência de um novo conflito. A década de 1950 é rica em títulos que incorporaram a atmosfera de desconfiança e paranoia implementada tecnologicamente durante a Guerra Fria.

Éric Dufour (2012, p.45) comenta que este período estimulou uma safra de filmes que se apropriaram de preocupações arraigadas na sociedade norte-americana em relação às ameaças nucleares e o perigo das mutações biológicas, apresentadas em filmes como *Them!* (Gordon Douglas, 1954). Para Dana Polan (1997, pp.121-23) tais filmes mostram a alteridade de ameaças extremas, destituídas de nome, que atacam aparentemente sem

motivação, sempre algo externo ao domínio humano e que acaba estabelecendo uma barreira moral entre dois estilos de vida: um normal e familiar, e outro maligno e destrutivo. A violência resulta na única forma de lidar com esta alteridade, pois qualquer outro tratamento comunicativo seria um gesto de autoflagelação. Entre as décadas de 1950 e 1980 a barreira de alteridade que separava o monstruoso de nós foi se tornando gradativamente mais fina e volátil. Alguns filmes abordavam modos correntes da vida cotidiana para mostrá-los como uma fonte do monstruoso: temas como lixo industrial, racismo, monogamia, virgindade e promiscuidade pareciam sugerir que o monstruoso não só está entre nós, mas também poderia ser causado por nós ou mesmo estar em nós.

O filme *found footage* de horror repercute os receios em relação ao mau uso da tecnociência, mas agora transfere a responsabilidade para o uso cotidiano, ou seja, a tecnologia digital, nesse caso, gera preocupações sobre sua democratização. O cidadão comum que teve acesso a um tipo de tecnologia audiovisual torna-se responsável pelas consequências de sua manipulação indevida ou destrutiva, na condição de vítima e vilão potencial. É usual hoje que os *found footage* recorram a formatos implementados midiaticamente, como os reality shows que investigam locais mal assombrados para comprovar a existência do sobrenatural. *100 Ghost Street: The return of Richard Speck* (Martin Wichmann, 2012), *Grave Encounters* (The Vicious Brothers, 2011) e *8213 Gacy House* (Anthony Fankhauser, 2010) são exemplares que mostram que “a era da mídia tem ampliado as possibilidades do sobrenatural, transmitindo fantasmas para todas as nossas casas e até mesmo tornando-os onipresentes” (LEEDER, 2013, p.175).

Nestes três exemplos a dinâmica é a mesma: uma equipe de vídeo munida de equipamentos digitais adentra um local que preserva as marcas de um passado nocivo e maléfico para buscar evidências sobrenaturais que povoam o lugar. Os dois primeiros encaram asilos psiquiátricos, enquanto *Gacy House* invade o espaço onde outrora ficava a casa de um dos mais “renomados” assassinos seriais da história norte-americana. Enquanto vasculham os imóveis, fatos estranhos, bem como figuras disformes, começam a ser registradas pelas câmeras e microfones. O importante neste quesito é que há de fato uma persistência objetiva dos personagens em estimular a ocorrência espectral – similar às atitudes dos “produtores” do documentário sobre a bruxa de Blair. Parecem provocar o mal que os abate, quer dizer, “flerta com perguntas sobre se a câmera está simplesmente documentando algo que escapa ao olho nu, ou se ela está facilitando a assombração através de sua simples presença” (LEEDER, 2013, p.177).

Ainda que *Grave Encounters* mostre algumas vezes de maneira nítida a presença sobrenatural, a apresentação obedece o padrão indeterminado da imagem: interferências eletrônicas, sombras e espectros disformes. *Gacy House* em dado momento materializa a figura do fantasma através do *night-shot* do dispositivo: no escuro sua imagem é apresentada em negativo, com um contorno nítido visto apenas pelo mecanismo capaz de “enxergar” o que a escuridão esconde. *100 Ghost Street*, que também busca evidenciar a presença de um assassino e estuproador, Richard Speck, mantém um estilo aproximado à representação sobrenatural da franquia *Paranormal Activity* (2009), onde a presença sem corpo não se materializa, apenas vemos os indícios de suas ações nefastas. Em uma sequência acompanhada

em plongée por uma câmera de vigilância do sistema de CCTV instalado no local, uma personagem é violentada pelo monstro invisível quase como se sofresse um ataque de possessão, bem ao estilo dos filmes de exorcismo, na qual uma entidade se apodera do corpo de sua vítima e a faz se contorcer exageradamente.

Em todos os exemplos citados é a aparelhagem digital quem permite ver o sobrenatural, “o equipamento filmico funciona como um portal entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos” (MEZEI, 2014), porém com os limites técnicos que não determinam as apresentações fantasmagóricas completamente: o monstro é um ruído, uma interferência que abate a pureza da imagem técnica, um vestígio pouco visível do que não se deveria ver a olho nu. Há contudo outra noção de “limite” permissível ao registro, um limite imposto também pela tecnologia, mas no sentido de limitar as práticas que se deve usufruir dos equipamentos. Feitos para o uso cotidiano, ao se registrar motivos que escapam a esta rotina produtiva, a tecnologia é amaldiçoada. Ao passo que expõem um mundo oculto do olhar mundano, as narrativas legam destinos fatalistas aos personagens. Ideologicamente os filmes afirmam que “podemos testemunhar a extensão dos quadros cinematográficos da vida, que, na sua forma atual, é para ser associado com a morte” (MEZEI, 2014).

Estes filmes implicam restrições no uso tecnológico e violá-las pode ser perigoso: deve-se temer os usos ampliados da tecnologia para evitar resultados indesejáveis. Por deturpar os usos possibilitados pela tecnológica, os personagens tornaram-se vítimas de suas próprias circunstâncias criativas. Isto é antitético às promessas que as tecnologias digitais fazem: ainda que exponham um otimismo prometido pelas novas tecnologias e a revolução digital, estes filmes remontam

à face obsoleta que a sociedade tem sobre a mídia, afinal “espelham os medos que rondam a popularização em massa de novas formas e tecnologias de mídias desde o começo da modernidade” (BURGESS; GREEN, 2009, p.41).

Ao longo deste trabalho procurou-se explicar como o paradigma representacional do sobrenatural desenvolveu-se a partir de suas recorrências na filmografia mundial. Em quinze anos coube ao subgênero *found footage* apropriar-se de figuras tradicionais do cinema de horror para remodelar seus conceitos. No caso da representação do fantasma, o próprio caráter representacional deixou de ocupar uma posição central na narrativa de horror para abrir espaço para modos referenciados em uma realidade pragmática. Os usos rotineiros ou ampliados de uma tecnologia feitos pelas pessoas se tornou uma rubrica cara para alimentar os procedimentos e figuras narrativas do horror.

Claro, estamos nos baseando em uma vertente fílmica que se formula através do tema sobrenatural e das representações fantasmagóricas, e o *found footage* nestes quinze anos invadiu domínios tradicionalmente ligados a outras temáticas e enredos, como seria o caso do *slasher*, do filme apocalíptico e até do *torture porn* – mas este raciocínio também pode ser direcionado, com algumas ressalvas, para outros exemplares fílmicos que apropriam-se dos códigos realistas do *found footage*. A convivência entre formas tradicionais do horror e modos inovadores de expô-los parece adequada ao subgênero.

Atravessamos um momento de turbulência midiática, e os filmes mencionados refletem estes anseios, um caos implementado tecnológica e criativamente apto a desestabilizar a visibilidade normal. A impressão que deixam registrada é que o maior monstro representado

e repellido nestas narrativas filmicas é a transferência de poder que as tecnologias digitais prometem. O “direito” à expressão criativa através de câmeras digitais e plataformas de compartilhamento de arquivos fere a supremacia de audiência que a mídia de massa outorga e a simples possibilidade de ocorrer é filtrada por ela como um destino distópico-fatalista que se deve não só temer como também evitar. Mesmo que permita enxergar fatias de mundo ainda pouco exploradas, a tecnologia conserva sua própria ruína.

Referências

ARNAUD, Diane. “*L’attraction fantôme dans le cinéma d’horreur japonais contemporain*”. In: BÉGIN, Richard; GUIDO, Laurent (Eds.). *Cinémas – Revue D’Études Cinématographiques: L’Horror au Cinéma*, vol.20, n.2-3. Montréal, Québec: Université de Montréal, 2010, pp.119-141.

BRIEFEL, Aviva. “*What Some Ghosts Don’t Know: Spectral Incognizance and the Horror Film*”. In: NARRATIVE, vol.17, n.1, January 2009, pp.95-108.

BURGESS, Jean; GREEN, Joshua. *YouTube e a revolução digital*. São Paulo: Aleph, 2009.

CÁNEPA, Laura Loguercio; FERRARAZ, Rogério. “*Espetáculos do medo: o horror como atração no cinema japonês*”. In: *Revista Contracampo*, nº 25, dez. de 2012. Niterói: Contracampo, 2012. pp. 04-23.

DINELLO, Daniel. *Technophobia! Science fiction visions of posthuman technology*. Austin: University of Texas Press, 2005.

DUFOUR, Éric. *O cinema de ficção científica*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2012.

GUNNING, Tom. *“Attractions: how they came into the world”*. In: STRAUVEN, Wanda (Dir.). *Cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam UP, 2006, pp.31-40.

HOOD, Bruce M. *Sobrenatural: Por qué creemos en lo increíble*. Madrid: Editorial Norma, 2009.

Instituto de Pesquisas Avançadas em Transcomunicação Instrumental – IPATI. Disponível em: <<http://www.ipati.org/>>. Acessado em: Junho de 2014.

LAYCOCK, Joseph. *“What if it’s real?: Live-record horror and popular belief in the supernatural”*. In: OL3 Media - Rivista on-line del Master in Produzione e Linguaggi Cinema, Video, Televisione, anno.4, n.9. Roma: Università Roma Tre, 2011, pp.12-18.

LEEDER, Murray. *“Ghostwatch and the haunting of media”*. In: HOST-Horror Studies, vol.4, n.2, Intellect Limited, 2013, pp.173–186.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O Horror Sobrenatural em Literatura*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

McQUAIL, Glen. *“Tuesday the 17th”*. In: V/H/S production notes. Los Angeles: Entertainment One, 2012. Disponível em: <<http://www.eonefilmsmedia.ca/>>.

MEZEI, Sarolta. *“Found Footage Horror #1: The Dead Rising: Aspects of Spectrality in the Vicious Brothers’ Grave Encounters”*. In: Bright Lights Film Journal. 14 de maio de 2014. Disponível em: <<http://brightlightsfilm.com/>>.

POLAN, Dana. *“Eros and Syphilization. The contemporary horror film”*. In: GIBIAN, Peter. *Mass Culture and everyday life*. New York and London: Routledge, 1997, pp.119-127.

SCHWARTZ, Vanessa R. “O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim de século”. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). O cinema e a invenção da vida moderna. SP: Cosac Naify, 2004, pp.337-360.

SEN, Shaunak. “Spectral Pixels: Digital ghosts in contemporary hindi horror cinema”. In: WideScreen, vol.5, n.1, 2014, pp.01-26.

Referências Filmográficas

100 Ghost Street: The return of Richard Speck. Dir. Martin Wichmann. EUA, 2012.

8213 Gacy House. Dir. Anthony Fankhauser. EUA, 2010.

Cannibal Holocaust. Dir. Ruggero Deodatto. EUA/ITA, 1980.

Évocation Spirite. Dir. Georges Méliès. FRA, 1899.

Friday the 13th. Dir. Sean S. Cunningham. EUA, 1980.

Grave Encounters. Dir. The Vicious Brothers. CAN, 2011.

House on the Haunted Hill. Dir. William Castle. EUA, 1959.

La Clownesse Fantôme. Dir. Georges Méliès. FRA, 1902.

Lake Mungo. Dir. Joel Anderson. Austrália, 2008.

L'Antre des Esprits. Dir. Georges Méliès. FRA, 1901.

Paranormal Activity. Dir. Oren Peli. EUA, 2009.

Poltergeist. Dir. Tobe Hooper. EUA, 1982.

The Amityville Horror. Dir. Stuart Rosenberg. EUA, 1979.

The Blair Witch Project. Dirs. Daniel Myrick; Eduardo Sánchez. EUA, 1999.

Them!. Dir. Gordon Douglas. EUA, 1954.

The Others. Dir. Alejandro Amenábar. EUA/FRA/ESP/ITA, 2001.

The Sixth Sense. Dir. M. Night Shyamalan. EUA, 1999.

V/H/S. Dirs. Matt Bettinelli-Olpin, David Bruckner, Tyler Gillett, Justin Martinez, Glenn McQuaid, Radio Silence, Joe Swanberg, Chad Villella, Ti West, Adam Wingard. EUA, 2012.

Capítulo II.

CINEMA BRASILEIRO

O Som ao Redor, Reflexões Sobre a Violência Subjetiva

MÁRCIO ZANETTI NEGRINI

HELENA MARIA ANTONINE STIGGER

CRISTIANE FREITAS GUTFREIND

O cinema contemporâneo, em suas diferentes estratégias estéticas, tem optado, frequentemente, por narrativas fantásticas ou realistas que tratam das relações sociais sob a perspectiva do sujeito através das suas emoções diluídas na rotina urbana. No cinema brasileiro, podemos destacar o premiado¹ *O Som ao Redor* (2013), do diretor Kleber Mendonça Filho, que revela o cotidiano de um bairro onde, simbolicamente, encontramos representações do social que se mostram relacionáveis a outros bairros de classe média do país. Dessa maneira, o filme torna-se um instrumento que evidencia a aparência dos fenômenos.

1. Melhor filme do ano de 2012: Festival de Cinema da Polônia, Copenhagen International Film Festival, Festival de Cinema da Sérvia, 36ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, Prêmio Itamaraty, Festival do Rio e Festival de Cinema de Gramado. Nesse último, além de melhor filme, recebeu os prêmios de melhor som e filme da crítica. No ano de 2013 venceu como melhor filme no 3º Prêmio Cinema Tropical e Associação de Críticos de Toronto, Canadá.

Segundo Rancière (2009), reconhecemos um filme como político quando fornece uma nova compreensão da história. Para o autor, por contar histórias, o homem desvia-se do determinismo de sua animalidade. Então, o regime sensível proposto por Rancière (2009) é um processo regulado pelo sujeito político em sua conexão com a historicidade e a literalidade, no agir do fazer história como corpo coletivo imaginário. É dessa maneira que iremos analisar o filme em questão, pois mostra as diversas formas de violência presentes nas nossas cidades, como as grades nas portas – que transformam nossas casas em jaulas –, o convívio com os guardas de rua, a marginalidade e as câmeras de segurança. Nesse filme, a câmera de videovigilância é aparelho de captura que territorializa o controle. Esse tipo de dispositivo, comumente aplicado no monitoramento de zonas de segurança militar, vigilância carcerária, etc., tornou-se aparato da vida cotidiana em residências. Assim, notamos representado no filme um tipo de controle que outrora era de jurisdição do Estado e passa a aparelhar o cidadão que, ao internalizar o discurso da insegurança total, forja as condições para uma percepção de segurança total.

Os personagens que habitam esse espaço urbano buscam torná-lo um campo de controle, na medida em que evidenciam o indiscernível entre o espaço da cidade regulado pelo Estado e o espaço privado da casa que estende seu olhar para rua, por meio da câmera de videomonitoramento. Tal compreensão pode ser amplificada através do filme em que não apenas a câmera de videovigilância, mas também os muros, as grades e os seguranças que passam a monitorar as ruas do bairro revelam a tentativa de controle daqueles que não se integram à realidade socioeconômica dessa comunidade. Ambivalente é a relação entre esses personagens, uma

vez que em um mesmo bairro se coadunam realidades socioeconômicas diversas. Ao lado de um condomínio com imóveis de padrão elevado e cercados por dispositivos de segurança, há outro deteriorado, ainda que também controlado por grades.

Construído por um narrador em terceira pessoa, que conhece intimamente os espaços e as relações entre as diferentes formas de violência, *O Som ao Redor* também mostra uma brutalidade não física, porém emblemática: a violência subjetiva imposta à mulher. Por meio de territórios subjetivos, encontramos a representação de uma dona de casa oprimida pelo próprio cotidiano, Beatriz. É através dessa personagem que reconhecemos uma construção político-afetivo, a qual se desenvolve de modo inverso aos guardas de rua, aos policiais, às câmeras de segurança ou a outros elementos político-sociais identificados a uma forma de poder repressivo; com Beatriz, o filme mostra a representação do político por intermédio do afetivo.

Assim, *O Som ao Redor* possui duas instâncias de análise. A primeira e mais evidente é inscrita nas relações político-sociais, ou seja, aquilo que no filme está caracterizado pelos instrumentos e sujeitos de segurança. A paisagem do bairro é comunicada como um espaço de controle. Os enquadramentos de câmera, ao evidenciar os dispositivos de segurança (grades, muros, câmeras de vigilância), sublinham a preocupação dos personagens com o controle do outro. Esse é aquele que se deseja fora do espaço regulado pelos dispositivos, fora das casas, fora do bairro.

Em uma segunda perspectiva de análise, o filme pode ser observado através do político-afetivo entendido como as emoções do sujeito em seu cotidiano. O rosto da

personagem é mostrado a partir dos enquadramentos em primeiro plano que descortinam suas ações (afazeres da casa, cuidado dos filhos, briga com a vizinha, neurose com o cachorro) e cede espaço à monotonia e à repetição. Desse modo, essa monotonia torna-se uma manifestação política através do uso da maconha, da masturbação com a lavadora de roupas e da tortura sonora do cachorro. Isso mostra uma forma de não condicionamento da personagem ao controle em seu redor, ou seja, as pequenas subversões da vida cotidiana tornam-se ações político-afetivas. Em outras palavras, a repetição das ações cotidianas aparece como consequência da personagem estar enredada pelo controle da rotina de uma vida em uma comunidade onde os espaços estão delimitados pelos dispositivos de controle social, mas Beatriz cria formas de não condicionamento.

O caso de Beatriz

Beatriz não consegue dormir, o cachorro do vizinho não para de latir. O filho encontra a mãe em plena madrugada sentada na mesa de jantar e pergunta: “Mãe, por que você não toma uma de suas pílulas para dormir?” Beatriz toma o remédio, mas também joga um comprimido para o cachorro escondido em um pedaço de carne. O plano dá certo. Contudo, percebemos a preocupação dela no dia seguinte quando o animal permanece deitado. Ela só queria o silêncio, não tinha a intenção de matar. No entanto, ele acorda e volta a latir na noite seguinte, então Beatriz compra um aparelho que produz um ruído que perturba o ouvido do bicho mantendo-o calado. O plano dá certo mais uma vez até a faxineira ligar o dispositivo na voltagem errada. Beatriz perde a calma e reprime histericamente a empregada.

Novamente, o cachorro volta a latir nessa e em outras noites. Entre uma tentativa e outra de calar o animal, Beatriz se encarrega das atividades domésticas e ainda encontra tempo e espaço para pequenas subversões. Ela usa um aspirador de pó, por exemplo, para sugar a fumaça do seu cigarro de maconha com a intenção de esconder o fumo dos filhos e utiliza a máquina de lavar roupa como um aparelho vibratório para o seu prazer sexual. Ainda se envolve em uma briga física com a vizinha, ambas compraram um aparelho de televisão, mas a de Beatriz tem mais polegadas.

Dessa forma, a personagem, na aparência, representa uma distinta dona de casa como qualquer outra da classe média brasileira; no entanto, o conflito com o cachorro e as subversões que comete no decorrer do dia revelam a repressão subjetiva que Beatriz vivencia e que, ao mesmo tempo, a liberta.

A personagem torna-se, assim, uma analogia das transformações do indivíduo na contemporaneidade. O sujeito neurótico vivia sob o domínio do *superego* que o reprimia fortemente perante qualquer tentativa de superação e fluidez dos desejos. Esse indivíduo almejava a liberdade idealizando uma sociedade hedonista, livre das culpas. Hoje, conforme Birman (1999), o neurótico perdeu o sentido nesse contexto no qual todos, na representatividade, são felizes, como se não houvesse mais espaço para o neurótico existir. Daí, cria-se o deprimido, trata-se do sujeito desajustado, aquele que não consegue sustentar uma imagem de felicidade. Mas cabe dizer que os outros integrantes da sociedade também podem ser tão infelizes quanto; entretanto, para serem considerados sadios, sustentam a representação.

Segundo Joel Birman (1999), estaríamos vivenciando um individualismo que privilegia a exterioridade e o autocentrismo. O cenário é o exibicionismo, evidente nas redes sociais, que esvaziam as relações comunitárias. Ou seja, almejávamos uma sociedade que nos permitisse mais liberdade, resolvendo o conflito entre a pulsão de vida e a civilização, mas essa realização só se tornou aparente.

Portanto, a autorrealização não ocorreu, e no lugar dela, impôs-se a imagem e o exibicionismo. De acordo com Birman (1999, p.167), “a cultura da imagem é o correlato essencial da estetização do eu, na medida em que a produção do burlesco social se realiza fundamentalmente pelo esmero desmedido na constituição da imagem pela individualidade”. Assim, é nesse contexto que percebemos a sutileza em tratar os conflitos humanos em *O Som ao Redor*, pois o filme não mostra a felicidade e a autorrealização dos personagens, mas a subjetividade reprimida desse indivíduo que é obrigado a ser feliz. Beatriz é casada, mãe de dois filhos saudáveis que estudam em boas escolas, ela tem uma casa para morar e outros bens de consumo, mas é torturada por uma angústia que a leva a tomar remédios para dormir e consumir ‘baseado’ como mecanismo de alívio de tensão.

Lembramos que, em uma sociedade democrática como a nossa, a igualdade e os avanços econômicos conquistados nos últimos anos permitiram o compartilhamento de uma ideia: somos todos iguais perante a lei, logo, qualquer cidadão brasileiro tem condições de ser feliz e se não é, a responsabilidade do fracasso é atribuída unicamente ao indivíduo. Conforme Jessé de Souza (2009; 2012), criou-se no Brasil um discurso que destaca o valor econômico, como se o consumo fosse a única ferramenta viável e fundamental

para o desenvolvimento do país. Desse modo, o avanço da sociedade é medido pelo índice de consumo. Ou seja, à luz do mito, Beatriz tem todas as condições de ser feliz e, se não é, cabe a ela exclusivamente a responsabilidade de não ser. Quando *O Som ao Redor* mostra suas subversões, ele está evidenciando as falhas desse sistema. Fumar baseado e sentar na máquina de lavar roupa ligada, no filme, tornam-se duas ações desviantes.

Em última instância, Beatriz representa uma mulher deslocada do espaço onde vive, saturada de um cotidiano que a reprime e do papel social que representa: dona de casa, esposa e mãe de dois filhos. Nesse mundo, Beatriz não busca soluções e alternativas, não procura sair dele, mas, para suportá-lo, precisa recorrer a pequenas perversões e desvios, como se não houvesse outra forma de viver. Sendo assim, essa personagem está presa a duas representações: a imagem social da felicidade e a imutabilidade da mesma. E Beatriz está tão entediada e reprimida que o filme não permite ao espectador imaginar outra finalidade para ela. Sabemos que, quando *O som ao redor* termina, Beatriz continua ancorada à sua rotina: brigando com o cachorro, fumando baseado, cuidando da casa. Ela é a personagem da história que não muda, não cresce, não sofre um acidente que seja determinante para a transformação de sua vida. Nem a vizinha nem o cachorro conseguem salvar Beatriz.

Dessa maneira, recorreremos a Alain Badiou (2004) para analisar essa personagem. Para o autor, os personagens cinematográficos possibilitam, por meio da subjetividade, refletir sobre os sentidos de emancipação político-afetivas dos sujeitos sociais e a não sujeição dos seus afetos a um estado de coisas político-social. Ou seja, mesmo que Beatriz não altere o curso de sua história, compreendemos suas perversões como um

não condicionamento dos seus afetos a uma instância de dominação social. Pois, ao produzir suas formas de resistência, a personagem recria o cotidiano de uma dona de casa da classe média brasileira. É nesse caminho que identificamos suas transgressões como manifestação político-afetiva.

Político – controle dos corpos e mecanismo para separação de classe

Em *O Som ao Redor*, a estética do filme favorece uma análise que considera os espaços representados na perspectiva do controle dos corpos como configuração da separação social. Quando enquadra, a câmera mostra dispositivos que evidenciam o desejo de fiscalizar aqueles que estão habilitados a circular pelos espaços do bairro, ao mesmo tempo em que expressa o lugar daqueles que devem estar fora do espaço regulado. Para analisar o filme nessa perspectiva, algumas sequências são base de reflexão.

Os personagens João e Anco conversam à mesa, o primeiro foi ao encontro do tio que é seu vizinho de bairro. Tomam café, João fuma e conta sobre a mulher que conheceu na noite anterior. Anco fala ao sobrinho sobre o reencontro casual com uma namorada de juventude. Durante o diálogo, os planos mostram o monitor de vídeo que controla o passeio em frente à casa do tio.

Figura 1



Figura 2



Figura 3



O Som ao Redor (2013). Sequência 37, tempo 28:20.

Eles trabalham como corretores, a família é proprietária de grande parte dos imóveis do bairro pelo intermédio de Francisco, o patriarca dono de engenho. Enquanto os personagens conversam sobre seus afetos, um terceiro homem entra em cena através do monitor de videovigilância. A ação do homem em frente ao portão no lado de fora da casa é vista através das imagens da câmera de segurança. Contudo, o som do bater palmas para anunciar presença aparece em cena, mas não pela imagem silenciosa de registro do corpo do homem. O soar das mãos invade a casa pela condução do meio material. O que se deseja fora se encontra do lado de dentro através do sonoro.

A sequência é encadeada para o portão em frente à casa. Clodoaldo apresenta-se a João e a Anco. Ele chefia uma equipe de seguranças particulares e oferece monitoramento para o bairro. O plano mostra a câmera de segurança sobre a porta da casa mirando a rua. No diálogo entre os homens, fica posto que é necessário

pedir o endosso do patriarca para o bairro ser vigiado por Clodoaldo e seus colegas. O desejo de controle do tio de João aparece através da câmera de videomonitoramento que, ao estar focada para o passeio público, torna esse espaço uma extensão da privacidade de sua casa.

Figura 1



Figura 2



Figura 3



O *Som ao Redor* (2013). Sequência 38, tempo: 30:25.

Em outra sequência, João mostra um apartamento para mãe e filha em um edifício cujo padrão do imóvel é relacionado ao nível de segurança do condomínio. “Esse prédio tem vigilância vinte e quatro horas e essa área

aqui é toda cercada com sensores”, diz João à sua cliente. A primeira impressão da mulher é que, de tão moderno, o lugar “parece uma fábrica”. Ao entrarem no apartamento, a menina abre a porta da varanda. O contraste entre a parede branca no pátio do condomínio e a pintura desbotada da edificação ao lado evidencia a coexistência de diferentes realidades econômicas no mesmo bairro.

Durante o diálogo entre a mãe e João, a câmera mostra o ponto de vista da filha desde a varanda para o pátio da edificação, onde um menino chuta uma bola contra a alta parede que divide os dois espaços. A conversa segue dentro do apartamento, e a montagem alterna para visão da menina que, alguns andares acima, observa o garoto. O som da bola contra a parede nos mostra um corpo que, ao ser separado pelo muro, se faz presente no espaço restrito do condomínio de alto-padrão através do sonoro. Com um chute mais alto, a bola cai no pátio vizinho. Enquanto João trata sobre o imóvel com sua cliente, a voz do menino invade o espaço quando diz repetidas vezes “chuta a bola”.

Figura 1

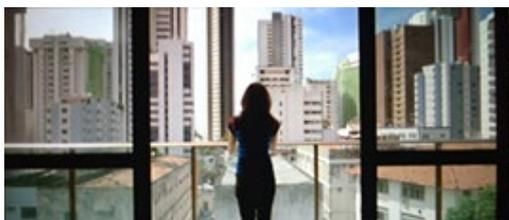


Figura 2



Figura 3



O Som ao Redor (2013). Sequência 24, tempo: 17:28.

Essas são sequências que mostram um grupo social em que é sintomática a necessidade permanente de segurança, representada na tentativa de controle dos corpos através dos dispositivos, ou seja, muros, sensores, grades e câmeras de monitoramento. No filme, esses mecanismos se inscrevem na vida cotidiana através da internalização do discurso de controle dos corpos, mostrado pelos aparatos de segurança inseridos nas casas e nos apartamentos.

Em *O Som ao Redor*, a perspectiva do controle pelos aparatos de segurança como aparelhos de captura é uma das formas de política que o filme apresenta. Os mecanismos de controle que resultam em segregação político-social são recorrentemente sublinhados pela câmera. Entretanto, deve-se considerar o sonoro como algo que comunica sobre uma separação desejada, mas que, em última instância, escapa do controle através do som.

Política afetiva: o silencioso como forma de poder

Jacques Rancière (2009) estabelece a relação entre a história, o cinema e o ser político através das ficções como próprias ao homem, um “animal político”, no sentido

aristotélico. A partir da literatura, o autor amplia a noção de ficcionalização como processo dos saberes, das artes e da política. Para ele, por contar histórias, o homem desvia-se de um determinismo natural. Então, o regime do sensível é um processo regulado pelo ser político em sua imbricação com a historicidade e a literalidade no agir do fazer história como corpo coletivo imaginário, podendo se apresentar em linhas de fuga e indeterminação.

Beatriz é uma personagem política como realidades possíveis no projeto social-histórico, no tempo não linear do espaço vivido, a partir de uma compreensão de Rancière (2009) chamada “razão das ficções”, ou, ainda, a ficcionalização do real. No entanto, o seu ponto de transformação está exatamente na sua imobilidade. É assim que ela comunica ao espectador uma forma possível de um cotidiano transformado.

O real precisa ser ficcionado para ser pensado. Essa proposição deve ser distinguida de todo discurso – positivo ou negativo – segundo o qual tudo seria “narrativo”, com alternâncias entre “grandes” e “pequenas” narrativas. A noção de “narrativa” nos aprisiona nas oposições do real e do artifício em que perdem igualmente positivistas e desconstrucionistas. Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever história e escrever histórias pertence a um mesmo regime de verdade (RANCIÈRE, 2009, p.58).

Jacques Rancière responde à questão de como a história institucionalizada envolve e procura criar um sentido linear para a vida social, e como pode ser (re) apresentada por histórias elaboradas pela expressão ficcional. Abrimos, então, uma troca dos sentidos através de ficções que permitem desconstruir, ou seja, não reduzir os movimentos da história a uma única grande narrativa linear e legitimadora do tempo vivido, de modo que, para o autor, é necessário pensar a questão da racionalidade das ficções em uma oposição da noção de ficção como ideia de falseamento.

Na literatura, por exemplo, a verossimilhança abre espaço para um tipo de ficcionalização, em que o banal aparece e força a ordenação das grandes narrativas. A realidade histórica emerge no empírico dos modos de vida, o que, para Jacques Rancière (2009, p. 57), é uma “mostração de sua própria necessidade”, na qual um novo regime de verdade apresenta o traço poético dos seres e das coisas. No cinema, a ficção como expressão da realidade forja na linguagem cifrada das imagens estratégias de apresentação do empírico que dá conta do banal e dos modos de vida, compreendido como um provimento ético-afetivo revelado na errância da história.

Em Jacques Rancière (2012), encontra-se o lugar do cinema na antecipação dos fenômenos sociais, ainda que na impossibilidade de resguardá-los do vivido. A revelação toma aqui forma de passagem, cujo vínculo imagético não sucumbe a um ordenamento da ação ficcional clássica. Assim, a potência da imagem cinematográfica singulariza a experiência do tempo em uma simultaneidade que regula o movimento entre o singular e o comum.

Desse modo, inscrevemos a ideia do político em Beatriz na desobrigação de uma representação da

política como uma perspectiva social, como os guardas de segurança, os policiais, o coronel, entre outros. Beatriz reescreve o político através do cotidiano de uma dona de classe média no Recife.

Apontamentos Finais

O *Som ao Redor* acompanha uma perspectiva estética contemporânea que o âmbito político-afetivo revela o social. A violência não está só no lugar de onde se espera, mas também na repetição e no tédio do cotidiano representado por Beatriz e na sua aparente realização. A análise crítica do filme nos permite perceber a importância do subjetivo como transgressão de uma sociedade sustentada pelo controle em nome da segurança e da violência.

Com Beatriz, vemos uma mulher presa ao cotidiano que, para suportá-lo, precisa recorrer a pequenas subversões e desvios. Dessa forma, a personagem fuma um cigarro de maconha ou pede aos filhos para massagear suas costas na intenção de aliviar o peso do tédio, mas é evidente que esses mecanismos, em vez de provocar uma ruptura e assim promover uma transformação na vida da personagem, acabam sendo incorporados pelo cotidiano. O banal se apresenta como uma forma de transgressão, no entanto, não é forte suficiente para mudar a vida de Beatriz, como ocorre com os outros personagens. Por isso que identificamos a violência de Beatriz como uma subjetiva. No caso de João, por exemplo, além do envolvimento com os seguranças que acabam assassinando o seu avô, Francisco, a namorada dele é vítima de um roubo causado por seu primo. Ou seja, a violência com uma perspectiva social o afeta e o move durante a narrativa do filme.

O Som ao Redor, através de Beatriz, faz notar o que refletimos com Rancière (2009) quando consideramos o banal e a rotina como lugar de leitura acerca do político. Por meio da reconfiguração narrativa, no filme, novas pequenas histórias são criadas nas sequências, em que, nas situações de intimidade da personagem, são reveladas suas formas de resistência afetiva. Assim, esse filme mostra as implicações da violência social na vida privada, seja através da violência física (João), ou subjetiva (Beatriz). Retemos com isso que tanto João como Beatriz reagem a essa repressão e a esse controle. Ambos possuem a capacidade de criar histórias como formas de resistência (BADIOU, 2014) e não condicionamento ao estado de coisas político-social em que estão representados. No entanto, Beatriz se isenta da violência subjetiva por meio de sua imobilidade. É uma relação bivalente, porque, ao mesmo tempo em que ela procura transgredir o espaço de controle, é enredada pela normatização da própria transgressão.

Nesse sentido, *O Som ao Redor* retrata o mal-estar na sociedade atual, além de apontar pistas sobre os fenômenos político-sociais e afetivos. O filme busca representar a subjetividade dos personagens que compõem uma sociedade que privilegia a exterioridade e o autocentramento (BIRMAN, 1999). Beatriz nos revela a interioridade e a violência da estetização do eu ao não apresentar ruptura com o modelo de uma dona de casa que atente a uma perspectiva social.

Referências

BADIOU, Alain. *El cine como experimentación filosófica*. In: Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía. Gerardo Yoel (Org.). Buenos Aires: Manantial, 2004.

BIRMAN, Joel. *Mal-estar na atualidade. A psicanálise e as novas formas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

DELEUZE, GILLES; GUATTARI, FELIX. *Mil platôs capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, G. *Controle e Devir (entrevista a Toni Negri)* In: *Conversações*, Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

KRACAUER, Siegfried. *L'Histoire: des avant-dernières choses*. Stock. Paris: 2006.

O SOM ao redor. Direção e roteiro de Kleber Mendonça Filho; Produtora Emilie Lesclaux; Produção Cinemascópio; Distribuidora Vitrine Filmes. Recife, 2013. (131 min.): DVD áudio Dolby digital 5.1, 2.0. Legendado: inglês, português.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível – estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto 2012.

SOUZA, Jessé de. *A ralé brasileira: quem é e como vive*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

_____. *Os batalhadores brasileiros; nova classe média ou nova classe trabalhadora?* Belo Horizonte: UFMG, 2012.

A Produção Cinematográfica Brasileira (1995-2013) e o Atual Modelo de Políticas Públicas para o Cinema Nacional

DANIELLE BORGES

O setor audiovisual desempenha um papel de vital importância nos âmbitos cultural e social de cada comunidade. Seu desenvolvimento é fundamental na construção de uma identidade cultural e na expressão de uma cidadania já que, por meio dos seus canais - como a televisão, o vídeo e o cinema – uma sociedade pode se ver representada. Nesse sentido, o cinema tem protagonismo especial por se tratar do produto audiovisual de maior alcance internacional e o responsável pelos maiores rendimentos dos conglomerados de mídia que dominam o setor em âmbito internacional.

Por conta da hegemonia internacional da indústria cinematográfica americana desde os anos 50, vários governos nacionais adotaram medidas de proteção e fomento às suas indústrias locais de cinema, sobretudo a partir da década de 90, numa tentativa de fortalecimento

das produções nacionais em oposição ao competidor estrangeiro. No Brasil, a primeira iniciativa nesse sentido se deu no governo do presidente Fernando Collor de Mello, em 1991, com a aprovação da Lei 8.313, conhecida como Lei Rouanet, uma ferramenta para que empresas ou pessoas físicas financiassem projetos culturais de um modo geral, incluindo os audiovisuais (SIMIS, 1998). A partir de então, outras leis de âmbito nacional foram criadas com o objetivo de ampliar e aprimorar as políticas de incentivo e proteção ao cinema nacional, como a Lei do Audiovisual (nº. 8.685/93)¹ e, anos mais tarde, a Medida Provisória 2.228, de 2001, que criou a Agência Nacional do Cinema (Ancine), responsável pela regulação do mercado cinematográfico nacional.

Este artigo, portanto, vai avaliar a evolução da produção cinematográfica brasileira a partir de 1995, quando as primeiras ações governamentais em direção ao atual modelo de política pública para o setor começaram a provocar efeitos, até os dias atuais². O trabalho faz uma análise qualitativa-descritiva da produção cinematográfica no Brasil com o objetivo de gerar dados por meio dos quais seja possível avaliar o impacto das políticas aplicadas ao setor de cinema no país, apresentando resultados parciais de pesquisa de doutorado em andamento sobre o tema. Em termos quantitativos, a criação desses instrumentos e de uma

1. A Lei nº 8.685 – ou Lei do Audiovisual – foi promulgada em 1993. Baseada no modelo de renúncia fiscal, a lei se sustenta em dois dispositivos principais. O primeiro permite às empresas que investem na produção de longas-metragens um abatimento no Imposto de Renda. O segundo dispositivo permite às distribuidoras estrangeiras em atividade no Brasil investir parte do imposto sobre a remessa de lucros na produção de filmes nacionais.

2. Em alguns casos e para alguns dados, o ano final será 2012, pois, por conta de mudanças na metodologia de compilação e consolidação de algumas informações, a Ancine ainda não divulgou os números referentes a 2013.

agência reguladora do setor, como será demonstrado, de fato fomentou a produção para o cinema no país. Mas e em termos qualitativos?

A importância dessa análise está baseada na teoria de economia política da comunicação e cultura, que defende a necessidade de investigações econômicas dos processos produtivos nas áreas de comunicação e cultura, desenvolvidos dentro de um conceito capitalista de comercialização. Um estudo como esse se faz necessário ainda para avaliar a capacidade de uma sociedade de produzir e disseminar produtos locais que possam representá-la culturalmente, como os filmes.

A Produção Cinematográfica de 1995 a 2013

Com o dobro de produções nacionais estreadas nas salas de cinema brasileiras em relação ao ano anterior (14 em total, enquanto que, em 1994, foram sete)³, 1995 é considerado o primeiro ano do período da *retomada* do cinema brasileiro. O Plano Real já estava em vigor há um ano e, com a economia mais estável, os filmes brasileiros, produzidos com o apoio da Lei do Audiovisual e a Lei Rouanet começavam a chegar às telas de cinema.

Os dois títulos nacionais que foram destaque em 1995, com audiência de mais de um milhão de espectadores (número que não se alcançava desde 1991), foram *Carlota Joaquina* (Elimar Produções) e *O Quatrilho* (LCBarreto Produções). Em termos comparativos, para que se tenha uma ideia do que representavam esses índices de público para o cinema nacional, no ano anterior, a produção nacional de maior público tinha sido *Lamarca* (Lagoa Cultural e Esportiva Ltda), com apenas 123.623

3. Filme B. *Database Brasil 2000*.

espectadores⁴. O total de público para filmes nacionais, de 1994 a 1995, tinha subido de 292,2 mil para 3,12 milhões, o que representava um *market share* de 3,67% em relação ao público total. Um ano antes, o *market share* de público para o cinema nacional havia sido de 0,4%⁵.

O filme *O Quatrilho*, segundo lugar nacional em público de 1995, com 1,11 milhões de espectadores, foi um dos responsáveis pela reconquista da audiência nacional, em consequência da publicidade que teve por receber a indicação ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro. Além disso, foi o primeiro longa-metragem produzido no Brasil com recursos da Lei do Audiovisual⁶, o que comprova a afirmação de que o aumento da produção a partir de 1995 tenha sido consequência da criação das leis governamentais de apoio ao setor audiovisual brasileiro. Seus produtores captaram no mercado R\$ 1,13 milhão para sua realização. Nesse mesmo ano, mais três produções cinematográficas haviam utilizado recursos da Lei do Audiovisual ou da Lei Rouanet: *Super Colosso* (R\$ 595,8 mil), *Sábado* (R\$ 283 mil) e *Terra Estrangeira* (R\$ 180 mil)⁷.

A partir de então, o número de produções nacionais lançadas comercialmente em salas de cinema no Brasil, em crescimento contínuo, passou de 14 para 129 (2013), um aumento de 821,4%, consequência direta da criação de mecanismos de apoio à produção no setor, por meio das leis de incentivos fiscais em vigência desde 1991 e do

4. Filme B. *Database Brasil 2000*.

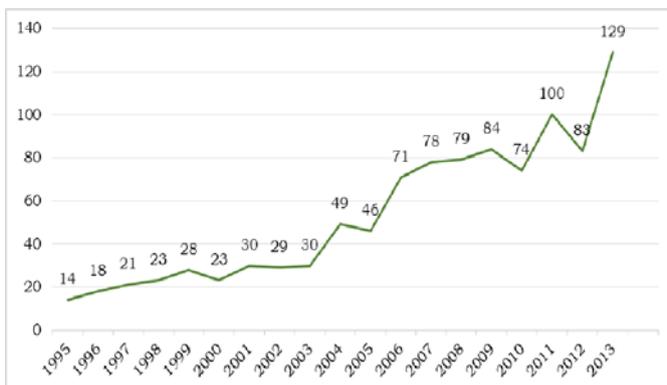
5. Filme B – *Database Brasil*.

6. Informação da produtora LCBarreto no seu site oficial.

7. Agência Nacional do Cinema (Ancine).

apoio direto⁸ a projetos via editais e seleções públicas de natureza seletiva ou automática ou via Fundo Setorial do Audiovisual (FSA)⁹. O Gráfico 1 permite observar a evolução do número de filmes nacionais lançados no Brasil entre 1995 e 2013.

Gráfico 1 - Número de filmes lançados no Brasil (1995 - 2013)



Fontes: Filme B. Database Brasil 2005; Ancine. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (Oca).

8. Os mecanismos de incentivo administrados pela Ancine são de dois tipos: fomento indireto e fomento direto. Fomento indireto: são os mecanismos de incentivo fiscal, que possibilitam que pessoas físicas e jurídicas apoiem o audiovisual brasileiro por meio de investimento ou patrocínio revertido em renúncia fiscal. Fomento direto: seletivo e automático, realiza o apoio a projetos audiovisuais por meio de editais e chamadas públicas, de natureza seletiva ou com base no desempenho da obra, com recursos provenientes do próprio orçamento da Ancine ou oriundos de contribuições recolhidas pelos agentes do mercado. Os principais mecanismos são o Prêmio Adicional de Renda (PAR), o Programa Ancine de Incentivo à Qualidade do Cinema Brasileiro (PAQ) e o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA).

9. Criado pela Lei 11.437/2006, o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) é uma categoria de programação específica do Fundo Nacional de Cultura – FNC composto basicamente pelos recursos oriundos da arrecadação da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine), que são aplicados em programas e projetos especiais de fomento voltados para o desenvolvimento das atividades cinematográficas e audiovisuais em consonância com os programas do governo federal. Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) - Documento de Diretrizes. Disponível em: <http://fsa.ancine.gov.br/sites/default/files/documentoDiretrizes2.pdf>. Acesso em 20 out/2013.

Ao analisar o Gráfico 1, observam-se algumas oscilações significativas na quantidade de filmes lançados anualmente, como as que ocorreram de 2005 para 2006, de 2010 para 2011 e de 2012 para 2013. Nesses períodos, percebe-se pelos dados das Tabelas A e B abaixo que também houve saltos na quantidade de recursos aplicados diretamente ou indiretamente no setor.

Tabela A

Quadro Evolutivo com Valores de Fomento Direto - 2003 a 2012
(Em milhões)

Fomento Direto ANCINE	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012
Total - Editais ANCINE	6,9	7,84	6,11	8,50	8,88	9,42	14,50	23,51	37,96	43,15

Foram considerados aqui os seguintes mecanismos de fomento direto da Ancine: os editais de desenvolvimento, produção e finalização, o Prêmio Adicional de Renda, o Prêmio de Qualidade, o programa de Universalização do Acesso e o FSA. Os valores em moeda estrangeira, para soma do total, foram convertidos de acordo com a taxa de câmbio nas datas das transferências bancárias. Fontes: Coordenação de Fomento Direto-CFD/Superintendência de Acompanhamento de Mercado - SAM/ANCINE.

Tabela B

Evolução dos montantes de incentivo - 1995 a 2012 (R\$)

Ano	Fomento indireto*	Fomento direto**	Total
1995	2.189.358,00	-	2.189.358,00
1996	10.171.856,67	-	10.171.856,67
1997	26.042.484,81	-	26.042.484,81
1998	38.983.747,62	-	38.983.747,62
1999	53.310.301,32	-	53.310.301,32
2000	38.430.687,11	-	38.430.687,11
2001	87.079.159,01	-	87.079.159,01
2002	88.357.303,19	-	88.357.303,19
2003	112.984.395,79	6.896.049,00	119.880.444,79
2004	157.426.056,73	7.839.984,00	165.266.040,73
2005	137.052.746,89	6.110.500,00	143.163.246,89
2006	171.992.704,47	8.500.000,00	180.492.704,47
2007	158.244.677,34	8.880.065,00	167.124.742,34
2008	167.671.318,32	9.419.038,24	177.090.356,56

2009	137.480.950,45	14.500.000,00	151.980.950,45
2010	180.695.498,34	23.504.874,86	204.200.373,20
2011	176.857.236,55	37.962.132,90	214.819.369,45
2012	127.166.486,98	43.152.874,08	170.319.361,06

*Foram considerados aqui os mecanismos de fomento indireto possibilitados pelos seguintes dispositivos: na Lei 8.685/93, os artigos 1º, 1º A, 3º e 3º A; na Lei 8.313/91, os artigos 18 e 25; e na MP 2228-1/01, o artigo 39.

** Foram considerados aqui os seguintes programas e fundos de fomento direto: os editais Ancine para Desenvolvimento, Produção e Finalização, o Prêmio Adicional de Renda (PAR), o Prêmio de Qualidade (PAQ), o Programa de Universalização do Acesso e o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA).

Observação: Os valores de fomento indireto de 1995 a 2000 referem-se aos filmes lançados em cada ano. A partir de 2001, são valores globais aprovados para a totalidade dos projetos solicitados a cada ano. Em relação ao fomento direto, o ano de referência é aquele correspondente ao ano da chamada pública em que o projeto foi contemplado, com exceção do FSA, que refere-se aos valores efetivamente liberados pelo fundo em cada período.

Fontes: Coordenação de Fomento Direto-CFD/Superintendência de Acompanhamento de Mercado - SAM/ANCINE.

De 2005 para 2006, por exemplo, o montante do fomento indireto passou de R\$ 137,1 milhões para R\$ 172 milhões, enquanto que o direto subiu de R\$ 6,1 milhões para R\$ 8,5 milhões, o que gerou um acréscimo de 26% no total de incentivos financeiros. Já de 2010 para 2011, o fomento indireto teve uma redução de 2,11% e o direto, por outro lado, subiu 61,7%, provocando uma subida de 5,2% no total de recursos aplicados no setor.

Aqui, é importante lembrar que, como o ano de produção de um filme pode não coincidir com o seu ano de lançamento, devido à complexidade de todas as etapas da realização de uma obra cinematográfica, o aumento do número de filmes de 2010 para 2011 pode ter sido mais uma consequência do crescimento na quantidade da ajuda financeira estatal de 2009 para 2010, que subiu, no global, de R\$ 152 milhões para R\$ 204,2 milhões, impulsionado por acréscimos tanto na forma direta quanto na forma indireta de incentivo. Nesse mesmo período, no entanto, a quantidade de filmes lançados caiu de 84 para 74, o que pode comprovar que o acréscimo no montante de recursos subvencionados somente surtiu

efeitos no período seguinte¹⁰.

O mesmo pode ter ocorrido no período 2005/2006, já que o aumento na quantidade de filmes lançados foi maior do que o acréscimo no momento de recursos investidos direta ou indiretamente (54% frente a 26%). O salto no número de lançamentos nesse período pode ter sido influenciado ainda pelo maior volume de investimentos governamentais na produção entre 2003 e 2004 (38% maior que em 2003 - ver Tabela B). Dos 71 filmes lançados em 2006, pelo menos, 18 foram produzidos até 2005 e quatro, até 2004¹¹.

Para completar, pela análise do Gráfico 2 (abaixo) e da Tabela B, ainda é possível verificar, na produção de filmes no país, a transferência da utilização dos incentivos financeiros indiretos para os diretos. Como se pode observar pelo Gráfico 2, a partir de 2007, a proporção dos títulos lançados em relação aos subvencionados de forma indireta começa a decair até chegar a 58,1% em 2013. No mesmo período, por sua vez, de 2007 a 2013, os montantes investidos diretamente no setor sobem de R\$ 6,9 milhões para R\$ 43,1 milhões (524,6%). Esse aumento foi puxado sobretudo pelos recursos do FSA, fundo criado em 2006 que passou a vigorar em 2008 e é hoje o responsável pelo maior volume de investimentos públicos diretos no setor cinematográfico brasileiro.

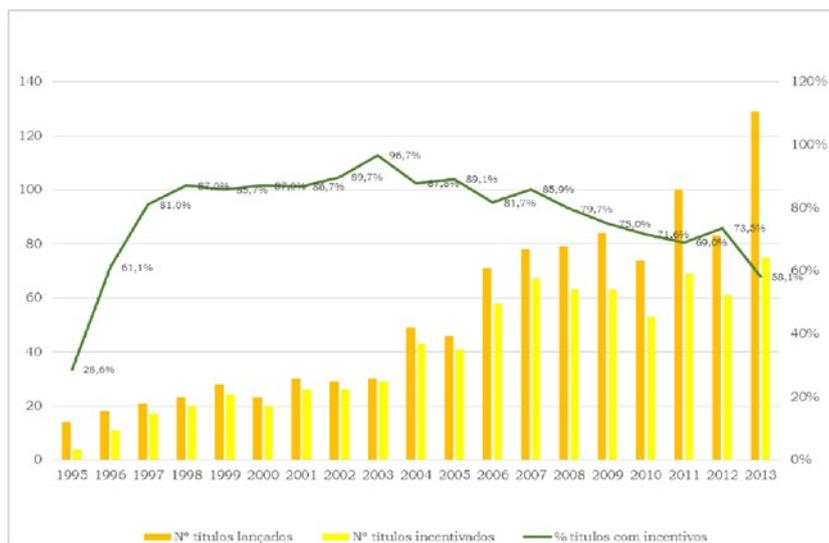
De todos os modos, ainda que a dependência da produção em relação aos incentivos diretos ou indiretos concedidos pelo governo federal desde 1995 oscile ao longo dos anos, os dados demonstram que o crescimento da produção cinematográfica brasileira desde então está diretamente ligado ao estímulo financeiro gerado

10. A oscilação de 2012 para 2013 não poderá ser comentada porque a Ancine não divulgou, até a conclusão deste trabalho, a quantidade de investimentos de fomento do ano de 2013.

11. Ancine.

pelos mecanismos de fomento, que passou de quase R\$ 2,2 milhões em 1995 para mais de R\$ 170 milhões em 2012, um acréscimo de mais de 7.000%, considerando os valores totais de fomento direto e indireto.

Gráfico 2 - Filmes lançados X Filmes incentivados (1995-2013)



Observação: Foram considerados aqui os mecanismos de fomento indireto possibilitados pelos seguintes dispositivos: na Lei 8.685/93, os artigos 1º, 1º A, 3º e 3º A; na Lei 8.313/91, os artigos 18 e 25; e na MP 2228-1/01, o artigo 39.

Fontes: Filme B. Database Brasil 2005; Ancine. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (Oca).

A frequência de público ao cinema nacional, no entanto, não acompanhou o aumento na produção de filmes brasileiros impulsionado pelas políticas cinematográficas adotadas a partir de 1991. Apesar do *market share* do título nacional ter passado de 3,67%, em 1995, para 18,59%, em 2013, e ter até chegado a ultrapassar os 20% em 2003, como se pode observar pela Tabela C, o índice ficou bastante instável nos anos analisados, mantendo-se numa média de 11%. Ou seja, enquanto a produção de filmes nacionais em número de títulos cresceu 821,43%, o

market share do cinema nacional subiu 406,54%¹², o que demonstra uma dificuldade de atração de público do filme brasileiro ou um baixo interesse da audiência nacional ao produto local. O fato é que o aumento no número de filmes brasileiros disponíveis claramente não levou a um crescimento relevante de seu público. A seguinte tabela, que mostra a evolução do *market share* do filme nacional entre 1995 e 2013, auxiliará na compreensão do movimento de produção e público ao cinema nacional nesse período.

Tabela C - Público e *market share* do cinema nacional (1995-2013)

Ano	Público total	Público nacional	Market share %
1995	85.000.000	3.123.508	3,67
1996	62.000.000	1.070.852	1,73
1997	52.000.000	3.750.913	7,21
1998	70.000.000	4.329.026	6,18
1999	70.000.000	6.092.101	8,70
2000	72.000.000	6.341.269	8,81
2001	75.000.000	7.948.065	10,60
2002	90.865.988	7.058.713	7,77
2003	102.958.314	22.256.710	21,62
2004	114.733.498	13.505.150	11,77
2005	89.761.095	11.376.744	12,67
2006	90.200.000	9.900.000	10,98
2007	87.914.437	10.310.965	11,73
2008	89.109.595	8.820.706	9,90
2009	112.670.935	16.075.429	14,27
2010	134.836.791	25.687.438	19,05
2011	143.208.012	17.689.210	12,35
2012	146.593.494	15.649.980	10,68
2013	149.513.322	27.787.085	18,59

Fontes: Filme B; Ancine. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (Oca)

12. De 1995 a 2013, o cinema brasileiro aumentou seu *market share* no país de 3,67% para 18,59%. Ainda que o *market share* do público nacional, calculado sobre o total de público ao cinema, dependa da frequência ao cinema em cada ano, a comparação entre 1995 e 2013 pode ser considerada real já que o público total, de 1995 a 2013 teve um crescimento de 75,9% (de 85 milhões para 149,5 milhões), enquanto que o público do cinema nacional cresceu em quase 790% (de 3,1 milhões para 27,8 milhões). Fonte. Filme B – *Database Brasil*.

Essa instabilidade do *market share* do filme nacional entre 1995 e 2013 pode ser explicada ao se analisar a performance de bilheteria do total de filmes nacionais lançados ano a ano. Observando-se a Tabela D abaixo, pode-se constatar que, do total de 1.009 filmes brasileiros lançados comercialmente em salas de exibição entre 1995 e 2013, apenas 61 (6,05%) alcançaram mais de um milhão de espectadores.

Tabela D - Filmes brasileiros com mais de 1 milhão de espectadores - 1995 a 2013

	Título	Diretor	Produtora	Ano de lançamento	Público
1	<i>Tropa de Elite 2</i>	José Padilha	Zazen Produções Audiovisuais	2010	11.146.723
2	<i>Se Eu Fosse Você 2**</i>	Daniel Filho	Total Entertainment	2009	6.112.851
3	<i>Dois Filhos de Francisco: a História de Zezé Di Camargo & Luciano</i>	Breno Silveira	Conspiração Filmes	2005	5.319.677
4	<i>De Pernas pro Ar 2**</i>	Roberto Santucci	Morena Filmes Ltda.	2012	4.846.273
5	<i>Carandiru</i>	Hector Babenco	HB Filmes	2003	4.693.853
6	<i>Minha Mãe é uma Peça**</i>	André Pellenz	Migdal Produções cinematográficas Ltda./ Telecine Programação de Filmes Ltda.	2013	4.600.145
7	<i>Nosso Lar</i>	Wagner de Assis	Cinética Filmes e Produções	2010	4.060.304
8	<i>Se Eu Fosse Você**</i>	Daniel Filho	Total Entertainment	2006	3.644.956
9	<i>De Pernas pro Ar**</i>	Roberto Santucci	Morena Filmes Ltda.	2011	3.506.552
10	<i>Chico Xavier</i>	Daniel Filho	Lereby Produções	2010	3.413.231
11	<i>Cidade de Deus</i>	Fernando Meirelles	O2 Filmes Curtos	2002	3.370.871
12	<i>Até que a Sorte nos Separe**</i>	Roberto Santucci	Gullane	2012	3.411.137
13	<i>Lisbela e o Prisioneiro**</i>	Guel Arraes	Natasha Enterprises	2003	3.174.643
14	<i>Meu Passado me Condena**</i>	Julia Rezende	Atitude Produções e Empreendimentos Ltda/ SM Distribuidora de Filmes Ltda/ Julia Salles de Rezende/ Distribuidora de Filmes S/A Riofilme/ Globo comunicação e Participações S.A.	2013	3.137.795
15	<i>Cazuza - o Tempo Não Para</i>	Sandra Werneck / Walter Carvalho	Lereby Produções	2004	3.082.522
16	<i>Olga</i>	Jayne Monjardim	Nexus Cinema e Vídeo	2004	3.078.030
17	<i>Os Normais**</i>	José Alvarenga Jr.	Missão Impossível Cinco Produções Artísticas	2003	2.996.467
18	<i>Cilada.com**</i>	José Alvarenga Jr.	Casé Filmes Ltda	2011	2.959.460
19	<i>Vai que Dá Certo**</i>	Maurício Farias	Fraiha Produções de Eventos e Editora	2012	2.729.340
20	<i>Xuxa e os Duendes</i>	Paulo Sérgio Almeida e Rogério Gomes	Casé Filmes Ltda	2012	2.657.091
21	<i>E aí, Comeu? **</i>	Felipe Joffly	Casé Filmes Ltda	2012	2.578.599
22	<i>Os Penetras**</i>	Andrew Waddington	Conspiração Filmes	2012	2.548.441

23	<i>Tropa de Elite</i>	José Padilha	Zazen Produções Audiovisuais	2007	2.417.754
24	<i>Xuxa Popstar*</i>	Paulo Sérgio Almeida e Tizuka	Diler & Associados	2000	2.394.326
25	<i>A Mulher Invisível**</i>	Cláudio Torres	Conspiração Filmes	2009	2.353.646
26	<i>Maria, Mãe do Filho de Deus</i>	Moacyr Góes	Diler & Associados	2002	2.332.873
27	<i>Xuxa e os Duendes 2</i>	Paulo Sérgio Almeida e Rogério Gomes	Diler & Associados	2002	2.301.152
28	<i>Sexo, Amor e Traição**</i>	Jorge Fernando	Total Entertainment	2004	2.219.423
29	<i>Xuxa Abracadabra</i>	Moacyr Góes	Diler & Associados	2003	2.214.481
30	<i>Os Normais 2**</i>	José Alvarenga Jr.	Globo Filmes	2009	2.202.640
31	<i>Bruna Surfistinha*</i>	Marcus Baldini	TV Zero Cinema Ltda.	2011	2.176.999
32	<i>O Auto da Compadecida</i>	Guel Arraes	Globo Filmes	2000	2.157.166
33	<i>Meu Nome não é Johnny</i>	Mauro Lima	Atitude Produções e Empreendimentos Ltda.	2008	2.099.294
34	<i>Xuxa Requebra*</i>	Tizuka Yamazaki	Diler & Associados	1999	2.074.461
35	<i>A Grande Família - filme**</i>	Maurício Farias	Globo Filmes	2007	2.035.576
36	<i>Assalto ao Banco Central</i>	Marcos Paulo	Total Entertainment	2011	1.966.736
37	<i>Divã**</i>	José Alvarenga Jr.	Total Entertainment	2009	1.866.403
38	<i>Didi, o Cupido Trapalhão</i>	Paulo Aragão e Alexandre Boury	Diler & Associados	2003	1.758.579
39	<i>Somos tão Jovens**</i>	Antonio Carlos de Fontoura	Canto Claro Produções Artísticas	2013	1.715.763
40	<i>Simão, o Fantasma Trapalhão</i>	Paulo Aragão	Renato Aragão Produções Artísticas	1998	1.658.136
41	<i>Crô - o Filme**</i>	Bruno Barreto	Filmes do Equador Ltda./ Telecine Programação de Filmes Ltda./ Globo Comunicação e Participações S.A./ Freespirit Distribuidora de Filmes Ltda.	2013	1.652.949
42	<i>Deus é Brasileiro**</i>	Cacá Diegues	Rio Vermelho Filmes	2003	1.635.212
43	<i>Central do Brasil*</i>	Walter Salles	Videofilmes Produções Artísticas	1998	1.593.967
44	<i>Muita Calma Nessa Hora**</i>	Felipe Joffily	Ideias Ideais Design & Produções Ltda./ Casé Filmes Ltda.	2010	1.485.498
45	<i>Faroeste Caboclo</i>	René Sampaio	De Felippes Filmes E Produções Ltda./ República Pureza Filmes Ltda./ Fogo Cerrado Imagens E Serviços Ltda. Me	2013	1.469.743
46	<i>Gonzaga - de Pai para Filho</i>	Breno Silveira	Conspiração Filmes	2012	1.460.447
47	<i>A Partilha**</i>	Daniel Filho	Lereby Produções	2001	1.449.411
48	<i>Xuxa e o Tesouro da Cidade Perdida</i>	Moacyr Góes	Diler & Associados	2004	1.331.652
49	<i>O Concurso**</i>	Pedro Vasconcelos	Paris Produções Cinematográficas Ltda./ Globo Comunicação e Participações S.A./ Latinamerica Entretenimento Ltda.	2013	1.320.102
50	<i>Xuxa em o Mistério de Feurinha</i>	Tizuka Yamazaki	Conspiração Filmes	2009	1.307.135
51	<i>Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*</i>	Carla Camurati	Elimar Produções Artísticas	1995	1.286.000
52	<i>A Dona da História</i>	Daniel Filho	Lereby Produções	2004	1.271.415
53	<i>O Palhaço</i>	Selton Mello	Bananeira Filmes	2011	1.242.800
54	<i>O Noviço Rebelde*</i>	Tizuka Yamazaki	Renato Aragão Produções Artísticas	1997	1.214.163
55	<i>O Homem do Futuro**</i>	Cláudio Torres	Conspiração Filmes	2011	1.211.083
56	<i>Qualquer Gato**</i>	Tomas Portella	Tietê Produções Cinematográficas	2011	1.194.628
57	<i>Mato sem Cachorro**</i>	Pedro Amorim	Mixer Rio	2013	1.134.563

58	<i>O Quatrilho*</i>	Fábio Barreto	Filmes do Equador/ Produções Cinematográficas LC Barreto	1995	1.117.754
59	<i>Até que a Sorte nos Separe</i> ^{9**}	Roberto Santucci	Gullane	2013	1.047.498
60	<i>Didi, o Caçador de Tesouros</i>	Marcus Figueiredo	Diler & Associados	2006	1.024.732
61	<i>Xuxas Gêmeas</i>	Jorge Fernando	Diler & Associados	2006	1.007.490

* Filmes que não são coprodução Globo Filmes.

** Filmes que são do gênero comédia

Pesquisa: Ancine - Superintendência de Acompanhamento de Mercado.

Fontes: Filme B e SADIS (Ancine).

Ao comparar os dados da Tabela D com as informações de *market share* do cinema nacional ano a ano, observa-se que os saltos de participação do público na exibição de obras nacionais estão diretamente vinculados a sucessos específicos de bilheteria em cada ano. Em 2003, por exemplo, auge do *market share* do cinema nacional desde 1995, de 21,62%, o salto foi provocado pelo êxito em bilheteria de seis títulos¹³, entre eles *Carandiru*, de Hector Babenco, que alcançou quase 4,7 milhões de espectadores. Além disso, nesse ano, enquanto o público total subiu 13,3%, o público nacional, puxado por esses filmes, subiu 214%, o que também elevou proporcionalmente a participação da obra nacional no mercado. O mesmo movimento ocorreu no ano de 2009, quando o *market share* nacional passou de 9,90%, em 2008, para 14,27%. Nesse ano, cinco filmes nacionais¹⁴ ultrapassaram a marca de um milhão de espectadores. “Se eu fosse você 2” chegou inclusive a atingir mais de 6 milhões em público. Esses títulos levaram o público ao cinema local nesse ano a subir 83%.

Já o aumento do *market share* do cinema nacional

13. *Carandiru* (4,7 milhões), *Lisbela e o Prisioneiro* (3,2 milhões), *Os Normais* (3 milhões), *Xuxa Abracadabra* (2,2 milhões), *Didi, o Cupido Trapalhão* (1,8 milhão) e *Deus é Brasileiro* (1,6 milhão).

14. *Se Eu Fosse Você 2* (6,1 milhões), *A Mulher Invisível* (2,4 milhões), *Os Normais 2* (2,2 milhões), *Divã* (1,9 milhão) e *Xuxa em o Mistério de Feurinha* (1,3 milhão).

em 2010 foi provocado pelo maior sucesso de bilheteria local desde 1995, o filme *Tropa de Elite 2*, de José Padilha, sequência da obra de ação de 2007 sobre o dia a dia do grupo de policiais e de um capitão do Batalhão de Operações Policiais Especiais (Bope) na cidade do Rio de Janeiro, que atingiu 11,1 milhões de espectadores. Em 2013, o salto para 18,59% foi impulsionado por nove filmes nacionais¹⁵ que somaram 18,8 milhões em público. É sempre importante lembrar que esses saltos só foram possíveis porque, ao mesmo tempo que o público nacional crescia puxado por esses sucessos específicos, o público total subia bem pouco no mesmo ano, provocando, assim, um maior *market share* nacional.

Além de revelar que, ao longo dos 19 anos, do total de filmes brasileiros lançados em salas de exibição, somente 6,05% alcançaram mais de um milhão de espectadores, a Tabela D também ajuda a identificar que tipo de produção nacional tem atraído mais público. O primeiro ponto a ser observado é que, dessas 61 obras, apenas nove¹⁶ não são produção ou coprodução da Globo Filmes. Por ser das Organizações Globo, que possui a maior rede de televisão do Brasil, os filmes da Globo Filmes têm grande repercussão nacional sobretudo por duas razões: o uso de atores “estrelas” das suas telenovelas e as campanhas de publicidade feitas para os filmes praticamente de forma gratuita nos seus diversos programas de auditório e até dentro das próprias novelas.

15. *Minha Mãe é uma Peça* (4,6 milhões), *Meu Passado me Condena* (3,1 milhões), *Vai que Dá Certo* (2,7 milhões), *Somos tão Jovens* (1,7 milhão), *Crô - O Filme* (1,7 milhão), *Faroeste Caboclo* (1,5 milhão), *O Concurso* (1,3 milhão), *Mato sem Cachorro* (1,1 milhão) e *Até que a Sorte nos Separe 2* (1,04 milhão).

16. Da Tabela D, não são produção ou coprodução da Globo Filmes: *Tropa de Elite*, *Xuxa Popstar*, *Bruna Surfistinha*, *Xuxa Requebra*, *Somos Tão Jovens*, *Central do Brasil*, *Carlota Joaquina - Princesa do Brasil*, *O Noviço Rebelde* e *O Quatrilho*.

A Globo Filmes foi criada em 1995 em meio à retomada da produção cinematográfica nacional gerada pelos novos instrumentos federais de incentivo. A empresa atua por meio de parcerias com produtoras independentes e distribuidoras nacionais e internacionais e representa um ponto em favor das obras realizadas pela Rede Globo, que, então, passou a dominar mais uma janela de exibição, concorrendo diretamente com as produtoras brasileiras. Sua vantagem estratégica é dada essencialmente pela capacidade que tem de explorar o processo sinérgico entre cinema e TV, com produtos que podem ser aproveitados sob a forma de filmes, séries de TV e DVD (BOLANO; MANSO, 2009).

Um dos exemplos do aproveitamento dessa sinergia se dá com a transposição de conteúdos televisivos para as salas de cinema, como aconteceu com a série *A Grande Família*, que ganhou uma versão para cinema em 2007 e está entre os maiores sucessos de bilheteria do período analisado, com mais de 2 milhões de espectadores (vide Tabela D). Outra estratégia no mesmo sentido é o relançamento, no formato de filme, de minisséries que já haviam sido exibidas na TV, como ocorreu com *O Auto da Compadecida*, em 2000, com 2,2 milhões de espectadores. Todos esses dados demonstram que, ao contrário de ampliar o contato do público brasileiro com uma produção mais diversificada, o aumento do número de filmes nacionais vem contribuindo para uma maior disseminação da linguagem televisiva, ao qual a população do país já está tão acostumada a ver nas telenovelas da Globo, que chegam a 96% dos lares brasileiros (MECCHI; VALENTE, 2006).

O que se pode notar também entre as produções nacionais que alcançaram mais de um milhão de

espectadores é a significativa quantidade delas dirigida ao público infantil e estreadas pelos personagens interpretados por Xuxa Meneghel ou Renato Aragão, ambos também estrelas da TV Globo. De 1995 a 2013, oito filmes da Xuxa e quatro do Renato Aragão ficaram entre os que alcançaram mais de um milhão de espectadores. Outra informação que se pode inferir da Tabela D é em relação ao gênero dos filmes que mais conquistaram público desde 1995. Dos 61 títulos, 27 (44,26%) são comédias (os marcados com ** na tabela) e 12 (19,7%) são dramas ou ações baseados em história real¹⁷, com destaque para os que contam a vida de personalidades da música ou da história brasileira, como *Dois Filhos de Francisco: a História de Zezé Di Camargo & Luciano* (2005), *Cazuza - O Tempo Não Para* (2004), *Olga* (2004) e *Gonzaga - De Pai para Filho* (2012).

Em relação às comédias, têm sido fenômenos de bilheteria no Brasil sobretudo a partir de 2009, quando quatro filmes do gênero ficaram entre os maiores públicos do ano no cinema nacional: *Se Eu Fosse Você 2* (6,1 milhões), *A Mulher Invisível* (2,4 milhões), *Os Normais 2* (2,2 milhões) e *Divã* (1,9 milhão). Desde então, ao menos dois títulos do gênero têm estado a cada ano entre os maiores êxitos de público das obras nacionais, chegando a ultrapassar os 500 mil espectadores, o que demonstra absoluta predominância das comédias na preferência do público brasileiro ao cinema local, como se pode notar pela Tabela E.

17. *Dois Filhos de Francisco: a História de Zezé Di Camargo & Luciano*, *Carandiru*, *Chico Xavier*, *Cidade de Deus*, *Cazuza - O Tempo Não Para*, *Olga*, *Bruna Surfistinha*, *Meu Nome Não é Johnny*, *Assalto ao Banco Central*, *Somos Tão Jovens*, *Gonzaga - De Pai para Filho*, *Carlota Joaquina - Princesa do Brasil*.

Tabela E - Comédias brasileiras com mais de 500 mil espectadores - 2009 a 2013

	Titulo	Produtora	Ano de lançamento	Público
1	<i>Se Eu Fosse Você 2</i>	Total Entertainment	2009	6.112.851
2	<i>A Mulher Invisível</i>	Conspiração Filmes	2009	2.353.646
3	<i>Os Normais 2</i>	Globo Filmes	2009	2.202.640
4	<i>Divã</i>	Total Entertainment	2009	1.866.403
5	<i>Muita Calma Nessa Hora</i>	Ideias Ideais Design & Produções Ltda./ Casé Filmes Ltda.	2010	1.485.498
6	<i>O Bem Amado</i>	Natasha Entreprises	2010	955.393
7	<i>De Pernas pro Ar</i>	Morena Filmes	2011	1.211.083
8	<i>Cilada.com</i>	Casé Filmes Ltda.	2011	2.959.460
9	<i>O Homem do Futuro</i>	Conspiração Filmes	2011	1.211.083
10	<i>Qualquer Gato</i>	Tietê Produções Cinematográficas	2011	1.194.628
11	<i>E Ai, Comeu?</i>	Casé Filmes Ltda.	2012	2.578.599
12	<i>Os Penetras</i>	Conspiração Filmes	2012	2.548.441
13	<i>As Aventuras de Agamenon, o Repórter</i>	Tambellini Filmes	2012	937.980
14	<i>Totalmente Inocentes</i>	Atitude Produções	2012	523.577
15	<i>Minha Mãe é uma Peça</i>	Migdal Produções cinematográficas Ltda./ Telecine Programação	2013	4.600.145
16	<i>Meu Passado me Condena</i>	Atitude Produções e Empreendimentos Ltda./ SM Distribuidora de Filmes	2013	3.137.795
17	<i>Vai que Dá Certo</i>	Fraiha Produções de Eventos e Editora	2013	3.137.795
18	<i>Crô - o Filme</i>	Filmes do Equador Ltda./ Telecine Programação de Filmes Ltda./ Globo Comunicação e Participações S.A./ Freespirit Distribuidora de Filmes Ltda.	2013	1.652.949
19	<i>O Concurso</i>	Paris Produções Cinematográficas Ltda./ Globo Comunicação e Participações S.A./ Latinamerica Entretenimento Ltda.	2013	1.320.102
20	<i>Mato sem Cachorro</i>	Mixer Rio	2013	1.134.563
21	<i>Até que a Sorte nos Separe 2</i>	Gullane Entretenimento S.A.	2013	1.047.498

Pesquisa: Ancine - Superintendência de Acompanhamento de Mercado.

Fontes: Filme B e SADIS (Ancine).

Na maior parte delas, tratam-se de comédias ligeiras ou grosseiras, de tom televisivo, produzida ou coproduzida pela Globo Filmes, com protagonistas que consolidaram suas carreiras em programas de humor na TV aberta, como Fábio Porchat, Bruno Mazzeo, Marcelo Adnet, Ingrid Guimarães, Paulo Gustavo e Leandro Hassum. É o caso dos seguintes filmes: *Muita Calma Nessa Hora* (2010), *De Pernas pro Ar* (2011), *Cilada.com* (2011), *E aí, comeu?* (2012), *Totalmente Inocentes* (2012),

Minha Mãe é uma Peça (2013), *Meu Passado me Condena* (2013), *Vai que dá Certo* (2013), *O Concurso* (2013) e *Até que a Sorte nos Separe 2* (2013).

Os filmes *Se eu Fosse Você 2* (2009) e *Os Penetras* (2012), além disso, tratam-se de versões de roteiros cômicos de filmes americanos bem conhecidos no Brasil. O primeiro deles copia uma fórmula já consagrada e repetida nas películas norte-americanas: a história de marido e mulher que trocam de corpos e identidades. No cinema americano, títulos como *Tal Pai, Tal Filho* (Like Father, Like Son, TriStar Pictures, 1987), *Vice Versa* (Vice Versa, Columbia Pictures, 1988) e *Eu Queria Ter a Sua Vida* (The Change-up, Universal Pictures, 2011) encenaram a troca entre pai e filho e até entre melhores amigos.

Já *Os Penetras*, com o comediante Marcelo Adnet, conta a história de dois conhecidos que, em busca de amor, dinheiro e aventura, penetram nas “festas mais quentes” da cidade do Rio de Janeiro, usando muita esperteza e uma boa dose de loucura. Quase uma cópia do enredo do americano *Penetras Bons de Bico* (The Wedding Crashers, Playarte Pictures, 2005), protagonizado por Owen Wilson e Vince Vaughn. Mais recentemente, o filme *Copa de Elite*, lançado em abril de 2014 pela Fox no Brasil, copiou a fórmula das sátiras americanas. Seguindo o modelo de títulos americanos como *Top Gang* (Hot Shots!, 1991) e *Todo Mundo em Pânico* (Scary Movie, 2000), o lançamento brasileiro é uma sátira a produções nacionais como *Tropa de Elite* (2007) e *Bruna Surfistinha* (2011), entre outros.

Para completar a marca do estilo “Globo” aos filmes brasileiros, estão ainda entre as comédias listadas nas Tabelas D e E aquelas originadas diretamente de programas de humor da emissora, como *A Grande Família*

– *O Filme* (2007) e *Os Normais 2* (2009). Por fim, pode-se citar ainda o caso de *Crô – O Filme*, protagonizado por um personagem de uma novela da Globo que foi parar nas telonas e alcançou 1,7 milhão de espectadores.

A concentração do público em poucos títulos é outra característica da audiência brasileira às produções locais. No ano de 2003, por exemplo, apenas seis filmes de 30 foram responsáveis por 74% (16,5 milhões de 22,3 milhões) do total do público. Em 2009 também, dos 84 filmes brasileiros lançados em salas de exibição, cinco concentraram 86,11% (13,8 milhões de 16,1 milhões) do total de público ao cinema local. O mesmo aconteceu em 2010 e em 2013, quando, respectivamente, quatro películas atraíram 78% do público (20,1 milhões de 25,7 milhões), e nove filmes somaram 67,7% do total de espectadores às obras nacionais (18,8 milhões de 27,8 milhões)¹⁸. Enquanto poucos títulos, desde 1995, são os que concentram a maior parte da ainda escassa audiência ao filme brasileiro, a maioria das produções locais não consegue ultrapassar os 50 mil espectadores. Dos 1.009 filmes brasileiros estreados em salas de cinema entre 1995 e 2013, 704 – ou 69,8% - ficaram abaixo dessa marca em público¹⁹. Esse dado reflete a dificuldade que o cinema brasileiro tem de se afirmar no mercado.

Conclusões

Os dados aqui relatados confirmam uma das principais características do setor cinematográfico brasileiro: a dependência da produção dos recursos financeiros subsidiados pelo Estado, apesar da vigência

18. Todas essas informações podem ser inferidas dos dados contidos nas Tabelas D e E e do Gráfico 1.

19. Ancine – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (Oca) – Listagem dos Filmes Brasileiros Lançados – 1995 a 2013.

de quase 20 anos das leis que os tornaram viáveis. Ao analisar os números indicados nas Tabelas A e B e no Gráfico 2, percebe-se que o nível razoável de atividade das produtoras brasileiras desde 1995 foi conquistado em grande parte por meio do apoio estatal, já que o aumento dos montantes investidos pelo governo, direta ou indiretamente, vem aumentando proporcionalmente ao número de filmes, e a quantidade de títulos por ano produzidos com esses recursos é em média de 77,6% do total.

A relativa facilidade que tem um produtor de cinema no Brasil em recorrer às ajudas financeiras governamentais sem que tenha que garantir uma contrapartida proporcional aos recursos que utiliza é uma das características do atual processo de financiamento público das produções. Esse fator revela que as políticas de apoio em vigência até 2013 podem estar colaborando para a criação de um setor produtivo dependente das ajudas públicas em vez de contribuir realmente para o desenvolvimento de um setor autossustentável.

Como mercado cinematográfico, o Brasil ocupa o 10º lugar do mundo em termos de público e o 2º da América Latina em público, bilheteria e número de telas. A dimensão do mercado, entretanto, não se traduz na posição do país enquanto produtor, que não está entre os dez primeiros nesse sentido e, com 129 títulos lançados comercialmente em 2013, está bem longe do 10º lugar – a Itália, com 167 produções nacionais estreadas nesse ano²⁰. Além disso, a participação dos filmes brasileiros nas receitas de bilheterias domésticas é relativamente baixa (11%)²¹ e, nas internacionais, insignificante.

20. Focus 2014 - World Film Market Trends, Observatoire Européen de L'Audiovisuel.

21. Agência Nacional de Cinema (Ancine).

Ademais da concorrência norte-americana no setor, existem outras causas internas para as dificuldades do cinema nacional no país. O controle monopolístico das grandes distribuidoras americanas sobre o setor de exibição seria, por exemplo, o grande responsável pela carência de telas para os filmes locais. A falta de regulação ou incentivo para a integração entre televisão e cinema faz com que os dois meios continuem competindo entre si e, por fim, equívocos nas doutrinas e concepções dos setores artístico e empresarial nacionais ligados à produção audiovisual se refletem nas escolhas de políticas públicas para o setor (Ministério da Cultura, 1997).

Para completar, percebe-se que o aumento do número de filmes nacionais exibidos em salas de cinema, apesar de relevante, contribuiu para uma maior disseminação da linguagem televisiva ao qual a população do país já está tão acostumada a ver em formato de telenovelas na Rede Globo, que chega a 96% dos lares brasileiros. O uso de fórmulas televisivas ou até americanas já reconhecidas pelo espectador vem comprometendo o acesso do público às obras audiovisuais brasileiras mais diversificadas, já que os filmes realizados dentro desses modelos são os que conseguem levar mais pessoas às salas de cinema.

Com a falta de uma política específica de formação de público ou de favorecimento da exibição de obras que de fato retratem a diversidade cultural brasileira, os títulos realmente independentes concorrem não só com os blockbusters americanos, como também com os blockbusters “Globo”. A concentração de público constatada em poucos filmes desse estilo comprova essa afirmação. E o fato de que esses problemas ainda sejam citados depois de mais de duas décadas de intervenções políticas direcionadas a resolvê-los, ao menos em teoria, leva ao questionamento dos resultados alcançados até hoje.

Referências

BOLANO, C. MANSO, A. C. *Para uma Economia Política do audiovisual brasileiro. Cinema, televisão e o novo modelo de regulação da produção cultural*. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). *Cinema e economia política*. São Paulo: Escrituras, 2009. p. 87-99.

MCDONALD, P. WASKO, J. *The contemporary Hollywood film industry*. Maiden: Blackwell Publishing, 2007.

MECCHI, Leonardo. VALENTE, Eduardo. *Cinema brasileiro para quem?* 2006. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/brasilpraquem2.htm>. Acesso em: 31 maio 2014.

MINISTÉRIO DA CULTURA, *Economia da Cultura*. Brasília, SAV, 1997.

SIMIS, Anita. *Situación del audiovisual brasileño en la década de los noventa*. *Comunicación y Sociedad*. Número 33, p. 93-117, Maio-Agosto, 1998.

WASKO, Janet. *Introdução*. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). *Cinema no Mundo: Indústria, política e mercado*, Vol. IV. São Paulo: Escrituras, 2007. p. 17-23.

Reverberação de sentidos em “Cidade de Deus”

MARCOS PAULO DE ARAÚJO BARROS

Marco do cinema brasileiro contemporâneo, o filme “Cidade de Deus”, de Fernando Meirelles e Kátia Lund, lançado em 2002, é um longa-metragem cujo um dos objetivos é mostrar a violência na periferia do Rio de Janeiro por meio de uma perspectiva interna, apesar de ter sido criticado por apresentar a favela sob o olhar da classe média. Baseado no livro homônimo de Paulo Lins, a produção atualiza a questão da favela, utilizando uma nova abordagem em relação ao tema, apresentando uma linguagem publicitária, que tem a capacidade de se comunicar de maneira mais ágil e massificada com o público. Após mais de uma década da sua estreia, o filme, que percorreu as salas de cinema de todo o mundo, ainda tem grande repercussão, influencia na produção de filmes do Novíssimo Cinema Brasileiro e deixa marcas no imaginário dos espectadores.

Tanto é verdade que foi finalizado, em 2012, o longa “Cidade de Deus - Dez anos depois”, de Cavi Borges e Alexandre Vidigal. A obra teve pré-estreia na Mostra de Cinema de Tiradentes (MG), em janeiro de 2014. Ao tentar mostrar o que aconteceu com as pessoas do elenco da versão de 2002 uma década depois, os diretores têm como propósito deixar o público conhecer as transformações e os conflitos nas vidas dos atores e atrizes que participaram do filme de Meirelles. Das favelas, onde foi recrutado, para Hollywood, parte do elenco teve as portas abertas por “Cidade de Deus” e conseguiu seguir na carreira artística. Outros, porém, não tiveram a mesma sorte. A obra de Cavi Borges e Alexandre Vidigal conta essas trajetórias, abordando barreiras como preconceito social e racial, criminalidade, envolvimento com o consumo de drogas e falta de estrutura familiar. “Cidade de Deus – Dez anos depois”, é apenas uma das evidências da importância do filme original para o cinema nacional.

É preciso destacar também que “Cidade de Deus”, como pontua Rodrigo Fonseca (2012), é considerado por astros dos maiores quilates hollywoodianos e produtores, como um dos filmes de maior relevância da América Latina na primeira década do século XXI, deixando rastros em diversas outras produções internacionais. Como no longa-metragem do cineasta inglês Danny Boyle, que às vésperas da temporada do Oscar 2009, viu sua fábula “Quem quer ser um milionário”, que narra a história de um indiano alçado ao posto de estrela da TV, ser comparada ao brasileiro “Cidade de Deus”. Na ocasião, foram suscitadas diversas analogias sobre a fotografia e a montagem do filme de Boyle com a obra de Meirelles.

O favela *movie* de Meirelles evidenciou um novo subgênero dentro dos thrillers policiais e criminais, que

ganhou derivados no Brasil e em diferentes países, indo da Colômbia, onde foi produzido o filme “Perro Come Perro”, aos Estados Unidos, onde influenciou filmes como “Incrível Hulk” e “Velozes e Furiosos 5”. A saga de Buscapé e Zé Pequeno, personagens de “Cidade de Deus”, conforme o crítico Luiz Zanin Oricchio (2012), provocou uma divisão violenta na crítica do país, mostrou-se muito influente no exterior e levou 3,3 milhões de pessoas aos cinemas brasileiros. Segundo o crítico, atualmente, a polêmica desencadeada por “Cidade de Deus” pode até parecer superada, mas permanece o debate sobre implicações éticas das diferentes maneiras de representar na tela o débito social do Brasil.

Por todos estes motivos, o filme “Cidade de Deus”, apesar do intervalo de tempo, é importante quando se pretende verificar sentidos produzidos sobre a favela. O objetivo desse trabalho é mostrar que o filme produz discursos acerca da favela que atravessam a visão de mundo do espectador e que esses discursos estão presentes em filmes do cinema nacional lançados posteriormente à estreia do longa de Meirelles. A mídia, entendida como o conjunto das instituições que utiliza tecnologias específicas para realizar a comunicação humana, é uma importante variável nos processos de construção de subjetividades, ou seja, um instrumento criador de modos de pensar, de agir, de ver, de sonhar. Como símbolo da sociedade moderna, o cinema, uma arte secular, produz discursos que constroem visões de mundo, cristalizando o imaginário coletivo e corre o risco de funcionar como fixador de estereótipos.

Ressalta-se que o artigo irá trabalhar com a ideia de que os discursos veiculados pelos meios de comunicação não são suficientes para darem significados à realidade em sua plenitude, uma vez que um mesmo

objeto pode ter diversos sentidos, quando observado por uma diversidade de posições. Para entender os sentidos mobilizados por “Cidade de Deus”, buscar-se-á subsídios na teoria chamada de “cosmética da fome”, cunhada pela pesquisadora Ivana Bentes, professora da Escola de Comunicação da UFRJ, que, por meio de temas locais (tráfico, favela, sertão), insere-se nos filmes nacionais uma proposta que se desloca para uma estética transnacional, com linguagem pós-MTV, baseada no videoclipe. Seria um novo realismo que tem como base altas descargas de adrenalina, reações por segundo criadas pela montagem e imersão total nas imagens. Ou seja, conforme Bentes, é utilizar na produção cinematográfica nacional as mesmas bases do prazer e da eficácia do filme norte-americano de ação, no qual a violência e seus estímulos sensoriais são quase da ordem do alucinatório, que resulta em um gozo imperativo e soberano em ver, infligir e sofrer violência.

É nesse contexto, de uma cultura capaz de se relacionar com a miséria e a violência com orgulho, fascínio e terror, que podemos analisar os filmes brasileiros contemporâneos que se voltam para esses temas. Filmes que quase nunca se pretendem “explicativos” de qualquer contexto, não se arriscam a julgar, narrativas perplexas, e se apresentam como “espelho” e “constatação” de um estado de coisas. Demissão de um discurso político moderno em nome de narrativas brutais, pós-MTV e videoclipe, um “novo-realismo” latino-americano que englobaria filmes que iriam de Amores Perros a O invasor, trabalhando, nos dois casos com a ironia e humor negro diante da ruína das metrópoles periféricas. Um cinema ácido que se distingue do mero gozo espetacular da violência, como acontece frequentemente em Cidade de Deus (BENTES, 2007, p.89)

O filme em questão

“Cidade de Deus” foi produzido e lançado no contexto conhecido como Retomada do cinema brasileiro. Nesse movimento, iniciado em 1995, percebe-se a predominância de produções significativas nas quais a favela aparece como lugar representativo da exclusão. Entre eles, há uma diversidade de filmes que tem a favela clássica como cenário, presente em obras que idealizaram a favela nos anos 1950 e 1960. São os casos, por exemplo, de “Veja esta Canção” (1994), “Orfeu” (1999), “O primeiro dia” (1999), “Santo forte” (1999), “Uma onda no ar” (2002) e “Babilônia 2000” (2000). Outros apresentam na tela a ideia ampliada de favela, abrangendo não apenas as moradias dos morros, mas enormes periferias que circundam as grandes cidades do Brasil envoltas pela marginalidade. Elas surgem em filmes como “O Rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas” (2000), “O invasor” (2001), “Cidade de Deus” (2002) e “Tropa de Elite” (2007), entre outros.

Ter o foco na periferia no período da Retomada pode ter ligações com o passado do cinema nacional. Nos anos de 1960, o Cinema Novo expunha a miséria como artifício para a reflexão da violência social. Em 1965, o cineasta Glauber Rocha escreveu o manifesto *Uma Estética da Fome*, no qual analisava uma forma de expor a miséria. Segundo o cineasta, só um cinema brutal, gritado, desesperado, feio e triste poderia impor o dissabor do miserabilismo sobre o sabor das obras digestivas, tão ao gosto do apetite do público internacional por produções exóticas.

A favela já tinha sido mostrada pelos filmes cinemanovistas e, antes deles, foi representada na grande tela de forma idealista, como nas produções

“Favela dos meus amores” (1935), de Humberto Mauro; e “Orfeu do Carnaval”, dirigido pelo francês Marcel Camus e vencedor do Festival de Cannes e do Oscar de produção estrangeira de 1959. A partir da Retomada do cinema nacional, nos anos de 1990, a favela passa a ser assumida como espaço à parte da cidade com suas próprias leis e códigos. A pobreza, que outrora foi romantizada, se mescla, agora, com a violência, transformando a favela em território sob o comando da criminalidade. Tanto documentários quanto filmes de ficção expõem discursos que deflagram o afastamento do Estado e, também, o característico modo de vida dessas comunidades, que contrastam com o padrão de vida das classes altas e com os hábitos da cidade urbanizada.

Com grande apelo midiático, “Cidade de Deus” tornou-se o filme do ano em 2002. A produção pode ser encarada como o olhar da classe média a respeito da periferia, em que a favela é o caos, onde os traficantes comandam tudo, decidindo, inclusive, o destino de quem deve continuar vivo e daquele que deve morrer. O longa-metragem é marcado pela agilidade de sua filmagem, a fluência da história, os trabalhos dos atores e a competência de sua montagem, além da qualidade musical. Todos estes fatores somados resultam em um espetáculo que dá prazer ao espectador.

É perceptível a influência do cineasta americano Quentin Tarantino sobre o estilo do realizador. Tarantino, em filmes como Cães de aluguel (1992) e Pulp Fiction (1994), levou ao limite da perfeição alguns elementos e técnicas de linguagem que proporcionam grande prazer ao espectador, ao mesmo tempo em que o coloca diante de doses consideráveis de violência. Esses elementos e técnicas estão presentes em Cidade de Deus (ORICCHIO, 2003, p.157).

“Cidade de Deus” é um filme cuja narrativa é caracterizada pela circularidade. A história começa de um ponto, avança e só chega à conclusão quando retorna ao ponto inicial. Seu início mostra uma perseguição que tem fim, quando é formado um paredão. De um lado vê-se a juventude armada da comunidade. Do outro, a polícia. Entre os dois lados, estão uma galinha e o personagem Buscapé, que vai conduzir o espectador a um retorno ao passado, que é a base para se contar a história do presente. Será na volta aos tempos idos de Cidade de Deus que se dá a compreensão de quem são os moradores do lugar no presente, que é mostrado na tela.

Essa cena inicial da fuga da galinha e formação do paredão retorna no final, configurando um círculo que é notado ao longo do filme em diversas vezes, porém em escala menor. Às vezes em pequenos desvios. O recurso é utilizado, por exemplo, para explicar o motivo de Zé Pequeno, manda-chuva do tráfico, está tomando uma boca de fumo a um inimigo. Na ocasião, refaz-se de forma resumida toda a história do lugar, evocando-se as pessoas que já o comandaram e as circunstâncias em que perderam o domínio do posto. A sequência é estruturada como se fosse um videoclipe, destacando com agilidade sobreposições de imagens. As cenas são substituídas de maneira rápida, de modo que as digressões não se tornam dispersivas. As cenas são curtas, picotadas e bem editadas como na publicidade. Vale ressaltar, então, que Fernando Meirelles é publicitário, sendo conhecedor das técnicas de persuasão. A agilidade da linguagem do videoclipe e dos comerciais como forma de narrar um problema como a violência e o tráfico de drogas é que engendra toda a áurea de glamourização que envolve “Cidade de Deus”. O editor de imagens do filme, Daniel Rezende, em entrevista ao site oficial do longa-metragem fala sobre a técnica utilizada na edição.

A primeira parte (A história do Cabeleira), mostra o começo da criminalidade na Cidade de Deus em meados da década de 60, ainda iniciante e, de certa forma, “ingênua”. Optamos por uma montagem mais “clássica”, com cortes corretos, utilizando “racord”, respeitando eixos e privilegiando a ação. A segunda parte (A história de Zé Pequeno) situa-se nos anos 70, onde a criminalidade já não é a maior fonte de renda, dando espaço às drogas e ao tráfico, que é o negócio do momento. Nesta história a montagem começa a ficar mais livre e menos conceitual, o “racord” já não é mais tão importante. A liberdade dos cortes causa um certo estranhamento no espectador preparando-o para um clima bem mais pesado que vai se aproximando. Já na última parte (A história do Mané Galinha), estamos quase nos anos 80 e a guerra pelo tráfico se instalou na favela. Aqui a liberdade é total, não me preocupei com racords, continuidade de tempo e ação, eixo ou qualquer uma das “regras” de montagem, fazendo-a muito presente, e causando estranhamento. Esta “estranheza” nos passa sensações de sufocamento e tensão, é frenético, com pouco respiro. Uma pessoa fala, mas não precisa necessariamente mexer os lábios, uma outra levanta em um take e pode estar sentado no próximo... O “estranho” é bem vindo.¹

Essa espetacularização da violência em “Cidade de Deus” é, como aponta Oricchio (2003) semelhante à de “Pulp Fiction”, filme de 1994 do diretor Quentin Tarantino, que ao longo de sua carreira, seguindo uma tradição do cinema americano, aborda o tema da violência de forma eletrizante e espetacular. No exemplar nacional, a violência é banalizada, tornando o morticínio crescente

1. <http://cidadededeus.globo.com>. Acessado em 11 de janeiro de 2014

à medida que a história avança. Assim, o espectador é embrutecido e não sofre ou não se choca com o que está assistindo. A intenção do diretor parece que é atenuar qualquer desprazer ou choque. Contudo existem exceções, sendo a mais perceptível delas a cena em que um menino é assassinado por outra criança. Objetivando aplicar um corretivo nos moleques da Caixa Baixa - uma espécie de sub-região da Cidade de Deus - que estavam saqueando o comércio local, faltando, assim, com respeito às leis da favela, Zé Pequeno exige que dois garotos se confrontem em uma cena de morte. Depois de assustar duas crianças com cerca de 7 e 10 anos de idade, dando-lhes tiros nos pés, Zé Pequeno obriga o personagem Filé com Fritas, ainda um adolescente, a escolher um dos dois garotos para matar com um disparo de arma de fogo.

Filé com Fritas que aparece antes no filme, primeiro de braços dados com mãe a caminho da escola, depois entregando marmita e fazendo pequenas compras para adultos, é um dos que assistiram ao flagrante de Zé Pequeno contra as crianças. Ele se afasta parecendo constrangido com a cena de violência. Entretanto, é escolhido pelo traficante para atirar contra um dos meninos. O chocante desta cena não consiste apenas na obrigação do assassinato, mas também no fato de que envolve tanto crianças para cumprirem o papel de matar quanto das vítimas da ação de matar. Além disso, a imagem de Filé com Fritas nos trechos anteriores, fora da bandidagem e a feição de descontentamento que manifesta diante do episódio dos tiros, dá a este trecho do filme uma maior dramaticidade, ressaltando o caráter patético da situação. Mais à frente na história, Filé com Fritas já aparece como que íntimo ao crime e à violência. Numa determinada cena em que ele é questionado por ser criança e já fazer parte do bando do Zé Pequeno, o menino se defende dizendo que fuma, cheira, rouba e

mata. Por isso, já pode ser considerado como um homem formado para participar dos crimes.

O longa-metragem também trabalha com certo naturalismo bem-humorado nas interpretações, que tende a gerar simpatia pelos personagens por parte do espectador, mesmo que estes sejam ostensivamente cruéis, como é o caso de Zé Pequeno. Esse fato pode contribuir para que sejam ressaltados alguns sentidos sobre a favela, enquanto outros são encobertos. Os diálogos, no contexto do naturalismo, são importantes para a criação dos personagens. Em “Cidade de Deus” são os diálogos naturais, vívidos, cheios de gírias e malícia da bandidagem que cativam o público. Consciente disso, Meirelles priorizou a contratação de atores não profissionais, dando oportunidade a uma centena de garotos da periferia do Rio de Janeiro. O objetivo do diretor era que o espectador olhasse para Zé Pequeno e não visse uma extraordinária interpretação do personagem, mas sim que o público se relacionasse diretamente com os personagens de modo que não houvesse filtros. Sobre o assunto Meirelles comenta:

Ter caras desconhecidas era um dos pontos de partida para o elenco e mesmo antes de ter os direitos do livro, eu sabia que se eu fizesse o filme meu maior problema seria formar elenco. Eu precisaria encontrar uma centena de garotos entre 12 e 19 anos, em sua maioria mulatos ou negros, sensíveis, carismáticos, inteligentes, generosos e disponíveis. Sabia que deveria começar este trabalho com um ano de antecedência e só depois desta etapa concluída com bons resultados, começaria a fase de pré-produção.²

A presença desses garotos, conforme ressalta o próprio diretor do filme, foi de fundamental contribuição

2. <http://cidadededeus.globo.com> Acessado em 11 de janeiro de 2014

para o roteiro. Segundo ele, algumas situações foram suprimidas do roteiro porque não encontravam eco entre os meninos selecionados para o elenco.

Meirelles explica que se os garotos não reagem à ironia de uma fala, era porque o diálogo estava fora do universo deles. Assim, não valia a pena insistir, resultando no corte daquela fala. Meirelles conta que, foi só quando precisou transcrever os diálogos do filme para fazer legendas em inglês e em francês, percebeu o quanto os garotos haviam interferido nas falas. As sentenças usadas por eles eram curtas, telegráficas, repetidas duas ou três vezes e cada linha é intermeada de interjeições e palavrões. O diretor argumenta que um roteirista pode tentar, porém dificilmente vai conseguir criar este tipo de construção sentado na frente de seu computador.

Mesmo na hora da filmagem as contribuições não paravam de aparecer. Um exemplo: fomos rodar numa noturna o início da guerra, o bando do Cenoura saindo para atacar a boca do Zé Pequeno. Expliquei a movimentação, dei as posições iniciais. Câmera pronta, na hora de dar o “ação” um dos garotos, que havia saído do tráfico para entrar no Nós do Cinema, me perguntou lá de longe:

-“Mas nós não vamos rezar antes?”

-“Como rezar”? Perguntei;

-“Toda vez que a gente vai dar um ataque a gente reza antes e pede proteção”.

-“Como assim?”

-“Deixa que eu puxo a reza, filme aí que você vai ver.”

Pedi para o Guilherme do som direto ficar ligado e rodamos para ver o que acontecia. Conheci a sequência do “Pai Nosso” antes do ataque com a câmera rodando.³

3. <http://cidadededeus.globo.com> Acessado em 11 de janeiro de 2014

Deve-se ressaltar também que o trabalho realizado com a fotografia e com a câmera é merecedor de atenção. A interação entre a imagem publicitária e a linguagem de videoclipe é evidente. O tempo todo é perceptível o movimento da câmera, buscando um resultado inusitado. Nestas condições, a imagem é inquietante e estimulante, segurando a atenção do espectador. Seu ritmo de edição raramente deixa algum tempo para reflexão ou para o enfado. A trilha sonora, neste contexto, além de envolvente, serve para aumentar os poderes de sedução do filme. Para Oricchio (2003), ao assisti-lo o público de classe média experimenta a energia pulsante do baile funk, mesmo que ainda assustados, mas seduzidos pelo que é apresentado na tela.

Entretanto, as incontestáveis qualidades cinematográficas de “Cidade de Deus” não são suficientes para convencer por inteiro o espectador mais exigente. No longa-metragem, nas considerações de Oricchio (2003), falta grandeza ética para relacionar a violência que retrata ao ambiente social de onde ela se origina. Segundo ele, para tanto, o filme tinha que contextualizar, produzindo um efeito de distanciamento que, quando expõe a ação, também faz sua crítica e seu dissecamento.

Essa ausência, ressalta Oricchio (2003), baseia-se em outros parâmetros éticos e estéticos fundados num cânone informal do cinema brasileiro, estabelecido nos anos 1960 e que, atualmente, encontra-se em via de extinção. Neste sentido, não há dúvida de que “Cidade de Deus” é o filme nacional que articula por completo a linguagem contemporânea do cinema e da sociedade. Nos filmes atuais, a favela é vista de maneira mais rica e também menos idealizada em relação ao que era nos anos 1950 e 1960.

Representa-se na grande tela o que há de problemático, mas também de criativo. Apesar de algumas recaídas nostálgicas em valores peculiares dos anos 1960, o que há de mais atrevido no tratamento atual parece, ainda na visão de Oricchio (2003), a opção do ponto de vista interno, como se os excluídos assumissem a própria voz, ainda que para fazê-lo precisem do olhar do outro, ou seja, de um cineasta que não pertence àquele ambiente ou àquela classe social.

Cosmética da espetacularização

Figurando como elemento da indústria cultural, os filmes e seus temas precisam capturar a atenção do espectador, sendo um espetáculo capaz de causar impacto. Dentro desta perspectiva, muitos produtos cinematográficos vão usar e abusar das temáticas relacionadas à violência. Esta opção fica evidente em muitos filmes da Retomada e do período após a Retomada, conhecido como Novíssimo Cinema Brasileiro. Logo, muitos deles irão abordar o diferente. A intenção muitas vezes não é gerar a reflexão sobre a diversidade, mas sim mostrá-la em contraste em relação à norma social vigente. Verifica-se assim que os meios de comunicação massivos, dentre os quais está o cinema, são agentes significantes, produtores de sentidos que não apenas reproduzem a realidade, mas também a definem.

A violência somada à linguagem utilizada no longa-metragem pode ter sido um dos quesitos do sucesso de público de “Cidade de Deus”. Como aponta Ivana Bentes (2001), representar a favela usando a linguagem do entretenimento, as imagens-clichê, folclóricas e publicitárias é simplesmente reafirmar o que é exposto nos meios de comunicação de massa diariamente.

Segundo ela, a obra de Meirelles reduziu, mais uma vez, a favela em uma única questão: o tráfico de drogas. Com imagens chocantes, “Cidade de Deus” é um filme de ação que não reflete profundamente as questões que envolvem uma favela. O que acontece no longa-metragem é apenas a transposição das notícias dos jornais de forma espetacularizada por meio dos artifícios cinematográficos. De acordo com Felipe Botelho Corrêa (2006), a realidade transposta em ficção é uma estratégia metonímica em que um recorte passa a ser a representação da realidade. “É a parte selecionada é a que atende aos apelos comerciais da sociedade do espetáculo: a violência exacerbada que causa espanto” (CORRÊA, 2006, p.54).

“Cidade de Deus” evidencia o maquinismo determinista. A divisão entre personagens do bem e do mal é uma redução na abordagem da favela. O filme acaba mobilizando somente sentidos sobre violência, deixando escondidos e silenciados outros sobre questões que giram em torno da favela, criando distorções da realidade. Apesar de sua abordagem fechada, como já defendeu Meirelles, de dentro para fora da favela, o longa-metragem traduz um olhar estrangeiro, que tem uma curiosidade absurda em conhecer o mundo dos traficantes e da periferia. Para Corrêa (2006), o didatismo das imagens é, acima de tudo, a evidência de que a obra tenta traduzir as engrenagens de uma favela, mas só aquelas que são do interesse e da curiosidade das altas classes, aquelas que de fato sustentam as salas de cinema.

Reduzir uma favela ao tráfico de drogas e à violência, mostrando os personagens com estereótipos animais, é estabelecer um jogo de alteridade com o espectador. Ninguém se

identifica com as atrocidades que acontecem na trama, nem mesmo os próprios moradores de Cidade de Deus que viram o filme. O que se tenta criar é um território de barbárie que não tem contato com o mundo externo: é a idealização de um lugar onde só o terror tem voz (CORRÊA, 2006, p.54).

Mesmo com a redução presente no filme, ele é comercializado como um produto verossímil, quase perto do gênero documentário. Desde os atores, que na sua maioria não tinham experiência com interpretação e eram oriundos de comunidades carentes até a adaptação do livro de Paulo Lins, que chegou a participar de uma extensa pesquisa na comunidade Cidade de Deus junto com a antropóloga Alba Zaluar. Foi através deste contato com a favela que o escritor reuniu histórias para compor a trama do romance que resultou no filme. Todavia, como pondera Corrêa (2006), nenhum desses esforços a fim de alcançar a verossimilhança pode ser considerado com êxito, tendo como pressuposto que a Cidade de Deus foi reduzida a um antro de bárbaros. Com tantas legitimações e impressões de realidade, o público acaba por criar uma imagem deturpada de uma suposta origem e reduto da violência que assola o cotidiano daquela comunidade.

Para Bentes (2001) o longa-metragem engendra uma nova estética, batizada por ela como “cosmética da fome”. A ideia é de oposição ao manifesto Uma estética da fome lançado por Glauber Rocha nos anos de 1960. Bentes (2001) propõe o quanto é difícil mostrar o sofrimento, a representação dos territórios de pobreza, dos deserdados, dos excluídos, sem cair no folclore, no paternalismo ou num humanismo conformista e piegas.

No ponto de vista dela, a “cosmética” tem ligações com a linguagem dos meios de comunicação de massa. No cinema, uma das traduções dessa linguagem é a edição cheia de cortes que impõe um acelerado ritmo no olhar do espectador. A “cosmética”, então, seria a utilização da já mencionada linguagem de videoclipe e dos comerciais, que são persuasivas e tem potencial para encantar o público.

Filmes que vieram depois

“Cidade de Deus” pode ser considerado como referência para muitos filmes produzidos após seu lançamento, sendo possível encontrar sua estética e discursos em diversas outras obras que também alcançaram grande sucesso. A partir daqui, o presente trabalho explana, de forma sucinta, sobre quatro filmes que vieram na esteira do sucesso da produção de Fernando Meirelles, uma vez que não há maneira de abordar todos aqui. Muitos outros, que beberam na fonte de “Cidade de Deus”, podem ser objetos de pesquisas futuras. O filme “Quase dois Irmãos” continua a mesma linha temática e estética de “Cidade de Deus”, abordando a questão da origem do tráfico nas favelas do Rio de Janeiro, a escalada de violência urbana e os discursos sobre sujeitos marginais que compõem o cenário de medo e insegurança nas grandes cidades.

Entretanto, este de filme de 2004, dirigido por Lúcia Murat, destaca a relação social, com conflitos, violência, trabalho, amizade, sexo e amor entre classe média e periferia. O longa também contou na direção com a participação de Kátia Lund e roteiro de Paulo Lins, duas pessoas que tiveram participação de forma direta e indireta em “Cidade de Deus”. Apesar do contexto

político, que aborda o período da ditadura militar, o filme de Lúcia Murat apresenta cenas de favela, com execuções sumárias, disputa pelo tráfico de drogas e bandidos exibindo armas, o que aproxima os sentidos mobilizados pelo filme aos que são apresentados em “Cidade de Deus”.

“Tropa de Elite”, de José Padilha, lançado em 2007, também retrata a violência urbana no Rio de Janeiro, porém, sob a ótica de um policial militar. Esta produção apresenta a atuação da polícia militar, especificamente a tropa especial do Rio de Janeiro, nas favelas cariocas. Dentro deste contexto, o filme de Padilha toca em temas como treinamento, táticas de enfrentamento às facções criminosas, dificuldades do dia a dia, corrupção dentro da própria instituição, ações violentas, práticas de tortura e brutalismo, execuções sumárias de bandidos, frieza nos combates e descontrole emocional e afetivo dos policiais.

Um aspecto que deve ser destacado sobre “Tropa de Elite” é que a classe média também é apontada, assim como os sujeitos das favelas, como responsáveis pela violência urbana e pela insegurança social. A obra de Padilha reafirma a tendência de filmes da Retomada do Cinema Nacional na busca de uma qualidade estética, apostando na bela imagem, nas cenas de impacto e uma trilha sonora marcante. Essa semelhança com a estética de produções hollywoodianas não pode ser negada, já que é perceptível uma supervalorização com a qualidade das imagens, aspecto não tão forte no decorrer da história do cinema brasileiro, como pode ser constatado na estética do Cinema Novo. Outro fato que liga “Tropa de Elite” a “Cidade de Deus”, é a sua aproximação com a estética documental, que se tornou um fator de relevância nos filmes contemporâneos. Destaca-se ainda que ambos os filmes contam com a participação de Braúlio Mantovani para a concepção do roteiro.

O longa “Última parada 174”, de 2008, dirigido por Bruno Barreto, é outro exemplar, lançado pós “Cidade de Deus”, que toca na problemática das favelas do Rio de Janeiro. A obra narra a história de Sandro Nascimento, sobrevivente da chacina na Igreja da Candelária, ocorrida em 1993, no Rio de Janeiro. Sete anos depois do assassinato dos oito jovens, Sandro sequestra o ônibus da linha 174. Fernanda Ribeiro Salvo (2012) pontua que, por ocasião do lançamento de “Última parada 174”, a mídia nacional fez coro ao divulgar que mais um filme de favela tinha chegado às telas. Porém, em quase todas as entrevistas concedidas à imprensa naquele momento, seu diretor Bruno Barreto, se posicionava contrariamente a tais afirmações. Ele argumentava ter realizado um filme sensível, que buscava investigar o lado humano dos personagens, ainda que tivesse optado por retratar um problema social tão grave, com enfoque na extrema violência que permeava a história de Sandro Nascimento.

Apesar de toda a contestação de Barreto, conforme Salvo (2012), o diretor acabou por utilizar diversos códigos e convenções existentes dentro da própria cultura contemporânea para realizar seu filme. Assim, tais códigos foram assimilados pelo público, crítica e mídia como pertencentes à iconografia que os filmes de favela atualizam. Esse fator pode ter contribuído para a rápida rotulação efetivada pela imprensa de que “Última parada 174” era um filho legítimo do “gênero favela”.

Em “Alemão”, produção de 2014, o diretor José Eduardo Belmonte retrata os momentos que antecederam a ocupação das favelas do Complexo do Alemão, em novembro de 2010. Visto com todo o interesse por telespectadores de todo o Brasil por meio das coberturas dos telejornais, o mais polêmico episódio do processo

de pacificação das áreas de conflito carioca é mostrado no filme sob o ponto de vista de quem estava do lado de dentro da guerra que estava prestes a estourar. A ação se passa nos três dias que antecederam a ocupação, a partir do momento em que a identidade de policiais é descoberta pelos traficantes, causando a antecipação da invasão. Pegos de surpresa, os policiais ficam acuados e atormentados pela possibilidade da existência de um X9 entre eles.

Na visão do diretor, “Alemão” pode dar um novo sentido ao que é chamado de filme de favela. Em entrevista ao jornal *O Globo*, José Eduardo Belmonte, afirmou que seu filme não tem nada a ver com “Cidade de Deus” (2002) ou “Tropa de elite” (2007). Entretanto, ele reconhece a existência de paralelos entre eles. Todavia, Belmonte pontua que a diferença está em “Alemão” fornecer mais uma dimensão humana à realidade que explora, olhando com mais carinho para os moradores da favela. De qualquer forma, o longa é de ação, cheio de tensão e tiros, abusando também das cenas com imagens com barracos, bandidos exibindo armas, violência, mobilizando sentidos semelhantes aos produzidos por “Cidade de Deus”.

Ao final de uma análise é possível perceber que a produção de Meirelles, assim como os quatro filmes referenciados acima, atravessam a visão de mundo do espectador, projetando sentidos sobre a favela, nos quais ela é significada como espaço de exclusão habitado por pessoas marginalizadas, comunidade isolada, como se fosse um espaço à parte da cidade e com suas próprias leis e códigos, um território sob o comando da criminalidade e com aversão ao Estado e local onde o poder é instaurado pelos traficantes, que decidem, inclusive, o destino de quem deve continuar vivo e daquele que deve morrer.

Conclusão

O filme de Fernando Meirelles e Kátia Lund produz sentidos nos quais a favela é significada como cenário para uma história maniqueísta, em que o bem está delineado totalmente contra o mal. Assim, “Cidade de Deus” passa por cima de um olhar crítico sobre uma favela real. O jogo entre bem e mal consome a narrativa e os personagens acabam produzindo sentidos estereotipados, repetindo os mesmos que se veem na grande mídia, principalmente nos telejornais. Esses mesmos sentidos, que estão em primazia, podem ser encontrados em filmes do cinema nacional que foram lançados nos últimos dez anos.

Os estereótipos, conforme Trinta (2008) é um modo distorcido de considerar pessoas e coisas, pois tende a generalizações indevidas, abusivas ou prematuras. Eles costumam ser transmitidos de geração para outra e funcionam como padrões e formulações rígidas que desempenham papel decisivo na construção do mundo mental. Depreende-se daí que o filme resulta em imagens negativas a respeito da favela e do favelado, atravessando os sentidos que são produzidos deste espaço e deste segmento social no imaginário coletivo.

Todavia, o espectador não percebe esse atravessamento porque, como aponta Bentes (2001), a “cosmética” trata a favela cheia de glamour. O cenário da carência passa a ser representado como um espetáculo agradável de ser visto. A história cheia de trechos de humor acaba por ajudar a suavizar toda a violência que é exibida na tela, além de divertir os espectadores.

Na visão de Corrêa (2006), a estética de “Cidade de Deus” vai de encontro à de filmes como os dirigidos por Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha, em que a narrativa era trabalhada com simplicidade e sem

enfeites. O pobre era representado como um indivíduo ignorado pela sociedade. Porém, contracenava com a cidade, apesar de viver na favela. O longa-metragem de Meirelles pode ser considerado como reflexo de um novo tempo, que se faz diferente daquele período vivido pelos cineastas da década de 1950 e 1960. Todos os recursos utilizados em “Cidade de Deus” e nas produções que vieram depois, como narrativa entrecortada por *flash-backs*, apoiada em última tecnologia e roteirizada em moldes de sucesso, traçam divergências na forma de abordagem em relação aos territórios de pobreza nestes quarenta anos que separam o Cinema Novo do Cinema da Retomada. Os filmes contemporâneos evidenciam novos atores sociais como o traficante, o favelado e o policial, e, na maioria das vezes, encobre o trânsito entre favela e cidade, resultando em uma obra descontextualizada no que se refere ao que está fora da comunidade. A favela é significada como um local fechado, sentido que está impregnado em outras produções cinematográficas realizadas após o lançamento de “Cidade de Deus”.

Referências

BENTES, Ivana. *O copyright da miséria e os discursos sobre a exclusão*. Cinemais, n.33, 2003a.

_____. *Cosmética da fome marca cinema no país*. Jornal do Brasil, 08 de julho de 2001.

_____. *Estéticas da violência no cinema*. Interseções, ano 5, n.1. Rio de Janeiro, 2003b.

CORRÊA, F. B.. “*As projeções de alteridade no espaço urbano carioca. A favela no cinema brasileiro contemporâneo*”. In: Lumina, Facom/UFJF, Vol. 9, nº 1/2, Juiz de Fora/MG, jan./dez. 2006, pp. 51-61.

FONSECA, Rodrigo. *Estéticas “autogeográficas” para inglês ver*. In: Cinema sem fronteiras, 15 anos da Mostra de Cinema de Tiradentes – reflexões sobre o cinema brasileiro 1998-2012. Universo Produção, 2012.

MAIA, Aline Silva Correa. *Cidade de Deus em foco – Análise de representações de jovens na periferia*. 2007. Disponível em: www.compos.org.br . Acessado em 15 de janeiro de 2010.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: ed. UFRJ, 2001.

ORLANDI, E. P. *Análise de Discurso*. Campinas: Pontes, 2001.
ORLANDI, E.P. *Cidade dos Sentidos* . Campinas: Pontes, 2004.

_____. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 4ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

_____. *Efeitos do verbal sobre o não-verbal*. In: Rua: Revista do Núcleo de p.35-47.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. SALVO, Fernanda Ribeiro. *Cinema Brasileiro e o boom dos filmes sobre favela: uma leitura de Última Parada 174 como forma simbólica*. Intexto. UFRGS. PPGCOM.E- ISSN 1807 – 8583.

TRINTA, Aluizio Ramos. *Televisão e formação identitárias no Brasil*. In. LAHNI, Cláudia Regina, PINHEIRO, Marta de Araújo (orgs.) *Sociedade e comunicação: perspectivas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

XAVIER, Ismail. *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

O Amuleto de Ogum e a discussão do cinema popular na crítica de cinema

MARGARIDA MARIA ADAMATTI

Nos anos setenta, uma das questões centrais para a crítica cinematográfica era a adequação da cultura popular ao cinema como a solução mais acertada para conquistar o mercado brasileiro. É neste contexto que *O Amuleto de Ogum* (1974) de Nelson Pereira dos Santos é lançado. Havia uma expectativa muito grande entre os críticos em relação às possibilidades de sucesso e de encontro não só com o público, mas especialmente com o povo. *Amuleto* não passou despercebido pelos críticos que devotaram a ele um largo espaço. Tomando como ponto de partida as declarações de Nelson Pereira dos Santos e o material de distribuição do filme, analisamos as diversas reapropriações de sentido da cultura popular entre os críticos de cinema para observar como eles se distanciam ou se aproximam do discurso do cineasta.

Analisamos o discurso do diretor no *release* e no

Manifesto por um cinema popular, porque ambos deram origem ao debate da crítica de cinema. A recepção de *Amuleto* na imprensa revela os críticos que trouxeram um contraponto original sobre o tema da cultura popular no cinema.

O contexto de lançamento do filme foi cercado de entusiasmo na imprensa. As declarações de Nelson Pereira dos Santos povoavam um imaginário a respeito de uma alteração no panorama cultural em direção a um cinema *verdadeiramente* popular. O popular no filme significaria muito mais do que o simples tratamento de gênero policial à temática da umbanda e do corpo fechado. O diferencial seria permitir ao povo surgir na tela sem os antigos preconceitos contra a umbanda. Nelson Pereira deixaria de *falar em nome do povo*, ao abrir mão de sua *intervenção crítica* enquanto cineasta. O ápice da discussão indica uma adequação da postura do cineasta às exigências dos novos tempos. Sem ver a cultura popular e as manifestações religiosas como atraso e alienação, como teria sido feito pelo Cinema Novo nos anos sessenta, *Amuleto* traria um profundo respeito à umbanda, ao contar a trajetória de Gabriel que teve o corpo fechado e se transforma em assassino numa organização criminosa¹.

1. O projeto inicial de *Amuleto* nasce de uma adaptação livre da vida do deputado pistoleiro Tenório Cavalcanti, escrito por seu motorista, Francisco Santos. Sérgio Rezende fez *O homem da capa preta* (1986) sobre o mesmo Tenório Cavalcanti. Desviando dessa temática, Nelson Pereira dos Santos usa a história policial como subterfúgio para trazer ao primeiro plano a cultura popular. A trama conta a trajetória de Gabriel, que teve seu corpo fechado por Ogum a pedido da mãe, após o assassinato da família. Já crescido e imune aos tiros, Gabriel encontra trabalho como assassino no bando comandado por Severino. O problema começa quando o moço se envolve com a amante do chefe, o que dá início a uma perseguição enfiada, difícil de concretizar porque Gabriel tem a proteção divina contra a morte.

Lançado em fevereiro de 1975, o filme teve algumas das cenas de tortura dos meninos de rua censuradas. A polêmica nasceu na entrevista de Nelson Pereira dos Santos ao jornalista Marcelo Beraba do jornal *O Globo*². Neste artigo constrói-se uma esperança de virada na produção brasileira, dando espaço para o cineasta narrar o quanto seu novo filme ia contra toda a trajetória preconceituosa até então feita à cultura popular. Além de jornalista de *O Globo*, Beraba organizou o *Manifesto por um cinema popular*, onde esta mesma entrevista-artigo é reproduzida.

O *Manifesto*³ acompanhou o release e a estreia de *O Amuleto de Ogum* (STAM; JOHNSON, 1982). A autoria do material cabe ao Cineclube Macunaíma, ao Cineclube Glauber Rocha e à Federação dos Cineclubes do Rio de Janeiro. Tanto o folheto quanto as declarações do diretor à Beraba são os responsáveis pela criação da ideia de uma *virada* no contexto cinematográfico.

Na entrevista de *O Globo*, reproduzida no *Manifesto*, as declarações do cineasta estão muitas vezes *coladas* às do jornalista. Ao longo do texto, só num momento Beraba se distancia das declarações de Nelson Pereira:

“Em ‘Rio 40 graus’ ele já subiu os morros levado pela necessidade de um contato direto com a realidade marginal. A diferença de ‘Rio, 40 graus’ para ‘O amuleto’ está, segundo ele, num distanciamento sociológico que havia no primeiro, substituído agora por uma total identificação com a realidade cultural que filmou.

2. SANTOS, N. P. A hora da virada. Entrevista concedida a Marcelo Beraba. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 jan. 1975.

3. O *Manifesto* é de 1975 e está disponível no acervo da Cinemateca Brasileira. Fol 145. Ele antecede a estreia do filme, por isso deve ter sido publicado antes de fevereiro daquele ano.

[...] A ideia era filmar junto com a prática religiosa. Não era o caso de usar figurantes para fazer de conta que estávamos numa sessão de Iemanjá. Era realmente a noite de Iemanjá e filmamos a festa, durante a cerimônia.”

Ao utilizar a terceira pessoa, somente nesse trecho Beraba consegue se distanciar um pouco das declarações do diretor. Nos demais momentos, o artigo transmite declarações do cineasta sem separar seu discurso como jornalista. Não se usa o recurso de escrever uma introdução para questionar as frases do entrevistado. O texto parece uma narração de *fatos*, que “realmente” ocorreram. O mesmo é feito para a cultura popular. O artigo afirma que ela é “espontânea”, “natural”, “reprimida”, mas que precisamos começar a vivê-la. O objetivo da declaração é buscar uma aproximação com o público, quando o tema parecia um impasse aos cineastas.

Esse mesmo viés deslumbrado está presente logo na apresentação do folheto do *Manifesto*:

“[...] ‘O Amuleto de Ogum’ é [...] um momento capaz de operar em nossa criação cinematográfica uma transformação tão importante quanto a que, sob influência de Nelson, marcou o fim dos anos 50 e toda a criação de 60. [...] Estes vinte anos constituem a trajetória lúcida de um artista coerente e voltado para a busca de uma cultura verdadeiramente brasileira.”

A divulgação do filme previa a integração do conceito de cultura popular até no *release*⁴, apresentado pela Embrafilme. Neste espaço Nelson Pereira dos Santos fabrica a ideia de um filme ao mesmo tempo “popular e

4. O *release* pode ser encontrado na Cinemateca Brasileira. Localização: D 560.

comercial”, tentando esconder as contradições a respeito da junção entre os dois momentos:

“é um filme popular, o que não quer dizer que não seja um filme comercial. A diferença entre os dois é que o popular não se preocupa com a oferta e a procura; tenta, principalmente, traduzir uma visão do povo, da realidade que o cerca. Meu filme não tem sociologia, não critica os personagens, não toma partido de ninguém. Para mim é como se fosse o primeiro filme”.

Obviamente por causa dos objetivos propagandísticos, o *release* não problematiza a união de um cinema comercial e popular. O material procura criar uma identificação com o povo, ao frisar que o filme será lançado primeiro em Caxias, reduto popular do Rio de Janeiro. Segundo o diretor, o cinema comercial está interessado em bilheteria, enquanto o cinema popular se preocupa somente com o público. A diferença entre povo e público sequer é estabelecida. Além disso, o cineasta explica que o cinema popular *traduz* a visão do povo. Trata-se de uma visão de complementariedade idealizada do popular. O emprego do verbo *traduzir* oculta a ideia de representação. O que se tenta é forjar uma transmissão da cultura popular sem a intervenção do diretor, a partir da frase: “Meu filme não tem sociologia, não critica os personagens, não toma partido de ninguém”. *Essa frase será reproduzida em mais de uma crítica na imprensa.* O verbo esconde também a ação do realizador pela ideia de intermediação “neutra” e sem partido.

Mesmo que o *Manifesto* não tenha alcançado uma adesão total dos críticos aos seus objetivos, ele conseguiu gerar um debate na imprensa sobre a existência ou não de um cinema popular em *Amuleto*. Segundo Robert Stam e Randall Johnson (1982), o *Manifesto* define a

cultura popular como expressão espontânea de uma vasta maioria marginalizada da população brasileira. O filme tenta adotar a perspectiva popular, sugerindo que a visão do povo está sempre certa. Por outro lado, a celebração sem problematização da cultura popular é carregada de ambiguidades, realçam os autores, mas sem explicar como.

Ismail Xavier (XAVIER, BERNARDET, 1985; PARANAGUA, 1987) vê o manifesto como uma revisão do papel do cineasta face às representações populares. Cabe ao realizador ser um “mediador”, abrindo espaço para a expressão de valores populares. Convém a ele respeitar as referências culturais, sem intenção crítica. Trata-se de dar-lhes expressão, não falar sobre elas. Em *Amuleto*, Nelson Pereira dos Santos trabalha tensões entre o discurso externo *sobre* e o discurso de um segmento oprimido da sociedade. Xavier analisa como o período caracteriza-se por uma postura geral de “levantar a poeira”, num desejo maior de empirismo.

Segundo Ortiz Ramos (RAMOS, 1987), *O Amuleto de Ogum* abriu importantes discussões. O lançamento foi cercado de críticas e adesões, oscilando das acusações ao cineasta por incorporar acriticamente o universo da religião popular às louvações que viam surgir nele uma nova era no cinema brasileiro, longe do “sociologismo” do então Cinema Novo. As adesões tomaram maior volume e em tom mais alto, respondendo ao apelo de uma aproximação mais direta com a cultura popular. Ortiz Ramos não cita nominalmente os responsáveis pela “adesão” e pela acusação. Encontramos apenas um comentário que condena em parte a ligação estabelecida com a religião. Pola Vartuck⁵ no jornal *O Estado de S. Paulo* reprovava *Amuleto* por se revestir de um inegável

5. Uma visão folclórica dos mitos populares. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 26 abr. 1975

folclorismo. O tom é irônico: “poderia um homem que teve o corpo fechado contra o mal, empregar-se como pistoleiro e sair matando a torto e a direito sem perder a proteção de S. Jorge, Ogum?” Ela adere à ideia do filme não questiona os personagens, mas percebe que Nelson Pereira deixou de ser “intelectual um pouco”, mas a visão “crítica e sociológica” impede uma “identificação total com a cultura popular”. Existe uma tentativa válida de se identificar com alguns mitos religiosos e populares, mas o entrelaçamento entre violência, banditismo, migração nordestina e umbanda seria para Pola Vartock uma forma de preconceito enraizada no artista.

Os demais artigos sobre *Amuleto* tratam-no com elogios, o que varia é o grau de adesão ou distanciamento do crítico em relação ao discurso de Nelson Pereira dos Santos. É sobre essa variação que gostaríamos de estabelecer uma comparação para mostrar o diferencial de alguns críticos.

Na primeira nota publicada sobre *Amuleto*⁶, até Ely Azeredo, conhecido pela inimizade de longa data com o Cinema Novo, incorpora a declaração de Nelson Pereira dos Santos sobre a falta de sociologia e de intervenção do cineasta no filme. Depois ele corrige o comentário e aproveita a oportunidade para cutucar a vertente “revolucionária” do Cinema Novo por suas “frustrações” e descaminhos”. Perspicaz, ele percebe que *Amuleto* retoma o espírito popular do Cinema Novo, exceto seus rótulos ideológicos:

“Ao contrário de tantos outros filmes do Cinema Novo, este não é uma ‘armação’ do autor-diretor contra os personagens, nem uma contestação formal, nem uma leitura de tese. Ausente o colete

6. AZEREDO, E. *O Amuleto de Ogum*. O corpo fechado no fundo do mar. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 31, 16 fev. 1975.

ideológico, os personagens respiram a plenos pulmões, todos os intérpretes estão à vontade, os movimentos de câmera e os planos parecem os mais naturais para cada situação abordada. [...] Sem dúvida, não livre de preocupações: as do cineasta como indivíduo, com sua ideologia e com os espectadores”.

Azeredo não cai no conto do cinema popular como solução para o encontro com o público. Mesmo com o êxito de bilheteria, talvez *Amuleto* não ajude muito a evolução do cinema brasileiro porque a produção nacional ainda é muito frágil. Se Azeredo não incorporou o sonho de mudança no panorama do cinema brasileiro com *Amuleto*, ele possui uma postura paradoxal em relação a Nelson Pereira dos Santos. Elogia a tentativa, mas condena a permanência da preocupação “ideológica” do autor.

Nesta mesma página, José Carlos Avellar publica um artigo no *Jornal do Brasil*⁷ que seria uma primeira versão ou a base de sua análise de *Amuleto* para o livro *O cinema dilacerado* (1986). Trata-se do único artigo encontrado que realiza uma análise das cenas do filme. Ele *prova com exemplos* as sínteses feitas pelos colegas, enquanto os demais articulistas estavam preocupados em relacionar o filme ao contexto da produção.

Avellar *deixa literalmente de lado* as declarações do diretor e os elogios à temática popular. É exatamente pela descrição das cenas que ele revela o desinteresse de Nelson Pereira dos Santos por destrinchar a visão de mundo da umbanda como um sociólogo. O diretor está interessado em servir-se de sua *poética* como uma *sugestão* da *estrutura* narrativa cinematográfica. Esta estrutura é mista, porque junta numa imagem única a umbanda e o

7. AVELLAR, J. C. O bandido Severiano. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 31, 19 fev. 1975.

gênero policial, com a vantagem de fugir dos estereótipos comuns ao gênero policial. “Meio solto e espontâneo”, o filme é um “espetáculo” tal como estamos habituados. Ao mesmo tempo, ele é todo diferente e “desarticulado” em relação a este modelo “tradicional”. Talvez por esse formato, *Amuleto* “consiga documentar com perfeição as relações entre as pessoas comuns e a superestrutura social”. O ápice desta postura espontânea e solta é a cena do almoço na casa de Eneida, namorada de Gabriel. A improvisação na hora da filmagem e a presença dos curiosos na janela deram à cena uma autenticidade e atmosfera natural.

Já nos anos oitenta, Avellar aprofunda essa crítica e tira importantes conclusões sobre a forma do cinema popular no livro *Cinema Dilacerado*. No período, a busca por um cinema popular era mais do que a simples aceitação dos filmes pelo público, mas o desejo de usar as formas, cores e gestos da paisagem real como indicadores do modo de filmar. Nesta revisão, Avellar foge da tendência comum na crítica de cinema de explicar o cinema popular como apelo ao público. A análise dele é política. O objetivo do cinema popular é discutir como as pessoas reagem e reelaboram as informações do sistema, recebidas sobre a pressão do poder. A ideia deste trecho contém a mesma proposta de cultura popular como estratégia de resistência contra o regime militar, analisada por Marilena Chauí (1986). Contudo, essa definição precisa e poética de cinema popular só foi sintetizada por Avellar nos anos oitenta, após a reelaboração crítica deste conceito⁸.

8. Quando Avellar tematiza a cultura popular como forma de resistência, ele compartilha das ideias do período de questionar os conceitos mais tradicionais de cultura popular, especialmente os perpetuados pelo Estado autoritário. A concepção conservadora de cultura popular atrelava a produção cultural do povo ao atraso e a um saber tradicional das classes

O jornal alternativo *Opinião* dedica seis artigos a *Amuleto de Ogum*. Num deles, Jean-Claude Bernardet discute a possibilidade de *Amuleto* representar uma mudança na postura dos veteranos do Cinema Novo. Eles abandonariam uma visão intelectualizada do povo, para trazer às telas a “cultura popular”, sem preconceito em relação a seus mitos e crenças. Só que o crítico *não incorpora* este argumento. Ao contrário, ele traz seu ponto de vista na *introdução* na entrevista, diferente do que fez Beraba. Este procedimento permite um afastamento em direção às declarações do diretor, mesmo dentro do gênero informativo. Na introdução⁹, Bernardet realça que se trata das *opiniões do diretor*, o que fica evidente em frases, tais como: “segundo Nelson Pereira dos Santos”, “depreende-se das palavras do cineasta”.

Colocando-se no papel de pioneiro, Nelson Pereira dos Santos tenta forjar um mito de criação de um novo cinema. Sutilmente, Jean-Claude Bernardet não incorpora este discurso, mas o traz ao leitor. Ele toma o cuidado de se referir aos autores do Cinema Novo com ressalvas: eles mergulhariam “*um pouco mais fundo*” na realidade e esquecem “*em parte*” os esquemas sociológicos. São estas nuances as responsáveis por trazer

subalternas (ORTIZ, 2006). O popular teria uma autenticidade oposta à transformação da sociedade, conceito apropriado pela Política Nacional de Cultura de 1975, na ideia de preservação do patrimônio. Em meados dos anos setenta, pensadores como Marilena Chauí (1986), Roberto Schwarz (1987) e Carlos Guilherme Mota (1980), entre outros, reformulação conceitos, relacionando a cultura popular e a cultura brasileira ao nacionalismo e à postura dos intelectuais. Em sua tese de doutorado, Mota pondera que a crença do intelectual na essência da cultura brasileira era uma ideologia. Cultura brasileira existiria somente na formação ideológica destes segmentos. No período de transição democrática, Chauí observa o conceito de cultura popular como uma estratégia de resistência dos dominados. É a este conceito de cultura popular como resistência que fazemos referência.

9. SANTOS, N. P. “Caxias para mim é a capital cultural do Brasil”. Entrevista concedida a Jean-Claude Bernardet. *Opinião*, Rio de Janeiro, n. 119, p. 19-21, 14 fev. 1975.

os comentários do crítico dentro do gênero informativo, deixando clara a ausência de uma mudança tão grande em relação aos anos sessenta.

Durante toda a entrevista, Nelson Pereira procura convencer o leitor da neutralidade dele enquanto cineasta. A nova postura garantiria uma distância em relação à atitude crítica do Cinema Novo dos anos sessenta. O diretor defende um paradoxo. As críticas feitas antes da realização do filme terminam com o processo de realização da obra:

“A posição crítica é anterior ao filme. Acho que a partir do momento em que começa o filme, deixa de existir a minha atitude crítica, que existiu na seleção de valores do filme. Passam a existir os valores nos quais o filme acredita até as últimas consequências. A posição crítica está antes, na procura do filme, na procura da expressão, na parte da realidade que a gente quer analisar, na observação dessa realidade. A partir do momento em que o filme começa, ele tem que usar a linguagem da emoção, estar ligado a estes valores populares, nunca mais criticar, pelo contrário: achar corretíssimos”.

Ao tentar sustentar a ausência de intervenção crítica do cineasta, o diretor retoma a definição da neutralidade do aparato cinematográfico enquanto produtor de discurso, em oposição ao que fazia Jean Louis Baudry (XAVIER, 1983). Esta postura tenta convencer o leitor de que o filme traz uma transparência total. A ideia de neutralidade retoma a premissa de *tradução* da cultura popular de forma autêntica, em sintonia com o parâmetro do período¹⁰. Estamos muito longe do discurso

10. Marcelo Ridenti (2000: 52) explica que os artistas e intelectuais de esquerda entre 1960-80 solidarizaram-se com as classes que eles imaginavam representar os interesses populares, e apareciam, voluntária

dos cinemanovistas em sessenta de transformar por meio da arte revolucionária a realidade brasileira. A grande alteração está no tema da motivação do cineasta. Ele não mais admite partilhar do ideal de levar consciência ao povo, afinal o diretor seria somente um *mediador* da cultura popular. Contudo o objetivo de retratar a cultura do povo da forma como ela apresenta-se na realidade não mudou. Trata-se da mesma aspiração não só dos cinemanovistas, mas também de Nelson Pereira dos Santos nos anos cinquenta¹¹.

Na continuação da página, Jean-Claude Bernardet¹² revela sem meias palavras a *inexistência do cinema popular*, em total oposição às declarações do diretor de *Amuleto*. Ele desmonta indiretamente o discurso de Nelson Pereira dos Santos de criador de uma cinematografia popular. A atitude do diretor é de aceitar os valores populares:

“Evidentemente, nem Nelson nem ninguém possui a fórmula do cinema popular, ou melhor, do cinema de perspectiva popular para não confundir com o filme de simples sucesso de bilheteria. Inclusive porque *este cinema não existe em si* [grifo nosso]. [...] A aposta básica feita por Nelson neste filme, me parece, é de aceitação dos valores da realidade sócio-cultural que ele aborda e da faixa de público a que se dirige primordialmente.”

ou involuntariamente, como seus porta-vozes ou substitutos, na medida em que elas não se faziam representar na esfera social e política. Assim setores da intelligentsia tornavam-se tradutores das demandas sociais, tal qual Nelson Pereira dos Santos se coloca aqui.

11. Para maiores informações sobre como a questão da cultura popular adquiriu relevo nas reflexões de cinema, imbricada na ideia do nacional ver Galvão; Bernardet, 1983.

12. O novo Cinema Novo. Opinião, Rio de Janeiro, n. 119, p. 20, 14 fev. 1975.

De qualquer forma o filme é considerado um marco que rompe radicalmente com o paternalismo anterior do Cinema Novo. Jean-Claude Bernardet elogia a vontade do diretor de dialogar com as camadas populares na exibição. Não se quebra no texto o sonho do Cinema Novo de chegar ao público. Mantém-se, então, uma nova expectativa em atingir o público popular, que cairá por terra com a divulgação dos resultados de bilheteria.

A expectativa não era acompanhada de forma alguma por uma perspectiva neutra. Antes mesmo do lançamento de *Amuleto*, Bernardet publicou um ensaio no mesmo *Manifesto por um cinema popular* frisando mais uma vez a inexistência do sentido de cinema popular. Evolução houve porque a religião não era mais vista como sinal de opressão e de alienação, como ocorria nos anos sessenta entre os cinemanovistas. Neste texto, Jean-Claude Bernardet inova mais uma vez ao explicar em primeira mão que a cultura popular não é sinônimo de passividade; como era comum na época. O povo absorve alguns desses valores, mas também os transforma contra a própria fonte de origem. “Os valores populares não são, então, cristais límpidos, mas um processo contraditório.” Aqui, Bernardet não aborda *toda* cultura popular como invenção e apropriação, mas também não parte do pressuposto de que existe uma cultura popular autêntica, imóvel e verdadeira, como muitos críticos acreditavam. Ele antecipa os comentários sobre a cultura popular como forma de resistência, analisados depois por Marilena Chauí (1986). Portanto, Jean-Claude Bernardet foi o responsável por fazer o comentário mais incisivo sobre a falta de alteração do conceito de cultura popular de Nelson Pereira dos Santos:

“A posição, então, é oposta e radical. E a longo prazo talvez tão ingênua quanto a tese da conscientização do início do Cinema Novo. De fato, os valores populares não constituem uma entidade autônoma. [...]

A longo prazo, o assumir acriticamente o que Nelson chama de valores populares leva a uma posição que, por muito diferente da sua posição inicial do Cinema Novo, não deixará de ser também romântica e populista.”

O comentário não significa um desmerecimento ao filme, porque ele ainda continua como marco: “O mínimo que se pode dizer de *O Amuleto de Ogum* é que reintroduz no cinema brasileiro uma discussão correta sobre alguns pontos fundamentais” na relação entre cineasta e povo, vendo com humildade a umbanda, sem tom de superioridade.

Se Jean-Claude Bernardet revela mais nesse texto os limites de tensão entre o discurso jornalístico e o do cineasta, nosso objetivo aqui é analisar a fundo como se deu o processo de fabricação da crença no artista e nos bens culturais (BOURDIEU, 1996). A recepção de *Amuleto* prova o quanto a crítica articula-se de alguma forma ao discurso do diretor; demonstramos neste artigo o quanto os críticos tentaram afastar-se deste referencial, ou o quanto incorporaram de alguma forma as assertivas discursivas de Nelson Pereira dos Santos. Não se trata somente de um caso clássico das instituições culturais tentando pautar o discurso da imprensa, porque sabem que os críticos predizem o sucesso dos filmes (BOURDIEU, 2001). É claro que o crítico de cinema produz, reproduz e gera a crença reprodutiva no sistema cultural. Portanto, ele participa da produção da crença a *Amuleto* e ao diretor. Contudo o crítico não é o único responsável pelo processo, compartilhado por historiadores, pesquisadores,

colecionadores, artistas, cineastas. A equação não é nada simples, afinal críticas positivas não significam obrigatoriamente bons resultados de bilheteria. Tanto é verdade que há um limite na ação crítica para predizer o sucesso dos filmes. *Amuleto* não conseguiu adentrar nas faixas populares, como queria o diretor ao lançar o filme em Caxias, reduto popular do Rio de Janeiro. A distribuição do filme preferiu investir no público certo da classe média e dos universitários para garantir o sucesso.

O distanciamento criado pelos críticos em relação ao filme obviamente não chegou a desconstruir a crença no artista ou no filme. Trouxe, na verdade, as disputas internas pelo monopólio do poder de nomeação e das categorias de percepção legítimas. Se observamos as sutis lutas travadas entre o discurso de Nelson Pereira dos Santos e as discordâncias expressas pelos críticos citados, o caso de *Amuleto* foi exemplar porque as disputas permanecem à mostra.

Referências

AVELLAR, J. C. *O bandido Severiano*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 31, 19. fev. 1975.

_____. *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985.

AZEREDO, E. *Como se fosse o primeiro filme*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 31, 19 fev. 1975.

_____. *Corpo Fechado*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 36, 16 fev. 1975.

_____. *Olhar crítico – 50 anos de cinema brasileiro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

_____. *O Amuleto de Ogum. O corpo fechado no fundo do mar*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, p. 31, 16 fev. 1975.

BERABA, M. (org.). *Manifesto por um cinema popular*. Cineclube Macunaíma, Cineclube Glauber Rocha, Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro. 1975. Disponível na Cinemateca Brasileira. Fol. 145.

BERNARDET, J. C.; GALVÃO, M. R. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica – as ideias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BERNARDET, J. C. *‘O Amuleto’ mudou tudo. Manifesto por um cinema popular*. 1975. Disponível na Cinemateca Brasileira. Fol. 145.

_____. *O novo Cinema Novo*. Opinião, Rio de Janeiro, n. 119, p. 20, 14 fev. 1975.

_____. *Os babalaôs resistem aos sociólogos*. Opinião, Rio de Janeiro, n.121, p. 24, 28 fev. 1975.

BOURDIEU, P. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. São Paulo: Zouk, 2001.

_____. *As regras da arte*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

CHAUÍ, M. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

JOHNSON, R. *Cinema Novo x 5 – Masters of contemporary Brazilian Film*. Austin: University of Texas Press, 1984.

MOTA, C. G. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Editora Ática, 1980.

O Amuleto de Ogum. Release. Embrafilme. Disponível em: Cinemateca Brasileira. Localização: D 560.

ORTIZ, R. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006. [1985]

PARANAGUÁ, P. (org.). *Le Cinéma Brésilien*. Paris : Editions du Centre Pompidou, 1987.

RAMOS, J. M. O. *O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987)*. In: RAMOS, F (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editores, 1987.

RIDENTI, M. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

SALEM, H. *Nelson Pereira dos Santos. O sonho possível do cinema brasileiro*. São Paulo: Nova Fronteira, 1987.

SANTOS, N. P. *A hora da virada*. Entrevista concedida a Marcelo Beraba. O Globo. Rio de Janeiro, 29 jan. 1975.

_____. “*Caxias para mim é a capital cultural do país*”. Entrevista concedida a Jean-Claude Bernardet. Opinião, Rio de Janeiro, n. 119, p. 19-20, 14 fev. 1975.

SCHWARZ, R. *Que horas são: Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

STAM, R.; Johnson, R. *Brazilian Cinema*. London: Associated University Presses, 1982.

VARTUCK, P.. *Uma visão folclórica dos mitos populares*. O Estado de S.Paulo, São Paulo, 26 abr. 1975.

XAVIER, I.; BERNARDET, J. C.; PEREIRA, M. *O desafio do cinema – a Política do Estado e a Política dos Autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

XAVIER, I. (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro, Edições Graal/Embrafilmes, 1983.

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

Capítulo III.

MEMÓRIA E IDENTIDADE

Registrando temporalidades, refletindo memórias: o documento audiovisual de Marcos Pimentel

ADRIANO MEDEIROS DA ROCHA

ANDERSON MEDEIROS DA ROCHA

1. A arte na construção do encontro subjetivo com o tempo

No acervo de obras realizadas pelo documentarista mineiro Marcos Pimentel é possível identificar duas temáticas que aparecem com grande constância: a memória e o tempo. Conforme Lucilia de Almeida Neves Delgado (2006), o termo memória refere-se a uma construção sobre o passado, atualizada e renovada no tempo presente. A autora vai entender a memória como um

cabedal infinito de múltiplas variáveis – temporais, topográficas, individuais, coletivas – dialogam entre si, muitas vezes revelando lembranças, algumas vezes, de forma explícita, outras vezes de forma velada, chegando em alguns casos a ocultá-las pela camada

protetora que o próprio ser humano cria ao supor, inconscientemente, que assim está se protegendo das dores, dos traumas e das emoções que marcaram sua vida. (DELGADO, 2006: 16)

A partir do pensamento de Delgado, é possível afirmar que a memória contribui para evitar que o ser humano perca referências, raízes, lastros fundamentais à construção das identidades. Ela poderia ser vista como um tipo de base construtora dessas identidades, do autorreconhecimento como pessoa e/ou como membro de uma comunidade. Assim, pode-se perceber que os conceitos de memória são amplos e variados, promovendo o entrecruzamento entre lembrança e o esquecimento, o registro e a invenção, a revelação e a ocultação.

Dialogando com Lucilia Delgado, Heitor Capuzzo (1986), defende que a memória é uma comprovação humana da realidade do tempo. “O tempo cinematográfico não pode ser mensurado apenas pela sua manipulação. Uma característica fundamental para sua verificação é a memória. Todos nós lembramos muitas passagens das quais a memória fixa momentos e imagens, sem a preocupação de registrar sua duração”. (CAPUZZO, 1986: 96)

Refletindo o tempo através da história, Lucilia Delgado pontua suas múltiplas faces, ritmos, continuidades, descontinuidades e sensações. Dessa maneira, para a autora, o termo representaria um processo em eterno curso e em permanente devir.

Sem qualquer poder de alteração do que passou, o tempo, entretanto, atua modificando ou reafirmando o significado do que foi vivido e a representação individual ou coletiva sobre o

passado. Sem qualquer previsibilidade do que virá a ser, o tempo, todavia, projeta utopias e desenha com as cores do presente, tonalizadas pelas cores do passado, as possibilidades do futuro almejado. (DELGADO, 2006: 34)

Para o cineasta trabalhado nesta pesquisa, Marcos Pimentel, o tempo é um conceito que fascina e que, por conta de todas suas indefinições e diferentes formas de apresentação, procura pesquisá-lo.

Não quero explicá-lo, mas entendê-lo. Em meus filmes, quando o tempo não era protagonista, estava ali, como pano de fundo ou ajudando a construir a atmosfera. Gosto de ver como ele se manifesta nas texturas das paredes, na face das pessoas, na coloração dos lugares ou do restou deles. Tenho uma atração forte por ruínas, qualquer tipo de imagens que tenha algo deteriorado. Suspeito que esta atração se deve às marcas explícitas de que o tempo agiu ali. E eu, insistentemente, vou seguindo suas pistas. Insisto em persegui-lo, mesmo tendo consciência de que jamais conseguirei alcançá-lo.¹

O filme documentário contribui para marcar a presença e interação das pessoas no mundo. A pesquisadora Manuela Penafria (2004) considera que a realidade acessada pelo documentário é menos a realidade em si e muito mais o relacionamento que o autor (do filme) tem com os intervenientes de sua obra. “Decidir fazer um filme documentário é decidir intervir na realidade. É um percurso que se faz e se partilha com o espectador”. (PENAFRIA, 2004: 60).

Um dos maiores defensores do audiovisual como um importante instrumento de registro de memórias

1. Trecho de entrevista de Marcos Pimentel para Cavi Borges

é Michael Pollak (1989). O autor argumenta que o filme testemunho e documentário tornou-se um forte mecanismo para os rearranjos sucessivos da memória coletiva.

Ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar todas as lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o melhor suporte para fazê-lo: donde seu papel crescente na formação e reorganização e, portanto, no enquadramento da memória. Ele se dirige não apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções. (POLLAK, 1989: 12)

Os dois documentários tomados como estudo de caso e analisados nesta pesquisa demonstram a força e a sensibilidade alcançadas pelo jovem cineasta Marcos Pimentel. Em ambos, ele adota a metodologia observacional. As imagens utilizadas são obtidas através de registros originais, ou seja, captadas pela própria equipe e, em alguns momentos, pelo próprio cineasta. A temática secundária do isolamento perpassa os dois trabalhos, sendo realmente assumida em toda sua força e abrangência naquele primeiro. Nas duas obras se nota ainda algumas fragmentações de condução e recondução espacial, além do uso de recursos gráficos simples, como os letreiros muito utilizados para explicitar o pensamento do narrador em *Nada com ninguém*.

2. Análise filmica

2.1. Nada com ninguém

O documentário *Nada com ninguém*, realizado no ano de 2003, em Cuba, aprofunda as relações de Marcos Pimentel com o estudo do tempo e os vestígios que ele pode

nos apresentar. Pimentel assina o roteiro, a fotografia e a direção do filme de praticamente 14 minutos de duração. Na obra, o encontro proposto pelo cineasta é direto. Aqui, o grau de participação e a interação dele para com seus atores sociais ganham força. Tais aspectos na construção artística também são defendidos por Alberto Manguel, quando sugere que, “para tornar-se uma imagem que nos permita uma leitura iluminadora, uma obra de arte deve nos forçar a um compromisso, a um confronto; deve oferecer uma epifania, ou ao menos um lugar para dialogar”. (MANGUEL, 2003: 286)

Os títulos e subtítulos iniciais são colocados sobre imagens registradas no próprio ambiente. Essa característica será bastante usual com outros intertítulos durante todo o filme. São mostradas algumas imagens de um chão de terra batida, cheio de rachaduras por conta de uma provável seca. Desde o início, observa-se que, em *Nada com ninguém*, tanto a fotografia, quanto o áudio são trabalhados em seus pormenores e com extremo cuidado e refinamento por parte da reduzida equipe.

Utilizando sons também captados no próprio local, como vento, pássaros, mosquitos, Marcos Pimentel deixa o espectador em alguns segundos na presença de imagens formadas apenas por fundo sólido na cor preta. Pode-se promover uma chave de leitura na qual o mesmo procedimento seja entendido uma contribuição do autor para estimular a construção imagética daquele lugar registrado por parte do próprio espectador. Michael Pollak (1989) relata que nas lembranças mais próximas, nas quais se guarda recordações pessoais, os pontos de referência geralmente representam a ordem sensorial, como: barulho, cheiros, cores.

Curiosamente, Marcos Pimentel adota uma narração, através dos letreiros, em primeira pessoa, que,

antes de falar do filme ou de sua temática, conta um pouco de si mesmo: “Sou de poucas palavras. O silêncio é um exercício diário de minha personalidade. Foi o que me levou até Dionísio”. Após esses caracteres, o fundo sólido preto dá lugar a alguns planos gerais da mata, ambientando melhor o espectador.

O sujeito protagonista é apresentado de olhos fechados, sem camisa e sentado em frente à casa de madeira, perdida na floresta. Como em boa parte do filme, ele não tem qualquer reação. Apenas descansa. Sempre em silêncio. A inércia da cena é quebrada apenas quando algum mosquito insiste em incomodar Dionísio. Marcos Pimentel volta a utilizar os letreiros sobre as imagens daquele ambiente. Todavia, a partir deste momento, não fala mais de si, mas do ator social que pretende registrar. Este trecho da obra é possível se correlacionar ao pensamento de Michael Pollak, no qual

O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais. Ao mesmo tempo ela transmite cuidadosamente as lembranças dissidentes nas redes familiares e de amizades, esperando a hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas. (POLLAK, 1989: 03)

Neste caso, para relatar suas memórias, uma pessoa precisaria, antes de tudo, encontrar alguém para ouvi-la. A partir deste ponto, as reflexões passariam a buscar as memórias marginalizadas, sobre a difícil fronteira entre o dizível e o indizível. O silêncio encontrado no filme pode ser analisado a partir das palavras de Pollak, quando afirma que

Na ausência de toda possibilidade de se fazer compreender, o silêncio sobre si próprio – diferente do esquecimento – pode mesmo ser uma condição necessária (presumida ou real) para a manutenção da comunicação com o meio ambiente. (POLLAK, 1989: 09)

Aqui, a maior parte dos registros visuais é feita com a câmera no tripé e de forma bastante estável. Cada imagem parada também ganha um tempo de exposição quase sempre maior do que aquele no qual o espectador está acostumado. A duração não chega a ser excessiva, mas ideal para Marcos Pimentel contar sua história tentando demonstrar um pouco de como é o cotidiano de Dionísio e suas relações com o tempo.

A câmera apenas observa aquele homem simples, de pés descalços e sem camisa, sem buscar qualquer interferência. Apesar de, visualmente, ter-se a variação entre planos abertos e fechados, não há aproximação entre cineasta e ator social. Este último é visto em seu ambiente, sem executar qualquer ação ou interferência no mesmo. Apenas descansa, respira e, algumas vezes, abre os olhos. É um sujeito agente, porém com ação muito limitada.

O ritmo lento do filme somente é interrompido quando o narrador, ainda em primeira pessoa, fala a respeito de Benito – o filho de Dionísio e antecipa sua aparição. O espectador começa a acompanhar movimentações na penumbra de um dos quartos da casa e, depois, por frestas da madeira. O rompimento com a monotonia anterior é ainda mais ressaltado quando a câmera tenta buscar Benito. Observa-se um zoom rápido e descontrolado para dentro da mata, mas, entre as folhagens e galhos, só se consegue ver um tipo de vulto indefinido se deslocando para dentro daquela parede

verde. O documentarista faz uma confissão no letreiro: “Nada sei deles”.

Esse pensamento de Marcos Pimentel ainda é catalisado pela montagem, que coloca, na continuação, uma imagem de extrema beleza, na qual o espaço está dividido em duas áreas: do lado direito, vê-se Dionísio sentado em um banco de madeira, de cabeça baixa e com o chapéu tampando seu rosto. Do lado esquerdo da imagem, observa-se apenas um enigmático cenário preto, construído pela falta de iluminação natural em um dos quartos da casa de madeira. O áudio é retirado da cena. Mais uma vez, o silêncio!

Segundos depois, se escuta o vento - mais um diálogo claro de Marcos Pimentel com o estudo do tempo. Enquanto o vento sopra, a montagem alterna imagens de Dionísio, novamente parado, apenas sentado. É possível contemplar detalhes de sua face, suas mãos e objetos pessoais, como chapéu e bota rasgada. Após cinco minutos transcorridos da narrativa com pouquíssima ação, Pimentel anuncia nos letreiros: “Me aproximo de seu mundo”. A partir daqui, presencia-se uma sequência ritmada de outra forma. A montagem acelera o ritmo da aparição dos quadros parados que mostram objetos relacionados ao cotidiano de Dionísio. As imagens variantes mostram pentes, galinha, vassoura, espelho e um balde, pendurado no teto da casa, a balançar. O desenho de áudio se apropria do balançar deste último objeto para propor efeitos sonoros que simulam sons diegéticos *in* dos ponteiros de relógio, imprimindo o seu característico tic-tac de contagem temporal. O ritmo da montagem volta ao normal e vemos que nada mudou naquele ambiente.

O filme passa a mostrar uma relação de espelhamento entre Dionísio e o ambiente no seu entorno.

A montagem apresenta aproximações entre algumas ações simples realizadas pelo protagonista do filme e ações trabalhadas por animais daquele lugar. Mesmo sentado, descansando, Dionísio respira profundamente, mexendo com a garganta ou a barriga ou ainda é incomodado por insetos e mexe a cabeça para espantá-los. A montagem vai explicitando a reprodução de todos estes gestos por animais da mata, sugerindo uma espécie de forte integração de Dionísio àquele meio ambiente. Buscando um diálogo com a literatura, é possível estabelecer um paralelo deste procedimento com a figura de linguagem conhecida como prosopopéia. Todavia, neste caso, é difícil identificar quem influencia e quem é influenciado. Aqui cabe também a aproximação com as reflexões de Aleida Assmann sobre a memória:

Mesmo que quem recorde esteja completamente só consigo mesmo, o trabalho de recordação proustiano não tem aqui nada de solipsista. Também essa memória interage no sentido de Maurice Halbwachs, com contextos sociais. Um ambiente externo incita e desafia a memória e por ela se certifica de si mesma. Se esse milieu de mémoire se perde e se cala, a recordação perde sua contraparte construtiva e torna-se um fantasma. Os sismógrafos dos sentidos ainda pulsam e registram vibrações, mas a recordação, para a qual o indivíduo é suporte último, é insubstancial por haver se tornado solitária. (ASSMANN, 2011: 176)

Através de mais uma placa com letreiros, o cineasta propõe uma ruptura na forma de construção narrativa, ou seja, do dispositivo de registrar com o mínimo de interferência possível: “Em que pensa você aí sentado”? Dionísio mira-se para a câmera, passa a dar atenção. Documentarista e câmera se confundem neste momento.

As posições do objeto e do autor são tão próximas que o entrevistado parece se dirigir aos dois, ao mesmo tempo. A resposta vem como outra questão, finalmente verbalizada: “Bom, eu vou pensar em que? ...Eu tenho que ficar aqui sentado um pouco e depois caminhar um pouco ...e assim...”² Entre uma frase e outra, todos os espaços de pausas, olhares e silêncios de Dionísio são rigorosamente respeitados e mantidos pela montagem. Afinal, aqui, eles dizem muito desse protagonista. Com essa resposta de Dionísio é iniciada uma tentativa de aproximação de ambos através de mecanismo diferente daquele experimentado até este momento: o visual. Neste ponto é inevitável lembrar que o documentário foi estruturado e montado em uma sequência propícia para sugerir este efeito e, provavelmente, a montagem apresentada não corresponde à linearidade dos acontecimentos das filmagens.

Um ponto interessante do diálogo que começa a ser construído, agora de forma oral, trata-se do momento em que o cineasta pergunta, ainda via letreiro, o que viria a ser o silêncio para Dionísio. Da resposta dele é gerado o próprio nome do filme: “O silêncio? O silêncio é o que não fala nada com ninguém”. Depois dessas palavras, Dionísio é mostrado em maior interação com a equipe. Ele inclusive chega a brincar com o cineasta, apontando a direção na qual seu filho teria fugido.

A fotografia abre mão da estabilidade que é trabalhada em quase toda obra para recorrer à câmera na mão, que corre à procura de Benito. A partir de algumas imagens instáveis se observa alguém fugindo, ainda sem identificação de rosto. Curiosamente, Marcos Pimentel deixa de ser o narrador em primeira pessoa e empresta o

2. Trecho da fala de Dionísio durante do filme *Nada com Ninguém*

cargo, momentaneamente, para Dionísio, que se expressa também nos letreiros: “Ele te viu e se perdeu por aí. Que danado”! Essa troca de quem narra em primeira pessoa pode sugerir uma aproximação ainda maior de Dionísio com o cineasta e as formas de se expressar.

Começa a chover. Agora, Dionísio é mostrado de maneira relativamente mais ativa, comendo mangas. Esta talvez seja a cena com mais ação de Dionísio. A sequência é quebrada para mostrá-lo tentando se aproximar mais de Marcos Pimentel. Para isso, oferece ao cineasta dois abacaxis de presente. A câmera mostra a visão subjetiva do próprio cineasta, que varia entre olhar as frutas e a singela expressão facial de Dionísio.

Uma sequência intrigante dentro desta interação entre cineasta e ator social trata do momento em que o visor de cristal líquido da câmera chama a atenção de Dionísio. A princípio, ele observa atentamente, sem entender muito bem o que é aquele aparelho câmera e o que aquela parte do mesmo mostra para ele. O cineasta prefere não intervir nessa experiência. Apenas registra sem dar explicações para ele, que demonstra sua curiosidade: “Olha, parece uma mulher”. A partir daqui, tem-se um instante de descobertas para Dionísio. Pesquisador e pesquisado trocam de lado, ou melhor, interagem conhecendo um pouco do universo um do outro. Lentamente, Dionísio vai se reconhecendo na imagem, se redescobrando. Ele quer verbalizar todo o processo: “Agora, parece um homem com um chapéu. ...Agora se parece comigo um pouco”. A câmera dá um zoom brusco em seu rosto. Mostra ao espectador detalhes de seus olhos, indicando uma possível entrada no íntimo deste ser, que se interroga: “Vai ver que sou eu mesmo”... Marcos Pimentel rompe com o pequeno e importante monólogo, perguntando, pela primeira vez de forma

verbalizada, como Dionísio sabe que a imagem é dele. Entre vários sorrisos que mesclam curiosidade e alegria pelo reconhecimento, o ator social tenta explicar.

Pode-se aproximar essa experiência ao pensamento de Susan Sontag (2003) sobre a imagem fotográfica e, neste caso, também sobre o audiovisual.

A noção primitiva de eficácia das imagens supõe que as imagens possuem os predicados das coisas reais, mas nossa tendência é atribuir a coisas reais os predicados de uma imagem. Como todos sabem, pessoas de povos primitivos temem que a câmera roube uma parte do seu ser. [...] Poucas pessoas nesta sociedade compartilham o pavor primitivo das câmeras que decorre de pensar a foto como uma parte material delas mesmas. (SONTAG, 2006: 174 e 179)

A montagem rompe a interação entre Marcos Pimentel e Dionísio para mostrar Benito, deitado em meio ao mato. Enfim o espectador irá conhecê-lo. A câmera fica ao longe, somente observando-o. Pimentel volta a utilizar a fotografia para representar o enigmático, dividindo a tela em duas e deixando um dos lados totalmente escuro. Nos caracteres expressa suas dificuldades: “tem medo de mim”. Quando é possível observar Benito novamente, ele começa a se levantar. Antes de o espectador ter a oportunidade de visualizar seu rosto por completo, a câmera faz um chicote e se afasta dele. Nessa imagem é transcrito o medo do contato que também era do cineasta. Esse comportamento ainda é ressaltado pelo letreiro: “E não sabe que mais medo tenho eu”.

Adentra-se ao entardecer. O espectador começa a visualizar planos gerais daquele ambiente perdido na floresta. O documentarista retorna à pontuação de áudio

que simula a contagem de tempo através da sugestão imagética de ponteiros de relógio. Pelos letreiros “sempre o tempo e sempre o silêncio”, tem-se a ideia de que, apesar do encontro e da interação ocorrida naquele dia, pouca coisa mudou naquele lugar. Conforme Aleida Assmann,

O tempo latente tem algo de uma ampulheta que se esvai, porém não se pode determinar nem controlar o momento em que o prazo se esgota. A memória temporariamente inerte, até que seja resgatada ou reconstruída, mantém a forma do esquecimento. [...] Os modelos de memória orientados temporalmente acentuam a descontinuidade do tempo, tomam como pontos de partida para sua reflexão a prioridade do esquecimento e a incalculabilidade da recordação. (ASSMANN, 2011: 187 e 191)

Na última sequência do filme a fotografia apresenta imagens de Dionísio. A princípio, ele está somente descansando, de olhos fechados, de maneira muito próxima àquela na qual ele foi conhecido no início da obra. Pimentel trabalha com variação do ritmo, fazendo com que o intervalo entre os sons que pontuam tempo decorrido fiquem cada vez mais lentos. Todavia, logo depois de se observar um letreiro, agora em fundo sólido preto, e com os dizeres “nada e ninguém”, o documentarista surpreende, retirando o áudio e mostrando Dionísio de olhos abertos e direcionados para câmera/cineasta/espectador. A imagem de Dionísio se mantém por alguns segundos, sugerindo que o diálogo não estaria estagnado naquele ponto, mas poderia apresentar outros desdobramentos. Neste desfecho, a presença do vento é bastante ressaltada pela pista sonora. Uma hipótese para tal procedimento seria o apontamento na direção das marcas que a natureza vai deixando através do tempo naquele lugar.

No documentário *Nada com ninguém*, o registro segue o princípio do cinema direto, documentando situações e atores sociais, sem intervenção da equipe. Nessa obra se observa o uso de momentos que, em termos de ação, pouco acontece, momentos entre atos, chamados tempos fracos ou tempos mortos. A montagem prioriza silêncios, hesitações, esperas, atitudes discretas. Busca-se a interação, substituindo a palavra por uma atmosfera sonora diferenciada. Analisando a relação imagem-som, não se identifica qualquer aspecto de subordinação entre uma ou outra forma. Neste sentido, ambas são fundamentais para a construção desta narrativa, cuja base é formada por eventos integrados, mas com a presença, em exceção, de eventos autônomos – como as aparições e desaparecimentos de Benito.

2.2. Ilha

O documentário *Ilha*, com seus nove minutos de duração, foi produzido no ano de 2004, na cidade de Havana, ilha Cuba. Marcos Pimentel assina direção, roteiro, fotografia e edição. O início do filme sugere a influência de uma obra clássica do cinema de montagem russo. As imagens mostram planos fechados de ondas se quebrando nas pedras. O mar está revoltado, agitado. Do ponto de vista da fotografia é possível promover aproximações com os trechos iniciais de *Encouraçado Potemkin*, de Sergei Eisenstein. Em 1925, este último cineasta chamou nossa atenção para um mar que simbolizava o clima agitado no qual vivia boa parte da população russa. As águas turbulentas inspiravam a tomada do poder, a revolução comunista.

Apesar de uma possível remissão visual neste curto fragmento inicial, o filme de Marcos Pimentel tem

objetivos bem distintos. Aqui, a proposta é pensar uma memória coletiva cubana. Junto desse mar revolto, ouve-se o som direto das ondas indo e voltando do seu encontro às rochas. Os primeiros créditos são intercalados, apresentando o filme.

Logo após as primeiras telas de letreiro ou caracteres, o som da água do mar dá lugar ao de bolhas de ar dentro de um ambiente líquido. Visualiza-se parte da parede de vidro de um pequeno aquário no qual poucos peixes nadam sem um sentido pré-definido, indo e voltando nas suas posições. Identifica-se aqui o uso deste elemento adicional, que será novamente utilizado em diversos trechos da narrativa que se propõe ao registro documental.

É iniciada uma narração em voz over. Contrariando a tendência das primeiras décadas do modo expositivo de se fazer este tipo de narração utilizando a voz masculina para buscar maior sobriedade ao verbal, Marcos Pimentel opta pelo uso de uma voz feminina. A mesma escolha propicia leveza e fluidez ao desenvolvimento do tema. O texto não se propõe a trabalhar de maneira apenas objetiva. Muitas vezes é poético, bastante pausado e aponta também para um modo reflexivo de documentário, principalmente quando interroga o espectador sobre diversas questões. Desde os instantes iniciais do uso da narração, a voz feminina assume o desafio e a responsabilidade de representar o pensamento do próprio autor/diretor, através do uso da 1ª pessoa do singular. “Navego na memória de Cuba. Sem mapas, sem bússola...com uma câmera”.³

A fotografia sai do aquário e adentra a ilha de Cuba. A entrada neste ambiente se dá pela exibição de

3. Trecho da narração do filme *Ilha*

imagens que registram a ilha de fora para dentro, ou seja, planos gerais do mar para partes da ilha. Após esta contextualização do território que será trabalhado, o cineasta promove um rompimento em direção de uma das questões que deseja trabalhar de forma aprofundada: a passagem do tempo e as mudanças ocasionadas nos processos de memória e no seu entorno.

Aqui se vê estruturas de ferro e madeira corroídas pela ação mar, janelas cujos vidros há muito tempo foram quebrados, planos gerais de uma Havana suja, mal cuidada, pouco colorida e com uma arquitetura que apresenta inúmeros prédios deteriorados ou mesmo em ruínas. O abandono não é identificado apenas nos objetos ou cenários. Alguns seres vivos ressaltam ainda mais esta situação, como é o caso dos dois cachorros apresentados na sequência. O primeiro deles está em um plano bem fechado, limitado por todos os lados dentro da sua coceira. Ele praticamente já não possui pelos. Sua pele está descamada e muito manchada, suscitando alguma doença. O segundo cachorro é mostrado em um plano um pouco mais aberto. Ele está tremendo possivelmente pelo frio daquele lugar e sozinho no ambiente. Não há qualquer outro indivíduo, mesmo ao longe, que possa auxiliá-lo.

O áudio também reflete sobre o tempo decorrido. Como trilha musical escuta-se uma música instrumental que sugere tranquilidade, passividade frente a tudo aquilo que é visto. Além da música também é perceptível o som diegético do vento, sinuoso, constante e intocável. O ritmo da montagem diminui para se aproximar daquele empregado pelas barcas de passageiros que começam a ser mostradas pelas imagens. A figura humana torna-se o principal elemento registrado pela lente de Pimentel. Não se tem o indicativo de qualquer personagem principal/

protagonista. O registro é feito pensando em um coletivo, um grupo de pessoas que representariam o povo cubano. Elas estão sentadas no passeio ou no portão de entrada de suas residências, demonstrando certa passividade. Aqui uma referência à ideia de pertencimento abordada por Michael Pollak (1989).

O autor lembra que, em uma abordagem durkheimiana, a memória também define o que é comum a um grupo e também aquilo que o diferencia dos outros e pode fundamentar e reforçar sentimentos de pertencimento e as fronteiras socioculturais. Pollak entende a memória como uma operação coletiva de acontecimentos e interpretações do passado. Para o autor, a memória promove tentativas mais ou menos conscientes de definir e reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais. Dessa forma, as duas principais funções da memória comum seriam manter a coesão interna e defender as fronteiras daquilo que um grupo tem em comum, em que se inclui o território (no caso de Estados).

No caso de *Ilha*, o texto da narração neste ponto do documentário acentua esta condição de inércia apresentada pelas imagens: “Me pergunto o que fazem os cubanos. Esperam... Esperam e recordam... A eterna mania de recordar”⁴. Aqui, o cenário de fundo ganha força para o sentido da narrativa. As pessoas são registradas na frente de pinturas que exaltam a memória de uma Cuba do passado revolucionário, com toda a força e utopia da liberdade. Uma imagem chama a atenção: dois garotos plantam bananeira em frente a um muro pintado que glorifica e enaltece uma Cuba livre. Simbolicamente tal ação pode sugerir a ideia de que aqueles que ainda

4. Trecho da narração do filme *Ilha*

acreditam naquela proposta estão enxergando um mundo invertido, uma representação falida aos olhos capitalista que, hoje, somente consegue ser vista quando se está de ponta cabeça, ou seja, fora da concepção que rege as posturas sociais da atualidade. Outro fotograma muito emblemático registra um desenho de Che Guevara em um muro, enquanto um homem caminha. Um detalhe importante: a tela está dividida entre uma área de luz e uma área de sombra, provocada pela ausência da luz natural. O homem caminha saindo da área de luz, na qual se observa a figura de Che Guevara, em direção à área de sombra, onde predomina o obscuro, o desconhecido.

No livro *O beijo de Judas*, Joan Fontcuberta (2010) cita Noberto Bobbio. Este último defende que “Você é o que lembra”. Assim, tanto a noção do real, como da nossa própria identidade individual dependeriam diretamente da memória. Para Joan Fontcuberta, lembrar significa selecionar certos capítulos de nossa experiência e esquecer o resto. Refletindo a respeito da lembrança e do papel da ilha registrada por Marcos Pimentel, pode-se estabelecer uma conexão com os escritos de Susan Sontag a respeito do uso de imagens de representação simbólica nos locais de isolamento. “Para os que ficam em casa, os prisioneiros e os que confinam a si mesmos, viver entre fotos de estranhos glamourosos é uma reação sentimental ao isolamento e um desafio insolente que a ele dirigem”. (SONTAG, 2006: 179)

Novamente a figura do peixe é trazida à tona pela fotografia e montagem. Agora, Pimentel deixa ainda mais explícita a aproximação que ele faz daqueles seres de escamas ao povo cubano. O som das bolhas de ar no ambiente líquido permanece não apenas durante as imagens que mostram cantos do aquário e um pequeno cardume de peixes, mas também naquelas que mostram

figuras humanas se amontoando dentro de conduções coletivas em Havana. Além disso, esses dois conjuntos de imagens são colocados na montagem um logo após o outro. A narradora ainda complementa: “O peixe tem uma memória máxima de cinco segundos. É capaz de ficar nadando de um lado ao outro sem cansar-se. Porque se esquece de onde veio e para onde vai. Não lembra. Não vive entre ir e ficar”⁵.

Através deste fragmento do filme é possível fazer uma aproximação às reflexões a respeito do esquecimento, impulsionadas por Paul Ricoeur (2007). Ele chama a atenção para a primeira forma pela qual o esquecimento é maciçamente percebido: uma espécie de dano, fraqueza ou lacuna da memória, que coloca em cheque sua confiabilidade. Nesse aspecto, a memória poderia ser vista, em uma primeira instância, como a luta contra o esquecimento. Todavia, Ricoeur argumenta que uma memória capaz de não esquecer poderia ser vista como monstruosa.

O esquecimento não seria, portanto, sob todos os aspectos, o inimigo da memória, e a memória deveria negociar com o esquecimento para achar, às cegas, a medida exata de seu equilíbrio com ele? E essa justa memória teria alguma coisa em comum com a renúncia à reflexão total? (RICOEUR, 2007: 424)

A partir deste ponto, a ilha também pode passar a ser percebida, mais explicitamente, como local de cerceamento, isolamento. Identifica-se várias imagens que possibilitam essa interpretação, como aquela na qual um senhor que observa o movimento da rua por

5. Trecho da narração do filme *Ilha*

traz da pequena fresta na porta de sua casa. É possível observar também muitos cubanos a encarar a máquina registradora de frente. A quarta parede então é quebrada e tem-se um contato direto entre sujeito filmado e sujeito espectador. Os planos variam entre inteiro, americano a closes. Quanto mais próximos, mais questionadores desta situação de abandono: expressões tristes, sérias, interrogativas.

Mostrando o horizonte de mar aberto, fora da ilha, a narradora afirma que todos os dias alguém a pergunta sobre o que há depois do mar. Ainda em primeira pessoa do singular, ela diz não se lembrar e direciona uma pergunta a todos os espectadores: “Como alguém faz para recordar as imagens que não filmou?”

A câmera agora aponta para o céu. A sugestão é para a grandiosidade, exaltação. Através de uma panorâmica em contra plongée, vê-se a parte superior de alguns prédios de Havana. A narradora ainda propõe mais um novo questionamento: “Como filmar Cuba? Terra de memória, mar de esquecimento”. Neste trecho pode-se interpretar também territorialmente o conceito de memória, considerando que a ilha ainda é local onde predomina uma forte memória de nação, das ideias de socialismo e igualdade, entretanto, esta terra está totalmente cercada, de todos os lados, por uma área infinitamente maior, cujo objetivo é exatamente o obscurecimento desse passado. O mar agitado do início ganha ares de muro quase intransponível.

A trilha musical passa a proporcionar um ritmo levemente mais acelerado. A água, até então limitadora e enclausuradora, ganha nova decodificação. Passa-se a vê-la enquanto líquido usado para limpeza, purificação. Boa parte das imagens que se seguem possui uma temperatura

de cor mais quente, mais viva. As pessoas não estão mais sentadas, imóveis, passivas. Ao contrário, agora, elas se mostram dinâmicas, efetuando ações como lavagem de roupas, do carro, das sacadas antigas e até mesmo um filhote de cachorro está sendo higienizado através da água. Pimentel intercala as imagens relacionadas ao ato de lavar a imagens das ondas quebrando na beirada da orla. A maior parte das pessoas que se vê a partir de agora deixa transparecer uma expressão facial mais aberta, sorridente, otimista. Juntando essas imagens à trilha musical extra diegética e *over*, é possível identificar uma sugestão de esperança.

Nesta sequência, já preparatória para o desfecho da obra, o cineasta busca relacionar a água ao conceito de memória. A água é explicitada como aquilo que alimenta e dá vida ao humano, mas também como aquilo que o consome. Como seres que possuem boa parte do corpo formada por líquido, o cineasta sugere que, pouco a pouco, os humanos se tornam aquilo que bebem. Ele fala de sua experiência na ilha através da voz de sua narradora: “Minha memória se encheu de água”. O diretor apresenta uma última questão, que também pode ser direcionada para ele próprio, enquanto cineasta: “Que imagens recordarei de Cuba? A ilha sede, a ilha chuva”. Com esta narração interceptada pelo som diegético *in* do apito de um barco, que pode nos sugerir a passagem de tempo ou ainda emergência da partida, o cineasta afirma através do texto verbalizado que somente o tempo passará, diferentes das lembranças e do mar, que permanecerão para sempre.

Visualizando novamente o mar agitado ao fundo, a narradora termina sua participação deixando marcada a amplitude imensurável da temática: “Navegar memórias... Mar eterno e incompleto”. Os créditos finais

tomam o lugar das imagens do mar, que continua a reverberar o som provocado pelo incansável movimento das ondas quebrando nas pedras como ruído primário da paisagem sonora.

Referências

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação*. Formas e transformações da memória cultural. Trad. Paulo Soethe (coord.) Campinas: Ed. Da Unicamp, 2011.

CAPUZZO, Heitor. *A aventura do sonho*. São Paulo: Editora Nacional, 1986. Não consta ISBN

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004. ISBN 85-883-383-94

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *História Oral: memória, tempo, identidades*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. 136 p.

FONTCUBERTA, Joan. *O beijo de Judas*. Fotografia e verdade. Trad. Maria Alzira Brum Lemos. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

LINS, Consuelo, MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. ISBN: 85-378-0082-9

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

PENAFRIA, Manuela. “O documentarismo do cinema” in: *Ícones*/ Universidade Federal de Pernambuco – Programa de pós-graduação em Comunicação: vol. 1. n° 7 (jul. 2004) ano VI. Recife: Contraluz, 2004.

POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. Estudos históricos, Rio de Janeiro, v. 2, n° 3, 1989, p 3-15. disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/43.pdf>>. acesso em 16 maio 2013.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François [et al]. Campinas; Editora Unicamp, 2007.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Homepages consultadas

BORGES, Cavi. Entrevista com Marcos Pimentel. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/blogs/cineclub/posts/2009/09/04/entrevista-com-marcos-pimentel-219978.asp>>. Acesso em março de 2013

MIRANDA, Marcelo. Marcos Pimentel. Disponível em <<http://www.acesa.com/nossagente/arquivo/artistas/2006/03/11-marquinhos/>>. Acesso em março de 2013.

Marcos Pimentel. Disponível em <<http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/marcos-pimentel/>> Acesso em abril 2013

Filmografia

Nada com ninguém (vídeo). Direção, roteiro e produção de Marcos Pimentel. Brasil, 2003. 1 DVD (14 min.), sonoro, colorido.

Ilha (vídeo). Direção, roteiro e produção de Marcos Pimentel. Brasil, 2004. 1 DVD (9 min.), sonoro, colorido.

O cinema de Revelando os Brasis e os processos de produção de curtas-metragens gaúchos

DAFNE REIS PEDROSO DA SILVA

O projeto *Revelando os Brasis* surgiu em 2004, na Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, e faz parte de um conjunto de ações para democratizar o acesso aos meios de produção audiovisual. É realizado pelo Instituto Marlin Azul, de Vitória, Espírito Santo, pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, com patrocínio da Petrobras e em parceria com o Canal Futura.

A cada edição é lançado, nacionalmente, um concurso de histórias destinado a moradores de cidades com menos de vinte mil habitantes. Os interessados devem apenas escrever um texto e não precisam ter qualquer formação ligada ao campo cinematográfico. De vinte a quarenta histórias são selecionadas a cada ano do projeto, e os autores participam de oficinas preparatórias no Rio de Janeiro, tais como de roteiro, direção, produção, fotografia, som, edição, direção de arte, entre outras.

Os selecionados retornam às suas cidades e, com o apoio de uma produtora audiovisual da região e com a mobilização dos demais moradores da cidade, realizam os curtas, que têm quinze minutos de duração. Posteriormente, os curtas-metragens são exibidos pelo país em sessões itinerantes de cinema, além de serem veiculados pelo Canal Futura e distribuídos em DVDs para escolas, cineclubes etc.

Este artigo apresenta parte de minha tese de doutorado, intitulada “Revelando os Brasis IV: os processos de produção de curtas-metragens realizados em pequenos municípios gaúchos”¹. Neste recorte, o propósito é apresentar as características do cinema de *Revelando os Brasis* e, brevemente, analisar os processos de produção dos filmes da quarta edição do projeto (2010/2011/2012), realizados no Rio Grande do Sul, considerando-se os múltiplos contextos: relação com oficinas de realização audiovisual, as condições de produção nos pequenos municípios e as trajetórias dos sujeitos realizadores envolvidos.

O Rio Grande do Sul, no ano de 2010, juntamente com a Bahia, foi o estado com mais histórias selecionadas, totalizando cinco produções. Ainda que o *Revelando os Brasis* tenha uma amplitude nacional, percebe-se a relevância do regional e do local, em termos de multiplicação do conhecimento partilhado em cada cidade e dos contextos de produção e de exibição audiovisuais naqueles locais.

Um dos objetivos deste trabalho compõe o eixo de

1. Pesquisa defendida em março de 2013, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUCRS, sob orientação da prof.^a Dra. Cristiane Freitas Gutfreind. Além da compreensão dos processos produtivos, a investigação também contemplou a observação das exibições e a análise dos filmes realizados.

compreensão acerca do cinema produzido pelo *Revelando os Brasis*. Nesse sentido, buscou-se entender quais são as características do *Revelando os Brasis* e como ele se relaciona com outros modos de produção de filmes feitos por amadores², em termos de processos produtivos, propostas fílmicas e modos de exibição. O texto que segue expõe essa análise no sentido de situar o *Revelando os Brasis* em um contexto cinematográfico brasileiro.

Revelando os Brasis e suas especificidades

Compreende-se o *Revelando os Brasis* a partir do espaço onde o cinema é praticado, tendo o lugar da realização como a dimensão de entrada para compreender o processo comunicacional, inspirada pela proposição de Odin (1999, 2011), a qual analisa tanto os processos de produção quanto as práticas de leitura em contextos específicos (ODIN, 2011).

Odin (2011) propõe uma separação de emissão e de recepção, entendidas como instâncias com lógicas próprias. Concordo com a proposição do autor de pensar a comunicação como um processo e não como uma transmissão linear, e as instâncias de produção e de recepção como mundos próprios, com seus modos de funcionamento. Porém, essas instâncias estão cada vez mais próximas, em um processo tensionado por propostas como as do *Revelando os Brasis*, que socializam a prática audiovisual com sujeitos não profissionais.

O entendimento de produção se dá de uma maneira mais ampla, como espaço de criação dos produtos midiáticos, no caso, audiovisuais, que envolve os múltiplos espaços. Entendo que também se utiliza a compreensão

2. Normalmente se diz que é aquele que desempenha atividades de lazer de maneira ordenada e sem intenções lucrativas diretas.

de produção, no mercado audiovisual, para caracterizar a etapa de gravação, assim como uma função/cargo/equipe.

No caso de categorizar os sujeitos envolvidos no *Revelando os Brasis* de acordo com os cargos específicos do mercado, diria que a equipe do projeto, com destaque para seus coordenadores, daria conta da produção e da produção executiva. Os realizadores das cidades ficariam com a direção de produção, sendo que, na maioria dos casos analisados, eles assumem uma pluralidade de funções, tais como: direção, roteiro, direção de produção, direção de arte. Os demais moradores, comumente, são assistentes de produção e atores. As equipes das produtoras contratadas costumam ser responsáveis pela direção de fotografia, equipe de som, montagem, mas atuam, também, como assistentes de direção.

Entretanto, quando considero os realizadores do *Revelando os Brasis* como produtores ou realizadores, os entendo como sujeitos que participam na criação de produtos midiáticos, do que entendemos como polo, instância ou dimensão da emissão/produção. Sem dúvida, na concretude do empírico, dentro de uma cadeia cinematográfica, também podem ser diretores de produção, como referido anteriormente, mas, nesta pesquisa, são entendidos de forma mais ampla. Os processos de produção são entendidos desde uma concepção mais abstrata, em uma abordagem comunicacional, que se materializa na confluência das etapas, tais como as anteriormente citadas, até articuladas a múltiplos contextos, apreendendo-se, então, desde elementos sobre o desenvolvimento até a sua finalização.

Ainda que o foco recaia sobre os processos produtivos e tenha sido feito um fracionamento no processo comunicacional, uma espécie de “congelamento”

para que essa dimensão pudesse ser analisada com mais profundidade, permanecem no horizonte preocupações com os espaços de exibição dos filmes. Ter em mente os espaços de circulação dos curtas-metragens colabora para o entendimento deste modo específico de fazer cinema, em que os mundos da produção e da exibição compartilham material e simbolicamente os mesmos espaços.

Nesse sentido mais amplo, de acordo com Martín-Barbero (2003), a produção deixa marcas em seu produto:

[...] o que importa é o que configura as condições específicas de produção, o que da estrutura produtiva deixa vestígios no formato, e os modos com que o sistema produtivo – a indústria televisiva – semantiza e recicla as demandas oriundas dos ‘públicos’ e seus diferentes usos. (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 311).

Mesmo que o autor problematize em torno da televisão, penso que seja possível relacionar a sua ideia considerando as especificidades das produções cinematográficas. Para Haussen (2009), um filme revela mais do que apenas a história narrada, as características exteriores podem ser relevantes e/ou determinantes.

Portanto, reconheço a relação do projeto com um contexto maior, o de *espaço audiovisual* (BARONE, 2009), considerado nacional, regional e localmente, como essencial para entendermos o *Revelando os Brasis* e suas produções desde o espaço de realização. O projeto compartilha elementos de diferentes formas de produção audiovisual, tais como do *Cinema amador* (ODIN, 1999), do *Cinema de bordas* (SANTANA; LYRA, 2006; SANTANA, 2012), das *Oficinas de realização audiovisual* (BENTES, 2010, SOUZA, 2012) e da *Educação Audiovisual Popular* (TOLEDO, 2010).

Do *Cinema amador* e do *Cinema de bordas* temos o amadorismo, no sentido de não profissionalismo dos sujeitos produtores e de paixão pelo audiovisual, feita como prática de lazer. Nessas formas de realização, as marcas de um cenário de produção e a precariedade do processo são elementos importantes a serem considerados. Já sobre os filmes produzidos em Oficinas de realização audiovisual, há uma proximidade na tentativa organizada por grupos de “iniciar”, incluir, formar, até “alfabetizar” pessoas que estariam à margem de um *espaço audiovisual* (BARONE, 2009).

A ideia que permeia esses projetos é a de que sujeitos, tais como moradores de regiões periféricas de grandes cidades, possam fazer parte do cenário audiovisual como realizadores, ou seja, que eles também possam contar as suas histórias, narrar seus cotidianos. Entendo que o *Revelando os Brasis* promove um tipo específico de produção audiovisual, ou seja, aquela proveniente de oficinas de realização audiovisual para moradores de pequenos municípios brasileiros.

Nos projetos de oficinas de realização audiovisual, parece haver uma preocupação com o resgate de memória e de construção de diversos discursos identitários, no sentido de que essas identidades contadas audiovisualmente possam ser vistas. Pode-se pensar em que medida esse contar se relaciona com a questão do reconhecimento que Martín-Barbero (2006) resgata, elaborando o que seriam as *novas figuras da cidadania*. Uma cidadania que se faz também pelo direito dos sujeitos de participarem das decisões sobre o que afeta seu cotidiano e pelo “[...] direito à expressão nas mídias de massa e comunitárias de todas aquelas culturas e sensibilidades majoritárias ou minoritárias, através das quais passa a ampla e rica diversidade da qual são feitos nossos países.” (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 67).

Bentes (2010, p. 8), por sua vez, nos fala que não há “[...] ‘inclusão’ ou partilha sem a posse das linguagens, o último muro ou barreira para uma partilha do sensível.” Ou seja, além do acesso às tecnologias, há a necessidade da formação de competências para a utilização desses recursos e para o exercício de cidadania que se expressa também na visibilidade das diversidades culturais. Souza (2012), que realizou uma tese de doutorado sobre a *estética do improviso* dos curtas-metragens das oficinas *Kinoforum*, também se refere a essa questão: “Num passado não muito distante, era imprescindível saber ler e escrever; hoje, além disso, é preciso ter a clareza sobre o potencial de uma imagem e saber utilizá-lo.” (SOUZA, 2012, p. 530).

Um dos exemplos desses projetos que procuram formar e dar visibilidade a minorias é o projeto *Video nas Aldeias*³, que funciona capacitando realizadores indígenas e produzindo documentários sobre temáticas consideradas importantes pelas comunidades. Há, também, produções que são feitas por grupos, tais como Cufa, Nós do Morro, Nosso Cinema, Cinema Clandestino, em que moradores de periferias das grandes cidades são estimulados a registrar suas histórias desde seus lugares. A proposta do projeto *Revelando os Brasis* assemelha-se aos exemplos já citados, no sentido de pensar que sujeitos que estejam longe dos grandes centros, vivendo em pequenas cidades do interior do país, também possam fazer suas produções e expressar suas culturas.

Ainda sobre os sujeitos envolvidos, considero importante compreendermos quais as relações dos realizadores com o consumo/formação/experiência de produção de filmes. Penso, por exemplo, que os

3. Informações baseadas nos textos do site: <<http://www.videonasaldeias.org.br/home.htm>>. Acesso em: 8 out. 2008.

selecionados são sujeitos que estão imersos em um fluxo midiático. Seus repertórios são ativados durante a realização dos curtas-metragens, o mundo audiovisual do qual fazem parte pode se expressar nas inspirações, nas escolhas feitas e nas negociações para a realização dos filmes que dirigem.

Além disso, durante as rotinas de produção, os selecionados no *Revelando os Brasis* encontram-se com os professores das oficinas e com os profissionais das equipes das produtoras contratadas (detentores das lógicas cinematográficas de produção), ou seja, sujeitos com formações distintas ligadas ao audiovisual encontram-se.

Compreendendo a importância do contexto neste tipo de produção, é relevante considerar que as produções do *Revelando os Brasis* operam em pequena escala, com baixíssimo orçamento, mas busca-se a fragmentação das atividades e das funções, ainda que muitas se meschem. Em razão do orçamento, mas também da formação em processo, não só os diretores dos filmes passam a ocupar outras funções, como muitos cargos misturam-se e a equipe acaba envolvendo-se com diversas tarefas, como já citado anteriormente. De todo modo, existe uma tentativa de organização, ensinada nas aulas e exercitada nas gravações. Diferentemente de um cinema independente, as produções do *Revelando os Brasis* beneficiam-se de uma estrutura e de financiamento público para se realizarem. Há, de antemão, um processo previamente organizado, de oficinas, gravações, montagem, distribuição e exibição garantidos pelo projeto. Embora envolvam cineastas amadores, estes usufruem de uma estrutura que outros realizadores não têm acesso.

Os filmes produzidos pelo *Revelando os Brasís* compartilham elementos do *Cinema de bordas* (termo cunhado por: Santana e Lyra [2006] e Santana [2012]) e que se refere àqueles filmes brasileiros independentes, feitos por autodidatas, em situações precárias de produção, improvisadas, sendo realizados em pequenas cidades brasileiras. Relacionam elementos locais com apropriações de gêneros cinematográficos, frequentemente são desvalorizados no espaço audiovisual e excluídos de uma historiografia do cinema brasileiro.

São produções que surgem da garra, do precário, misturam aspectos regionais ao midiático, têm um pé no local e filtram imagens que já foram vistas, com presença marcante da criatividade.

Desta forma,

[...] também como os folhetins, os filmes de bordas se perpetuam em repetições, atualizam os mesmos conteúdos, apresentam um mínimo de informação e um máximo de previsibilidade e, desse modo, acabam por conformar os gêneros – policiais, melodramas, comédias rasgadas, comédias românticas, ficção científica, filmes de horror, filmes pornô, entre outros. (SANTANA; LYRA, 2006, p. 13).

Os filmes do *Revelando os Brasís* se articulam também com elementos do *cinema amador* (ODIN, 1999; ZIMMERMANN, 1999; CRETON, 1999). Para Odin (1999), o termo amador é escorregadio e deve ser entendido de acordo com o espaço em que é praticado, tais como o espaço familiar, o espaço amador (institucionalizado no contexto francês), e espaço independente. Em seu texto, “La question de l’amateur” (ODIN, 1999), o autor

trabalha com os filmes feitos por não profissionais de acordo com esses três espaços. Creton (1999) fala do paradoxo do amador, em que haveria um reconhecimento e uma desvalorização dessas produções. Tem-se um reconhecimento do sujeito enquanto apaixonado por cinema, que faz parte de um saber-fazer, mas uma desvalorização de suas práticas e obras por parte do mercado produtor de audiovisual, como um sujeito que não tem o talento do profissional e que fará um “trabalho de amador”, como se este fosse um sinônimo de mediocridade (CRETON, 1999, p. 156).

As duas perspectivas, *Cinema de bordas* e *Cinema amador*, enfatizam a importância das condições de produção. Quando falo em contexto, me inspiro na concepção de Maldonado (2011) ao abordar os múltiplos contextos presentes na construção de uma investigação. O contexto, para o autor, refere-se não a fatores externos, mas à parte constitutiva do objeto/problema e trago essa concepção para os filmes do *Revelando os Brasís*. A inserção do projeto em um espaço audiovisual, o cenário de produção, as lógicas, as rotinas, as interações, as trajetórias dos envolvidos, o papel dos sujeitos nas cidades são parte constitutiva dos filmes, deixando suas marcas, rastros e configurações.

Tanto a perspectiva do *Cinema de bordas* quanto a do *Cinema amador* enfatizam a questão das condições, das escolhas que são feitas em decorrência das possibilidades concretas, muitas vezes calcadas no imprevisto, como trata Souza (2012). Nas palavras de Santana (2012), sobre o *Cinema de bordas*:

As adequações genéricas nos filmes de bordas dependem de condições que tanto podem ser econômicas quanto estéticas. E, uma vez que contam com as precariedades decorrentes

de baixos orçamentos, os filmes acabam por adequar os gêneros tradicionais a uma estética que pode ser mais ou menos impura, mista, trash ou tosca, dependendo da intenção ou da pretensão de cada realizador. (SANTANA, 2012, p. 9).

Filmes de Bordas, amadores e curtas-metragens do *Revelando os Brasis* parecem ter uma relação quanto ao público destinado. De acordo com a coordenação do projeto, o público prioritário do projeto seria a população local, no sentido de que esses filmes poderiam colaborar para a valorização de uma cultura e de promoção do reconhecimento. Com frequência, as histórias transformam a relação dos envolvidos com a cidade ou os moradores conhecem coisas novas sobre o local. O envolvimento com os municípios, tanto na produção dos curtas-metragens quanto no circuito de exibição, parece ser essencial. É interessante perceber que o foco são os selecionados e as suas cidades, os processos de autorreconhecimento, de estímulo à produção, a outras formas de consumo audiovisual, de modo que a formação dada aos selecionados se espalhe pelas cidades.

Essa constatação de que o público principal dos filmes do *Revelando os Brasis* são os próprios moradores das cidades aproxima-se das características dos filmes de família trabalhados por Odin (1999). Para ele, o filme de família é “prisioneiro do espaço familiar para ser verdadeiramente reconhecido” (ODIN, 1999, p. 56). Entretanto, os filmes do *Revelando os Brasis* vão além e também se aproximam do *Cinema de bordas*, no sentido de serem um híbrido entre as esferas privada e pública.

O filme ‘de bordas’ é, assim como o filme de família, essencialmente voltado para o deleite

espectatorial dos envolvidos em sua realização. Não raro os realizadores de um filme ‘de bordas’ são, coincidentemente, uma família ou uma pequena comunidade (filmes de Felipe Guerra e Seu Manoelzinho, por exemplo). Embora possa apresentar muitos (senão todos) elementos textuais característicos do filme de família elencados por Odin, o esforço ficcionalizante na maioria (senão totalidade) do ‘cinema de bordas’ é também bastante marcado. Nesse sentido, o filme ‘de bordas’ presta-se a um duplo objetivo: não só relembra as experiências dos envolvidos na filmagem, como também se abre para a espectadorialidade alheia à da comunidade que o realizou. Cumpre a função de filme de família e filme ficcional (e eventualmente dinâmico) ao mesmo tempo. Talvez a abordagem semio-pragmática do ‘cinema de bordas’ possa contribuir para a formulação de ainda outro modo a ser acoplado ao modelo de Odin: o dos filmes ‘comunitários’, um gênero híbrido ou transicional, a meio caminho entre a esfera doméstica e a esfera pública. (SUPPIA, 2012, p. 23- 24).

Nesse sentido, entendo que os filmes do *Revelando os Brasís* mesclam realizadores e espectadores, ativam as memórias da experiência das gravações, mas, ao mesmo tempo, possuem um potencial de serem exibidos em outros espaços de recepção, que não seja apenas o das cidades onde os filmes foram realizados (diferentemente dos filmes de família, prisioneiros de um espaço específico), como as veiculações no Canal Futura, por exemplo. Entretanto, justamente por essa possibilidade de exibição fora do seu “lugar de origem”, que, assim como acontece com o filme doméstico, em que “[...] apenas os *outsiders* (não membros da família) percebem a suposta ‘precariedade’ enunciativa do filme doméstico uma

narrativa fragmentada [...]” (SUPPIA, 2013, p. 54), os *outsiders* (não moradores das cidades ou não envolvidos com as gravações) podem perceber de forma mais intensa a “precariedade” das narrativas e das produções. Por meio de caminho entre o privado e o público, o projeto mescla a realização amadora ao profissionalismo de uma empresa produtora contratada para realizar funções técnicas, tais como fotografia e montagem, como foi anteriormente citado.

O Revelando os Brasis IV e os selecionados do Rio Grande do Sul

Após a problematização realizada e a explanação sobre as características do cinema do *Revelando os Brasis*, neste item, seguem alguns dos resultados sobre os dados empíricos da pesquisa sistemática, relacionada ao eixo análise da realização audiovisual dos cinco curtas-metragens realizados no Rio Grande do Sul, com o propósito de: observar o que foi ensinado nas oficinas do projeto; observar e compreender as rotinas de produção, as estruturas das equipes, as interações durante as gravações; observar e compreender como se dá a participação dos selecionados e dos moradores dos municípios em torno da produção dos curtas-metragens; compreender quem são os realizadores selecionados, quais suas relações com as cidades, com as histórias contadas, como são suas trajetórias.

A quarta edição do projeto, realizada em 2010 e 2011 e foco desta pesquisa, teve o período de inscrições para o concurso de histórias de 1º de junho até 16 de agosto de 2010, disponíveis nos *sites* www.revelandosobrisis.com.br e www.cultura.gov.br, assim como pelas secretarias municipais de Educação, Cultura e Esporte. Foram 417

inscrições válidas, das quais, 41 vindas do Rio Grande do Sul, estado que teve cinco selecionados. Os escolhidos do Rio Grande do Sul foram os seguintes: “Loucos por bocha”, de Arroio do Meio, a respeito da prática da bocha como elemento cultural local; “Duas Cruzes”, de Cidreira, sobre a lenda de uma noiva que aparece na beira do mar; “Partituras do Tempo”, de Gaurama, sobre a chegada de migrantes e a composição da primeira orquestra da região; “M’Boy Guaçu”, de São Miguel das Missões, a respeito de uma lenda indígena; e “Memórias da terra”, de São Pedro do Sul, sobre fósseis levados da região por uma expedição alemã.

Em relação ao perfil dos selecionados do Rio Grande do Sul, há dois homens jovens e ligados à comunicação: um é estudante de Publicidade e Propaganda e outro é jornalista. As três mulheres são mais velhas e têm um perfil semelhante no sentido de uma participação social vinculada a órgãos culturais da cidade: uma é presidente da Casa de Cultura de Cidreira, outra é diretora do Departamento de Cultura e a terceira, diretora do Centro Cultural da cidade. Duas são professoras de História, e seus curtas-metragens estão ligados aos seus trabalhos; a proposta de uma surge da dissertação de mestrado e da outra da vivência como professora.

Em outubro de 2010, acompanhei as oficinas de capacitação audiovisual do *Revelando os Brasis*; durante janeiro e fevereiro de 2011, observei as gravações e fiz entrevistas; em julho e agosto de 2012, acompanhei as exposições; e em junho de 2013, as gravações de entrevistas para o Canal Futura. Para coletar os dados sobre as oficinas, as gravações e os perfis dos sujeitos, optei por um protocolo multimetodológico, que incluiu observações participantes com foco comunicacional e registros fotográficos, entrevistas e questionários.

A partir da compreensão dos perfis dos selecionados, foi possível perceber as suas relações com as temáticas abordadas. Quatro realizadores abordam o resgate da história e o propósito de valorizar a cultura local. Entendo que todos os selecionados já têm algum envolvimento com a narração de elementos culturais locais não só nos curtas-metragens, mas também em seu cotidiano. Nos filmes de Cidreira e de São Miguel das Missões houve a opção por narrar lendas, pois há uma preocupação de que sejam esquecidas. Ambas as histórias, por exemplo, já foram registradas de outras formas, com peça de teatro, em jornal e revista do Ponto de Cultura de São Miguel das Missões.

Sobre as aulas de capacitação audiovisual, um dos realizadores entende esta formação como um panorama geral sobre as etapas, ao passo que outro considerou muito diferentes o momento de formação e o de gravação (distantes em tempo e conteúdo, pois são realidades distintas). Apesar da importância das aulas das oficinas de capacitação, a trajetória dos realizadores com experiências audiovisuais anteriores foi essencial para a realização dos filmes. Quatro dos selecionados já tiveram algum tipo de participação em oficinais audiovisuais e produções, seja na concepção da proposta, seja do roteiro, da produção. Isso é algo interessante de se considerar, pois indica que não são sujeitos que desconhecem completamente os modos de fazer do audiovisual e que, no interior do país, o fazer audiovisual também se realiza. Por isso, há na fala de alguns dos entrevistados uma referência aos níveis de conhecimento entre os alunos, que eram muito distintos, fazendo com que os professores não pudessem aprofundar os conteúdos.

Em nenhuma das cidades selecionadas existem salas de exibição comerciais, mas em Gaurama, Cidreira,

Arroio do Meio e São Miguel das Missões há o projeto Cine Mais Cultura. Três dos selecionados estão diretamente envolvidos nas sessões, ou seja, são sujeitos que têm outra preocupação com o audiovisual; para além de serem espectadores e realizadores, são também exibidores.

Sobre as gravações, propriamente, as equipes de São Miguel das Missões e de Arroio do Meio eram pequenas e pareciam pouco organizadas. No dia anterior às gravações, por exemplo, ainda estavam sendo definidas questões importantes de produção e escolhendo atores para o curta M'Boy Guaçu. Durante a gravação que acompanhei de “Loucos por Bocha”, o diretor demonstrou pouca intimidade com os entrevistados do documentário.

As equipes de Cidreira e de Gaurama eram grandes e pareciam bastante integradas, formadas por amigos e familiares. Os participantes da equipe de Gaurama. Comentavam que eram “loucos fazendo cinema”, e os do grupo de Cidreira, que aquelas gravações “eram suas férias”, cada um reconhecendo a importância da atividade. Enquanto as pessoas se ofereciam para participar de alguns dos curtas, outros diretores pareciam ter tido dificuldade nessa participação, quem sabe pelo próprio papel dos sujeitos nas cidades.

As escolhas dos figurinos de “Duas Cruzes” e “M'Boy Guaçu” foram mais improvisadas, às vezes resolvidas no momento das gravações, enquanto a produção de Gaurama demonstrava uma grande preocupação com o figurino e com os objetos de cena, pois estava mais atenta a ser fiel aos elementos da época. Essa preocupação relaciona-se com o ofício da realizadora, professora de história.

Em todos os curtas-metragens, apesar de existir alguma divisão de funções, essas se mesclavam. Não só porque cada um não era especializado em sua função, mas

também pelo grau de improvisação e pelo baixo orçamento das produções. Sobre a presença das equipes produtoras de fora das cidades, várias vezes, nos curtas de Gaurama e de São Miguel das Missões, um dos profissionais “de fora” assumiu o papel de diretor, tomando algumas decisões importantes no set e dirigindo atores.

As gravações pareciam suscitar elementos das histórias contadas, como a polêmica sobre a “foto da noiva”, devido ao registro fotográfico de *making of* do curta, em que, supostamente, a “noiva” da lenda teria aparecido durante as gravações. Em Gaurama, o assunto era a respeito dos costumes da época retratada, das roupas, das brincadeiras, dos afazeres. Essa relação entre os envolvidos na realização do filme remete-se à ideia de Odin (1999) ao afirmar que filme de família, antes de existir enquanto filme, a feitura do filme de família já produz efeitos: efeitos de participação, de um jogo coletivo. Nos filmes do *Revelando os Brasis*, a participação na produção também possibilita a aprendizagem, a formação de um grupo que compartilha uma experiência.

Considerações Finais

O *Revelando os Brasis* encontra-se na perspectiva desse fenômeno das oficinas de capacitação audiovisual. Ele revigora essa proposta, pois atende a outro público, que não é comumente o alvo dessas ações, as quais priorizam as periferias das grandes cidades, ou minorias, tais como os indígenas. No caso do *Revelando os Brasis*, o foco são os moradores de pequenas cidades, as quais não teriam salas comerciais de cinema, nem cursos (oficinas ou graduações) em cinema/realização audiovisual.

O que se vê, no caso gaúcho, é que, ainda que essas cidades não tenham salas comerciais, há a presença do projeto Cine Mais Cultura, que proporciona a

recepção coletiva de filmes brasileiros, gratuitamente. E justamente a presença deste projeto colaborou para a publicização dos filmes do *Revelando os Brasis*, de suas inscrições e despertou o interesse dos envolvidos nas exposições do Cine +.

Não por acaso, os selecionados do *Revelando os Brasis* possuem ligação com o Cine Mais Cultura, especialmente como exibidores. E esse é mais um tensionamento que a análise dos cinco selecionados do *Revelando os Brasis* no Rio Grande do Sul nos revela: a multiplicidade de funções de sujeitos que se imaginava não terem qualquer relação como o cinema, a não ser como consumidores.

Além de exibidores, percebeu-se que eles também possuem relações com outras produções audiovisuais. Dos cinco selecionados, quatro já haviam participado como produtores, consultores ou diretores. A presença de um jornalista em formação e de um estudante de Publicidade também mostra a formação dos sujeitos, neste caso, ligados à área da comunicação. Ou seja, os envolvidos, interessados, também podem ter essas experiências anteriores proporcionadas por ações, como os Pontos de Cultura, o próprio *Revelando os Brasis* (formando grupos nas cidades).

Três participantes, professoras, também possuem características em comum quanto ao perfil ligado ao campo educacional, relacionando a produção e a exibição de filmes com a educação. Os papéis dos sujeitos nas cidades e os cargos ocupados colaboram no sentido de definirem também a participação e o envolvimento dos moradores tanto nas produções quanto nas exposições.

Essa relação direta entre o papel dos realizadores e a mobilização da população em torno dos curtas-metragens configura os processos de produção de cada filme. Além

disso, a estrutura, ainda que precária e improvisada, garante alguma organização e financiamento, pois já está incluída nos planos do grande projeto, que é o *Revelando os Brasís*. Diferentemente de um filme de bordas, amador ou independente, os curtas, apesar de um envolvimento da população, ainda dispõem de verbas e da contratação de uma equipe de fora. Essas equipes, como já analisado, configuraram a realização dos curtas, algo visto no processo de feitura, em que houve negociações, e percebido nos curtas-metragens depois de finalizados.

Nesse sentido de constrangimentos institucionais, talvez o autodidatismo e a independência do *Cinema de bordas* promovam filmes com temáticas e abordagens que seriam censuradas no *Revelando os Brasís*. Há a força de um modelo de produção que é dependente de um órgão maior, até mesmo para a distribuição e exibição dos filmes. Novamente, retomo alguns questionamentos de Odin (1999) ao falar dos filmes do cinema amador que se caracterizariam por determinados tipos de temas. Haveria os assuntos “proibidos”, como os de ação política, filosóficos ou religiosos, desconectados dos problemas da vida cotidiana. Por isso, alguns filmes amadores seriam próximos à fantasia. São pertinentes essas colocações, pois nos filmes do *Revelando os Brasís* também são recorrentes tipos de temáticas (tanto que os DVDs são divididos por temas que se repetem nas edições). Parece existir um tipo de abordagem nos filmes feitos no Rio Grande de Sul, com moral ou mensagens positivas, um direcionamento nas escolhas das histórias.

Se, por um lado, existe uma diversidade de cidades contempladas pelo *Revelando os Brasís*, cinco do Rio Grande do Sul, de fato, promovendo produções em locais onde estas são raras, por outro, vê-se que as histórias contadas já haviam sido registradas de outras formas

nas cidades. Ou seja, acontece, ao mesmo tempo, uma proliferação de olhares sobre o Brasil, ou até mesmo sobre o Rio Grande do Sul (ainda que temáticas e abordagens tenham alguma recorrência), mas não parece haver uma diversidade de olhares sobre a própria cidade. Quando existe a oposição entre regiões ou locais, pode-se ter também uma espécie de homogeneização das regiões e dos locais, sem que se considerem os vários ângulos, clivagens ou narrações que possam ser reveladas sobre aqueles locais. Ao comparar-se os curtas do *Revelando os Brasis* com filmes já produzidos pelos realizadores, nos mesmos locais, mas com diferentes propósitos, as questões são outras, ainda que os cenários sejam os mesmos. A intenção, a proposta de divulgação da cidade configura o direcionamento da construção do filme.

As imagens parecem materializar os processos produtivos. “Duas Cruzes” revela o amadorismo de toda uma equipe que não contou com a presença de uma produtora. Ao mesmo tempo, isso proporcionou certa autonomia na escolha da abordagem da temática e dos modos de contar, que hibridizam gêneros e se aproximam dos filmes de bordas. “Memória da Terra”, filme de São Pedro do Sul, apresenta uma confusão que também parecia se expressar desde a pré-produção, na indefinição do roteiro, das diárias de gravação marcadas e remarçadas.

O documentário “Loucos por bocha”, diferente em opções narrativas em comparação aos demais, parece revelar a combinação entre o trabalho de uma produtora e de um jornalista. O diretor, detentor de um repertório audiovisual e com uma forte ligação com a região, especialmente por conta de seu trabalho, soube substituir sua opinião a respeito da bocha e dos jovens que jogam bocha por um outro propósito, no sentido de demonstrar

o tom de diversão e animação que permeia a prática do jogo. A intenção de divulgar as cidades promove um certo esvaziamento de discussões sobre temas delicados, como a questão indígena das Missões.

Finalmente, ao mesmo tempo que o projeto apropria-se de um fenômeno, o dos filmes populares, amadores, improvisados, e promove a realização a partir de um espaço institucionalizado, o que pode suscitar debates sobre o propósito de tal programa, há de se considerar que avança e busca socializar os sujeitos nas lógicas profissionais da área audiovisual. Para Odin (1999), o aprendiz, o amador, para tornar-se cineasta, deve ter uma iniciação, receber os conhecimentos e participar de um ritual que faz com que ele faça parte de um novo grupo de pertencimento (ODIN, 1999, p. 27). E é nessas oficinas que os sujeitos começarão ou continuarão a aprender os modos de fazer cinema, e passarão a dominar os vocabulários técnicos e as especificidades desse saber-fazer.

Reitero a afirmação de Suppia (2013, p. 59), no sentido de olhar para “[...] zonas menos salientes de produção, vastas regiões menos visíveis ou invisíveis a olho nu, mas que convidam à investigação [...]” e entendo que o caso *Revelando os Brasis* pode nos ajudar a conhecer aspectos de uma cultura audiovisual que se desenvolve nos interiores do país.

Referências

BARONE, João Guilherme B. Reis e Silva. *Comunicação e Indústria Audiovisual: cenários tecnológicos e institucionais do cinema brasileiro na década de 90*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

BENTES, Ivana. *Deslocamentos subjetivos e reservas de mundo*. In: ENCONTRO DA COMPOS, 19., 2010, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <<http://www.compos.org.br>>. Acesso em: 13 nov. 2012.

CRETON, Laurent. *L'économie et les marchés de l'amateur*. Communications, v. 68, p. 143-167, 1999. Disponível em: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1999_num_68_1_2034>. Acesso em: jun. 2012.

HAUSSEN, Luciana Fagundes. *Deu pra ti, anos 70 e Estudos Culturais: juventude e representação social*. In: GUTFREIND, Cristiane Freitas; GERBASE, V. (Org.). Cinema gaúcho: diversidade e inovações. Porto Alegre: Sulina, 2009.

MALDONADO, Alberto Efendy. *Pesquisa em comunicação: trilhas históricas, contextualização, pesquisa empírica e pesquisa teórica*. In: _____ (Org.). Metodologias de pesquisa em comunicação: olhares, trilhas e processos. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2011.

MARQUES, Aída. *Idéias em movimento: produzindo e realizando filmes no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

_____. *Tecnicidades, identidades, alteridades: mudanças e opacidade da comunicação no novo século*. In: MORAES, Denis (Org.). Sociedade Midiatizada. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

ODIN, Roger. *La question de l'amateur*. Communications, v. 68, p. 47-89, 1999. Disponível em: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1999_num_68_1_2030>. Acesso em: jun. 2012.

_____. *Les Espaces de communication: Introduction à la sémio-pragmatique*. Grenoble, França: Presses universitaires de Grenoble, 2011.

SANTANA, Gelson. *Introdução*. In: _____ (Org.). *Cinema de bordas 3*. São Paulo: Ed. a lápis, 2012.

_____; LYRA, Bernadette (Org.). *Cinema de bordas*. São Paulo: Ed. a lápis, 2006.

SOUZA, Gustavo. *Estética do improviso no cinema de periferia*. Revista Famecos, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 530-542, maio/ago. 2012. Disponível em: <[http:// http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/11005/8283](http://http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/11005/8283)>. Acesso em: 12 dez. 2012.

_____. *Pontos de vista em documentários de periferia: estética, cotidiano e política*. 253 f. 2011. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

SUPPIA, Alfredo. “*Cinema de bordas*”, *manual do usuário: sobre afinidades teóricas e possíveis caminhos*. In: SANTANA, Gelson (Org.). *Cinema de bordas 3*. São Paulo: Ed. a lápis, 2012.

TOLEDO, Moira. *Educação Audiovisual Popular no Brasil: panorama 1990-2009*. 361 f. 2010. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

ZIMMERMANN, Patricia. *Cinéma amateur et démocratie*. Communications, v. 68, p. 281-292, 1999. Disponível em: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1999_num_68_1_2042>. Acesso em: jun. 2012.

Cinema e cidade: uma análise sobre a construção da imagem da capital pernambucana no curta-metragem “Recife frio”

FELIPE LUÍS DE MELO FERNANDES

GUILHERME CARRÉRA CAMPOS LEAL

Na cinematografia brasileira contemporânea, a obra do cineasta pernambucano Kleber Mendonça Filho parece incidir sobre temáticas intrínsecas ao modo de vida da sociedade pós-capitalista (JAMESON, 1996). A observação da cidade e o posterior diagnóstico de suas mazelas apontam para uma preocupação em filmar o real. A cidade em questão é o Recife e a abordagem de Mendonça Filho quase sempre enlaça esse real via cinema de gênero, o horror, via figura de linguagem, a ironia. Em seu primeiro curta-metragem, “Enjaulado” (1997), um homem entregue ao medo da classe média se faz vítima da própria paranóia, em uma alusão a esse cinema de horror. Dezesesseis anos atrás, os itens medo, classe média e paranóia já se sobressaiam como interesse do cineasta, interesse transformado em estilo no decorrer das décadas seguintes. Em “Eletrodoméstica” (2005), é a mesma classe média recifense a protagonista, ainda enjaulada pelas chaves, portões e grades que delimitam

apartamento, área comum e rua, mas, desta vez, fascinada pelo progresso econômico da década de 1990, com o aumento do poder de compra, desejo representado na aquisição de eletrodomésticos.

Em seu primeiro longa-metragem de ficção, Mendonça Filho apura esse olhar. “O som ao redor” (2012) retoma o Recife, seus homens, seu medo, sua classe média, sua paranóia, suas chaves, seus portões e suas grades. Uma rua na região de Setúbal, extremo sul do bairro de Boa Viagem, Zona Sul do Recife, serve como metonímia à discussão sobre as relações sociais estabelecidas entre as classes sociais, moldadas por uma noção particular de urbanismo. A divisão de classes, a herança do patriarcalismo, a especulação imobiliária, a tensão que prenuncia uma tragédia sempre iminente, o distanciamento e a aproximação exigidos nas relações sociais: o maior trunfo de “O som ao redor” talvez seja ter captado um mal-estar social recifense (que, curiosamente, descobriu-se comum a brasileiros e estrangeiros, vide críticas e prêmios acumulados mundo afora, tendo o filme sido eleito pelo jornal *The New York Times* como um dos dez melhores de 2012). A nosso ver, a construção cinematográfica dessa sensação está amparada em dois pontos: no que a cidade, como personagem, oferece para ser ressignificado como elemento fílmico (suas tensões, sua arquitetura, sua paisagem, etc) e na relação (objetiva e, sobretudo, subjetiva) que o espectador tem em relação à cidade filmada.

Fazendo um recuo temporal, a lógica que foi sendo burilada por Mendonça Filho até “O som ao redor”, já aparece também em seu curta-metragem “Recife frio” (2009), nosso objeto de análise. Em 25 minutos, o que surge na tela como ficção científica se encerra como uma acurada crítica social. A sinopse: no Recife, cidade localizada no nordeste do Brasil, turística, litorânea e solar, uma mudança climática, que já dura sete meses,

afeta a até então ordem natural das coisas. Uma frente fria ininterrupta se apoderou do céu da capital de Pernambuco, provocando chuvas e uma queda considerável na temperatura. A premissa pode parecer absurda, uma vez que o Recife possui temperatura média anual de 28°C, mas aos poucos fica claro que não está no termômetro o interesse de Mendonça Filho. Embora apoiado em outro gênero cinematográfico, a ficção científica (ora, o Recife nunca esteve associado a um inverno rigoroso), o curta-metragem nunca abandona a realidade tangível: a ponte entre o “Recife frio” que o filme nos apresenta e o Recife do nosso dia-a-dia, do urbanismo agressivo, dos interesses do mercado imobiliário, da ocupação do espaço público, do conflito entre patrão e empregado (temas, já sabemos, caros ao cineasta) vai sendo erguida aos olhos do espectador. Emulando o formato de um programa jornalístico, o curta-metragem de ficção se revela um estudo da cidade real. Em “Recife frio”, Mendonça Filho articula o que a capital de Pernambuco pode oferecer como imagem, ao ponto de formular sua crítica social a partir da inversão da realidade da cidade. Esta, por sua vez, sendo “um grande cenário de imagens e de linguagens, uma esfera intercambiante de fronteiras de sentido” (PRYSTHON, p. 7, 2006).



Figura 1 – Centro do Recife coberto pela neve, em imagem de “Recife frio”

Recife fictício, Recife verdadeiro

Nossa observação sobre a poética de “Recife frio” ecoa nas palavras da pesquisadora Rosana de Lima Soares (2006). Ela acredita em um conjunto de filmes considerados “híbridos”, que, segundo a própria, “não possuem forte apelo comercial ou produção televisiva e que, possuindo uma postura crítica em relação à sociedade brasileira, não propõem soluções nem otimistas nem pessimistas para seus problemas”, mas apontam “caminhos não apenas para a produção cinematográfica brasileira, mas também para nossa realidade social” (p. 211). Híbridos por misturarem formatos, estarem alheios a hierarquias e não se colocarem como esperançoso ou fatalista.

Detalhemos essa abordagem: “Recife frio” funciona como um falso documentário. Nele, um repórter de um programa intitulado “El mundo en movimiento” vem ao Recife para tentar entender “uma mudança climática que está revolucionando toda uma cultura”, nas palavras do personagem. Sem sucesso, pesquisadores tentam relacionar a queda de um meteorito na praia de Maria Farinha, a 20 km da capital, à diminuição brusca da temperatura. Mas não há explicação aparente para o fenômeno. O repórter, portanto, vem à cidade para investigar o que se passa e como isso está afetando a dinâmica de seus habitantes. Fecha seu primeiro pronunciamento (na abertura do que seria o programa, ou na abertura do que seria o falso documentário, ou na abertura do filme em si), afirmando: “nesta edição, Recife, a cidade que deixou de ser tropical”.

No que diz respeito ao imaginário da capital, temos um “conjunto de referências visuais, sonoras, impressas, de expressões culturais das mais diversas: críticas,

elogios, escândalos, belezas naturais, noções de cidadania que geram imagens de aspectos da cidade” (DUARTE, p. 107, 2006). Mendonça Filho parte do consenso de seus cartões-postais para ressignificá-los. Desse modo, o Capibaribe que aparece não é mais o mesmo, a praia que aparece não é mais a mesma, o artesanato que aparece não é mais o mesmo, a cantoria dos repentistas não é mais a mesma, a previsão do tempo na TV não é mais a mesma e, sobretudo, o uso do espaço público (os shopping centers, por exemplo) e do espaço privado (o interior de um apartamento) vão ganhar outra conotação, que nos faz refletir sobre a realidade original.



Figura 2 – Apresentador do falso documentário, posando em frente às Torres Gêmeas, construídas no centro histórico da capital pernambucana

Em cima dessas oposições, mobilizadas pelo filme e apreendidas pela memória coletiva do público, o documentário, por consequência, vai sendo construído. O estranhamento que a plateia sente diante da tela parece ser o mesmo que os personagens sentem na tela. Como a imagem de um Recife solar cedeu lugar à imagem de um Recife chuvoso? “As cidades incorporam como parte de sua história as circunstâncias geográficas que, juntamente

com a tecnologia, moldaram as condições físicas de sua existência” (DUARTE, p. 104, 2006). Paradoxalmente, essa representação fictícia do Recife na tela serve a um movimento de aproximação em relação à cidade. Aproximação, observação e análise. É uma estratégia disponível a realizadores, mas, aqui, acionada com um argumento nada óbvio. “[...] Na narrativa midiática das cidades, ora prevalece uma relação de proximidade absoluta com o real [...], ora as cidades são mero artifício de aproximação ao real, indícios de um referente nem sempre existente”, frisa Prysthon (p. 265, 2006). É o caso de um Recife frio em “Recife frio”. No enredo do filme, ainda que tudo tenha se transformado a partir de uma mudança climática, ironicamente, muitos desses supostos novos hábitos já parecem familiar à sociedade recifense contemporânea. Passar mais tempo dentro de um centro comercial do que no comércio ao ar livre do centro da cidade, por exemplo, se justificaria em tempos de inverno, mas se mostra uma realidade tropical por excelência. Mendonça Filho nos mostra esses elementos por meio de uma lente que aumenta e deforma, mas que também desnuda a cidade real.

As representações do espaço

Para entender como se dá a construção da imagem do Recife no curta-metragem, sublinhamos alguns apontamentos sobre a discussão de tempo e espaço na arte cinematográfica. Não podemos negar que o tempo, grande responsável pela percepção de movimento, é o principal elemento que distingue o cinema das outras artes imagéticas. Podemos considerar que a ele cabe construir a essência do cinema, funcionando como sua matéria-prima (TARKOVSKI, 2002). No entanto, como

arte figurativa, o cinema mantém também incontornável dependência da noção de espaço. É sabido, desde o início da representação pictórica que o homem se debruça sobre a problemática da representação espacial. Tentar codificar uma paisagem e transformá-la em imagem impulsionou diversos avanços técnicos na pintura, por exemplo, como a elaboração da perspectiva. Com o desenvolvimento tecnológico, o cinema passou a ocupar papel central no debate sobre a construção imagética de um determinado espaço. As primeiras imagens em movimento exibidas pelos irmãos Lumière, por exemplo, já estavam firmemente ancoradas em um referencial de espaço – explícitos, inclusive, no título de algumas obras: “L’arrivée d’un train en gare de La Ciotat” e “La sortie de l’usine Lumière à Lyon”, ambas de 1895. Em tradução livre, “A chegada de um trem na estação de La Ciotat” e “A saída da usina Lumière em Lyon”. O teórico francês Marcel Martin analisou a relação estrutural entre tempo, espaço e cinema e fez a seguinte proposição quanto à essência desta arte:

Podemos afirmar, portanto, que o universo fílmico é um complexo espaço-tempo (ou ainda, um continuum espaço-duração) em que a natureza do espaço não é fundamentalmente modificada (mas apenas nossas possibilidades de experimentá-lo e percorrê-lo), ao passo que a duração desfruta aí de uma liberdade e uma fluidez absolutas [...]. (MARTIN, 2013, p. 224).

Publicado originalmente em meados da década de 1950, a teoria de Martin (2013) leva em consideração uma representação simplificada do espaço. Pouco mais de três décadas depois, no fim dos anos 1980, quando os estudos de cinema já haviam se consolidado academicamente,

um conterrâneo de Martin se propôs a aprofundar essa relação entre cinema e espaço. É Jacques Aumont (2002) quem chega a fazer a afirmação que Martin se dedicou a refutar: “Trata-se simplesmente, agora, de considerar o cinema como uma arte do espaço” (p. 141). A principal diferença entre os olhares de Martin (2013) e Aumont (2002) está na maneira como o segundo entende a própria percepção do espaço. Aumont (2002), inclusive, subverte a ideia original do filósofo Immanuel Kant (1724-1804), que o entendia como categoria natural, como noção inata ao homem:

Dizer do espaço que ele é visto não é, com efeito, senão uma enorme facilidade de linguagem: o espaço não é um percepto, como são o movimento ou a luz, ele não é visto diretamente, e sim construído, a partir de percepções visuais, como também cinéticas e táteis. Ver o espaço seria portanto interpretar, à custa de uma construção já complexa, um certo número de informações visuais (p. 142).

Nas últimas décadas, a análise da espacialização tem sido valorizada nos estudos de cultura e sociedade. Desse modo, o estudo da representação do espaço no cinema tanto referencia a própria linguagem específica dessa arte, já que podemos considerá-la como uma arte do espaço, quanto nos ajuda a compreender questões socioculturais referentes à própria noção de espaço. Mais do que isso, o cinema se revela como expressão cultural propícia a esse tipo de análise, como aponta Mark Shiel (2001): “[...] cinema is the ideal cultural form through which to examine spatialization precisely because of cinema’s status as a peculiarly spatial form of culture” (p. 5). Em tradução livre, “o cinema é a forma cultural

ideal pela qual se examina precisamente a espacialização por conta de o status do cinema ser peculiarmente uma forma espacial da cultura”.

Seguindo esse raciocínio, não seria errado deduzir que, diante das escolhas estéticas, técnicas e temáticas de cada artista, algumas obras privilegiam e potencializam a relação estrutural do cinema com o espaço. Filmes como “Taxi driver” (1976), de Martin Scorsese, e “Noivo neurótico, noiva nervosa” (1971), de Woody Allen, transformam a cidade de Nova York em um personagem, por exemplo, que disputa o posto de protagonista com os atores principais desses longas-metragens. E produções como “Arca russa” (2002), de Alexander Sokurov, e “Ano passado em Marienbad” (1961), de Alain Resnais, vão além, estabelecendo relações estreitas entre a representação do espaço filmado e a construção da narrativa, uma vez que a história fica suscetível à forma como esse espaço é apresentado.

Nesse sentido, acreditamos que “Recife frio” enquadra-se na categoria de filmes que são criados com o intuito de construir uma paisagem específica. A cidade, presente desde o título, é o ponto de partida e de chegada de Mendonça Filho. A manipulação dos gêneros cinematográficos, seja ficção científica, seja documentário, servem, aqui, como veículo estético de uma crítica social fundamentada em uma análise urbanística e cultural da cidade. Esse olhar, que questiona o modo como a própria cidade vem se estruturando e procura analisar como a arquitetura reflete as relações sociais, diz muito a respeito do atual momento vivido pelo cinema pernambucano, que deu origem a filmes, como “Eiffel” (2008), de Luiz Joaquim, “Menino aranha” (2008), de Mariana Lacerda, “Um lugar ao sol” (2009), de Gabriel Mascaro, e “Praça Walt Disney” (2011), de Renata Pinheiro e Sérgio

Oliveira. Essa relação merece desdobramento por ser fundamental à construção da imagem do Recife na tela.

Particularmente, duas construções espaciais chamam a atenção no curta-metragem, para além da construção da imagem da cidade em si. Já citadas neste texto, as sequências enfatizam o uso do shopping center e de um apartamento de classe média alta, após a mudança climática. No primeiro caso, em decorrência da brusca queda de temperatura, a população local teria esvaziado as ruas e preenchido os corredores dos centros comerciais, como se para se proteger do frio. A estratégia de deslocar a função do espaço shopping é irônica: independentemente do frio, a população vem lotando espaços privados como aquele, habitualmente. Um sintoma de que a cidade real esfriou a relação de seus cidadãos com as áreas públicas, verdes, livres.

Um pouco antes, é o apartamento de classe média alta que deixa escapar, por meio de seu espaço, formas de se relacionar. Na avenida mais cara da cidade, a família Nogueira anuncia que está deixando o edifício por conta do frio que vem enfrentando, por morar diante do mar. Antes de sair, no entanto, o programa de TV percebe uma situação embaraçosa em relação à família e sua empregada. O quarto da serviçal, sempre localizado na área de serviço da casa, se transformou no melhor cômodo: é longe da varanda, onde o sol se põe, sem janela e menor (uma senzala moderna, sugere o filme). Devido à queda de temperatura, ironicamente, o ambiente torna-se o mais desejado. “Esse quarto aqui é mais quente que o meu antigo”, diz o adolescente, enquanto Gleice, a empregada doméstica, olha para ele. Em um quarto maior, ela se sente com frio o tempo todo. “É um peixe fora d’água”, como faz questão de dizer a senhora de engenho/patroa. “Ela não está acostumada a viver em uma suíte”.

Crise urbana

O crescimento econômico que o estado de Pernambuco vem desfrutando nas últimas décadas foi acompanhado por uma rápida verticalização do espaço urbano da capital. Um estudo feito pela Emporis, empresa alemã que pesquisa o desenvolvimento urbano das metrópoles, indicou que o Recife ocupa o terceiro lugar no ranking brasileiro de cidades que possuem os prédios mais altos e o 21º lugar no ranking mundial (ZIRPOLI; PASSOS, 2011). Essa verticalização funciona como a expressão de uma ideia de progresso que prioriza a capitalização do solo em detrimento do bem estar social. E sua velocidade impressiona e desnorteia: 19 dos 20 prédios mais altos da cidade erguidos até 2011 haviam sido construídos entre 2001 e 2010. Como resultado, um crescimento urbano desordenado guiado pelas leis de mercado. Não há como dissociar a recente safra de filmes pernambucanos desse contexto histórico.

Nos últimos anos, enquanto alguns setores da sociedade civil (Direitos Urbanos, Ocupe Estelita, Bicletada Recife, entre outros) passaram a protestar de maneira sistemática contra essa visão de desenvolvimento, que parece transformar espaços públicos em privados e não privilegia a cidade como lugar de convivência, a produção cinematográfica local, com um histórico de filmes com temáticas sociais, teve um papel ativo nesse embate, com obras preocupadas em refletir esse cenário urbano.

Recife ocupa o cinema e o cinema ocupa o Recife. Dispostos a repensarem a forma como o projeto de desenvolvimento urbano vem sendo conduzido, apontando contradições e propondo alternativas aos empreendimentos,

cinastas vêm se reunindo, inclusive com diversos segmentos da sociedade, de maneira sistemática, todos acusando a própria prefeitura de ter se transformado num mero balcão imobiliário. [...] O cinema pernambucano está prontamente mobilizado contra a construção desenfreada de edifícios, muitos dos quais sem estudos de impacto ambiental e que anotam efeitos ampliados na vida coletiva, formulando uma urbanização – ou desurbanização – que desumaniza o espaço compartilhado da cidade (MENDONÇA; ALMEIDA, 2012).

Em entrevista concedida a Fellipe Fernandes (2012), Mendonça Filho falou sobre o papel do artista de desconstruir o olhar que se tem sobre a cidade e provocar novas percepções. Nesse sentido, ao transformar o clima da cidade do Recife em seu curta-metragem, ele nos força a olhar sobre o estabelecido. Entre tantos questionamentos que o filme levanta sobre a identidade cultural da cidade, um pode ser emblemático para desconstruir nossa visão pré-estabelecida: até onde essa é uma cidade tropical? “Recife frio” parece constatar que temos praia, mas que ela tem tubarões; que temos ruas, mas que as mesmas estão vazias em comparação aos shopping centers; que temos Papai Noel, mas que a indumentária que ele veste em nada tem a ver com o clima em que ele vive; que temos um casario secular, mas que prédios espelhados se alastram horizontal e verticalmente. Isso torna mais complexa a ideia de uma cidade vendida nos souvenirs ou nas propagandas reproduzidas em “Recife frio”.

As sociedades da modernidade tardia, [...], são caracterizadas pela “diferença”; elas são atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes

“posições de sujeito” – isto é, identidades – para os indivíduos” (HALL, p. 17, 2006).

No Recife, agora frio, o céu está sempre nublado e o clima hostil subverte a lógica da cidade como espaço destinado à promoção do encontro, ainda que esse encontro possa gerar tensões (FERNANDES, 2005).

O regime estético de “Recife frio”

No cinema, as imagens se desdobram. São “antes de mais nada operações, relações entre o dizível e o visível, maneiras de jogar com o antes e o depois, a causa e o efeito” (RANCIÈRE, p. 14, 2012). A citação anterior nos debruça sobre o pensamento do teórico francês Jacques Rancière, defensor de uma ruptura com o regime representativo da arte e da instauração do regime estético da arte, aquele que “se dá quando as palavras e as formas, o dizível e o visível, o visível e o invisível se relacionam uns aos outros segundo novos procedimentos”. Ele acredita que a imagem a partir do século XIX não mais decodifica um pensamento, mas, sim, passa a ser “uma maneira como as próprias coisas falam e se calam” (p. 21-22), não como uma oposição à figuração, mas como um novo modo de inteligibilidade. A crença nesse sistema de pensar, criar e realizar uma imagem e de apreender, refletir e reagir a ela parece guiar o falso documentário de Mendonça Filho. Diferentemente do que acontece no regime das representações, onde deve haver um encadeamento narrativo pré-definido e uma imagem necessariamente correspondendo a uma ideia pré-determinada, o cinema pós-moderno contestaria essa absolutização. “O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes” (RANCIÈRE, p. 33-34, 2005). Esse abandono

de toda e qualquer regra específica corresponde, inclusive, ao formato do curta-metragem: se pretende um documentário (narração em off, repórter em frente à câmera, enquadramentos televisivos, entrevistador X entrevistado, etc), mas se trata de uma ficção. Em detrimento da “racionalidade da intriga”, vale mais o “efeito sensível do espetáculo” (RANCIÈRE, p. 8, 2013).

Aproximando-nos do raciocínio de Jacques Rancière, é importante destacar que “o regime estético das artes não começou com decisões de ruptura artística. Começou com as decisões de reinterpretação daquilo que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte. [...] O regime estético das artes é antes de tudo um novo regime da relação com o antigo” (RANCIÈRE, p. 36, 2005). Dito isso, fica mais fácil perceber a relação de oposição que “Recife frio” sustenta entre o presente e o passado: o desejo de, fincado no presente, remeter ao passado. Essa oposição, já assinalada, entre o que era solar e se tornou chuvoso, entre o que significava antes e não significa mais, é levada à tela pelo canal da ironia. A equação, enfim, se fecha: a fim de exemplificar os contrastes, a figura de linguagem da ironia é acionada, sedimentando o discurso crítico do filme.

Na entrevista a Fellipe Fernandes (2012), a ironia também se faz presente no discurso do próprio cineasta. Mendonça Filho afirma que, embora “feia”, a arquitetura em voga fotografa “bem”, justificando a recorrência em suas obras de críticas a muros altos, calçadas estreitas, prédios espelhados e pastilhas de porcelana em substituição às casas de jardim e quintal, cada vez mais raras no Recife. Ao analisar essa afirmativa, podemos entender que, para ele, algo que pode ser fotografado não é, necessariamente, belo. Na verdade, o que ele tenta explicar é que a experiência estética que uma imagem de uma arquitetura questionável é capaz de proporcionar é mais impactante, e talvez por isso mais atrativa. Ou seja,

as imagens desses portões automáticos, das ruas cheias de prédios e vazias de pedestres parecem ser capazes de estimular um número ainda maior de relações entre o dizível e o visível, de que fala Rancière (2012).

É a partir das relações estimuladas por essas imagens que podemos refletir sobre alguns dos problemas das cidades contemporâneas, questionando, inclusive, suas identidades culturais. Diante do jogo de significados estabelecidos entre o dizível e o visível presente em “Recife frio” podemos inferir, por exemplo, que a ideia de progresso que guia o planejamento urbano da cidade está relacionada a um modelo antigo, como se preso à uma lógica que não dialoga com a cidade. De uma forma ou de outra, essa celeuma sempre esteve presente. Como aponta Prysthon (2006), “as cidades latino-americanas sempre buscaram modelos de urbanidade e de modernidade”, (p. 255). Ao tratar da relação entre as obras de arte e a paisagem urbana, Nelson Brissac Peixoto faz uma pergunta fundamental, que é o subtexto, a questão que norteia a leitura de “Recife frio”: “Essas paisagens seriam capazes de revelar a alma das cidades – o horizonte do nosso tempo – perdida na indistinção arquitetônica e na crise urbana?” (PEIXOTO, 2003, p. 15).

Figura 3 – Close em Lia de Itamaracá, personagem retratado pelo curta-metragem



A memória afetiva por trás do filme

A lógica cinematográfica de “Recife frio” se apóia na memória coletiva do público. Na verdade, o curta-metragem faz uso de uma memória urbana para incitar a memória coletiva do público. Mais ainda, manuseia os falsos depoimentos colhidos para o falso documentário que é o filme em si, para que, em suas lembranças sobre o passado tropical da cidade, a memória urbana venha à tona e se comunique com a memória coletiva desse público. Dessa relação, nasce uma espécie de memória afetiva, um dos pilares do filme. Para Rancière (2013), “uma memória é um certo conjunto, um certo arranjo de signos, de vestígios, de monumentos” (p. 159). Ao entender o regime estético das artes como um novo regime em relação ao antigo, reitera o movimento de volta ao passado característico da pós-modernidade (JAMESON, 1996). Essa preocupação com o tempo pretérito é um sintoma incontestável. “Há alguns anos vários autores (HUYSSSEN, 2000; SARLO, 2007) vêm identificando na sociedade contemporânea um fenômeno cultural caracterizado por uma obsessão pelo tema da memória, chamado por alguns de ‘cultura da memória’” (CRUZ, p. 104, 2013).

O termo citado pela pesquisadora Nina Velasco e Cruz (2013), na verdade, é uma referência ao trabalho de outra pesquisadora, Beatriz Sarlo (2007). A teórica argentina está preocupada em tensionar a inquietação do presente em relação às lacunas do passado. Essa tensão, por sua vez, encontraria eco na atual tendência acadêmica e no mercado de bens simbólicos que revalorizam a subjetividade, a primeira pessoa como narração e a equiparação da História Oficial e das histórias múltiplas. O imbricamento sobre passado e presente, história e memória, obviamente, não sugere ponto pacífico. No parágrafo inicial de “Tempo passado:

cultura da memória e guinada subjetiva” (2007), vem o posicionamento categórico de Sarlo (2007):

O passado é sempre conflituoso. A ele se referem, em concorrência, a memória e a história, porque nem sempre a história consegue acreditar na memória, e a memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança (direitos de vida, de justiça, de subjetividade). Pensar que poderia existir um entendimento fácil entre essas perspectivas sobre o passado é um desejo ou um lugar-comum (p. 9).

O conflito, portanto, está presente todo o tempo: no discurso, na imagem, no cinema que é “Recife frio”, se o tomamos como produto inserido nesse contexto sócio-histórico. Ao articular memória narrativa e memória coletiva, nas palavras de Sarlo (2007), “poderíamos dizer que o passado se faz presente” [grifo da autora]. É esse passado, essa memória afetiva que sustenta parte do discurso do filme. Em relação ao que se rememora neste curta-metragem especificamente, o mais curioso é que a lembrança vem como oposição. Afinal, lembra-se de algo, algum costume, alguma paisagem, que já não existe mais na cidade representada em “Recife frio”. Ao contrastar dois Recifes, Mendonça Filho mistura temporalidades, parece dialogar com Rancière (2013).

O cinema é uma arte nascida da poética romântica, como que pré-formado por ela: uma arte eminentemente própria a essas metamorfoses da forma significante que permitem construir uma memória como entrelaçamento de temporalidades defasadas e de regimes heterogêneos de imagens (p. 166).

Assim, o filme se utiliza da memória para, a partir de um presente fictício, contrapor o presente real a

um passado. Baseado nessa construção (como vimos, entrelaçada por questões urbanísticas, culturais, sociais e políticas), é erguida a imagem da cidade em “Recife frio”. Um lugar que questiona sua identidade, a partir de uma mudança climática. Fora da ficção, o Recife não diegético visita questionamentos parecidos, impulsionados não por fenômenos climáticos, mas, entre outras coisas, por produtos culturais como o próprio “Recife frio”.

Referências

AUMONT, Jacques. *O olho interminável*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUARTE, Eduardo. *Desejo de cidade – múltiplos tempos, das múltiplas cidades, de uma mesma cidade*. In: *Imagens da cidade: espaços urbanos na comunicação e cultura contemporâneas*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006.

FERNANDES, Fellipe. *Cada um com seu cinema*. E Kleber com todos. *Revista Aurora, Diário de Pernambuco*. Recife, p.3-9, 29 abr. 2012.

FERNANDES, Fernando Lannes. *Os discursos sobre as favelas e os limites ao direito à cidade*. *Cidades*. Presidente Prudente: Grupo de estudos urbanos, v. 2, n. 3, p. 37-62, jan/jun 2005. Disponível em: http://redbcm.com.br/arquivos/bibliografia/os_discursos_sobre_as_favelas_e_os_limites_ao_direito_cidade.pdf. Acessado em: 8 set. 2013.

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

JAMESON, Fredric. *A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2013.

MENDONÇA, Fernando; ALMEIDA, Rodrigo. *O cinema pernambucano entre gerações*. In: LIMA, Dellani; IKEDA, Marcelo. *Cinema de garagem: panorama da produção brasileira independente do novo século*. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2012.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Editora Senac, 2004.

PRYSTHON, Angela. *Metrópoles latino-americanas no cinema contemporâneo*. In: *Imagens da cidade: espaços urbanos na comunicação e cultura contemporâneas*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Campinas: Papirus, 2013.

_____. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SHIEL, Mark. *Cinema and the city in history and theory*. In: SHIEL, Mark; FITZMAURICE, Tony (orgs.). *Cinema and the city: film and urban societies in a global context*. Oxford: Blackwell, 2001.

SOARES, Rosana de Lima. *Margens da paisagem: cultura midiática e identidades sociais*. In: *Imagens da cidade: espaços urbanos na comunicação e cultura contemporâneas*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006.

TARKOVSKI, Andrei Arsensevich. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ZIRPOLI, Cássio; PASSOS, Tânia. *Uma cidade verticalizada*. *Vida Urbana, Diário de Pernambuco*. Recife, p. 6, 2 jun. 2011.

London River: diaspорismo e autoctonia, lugar e anonimidade migratória

RAFAEL TASSI TEIXEIRA

SANDRA FISHER

A mundialização das migrações sem precedentes na humanidade, como expõe Castles e Miller (2003), representa uma neutralização relativa do lugar e da distância, sem com isso suspender as velhas formas sociais de convergência subjetividade-grupo. Ao contrário, as globalizações dos deslocamentos interferem na criação daquilo que Drainville (2004) chama de geografias inconstantes, estabelecidas em descontinuidades entre culturas des e transterritorializadas, formação de identidades em identificações e (des)identificações. Essa mundialização permite a repaginação de dinâmicas mais complexas nas modalidades entre as noções de pertencimento e a exibição possível deste. Também é um motivo importante da identidade emergente que conflitos e contradições estejam mais disponíveis de serem reconhecidos e elevados na espacialidade mundial, abrindo uma porta para a geração de diferenciações

em um palco mundial mais assimétrico e desigual. As migrações contemporâneas absorvem os custos dessas novas estruturas de negociação e são justamente os imigrantes aqueles que se deslocam e que recebem os custos da informalização das dinâmicas translocais. Como pontua Delanty (2000) o que tem sido visto, através da globalização dos mercados, é um aumento das estruturas de dependência e a dificuldade, segundo o autor, de extensão da malha de direitos cívicos aos ilegalizados, que veem preencher as ampliadas necessidades dos conjuntos macronacionais e são, contrastivamente, pouco reconhecidos em seus direitos.

A leitura final dos processos de criação de interstícios entre os deslocados forçados¹ e os receptores que, na maioria das vezes, não reconhecem suas obrigações no ‘efeito chamada’, é o processo de aceleração das migrações, impostas como trânsito emergente rumo às grandes cidades-globais. Como destaca Calvo Buezas (2006) temos novas características que se destacam e que são condições estruturais desses processos contemporâneos: feminização dos fluxos migratórios, politização das migrações, aspectos de política interior dos estados que absorvem e que demandam imigrantes e os que expulsam, relações bilaterais e regionais em todo o mundo, etc.

Com isso, outros desafios precisam urgentemente ser reconhecidos, desde a criação de políticas de acessibilidade regular aos direitos mais elementares para todos os que chegam e os que já fazem parte das estruturas nacionais, à importância de novas ações e Políticas Públicas que

1. Tal como justifica Calvo Buezas (2006) quase nenhuma migração é absolutamente alheatória ao jogo de forças das estruturas de poder e poucos são os migrantes que partem exclusivamente porque as condições de origem não são as ideais.

estabeleçam a boa convivência em um mesmo espaço. Espaço que tem que ser fundamentalmente de integração e pluralismo étnico, com total respeito aos Direitos Humanos pelos que recebem e pelos que chegam, dentro de sociedades crescentemente pluri e interculturais, abertas e não dogmaticamente heurísticas.

As novas migrações internacionais estão geralmente marcadas pela juventude crescente dos imigrantes. São estes, em quase sua metade mulheres e com grande disposição para trabalhar, que contribuem para que as pirâmides etárias dos países desenvolvidos sigam mantendo-se em níveis razoáveis, para que a força de suas economias consistentemente cresçam em setores capitais para a industrialização e desenvolvimento de melhorias. Através de trabalhos considerados triplamente ruins², os imigrantes são força de trabalho e sujeitos reais que alavancam, geralmente nas piores condições possíveis, as maiores economias planetárias. São atores fundamentais da globalização em que participam estruturalmente e que, no entanto, apenas de maneira parcial são reconhecidos. Fazem trabalhos que os autóctones rechaçam, em sua maioria mal pagos, sem direitos a férias, horas extras, com grande risco de acidentes e nos piores horários possíveis. Representam muito mais benefícios que problemas e estão em situação de vulnerabilidade específica, mas são força motriz das sociedades mundiais e precisam de aplicação extensiva de direitos que os amparem.

A nova realidade do trânsito mundial revela a necessidade mais imediata de percepção consciente do fenômeno migratório, justamente quando ele é consolidado como fato ainda mais estrutural das dinâmicas

2. Os famosos três “Ps”: penosos, perigosos e precários.

globalizatórias. As migrações mais recentes devem ser entendidas, por isso mesmo, não com uma sensação que geralmente é transmitida, entre ameaça e descontrole, sendo a única resposta à crescente impermeabilização de fronteiras, mas como característica específica dessa dimensão planetária que se complexifica envolvendo novos atores, dimensões e sociedades. A tolerância ativa precisa sobrepujar o racismo emergente. E a geografia mundial deve ser compreendida com responsabilidades comuns, em dinâmicas de simultaneidade e codependência. A relevância do fenômeno em escala mundial significa, portanto, que a prática da interculturalidade exista como desejo receptório e de envolvimento que deve ser, cada vez mais, a estratégia de solidariedade e comprometimento contra uma nova exclusão de povos, sociedades e pessoas crescentemente em trânsito.

O Ato da Vulnerabilidade como Expectativa na Coidentificação do Sofrimento em *London River*

London River (2005) de Rachid Bouchareb é um filme otimista nas suas relações e trágico em sua história. Expõe o périplo de dois protagonistas centrais, Sra. Sommers (Brenda Blethyn) e Sr. Ousmane (Sotigui Kouyaté) que, deslocados das Ilhas Channels e do interior da França, respectivamente, veem-se na Londres pós atentado de julho de 2005, atrás de notícias da filha e do filho, que viviam juntos em um apartamento alugado em um bairro de imigrantes.

A perspectiva da permeabilidade dos discursos diaspóricos, surge no périplo dos dois protagonistas que, europeu e africano, entrecruzam os destinos enquanto buscam notícias dos filhos desaparecidos logo após o atentado terrorista em um ônibus na capital inglesa. O

distanciamento dos dois protagonistas em relação aos filhos, que já não conhecem, é mostrado progressivamente, enquanto os dois buscam indícios de que os filhos não foram vítimas dos atentados e que fugiram juntos, sem deixar mensagens.



A narrativa se apresenta com Ousmane, um africano muçulmano e guarda parque no interior da França. Sra. Sommers é viúva de militar inglês falecido na Guerra das Malvinas. Ambos se deslocam a Londres depois de desconfiar quando os filhos não dão mais notícias e não atendem as mensagens de voz nos telefones celulares. A desconfiança de que estiveram nos atentados e, posteriormente, com a revelação de que ambos frequentavam curso de árabe e que poderiam ter participação no ataque terrorista por não terem os corpos identificados, força o inevitável da convivência: a Sra. Sommers diretamente recusa o contato, Ousmane ainda a encontra duas vezes, mas ela não aceita dialogar com ele. Lentamente, o desespero da falta de notícias e a necessidade de contato, porque a Sra. Sommers

descobre uma fotografia da filha com o filho de Ousmane, faz com que a viúva, que está no apartamento da filha, aceite que ambos busquem o paradeiro dos dois filhos desaparecidos juntos. A característica da concursividade dos discursos e os imaginários da espera se traduzem na possibilidade de lidar com o ímpeto da relação além dos projetos de expectativa: a Sra. Sommers, inicialmente cética e xenofóbica, lentamente aceita a possibilidade de que a filha fuja junto ao filho de Ousmane porque essa perspectiva é melhor que a morte nos atentados.

A perda parcial da orientação pelo deslocamento, o princípio de desmaterialização do imaginário da experiência da maternidade e da paternidade na revelação progressiva da substância do distanciamento – Ousmane e Sommers não conhecem os seus filhos -, aproximam os dois corpos e, representativos de consciências subjugadas pela ideia da memória, revelam como a ‘zona de contato’ estrangeira torna a experiência da autoctonia incerta e da coincidência de destinos progressivamente mais real. A comensurabilidade do sofrimento faz com que Sommers congregue a dor. Ousmane, protagonista desterrado de uma África seguidamente espoliada, extorquida, machucada, silencia com o sofrimento. Aceita a dor com o silêncio interrompido pelo canto que traduz memória, que abre a porta para o restabelecimento psíquico pela condição de partida: a espera da incomunicabilidade em um mundo que, apenas nos termos da execução da negação, incorpora. Sra. Sommers, por sua vez, apresenta o núcleo central dessa matriz feita do distanciamento porque, advinda da judicialização, tem um problema com a alteridade quando a identidade - no caso de Ousmane, a identidade étnica e a filiação muçulmana-, é ao mesmo tempo menos previsível e mais exposta.

A secularização da identidade é lida como natural por parte dela, enquanto a islamização da

filha, revelada quando busca por notícias da moça em uma escola corânica que frequentava junto ao filho de Ousmane, choca pela discrepância entre o imaginário da representação (lida como insolvência de possibilidades) e o cruze de paradigmas. Essa contundência na hegemonia do significado da imagem eurocêntrica é derrubada, pouco a pouco, pelo conhecimento psicológico da alteridade composta pelo horizonte da metáfora como cruzamento e criação, e não como perda e objetividade, das estruturas das convenções³. Sommers dilui o projeto de espetacularidade dirigido ao mundo dos estereótipos associado ao universo em que a filha se encontrava ao reconhecer, forçosamente, em Ousmane, os mecanismos identificatórios de uma dor que se instala no sentimento de desconhecimento além dos mundos coletivos de partida. Nesse sentido, os mecanismos convencionais do cinema hegemônico (STAM, 2002) surgem dispostos ao projeto de expor uma linha narrativa apoiada no trabalho dos dois atores centrais (Brenda Blethyn e Sotigui Kouyaté), desenvolvidos nas caracterizações que revelam o choque de realidades das convenções que recaem sobre as distâncias coletivas e as proximidades individuais do paradigma da perda. A exteriorização inevitável do sofrimento e da necessidade de trabalhar a dor individualmente precisa se recolhida, na conclusão, quando os dois protagonistas se veem urgidos na terra e na metáfora da origem como discursividade que deve ser mais profunda que a perda da relação metafórica entre a morte dos símbolos e a experiência da imagem. Essa pontuação, limítrofe do imaginário da comunidade e da experiência da transformação pelo que foi partido, faz de

3. A riqueza do filme está em acertar ao compor a lógica do imaginário como trânsito e comunhão de experiências a favor de uma problematização das relações a partir de seus fracassos de partida: tanto Ousmane como Sommers não conhecem, realmente, os filhos nascidos e buscam seus paradeiros para reparar e manter fissuras anteriores na criação.

London River um filme que recua as próprias contradições de todo o elemento identificatório ao, em certo sentido, ser um filme sobre a positividade do encontro, quando disponível, como ‘único fecundo’ para a descoletivização da autoctonia.



Não se pode dizer que *London River* seja, nesses termos, um filme migratório, no sentido de que dá ênfase a situação do deslocamento e observa os protagonistas como dentro das advertências do trânsito. Mas, com certeza, é um filme que se debruça sobre um tema migratório ao marcar as fronteiras da singularidade dentro do campo da cultura de absorção onde o conhecimento prévio não serve para se ‘vestir de imaginário’, mas, horizontalmente, despir-se em relação. O encontro situacional da Sra. Sommers com Ousmane, lentifica os sistemas de judicialização ocidentais e tornam parciais as práticas de materialização da anonimidade⁴. Providas de subjetividade, as composições partem menos como denúncia e mais como distanciamentos que precisam ser expostos para se reconhecer o mito da vulnerabilidade da cultura: os indivíduos sofrem porque não compensam

4. Nesse sentido, o filme aponta para o paradigma da anonimidade como metáfora para isolar uma procedência e um destino periférico e servir de recriação identificatória, tornando-se um paradigma da adaptabilidade da coletivização da experiência da dor, lugar anímico que a identidade prevalece como único ponto de sustentação da individuação do processo de perda.

o *desgarramento* dos filhos com a proximidade afetiva do lugar que socialmente os registram. No fundo, não conhecemos o outro, mas a incomensurabilidade dessa tendência deve ser menos a noção de que as metáforas resignam por si só que a preferência pela aproximação sem restrições a primeira pessoa da ‘zona de contato’⁵. O tom narrativo composto por silêncios e advertências nos olhares expressivos, mostra *London River* como um filme que, em que pese à opção narrativa pela linearidade discursiva, suscita uma reflexão da identidade diaspórica no lugar de encontro-conflito das subjetividades. O processo não é a adaptação em si dos protagonistas à ‘absorvência’ da paisagem, mas o luto sobre o lugar de origem e as fronteiras da falta como estruturação da paternidade-maternidade. Ousmane e Sra. Sommers são protagonistas da comunidade de sofrimento aberta pela interjeição do significado da interculturalidade psíquica: conhecemos o Outro num sentido trágico apenas, e essa tragédia tem a ver com a distância que se impõe a todos nós, que é a carência de abertura a um grande desafio: a continuidade do laço na transposição de toda e qualquer fronteira.

Nesse aspecto, os dois protagonistas falham porque transterritorialmente não conseguem observar os seus filhos e preferem a experiência do imaginário a confissão de que estabilizaram, em algum ponto do passado, o processo de conhecimento de seus descendentes. Ao mesmo tempo, são as ‘ficções’ interpretativas do imaginário singulares que ‘salvam’ as duas pessoas, instaurando as subjetividades no momento psíquico em que elas estão menos abertas à aglutinação cultural e mais ‘peregrinas’ no sentimento de relativização da

5. Ou seja, nós mesmos, abertos a identificação propiciatória da visibilidade sem preferências.

antecedência, especialmente por parte da Sra. Sommers. O lastre do sofrimento somente tem fim quando a comunicabilidade se prolonga pelos silêncios e pelos tempos mortos dos olhares e das falas que se encontram. Os dois protagonistas devem trabalhar, cada um, sozinhos em seus territórios de origem, suas respectivas perdas. Tudo isso em um mundo globalizado que, profundamente secular, não concede suficiente motivo, além da dramaticidade da tragédia, para a possibilidade da abertura comunitária⁶.

A metáfora da interpretação de imagens, prévia à possibilidade de qualquer interjeição, secundariza o que deveria ser mais frontal na experiência, ainda que brevemente diaspórica, das duas semanas em que Sra. Sommers e Ousmane passam em Londres. Os dois sujeitos partem de retroativos que proliferam as impressões como linguagem da dificuldade de conhecerem os caminhos seguidos por seus filhos⁷. Observam-se em “não-lugares” (AUGÉ, 2005) estrangeiros que não conseguem reconhecer os sinais a partir do lastro histórico da comunidade de experiências. Nesse aspecto, *London River* é interessante como temática migratória porque explora os sentidos e as dificuldades de adaptar-se aos espaços de discursividades dispostos pela experiência do deslocamento. A tragédia anunciada da situação do encontro faz com que os dois sujeitos precisem recolher-se no papel aglutinador da experiência para orientar-se na vida inicial da desumanização do território. A experiência comunal é a única fortaleza para fazer digerir a situação trágica do

6. Ou, em outro efeito, que entende a coletividade como paradigmática e definível.

7. Ousmane pensa que o filho pode fazer parte do atentado quando descobre que frequenta uma mesquita; Sra. Sommers, nega até o último momento que a filha tenha acompanhado o filho de Ousmane, Ali, porque aquiesce no imaginário dicotômico da imagem eurocêntrica (MASON, 2002).

envolvimento e a beleza do filme está justamente em instalar a mediação, em silêncios e olhares, que contradiz a execução da metáfora: como sobreviventes, precisam aprender a dissolver os imaginários na interpretação do encontro. Esse paradoxo traduz o filme no sentido de que as ‘zonas de contato’ abrem movimentos de interiorização e encontro. A metria das relações será subjulgada pela autocriação do encontro, e a natureza das ficções de procedência dissolvida na coidentificação do sofrimento. O mito do pertencimento se mostra, portanto, inócuo pela coletivização da tragédia e pela forçabilidade da relação: as distâncias não são reais porque o fortuito é mais completo que o preparatório do imaginário.



Nesse sentido, a disposição para ser e estar no desafio da relação é, paradoxalmente, muito menos agressivo que o horizonte disperso do “não-lugar”: a Londres situacional onde os protagonistas se encontram e têm que conhecer os périplos dos seus filhos. O canto final de Ousmane, um composto africano que se ensaia sobre a situação da morte, é profundo e estabelece um movimento, que será progressivo, de internalização da experiência. Os universos instáveis das discursividades abrem-se à transformação do recolhimento, que significa a suspeita já digerida pelos dois: precisam retornar ao território, precisam encontrar e trabalhar a terra (os

dois são, sem seus modos, guardadores do luto porque já haviam perdido os filhos antes). Essa singularidade de caminhos que se entrecruzam, parcialmente, e que não vão voltar a se encontrar, serve de elemento de diáspora que tem a ver com o que se organiza da identidade quando ela é vista como um motivo para a fixação da narração, mesmo que silenciosa, mesmo que revolvendo um jardim, cuidando de uma lápide ou definindo a retirada de árvores em um parque. E o filme pontua essa condição ao fazer pensar a identidade não no domínio da diferença, mas na retórica da falta, da perda indissolúvel e inominável, que precisará *sempre* traduzir um processo de exclusão necessária, mas nem por isso menos disposta a algo que está constantemente longe, ou fora, dela.

Portanto, a construção simbólica da autoctonia tem a ver com a contínua anulação de um imaginário, por parte da Sra. Sommers, e uma errância menos incompleta da perda, ou a escolha pela retirada do vínculo - da árvore que já está morta, mas se prende a terra, por parte de Ousmane. Tão emergente como real, as disposições para o encontro situam os processos de codificação onde eles devem estar, sempre prestes e sempre dispostos a serem continuamente revistos, assim como a identidade não é a narradora mais precisa da insuficiência da imagem, mas a pletórica do itinerário pelas “zonas de emergência” (CLIFFORD, 1999) que os deslocamentos implicam.

O filme sugere todas essas perspectivas porque, sensivelmente, não prefere o essencialismo nas identidades e porque não posiciona os sujeitos como apenas ‘encerramento’ e ‘abertura’. O sufrágio está na retórica da indivisibilidade (DERRIDA, 1991) que parte de uma indeterminação e que utiliza a incoerência e aquilo que não pode ser imediatamente exposto nem

conhecido como a lógica ou motivo da experiência: estas existem apenas nos imaginários mais substancialistas e defetíveis da condição da identidade.

Há, dessa vez, caminhos e espaços mortos, há temporalidades que não se conhecem e, sobretudo, há um cinema que não se pretende absoluto nessa proposta de observar coletivamente seus sujeitos, sem impedi-los, no caso de *London River*, de um imaginário útil para não responder por assertivas aquilo que as contradições unificam.

Considerações Finais

As cinematografias contemporâneas, como aponta Bordwell (2008), têm sido mais cuidadosas em pensar os sujeitos em políticas de representação que não apelam para o binômio foraneidade-autoctonia, simplesmente, desprovidas da experiência fundamental do posicionamento relativo. Faz uma leitura mais ambiciosa ao pensar que os sujeitos e as culturas são provavelmente mais indecisos, desconhecidos e plurais do que parecem. A luz desse debate, as identidades focalizadas pela busca por uma situação mais condizente com um cenário de intensos cruzamentos, organiza melhor a experiência fílmica dentro de um lócus que as culturas e as sociedades são vistas como um processo aberto. Sobretudo mais dispostas e autocríticas no sentido de que os deslocamentos humanos são tidos por sujeitos que têm suas historicidades mobilizadas em um número muito mais amplo, e repetidamente irrestrito, que dissolve a imagem da experiência da incorporação como um processo intersubjetivamente controlável. Para resumir essa abordagem, filmes como *London River*, que conjugam a prática dos itinerários transculturais

a partir de zonas de contato abertas pela globalização circundante, buscam um maior valor a interpretação da experiência do deslocamento desde uma ambiguidade processual e simultânea que vê a imagem da fronteira como uma necessidade de adoção de perspectivas interculturais. Isso não significa que, dada ordem ficcional que entendam as características simbióticas e variavelmente constitutivas do pertencer, como escreve Bordwell (1996), compense a falta de atividade em um cinema que é, sobretudo, uma aposta, mais do que contemplativa, da esfera da alteridade no jogo em que ela conclusivamente não está nunca terminada.

O olhar cinematográfico ao estranhamento, *sub judice*, tende, muitas vezes, a psicologizar demais os processos migratórios (FRANÇA, 2010) e reduzir as escolhas migrantes como operações de identificações que são produtos da imagem de alguém que previamente tem escolha, ou que já é produto de uma escolha anterior. Na base dessa interpretação, está o pensamento de que as identidades buscam, sempre nos termos delas mesmas, determinado distanciamento de uma posição histórica que lê o passado como uma nomenclatura de sucessivas faltas estruturantes. Isso não significa, obviamente, que o alcance heurístico dessa interpretação tenha a ver com o dado mais paradigmático de uma cultura do adiamento do imaginário, coisa que o cinema, como pontua Monterde (2008) vem historicamente produzindo a fim de reduzir e validar as contínuas disparidades entre o que é representado e o que pode ser retido como identificação *dentro* da representação. É necessário, por isso mesmo, sempre lembrar que as vivências intersubjetivas são também relações de força, e, como tal, dependem de amplas disposições de hegemonias e assimetrias que *circulam* a imagem da transfronteirização. As

identidades retratadas em muitos dos filmes com um viés migratório, no espaço contemporâneo, não negam o passado como um local difícil de ser simultâneo com a lógica do desprendimento e com a absorção da diferença. As identidades de filmes como *London River* preferem fugir dos binarismos (sociedades de impulsão-recepção, lógica de forças econômicas *push-pull*, etc.) porque se avaliam na preocupação em desenvolver a sensibilidade intercultural para poder repensar o pertencimento e a identificação (e o acesso a estes) entre sociedades e subjetividades.

Conforme o jogo metafórico da cultura do desprendimento, a experimentação está em ir ao limite do esforço de pensar as narrativas ‘na estrada’ como somente uma opção por partilhar melhor a estrutura da significação em um lugar que não é, comumente, o âmbito do enraizamento inicial – mesmo porque, a conformação subjetividade-cultura no entorno, interna e externamente, é lida usualmente como convenção maior a ser respeitada. Dar suporte e assistência à adaptação cultural, ver as identidades naquilo que elas têm de mais fronteiriças e mais condizentes com a natureza das identificações, tem sido a preocupação de cinematografias como as de Emir Kusturica, Abbas Kiarostami, Mathieu Kassovitz, Ken Loach, Gerardo Olivares, Rachib Bouchared, entre muitos outros.

Referências

AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade*. Marc Augé Campinas: Papirus, 1999.

BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. University of Wisconsin Press, 1996.

_____. *Poetics of Cinema*. Nova York: Routledge, 2008.

BUEZAS, Tomás Calvo. *Hispanos en Estados Unidos, Inmigrantes en España: ¿Amenaza o Nueva Civilización?* Madrid: Catarata, 2006.

CASTLES, Stephen e MILLER, Mark. *The Age of Migration: International Population Movements in the Modern World*. NY: Guilford Press, 2003.

CLIFFORD, James. *Routes: Travel and Translation in the late Twentieth Century*. Harvard University Press, 1999.

DELANTY, Gerard. *Citizenship in a Global Age: Society, Culture, Politics*. Buckingham: Open University Press, 2000.

DERRIDA, Jacques. *Positions*. Chicago University Press, 1991.

DRAINVILLE, Andre. *Contesting Globalization: Space and Place in the World Economy*. London: Routledge, 2004.

FRANÇA, Andrea. “*Novos Errantes do Cinema Político Contemporâneo*”, IN: BENTES, Ivana. *Ecos do Cinema de Lumière ao Digital*. Rio de Janeiro: Ufrj, 2007.

MASON, Peter. *Life of Images*. Reaktions Books, 2002.

MONTERDE, José Enrique. *El Sueño de Europa: Cine y Migraciones desde el Sur*. Andalucía: Junta de Andalucía, 2008.

STAM, Robert. *Film Theory*. Massachusetts: Blackwell Publishers, 2002.

Capítulo IV.

QUESTÕES SOBRE O DOCUMENTÁRIO

A Cena entre a Descontração e o Controle em “Vida”, de Paula Gaitán

DIEGO BARALDI DE LIMA

Curtir um barato entre amigas

Enquadrado em câmera levemente alta, o olhar da atriz volta-se para a objetiva (Figura 1). Sentada na cama, com o gato a seu lado, ela solta pela boca a fumaça tragada do baseado e recita: “Quero chorar, chorar. Beber Stella Artois e chorar. Me sentindo uma fodida, desgostosa da vida e chorar... Bebendo Stella Artois”. Os olhos oscilam entre a câmera e a agenda onde escreveu o poema (Figura 2). Ao terminar a leitura, os olhos se concentram em alguém que não vemos, mas com quem Maria Gladys divide a intensidade que as palavras declamadas produziram. Depois de sorrir (Figura 3), Gladys dá um longo trago no baseado; seu olhar passeia pelo quarto, encara a objetiva, e ela recita outra vez: “Me sentindo uma fodida, desgostosa da vida. Chorar, chorar... Bebendo Stella Artois”. Ela solta o restante da

fumaça, seu olhar passeia pelo espaço que não vemos. Volta a encarar a câmera, dá mais um trago no baseado, solta a fumaça (Figura 4) e vira o rosto para a agenda, enquanto a câmera se distancia levemente de seu corpo.

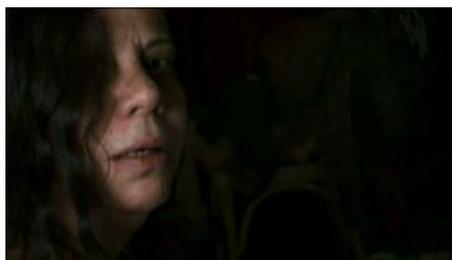


Figura 1. Plano inicia com olhar de Maria Gladys a contemplar a câmera.



Figura 2. Ao recitar poema, atriz lê texto na agenda.



Figura 3. Gladys divide prazer da leitura com aqueles que estão no antecampo.



Figura 4. A câmera catalisa olhares e gestos expressivos da personagem.

Essa cena de *Vida* (Brasil, 2008, 66 minutos), filme de Paula Gaitán, transcorre sem cortes e é filmada no interior do apartamento de Maria Gladys. A cena integra uma longa sequência em que a atriz lê anotações, frases e poemas de sua agenda. Nesses momentos, a câmera na mão permanece próxima ao rosto de Gladys, raramente mostrando-a mais a distância, atenta aos instantes em que a personagem ora folheia a agenda a selecionar trechos para leitura, ora os lê, ora compartilha impressões sobre o que foi lido. Nessas ocasiões, a fala, os gestos e os olhares de Gladys revelam que, apesar de a personagem ocupar a centralidade do quadro, a cena é mais ampla e constantemente convoca aqueles que estão no espaço ao redor. Além dos momentos em que há troca de olhares e, em algumas ocasiões, diálogos com aqueles que estão atrás da câmera - nesse “fora-de-campo mais radical” que Jacques Aumont (AUMONT, 2004, p. 41) chama de antecampo -, as bordas do quadro se prolongam pela constante evocação de personagens (como Maria Thereza, filha de Gladys) que estão para além dos limites do que vemos (ou seja, no extracampo¹).

1. Visualmente, o quadro (enquadramento) corresponde à porção filmada do espaço, que podemos também chamar de campo. Em determinado plano filmado, a câmera pode estar fixa ou se deslocar, e os constantes enquadramentos (e reenquadramentos) da situação filmada produzirão um

Nesse ensaio, que integra nossa pesquisa² centrada nas variações da cena da hospitalidade no documentário brasileiro recente, tomaremos a cineasta Paula Gaitán como uma amiga³ de Maria Gladys a visitá-la no espaço da casa. Interessa-nos aqui atentar para o modo como, a partir da proposição da anfitriã/personagem, inscreve-se no filme um conjunto de situações em que percebemos uma cena menos controlada pela visitante/cineasta (que se mantém, durante o filme, no antecampo). Tais ocasiões permitem a Gladys se mostrar ao filme com mais descontração. Nessas passagens, é possível dividir

campo fílmico (a porção visível no quadro daquele ambiente/personagem filmado). Ao mesmo tempo em que estas operações de enquadramento produzem um espaço visível (campo), podem também deixar entrever uma parcela de espaço “invisível, mas prolongando o visível, que se chama fora de campo”, que está “vinculado essencialmente ao campo, pois só existe em função do último” (AUMONT, 1995, p. 24). As relações entre campo (que também poderemos mencionar através dos termos quadro ou enquadramento), extracampo (que também poderemos mencionar através dos termos fora de campo ou fora de quadro) e antecampo são centrais em nossa análise.

2. Nessa pesquisa de doutorado, desenvolvida no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais e orientada pelo Prof. Dr. César Geraldo Guimarães, problematizamos as relações mediadas pela câmera e instauradas entre cineastas e personagens filmados em cenas de documentários brasileiros recentes nas quais o espaço filmado é o espaço da casa (e arredores) desses personagens. Para analisar as variações observáveis nessas relações, recorremos à noção de hospitalidade como copresença de hóspede e anfitrião em um espaço que é dominado por este e estranho àquele. A pesquisa fez uso heurístico da noção de hospitalidade para apreender os elementos colocados em jogo na cena fílmica, analisada enquanto cena de hospitalidade, e regulada por maior ou menor proximidade, maior ou menor afastamento, maior ou menor familiaridade entre cineastas (tomados enquanto hóspedes/visitantes) e personagens filmados (tomados como anfitriões).

3. Apesar das rápidas passagens em que a relação de amizade (prévia ou para além do filme) entre Gladys e Gaitán é explicitamente tematizada, “Vida” não oferece, didaticamente, informações sobre o vínculo relacional entre filmada e cineasta precedente ao filme. Sabemos, por informações extrafílmicas, que elas se conheciam antes do filme. O interessante aqui é destacar como, mesmo em filmes onde haja proximidade prévia entre cineasta e filmados, a relação colocada em cena não precisa necessariamente redundar em algo familiar. Colocar o outro - mesmo que amigo - como desconhecido pode ser essencial para a escritura do filme.

com a personagem uma pausa no trabalho (exaustivo, em certos momentos) de se colocar à disposição das cenas organizadas pela cineasta. Em contraste com as sequências conduzidas pela diretora, essas cenas são fortemente tomadas por Maria Gladys.

A anfitriã propõe a cena

Gladys convoca a cineasta nos instantes iniciais de uma sequência em que a vemos sentada no piso do apartamento, iluminada por uma luminária circular de luz branca. A atriz sugere que, para “alegrar” um pouco o filme, ela poderia ler as anotações de sua agenda/diário. Depois, ela desabafa diretamente com a cineasta: “Tô cansada da Maria Gladys, sabia? Ah, saco isso, já, ô Paula!”. Imaginamos que o cansaço mencionado pela atriz seja relativo às filmagens anteriormente realizadas no apartamento, centradas nas histórias que Gladys contara sobre sua infância, início de carreira e trajetória no cinema. A reclamação de Gladys parece revelar um cansaço que concerne especialmente ao “jogo mútuo de invenção da cena pela personagem tanto quanto pela diretora” (MAIA, 2012, p. 86), jogo que vinha sendo estabelecido na composição da encenação até ali, bastante dirigida à câmera, “sem apostar na naturalidade e na espontaneidade” (MAIA, 2012, p. 86). É possível que organizar uma fala sobre si mesma para cumprir os propósitos biográficos do filme estivesse tornando as filmagens enfadonhas para Gladys, daí a tentativa de propor algo diferente, deixando-se afetar pelo acaso das anotações dispersas na agenda. Assim, imaginamos, a atriz se sentiria mais livre para se deixar levar pelas surpresas que surgissem no momento dessa leitura.

Desse ambiente iluminado, a sequência passará para outro mais escuro, provavelmente o quarto de Gladys. No

primeiro ambiente, Gladys explica que, “como o trabalho não é tanto [...] porque não tem tanto trabalho”, a agenda deixou de servir apenas à função costumeira de marcar compromissos profissionais e tornou-se um diário, no qual, além de afixar recortes de jornal, anota pequenas situações ocorridas no cotidiano, poemas, pensamentos e frases soltas, alguns bastante irreverentes e, ao que tudo indica, escritos pela própria atriz. No segundo ambiente, sentada na cama, junto à leitura da agenda/diário, Gladys fumará um baseado.

Nas cenas filmadas nesses dois ambientes, ainda que próxima do corpo de Gladys, a câmera guarda alguma distância da personagem, deixando-a mais confortável para ler a agenda e comentar as anotações como melhor lhe convier, sem tantas marcações. Como veremos adiante, há momentos no filme fortemente encenados, nos quais há um excesso de controle por parte da cineasta sobre o que a personagem deve fazer, o que resulta na constante preocupação da atriz em relacionar-se, através de olhares e gestos expressivos, com a câmera. Diferente desses momentos, as cenas em que ela lê a agenda produzem uma abertura para que a atriz possa interagir de forma mais improvisada com aqueles que filmam (ainda que ela continue a dirigir falas e olhares para a câmera), como se cineasta e equipe também recuassem um pouco no seu desejo de controle e quisessem dividir com a personagem filmada momentos menos programados. Nessa sequência é possível sentir um contato mais direto e próximo entre personagem e aqueles que filmam. É como se, pela primeira vez no filme, Paula Gaitán (e equipe) pudesse se colocar em cena como alguém que ingressa à casa e consegue, entre outras coisas, manter-se numa posição que não exige em demasia o empenho da anfitriã em agradar ou atender

aos desejos de seus hóspedes. Como resultado dessa cena menos controlada, aqueles que integram a cena - filmados e aqueles que filmam - e que dividem, na casa de Gladys, um mesmo espaço físico e filmico, estão mais abertos aos afetos que este momento entre amigas pode produzir.

Lampejos e reverberações

As diversas passagens dessa sequência que dura mais de seis minutos são entrecortadas pela imagem de uma cortina a balançar com o vento (Figura 5) e que funciona, em todo o filme, como uma figura de transição que permite ao espectador passear pela diversidade de materiais imagéticos e sonoros utilizados pela cineasta para evocar o universo de Maria Gladys. A imagem da cortina agitada pelo vento permite arranjar a heterogeneidade de materiais (cenas de filmes de diferentes formatos, fotografias, recortes de jornal, filmagens no apartamento de Gladys, filmagens em outros espaços visitados pela atriz), fazendo-os surgir como um lampejar⁴ intermitente da memória.



Figura 5. Cortina como elemento de ligação entre segmentos da sequência da leitura da agenda.

4. Emprestamos essa ideia de lampejar dos “lampejos de memória” mencionados por André Brasil (BRASIL, 2008, p. 94) na análise do filme “Serras da desordem”, de Andrea Tonacci e também utilizados por Cláudia Mesquita (MESQUITA, 2010, p. 118) na análise de “Vida”.



Figura 6. Maria Thereza, filha de Gladys, fuma e dirige olhar para a câmera.

Nessa sequência da leitura da agenda, em particular, a cortina serve como pontuação que permite saltar de uma anotação para outra, e também oferece ao espectador um tempo a mais para deixar-se afetar pelo que é lido e comentado pela atriz (e também pela expressividade do seu corpo). Com exceção dos *inserts* da cortina a balançar, há outros cinco rápidos planos entre o início e o final da sequência da agenda que não mostram exclusivamente o rosto ou o corpo de Gladys: dois em que vemos a filha da atriz, Maria Thereza Maron (Figura 6), a tragar um baseado com o olhar dirigido à câmera (como se estivesse “na roda”, a fumar com Gladys), um plano do gato na cama, outro em que vemos reflexos em uma superfície especular, outro que mostra imagens de um filme com Gladys.

Ao realçar as palavras, Gladys vai se deixando afetar pela leitura e divide com aqueles que estão ao seu redor o caráter enigmático, poético e anedótico das passagens que coleciona. Entre uma leitura e outra, ela interage com aqueles que estão no extracampo, principalmente no antecampo, e constantemente dirige sua fala para a câmera, consciente de que, para além daqueles que filmam, o espectador também poderá compartilhar os afetos evocados durante a leitura. Mais do que o eventual espectador, que Gladys parece ter clareza de ser o destinatário do filme, a atriz parece estar estimulada

pela plateia (ainda que pequena) ao seu redor, ali mesmo na cena. Nos olhares que troca com essas pessoas que não vemos, é possível senti-la vibrar e ser encorajada a continuar, a dizer novamente, a entregar-se ao texto, à situação filmada.

Parece-nos ser essa a sequência mais espontânea do filme, como se Gladys, nessas pequenas passagens em que lê a agenda, pudesse efetivamente estar em casa e relaxar do trabalho árduo proposto pela cineasta em outras ocasiões. Na montagem, é uma das poucas sequências organizadas sem as constantes mediações que a cineasta impõe ao filme: falas ou olhares dirigidos a espelhos, cenas filmadas com anteparos (véus, objetos especulares) que se interpõem entre Gladys e a câmera, cenas em que a fala não corresponde às imagens que vemos em quadro, uso reiterado de imagens de arquivo que ora dialogam com cenas filmadas com Gladys, ora aparecem apenas evocando momentos da carreira cinematográfica da atriz. Lembramos o comentário de Carla Maia sobre a “predileção por um tom poético e fortemente carregado de simbolizações” que Gaitán imprime ao filme ao manejar certas imagens na montagem:

Não por acaso, objetos como o espelho e o véu são explorados no filme como instrumentos de produção de sentido, numa clara aproximação às vanguardas não narrativas, que recusam a transparência da construção clássica da história em proveito do relacionamento entre a câmera e os objetos filmados. (MAIA in IKEDA & LIMA, 2012, p. 89)

Sem tantas mediações, essa sequência na casa possibilita à atriz relacionar-se de modo mais direto e livre com aqueles que filma. O clima descontraído atinge um patamar tão interessante que é franqueada à

cineasta a possibilidade de mostrar Gladys – e também sua filha, Maria Thereza – a fumar um baseado na parte final da sequência. O baseado vira quase um objeto de cena, visto que Gladys não hesita em atuar com a fumaça tragada e expirada.



Figura 7. “É uma boa frase, né?”, indaga Gladys àqueles que filmam.



Figura 8. Ao repetir outra frase, a atriz busca o olhar de alguém no extracampo.



Figura 9. Enquanto lê a anotação irreverente, dirige fala para aqueles que filmam.



Figura 10. Depois, ao repetir de cor, parece lançar o poema ao espectador.

Com o baseado na mão, Gladys e Gaitán produzem uma sequência capaz de evocar, no espectador, pequenos instantes de alteração, nos quais é possível afetar-se pelo prazer de saborear uma frase inesperada, um pensamento irreverente, as sonoridades de um poema falado mais de uma vez, a intensidade dos olhares e gestos expressivos da atriz: “Pra ser parecido, tem que ser muito diferente. É uma boa frase, né?”, pergunta Gladys àqueles que filmam (Figura 7), impressionada com a resposta de Caetano Veloso à pergunta de Zuenir Ventura sobre a possibilidade de haver um ano semelhante a 1968. “Aqui tem outra frase que eu gosto, que eu não sei de quem é, que é assim: o que me sustenta é a minha resistência”, diz, mirando seriamente alguém à esquerda do extracampo (Figura 8), depois novamente para aqueles que filmam; “Um fã passou e falou: Maria Gladys, ícone da cultura carioca, Cazuzza, Pizzaria Guanabara”, lê, divertindo-se com o que ouvira de um transeunte enquanto tomava um chope; “Sorte dá muito trabalho. Boa, né?”, indaga aos que estão atrás da câmera, já no quarto a fumar o baseado, após repetir a frase atribuída ao então ministro Celso Amorim. “Me sentindo uma fodida, desgostosa da vida, chorar, chorar, bebendo Stella Artois”, repete para a câmera no segmento sobre o qual já discorreremos

no início desse ensaio. “Milagre. Tava assim morta, mortinha. Caidança, caidinha. Chapada, chapadinha. Toca o telefone. TV Globo, trabalho com um bom amigo, Papinha⁵”, recita animada; primeiro, lendo a anotação na agenda – mas sempre buscando a câmera e evocando aqueles que estão no antecampo (Figura 9) –, depois recitando-o de cor e diretamente para a câmera, como se lançasse o poema ao espectador (Figura 10). É como se, junto à personagem, também pudéssemos “ficar chapados” com esses momentos mais íntimos que a atriz compartilha com aqueles que filmam.

No decorrer da sequência, a cena se amplia ainda mais com a conversa sobre o bloco de carnaval *Me Beija Que Eu Sou Cineasta*. “Vamos fazer essa foto, eu e Saraceni, no Carnaval”, propõe a atriz, mostrando uma imagem recortada de jornal e colada na agenda. “Ah, lá do que eu tava?”, pergunta a voz feminina oriunda do antecampo que, intuímos, corresponde à voz da cineasta (Figura 11). “Ah, sim, claro! Ô bloco bom...”, responde Gladys, sorridente. “Muito bom, eu dancei muito”, concorda a cineasta, no momento mesmo em que há um corte. Encavalada com o som da frase anterior, ouvimos outra pergunta: “Você não beijou nenhum cineasta?”. Séria, o olhar concentrado nessa mulher que não vemos, Gladys responde: “No bloco *Me Beija Que Eu Sou Cineasta*, não!”. Há um breve silêncio no qual o olhar de Gladys mantém-se fixo em sua interlocutora, como que a aguardar a continuidade da conversa (Figura 12). A pergunta não tarda, em tom bem-humorado: “Mas você já namorou com cineasta?” (Figura 13). O rosto da atriz se ilumina e adquire uma expressão de deleite. Ela mira a câmera e, antes de cair em gargalhada, confessa: “Muitos cineastas...” (Figura 14). Mesmo que surja discretamente

5. Papinha é o apelido de Rogério Gomes, diretor de novelas e outros programas da TV Globo.

no filme, a passagem evidencia não apenas o vínculo existente entre personagem e cineasta, mas também a cumplicidade que, em cena, desenvolve-se entre ambas.

Há um corte, e um tom nostálgico invade a cena. Gladys recita um poema-homenagem ao Leblon. Após uma breve inserção, pela montagem, de uma cena de um filme com Gladys, ela conversa com a cineasta sobre solidão: “Eu tenho muitos amigos, sim. Mas a vida é solitária”. “Por que solitária?”, pergunta Paula. Gladys diz que, mesmo tendo muitos amigos, é difícil encontrá-los, estar com eles. “Na verdade ando só com a Aninha... Eu, Aninha e Tereza...”. Dirigindo-se àqueles que estão no antecampo, Gladys deixa ainda mais claro o vínculo que mantém com a cineasta e com a equipe, para além do filme: “Aí encontro vocês e acontece o negócio”. Antes de o plano terminar, Gladys afirma que, mesmo sem muitas companhias, desenvolveu autonomia suficiente para sair sozinha em busca de diversão. É o fim de uma sequência que explicita as interações entre filmada e aqueles que filmam, revela que o filme é também guiado pelos desejos da atriz (que constantemente propõe situações a serem filmadas), e que constrói um espaço/tempo de descontração e intimidade com a personagem bastante diferente de boa parte do filme, em que as cenas com Gladys revelam gestos bastante dirigidos e, muitas vezes, engessados.



Figura 11 – Ouvimos cineasta interagir com Gladys sobre bloco de carnaval.



Figura 12 – Gladys aguarda interlocutora continuar conversa.



Figura 13 – “Mas você já namorou com cineasta?”, ouvimos aquela que filma perguntar.



Figura 14 – “Muitos cineastas!”, responde Gladys, animada.

A hóspede que dirige a anfitriã

“Agora, vira lentamente e começa a falar o texto”. A voz, de timbre delicado, surge sobreposta ao final de uma sequência de um filme antigo com Gladys. Inicialmente sem coincidir com as imagens do filme citado, a voz

adquire um novo status quando há o corte para a imagem seguinte, na qual aparece o rosto de Gladys, visível atrás de um tecido estampado (novamente os anteparos entre a personagem e a câmera). Com o mar ao fundo, Gladys mira a câmera. Se não é possível localizar a origem da voz naquilo que vemos em quadro, sabemos que sua fonte corresponde à cineasta, a interagir com Gladys.

Essa breve passagem em que ouvimos a voz de comando da cineasta a orientar a ação de Gladys explicita a presença em cena daquela que filma. Na disposição da *mise-en-scène* de *Vida*, a cineasta, apesar de se manter no antecampo, faz-se sentir como alguém que organiza cenas nas quais Maria Gladys é continuamente convocada a atuar. É difícil não perceber a visitante/cineasta a orientar a personagem em quadro, verdadeiramente dirigindo a atriz em cenas que explicitam seu processo de construção.

Desde o início de *Vida*, fica claro que a opção da cineasta é fugir de um registro restrito à observação dos personagens. Muito pelo contrário, a câmera instala-se como catalisadora de falas, gestos e olhares daqueles que compõem a cena. São raros os momentos de *Vida* em que é possível, para o espectador, sentir a câmera menos presente, ou as personagens menos conscientes da existência da câmera. Definitivamente, não estamos em um filme em que a presença do aparato cinematográfico e daqueles que filmam pretenda ocupar um espaço sem deixar-se perceber. Do início ao fim do filme, Gladys e as outras personagens (pai, filha) falam para a câmera e reagem diante da sua presença, com olhares e gestos. Queremos dizer que, para além da cineasta atrás da câmera ou de alguém que eventualmente sustente o aparato de filmar, é com a própria câmera que Maria Gladys está constantemente jogando. Essa relação direta

com a objetiva parece visar explicitamente ao espectador, a quem essa atuação efetivamente se destina.

No filme de Paula Gaitán, a cineasta está interessada em produzir, nos espaços habitados por Gladys, uma cena na qual a atriz possa atuar. O espaço que a cineasta adentra não é algo que constrange e não há preocupação em enfrentá-lo. A casa – e também os outros espaços – são lugares de performance. É como se a hóspede pedisse à anfitriã: “atue para mim”. A atuação para a câmera parece central no projeto concebido pela cineasta e pela atriz para que o filme aconteça. Como resultado, em muitas passagens é o excesso de atuação que dá a tônica do filme. Se isso é bom, por convocar a atenção do espectador quanto aos recursos empregados para organizar o filme, há também a parte negativa: um esgotamento que, aos poucos, vai-se produzindo nesse jogo com a câmera.

Esgotamento de Gladys, que aparece em diversos momentos não tão à vontade em cenas colocadas em jogo pela filmagem, como na sequência em que espera o trem na estação, em diversas passagens da sequência em que perambula pelo mirante ao som de música de Ava Rocha, e até mesmo em alguns instantes da sequência em que dança com Maria Thereza, mais ao final do filme.

Esgotamento igualmente do espectador, excessivamente convocado pelos olhares e gestos dirigidos à câmera, que o impedem de dividir com aqueles que são filmados, principalmente Gladys e sua filha, algum momento que seja sentido como menos dirigido, menos produzido para a câmera. Em certas ocasiões instaura-se quase um desconforto, como se Gladys estivesse presa nesse jogo em que precisa constantemente atuar para a câmera, como se não restasse espaço para gestos e iniciativas improvisados.

O retrato a ser preenchido

Maria Gladys, a atriz. A atriz Maria Gladys. Maria Gladys e suas personagens. Maria Gladys, a personagem de um filme sobre Maria Gladys. Um mesmo rosto, máscaras diversas. Em *Vida*, o espectador é envolvido por essa multiplicidade de facetas e tipos que o rosto e o corpo de Maria Gladys assumiram e continuam a assumir, seja nos filmes a cujos trechos assistimos e que insinuam a presença significativa da atriz na trajetória do cinema brasileiro – marcadamente do cinema mais autoral, alternativo, se não marginal –, seja nas situações colocadas em cena pelas filmagens – momentos em que Gladys pode, além de escolher um modo de lembrar e contar passagens marcantes da própria história, relacionar-se com a câmera num incessante jogo de gestos e olhares. Nesse jogo estabelecido entre a cineasta e a atriz, e também com o espectador, a câmera é não apenas o aparato que registra eventos, mas uma catalisadora das ações. Essa câmera que está sempre a mobilizar o olhar de Gladys não é uma câmera qualquer. É uma câmera atravessada por um investimento feito pela personagem (a atriz Maria Gladys) e aqueles que filmam (Paula Gaitán e uma equipe reduzida de pessoas que estiveram envolvidas na produção desse filme que é, a seu modo, uma homenagem à atriz). Se o filme investe em aspectos biográficos, de modo a montar um painel sobre a história de Maria Gladys, esse investimento está longe de passar pela clareza de informações que uma narrativa documentária mais tradicional poderia ter. Boa parte dos materiais de arquivo mobilizados pela cineasta na montagem permanece como enigma a ser decifrado pelo espectador.

Interessa ao filme aventurar-se, junto com a atriz, por alguns espaços onde é possível relembrar momentos

e estabelecer pontes com paisagens da infância e adolescência: viajar de trem observando a paisagem do subúrbio pela janela, caminhar pela estação próxima à Ponte de Méier, onde Gladys pegava o trem para o colégio em Piedade e onde se localizavam os três cinemas – atualmente desativados – nos quais ela assistiu aos primeiros filmes de sua vida. Entre essas deambulações, situações são produzidas para a câmera: as caminhadas na estação de trem, um mirante de onde é possível ver a paisagem do Rio de Janeiro, um salão onde dança com a filha, mais ao final do filme. Ao mostrá-la em casa, o filme também mostra aqueles que vivem com Gladys: o pai já idoso, única pessoa a falar sobre Gladys no filme, e a filha mais nova, Maria Thereza.

Carregado de afetos, o filme, contudo, não oferece acesso facilitado a Gladys (e, ainda mais, ao pai e a Maria Thereza), mesmo quando ela é filmada no espaço caseiro. Imaginamos que isso ocorra menos pela personagem em si, cuja personalidade irreverente e repertório de histórias certamente produziriam algo menos engessado, e mais pela cineasta, que opta em fazer com a atriz um tipo de filme que em raras ocasiões (como na sequência da agenda) recua dos procedimentos que insistentemente impõem barreiras entre o espectador e a personagem. Se há amizade entre as duas mulheres que constroem a cena, essa proximidade não redunde em uma relação que é facilmente apreendida pelo espectador. O espaço de intimidade se transforma em espaço para performances e acaba produzindo certo cansaço na atriz. Enquanto recupera o fôlego para retornar à cena dirigida pela hóspede, a anfitriã consegue relaxar em seu quarto, dividindo com o espectador algumas anotações de sua agenda e também produzindo um raro momento de troca com aquelas que filmam.

Ao analisar os “liames entre memória e história” em alguns documentários brasileiros recentes, Cláudia Mesquita nota que, em *Vida*, “os arquivos (as imagens do passado) não estão investidos de um papel ilustrativo [...] e são tomad[o]s como objeto ou matéria para criação de procedimentos estéticos pela cineasta-retratista” (MESQUITA, 2010, p. 117). Mesquita comenta que a sequência inicial do filme, na qual vemos o cobrir e descobrir (pela cortina que metaforicamente produz o lampear da memória) de diferentes fotografias (de membros da família e do passado de Gladys), sugere “desvelamento momentâneo, espreita fugaz, entrever”. Ao discorrer sobre o final da sequência, quando vemos apenas a moldura vazia de um porta-retratos, Mesquita indaga: “Impossibilidade do retrato, ou retrato a preencher a partir da relação contingente e criativa que o filme (que ali se inicia) vai erigir e reportar?” (MESQUITA, 2010, p. 117). Se o filme se recusa a elaborar um relato simplificado que sintetize a trajetória da atriz ou que facilite um acesso mais direto à personagem (sua história e sua presença na história de um cinema brasileiro ainda bastante desconhecidas), a imagem do menino a segurar uma fotografia de Gladys, já quase ao final do filme, parece lançar uma esperança de que os fragmentos de memória ativados em *Vida* possam se atualizar no interesse das novas gerações em também descobrir, no presente, os rastros deixados pela presença da atriz.

Referências

AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. São Paulo: Papirus, 1995.

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

BRASIL, André. *Carapiru-Andrea-Spinoza: a variação dos afetos em Serras da desordem*. In: Devires: Cinema e Humanidades, 2008, vol. 5 n° 2, p. 94.

BRASIL, André. *Formas do antecampo: notas sobre a performatividade no documentário brasileiro contemporâneo*. In: Anais do XXII Encontro Anual da Compós. Salvador: UFBA, 2013.

BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMT, 2008.

DELEUZE, Gilles. *Deleuze/Spinoza. Cours Vincennes de 14/01/1978*. Disponível em <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5>.

DELEUZE, Gilles. *A imagem movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

MAIA, Carla. *Filmes de uma nota só: considerações sobre “Vida” e “A casa de Sandro”*. In: IKEDA, Marcelo & LIMA, Dellani. *Cinema de garagem: panorama da produção independente brasileira do novo século*. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2012.

MESQUITA, Cláudia. *Retratos em diálogo: notas sobre o documentário brasileiro recente*. In: Revista Novos Estudos Cebrap. Edição 86. Março de 2010.

MONTANDON, Alain. *O livro da hospitalidade: acolhida do estrangeiro na história e nas culturas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: 2011.

O Cinema de Eduardo Coutinho e o Acontecimento como Jogo de Cena

FELIPE XAVIER DINIZ

1. O Cinema e o Acontecimento

“Não se filma sem amor, sem desejo, sem inconsciente, sem corpo; mas também não se filma sem consciência, sem moral, sem cálculo, sem gostos e desgostos” (COMOLLI, 2008, p. 129).

Ao observarmos a filmografia de Eduardo Coutinho, notamos no diretor uma inquietação no que diz respeito ao papel do documentário dentro do cinema. Coutinho provoca reflexões através de uma metodologia de filmagem que se expressa em sua encenação. Ele joga explicitamente com seus entrevistados, considerando-os parceiros, que com ele compartilham a mesma cena. *O Cinema de Eduardo Coutinho e o Acontecimento como Jogo de Cena* é um artigo cujo desafio consiste

em analisar a sutileza de uma metodologia que se situa no centro de um dilema. De um lado, enxergamos uma estrutura¹ engendrada pelas regras do cinema e pelas escolhas planejadas de uma estratégia de realização. Por outro, assistimos à produção de acontecimentos que rompem a cena.

A obra de Eduardo Coutinho nos apresenta elementos para a reflexão sobre a arte cinematográfica. O que, na maioria de seus filmes, parece simplesmente um jogo de perguntas e respostas revela-se como jogo de cena. Coutinho não nos mostra a verdade, mas a verdade da filmagem. A força desta afirmação está justamente na importância dada ao instante e ao encontro. Ali, no espaço compartilhado entre o diretor, o personagem e todo elemento cênico, há uma mistura de corpos que potencializam o encontro. Corpos além dos do diretor e do entrevistado, que incluem aparato cinematográfico e mise-en-scène. Corpos misturados cujo efeito é a produção de acontecimentos.

Eduardo Coutinho promove um cinema do encontro e através dessa dinâmica expressam-se sentidos de mundos². Encontros que se estabelecem entre ele e seu personagem, entre o personagem e a câmera e o encontro de todos com o universo do cinema. Assim, Coutinho, desmistifica a imagem do documentarista que investiga a realidade, pois os mundos captados pela câmera do diretor, mais do que expressar realidades, através das histórias de vida narradas, expressa acontecimentos cinematográficos pontuados pelo instante. Em uma

1. O termo estrutura aqui é pensado como um corpo de regras e modelos no qual o cinema é modelado. As dinâmicas de controle estão inseridas nestes movimentos.

2. A concepção de sentido aqui utilizada segue a perspectiva deleuzeana, que compreende como o expresso da proposição, como aquilo que designa o acontecimento (DELEUZE, 2003).

atividade temporária que remete a um jogo, Coutinho limita sua realização em um espaço e em um tempo. Situado neste contexto o filme está pronto para acontecer. Esta parece ser a premissa do diretor, pois o que é capturado por suas lentes é o instante, que, designado pelo acontecimento, atravessa o encontro.

Eduardo Coutinho nos dá a ver filmes que expressam o próprio sentido cinematográfico. Ao priorizar a verdade evocada pelo jogo de cena, produz encontros que se tornam a mais pura tradução das potencialidades do cinema. Uma espécie de desejo pelo acontecimento que se produz através de uma relação de forças e de poder entre o diretor e seu personagem, entre o controle de uma metodologia objetiva e uma potência subjetiva de corpos. A grande questão que se faz presente é justamente se o acontecimento que se dá na cena é instituído e provocado por um intelecto, um plano de ação, ou se apega ao experimento, aos afetos e às possibilidades de invenção atravessadas pelo acaso. Tendemos a acreditar que é justamente na junção destas duas forças que o acontecimento se expressa, pois percebemos evidências na relação imposta entre a estrutura e o sentido.

Para o filósofo Gilles Deleuze (2003, p. 152), “o brilho, o esplendor do acontecimento é o sentido. O acontecimento não é o que acontece (o acidente), ele é no que acontece o puro expresso que nos dá sinal e nos espera”. O acontecimento está no movimento, ele é a própria potência do devir. No encontro entre o diretor e o personagem, nos filmes de Coutinho, há uma mistura de corpos que potencializam o sentido. Corpos que vão além dos do diretor e do entrevistado, são traduzidos também pelo aparato cinematográfico e pela *mise-en-scène*. Corpos misturados que compõem uma estrutura e que, relacionados, produzem acontecimentos.

Todos os corpos são causas uns para os outros, uns com relação aos outros, mas de quê? São causas de certas coisas de natureza completamente diferente. Estes “efeitos” não são corpos, são incorporais. Não são qualidades, nem propriedades físicas, mas atributos lógicos ou dialéticos. Não são coisas ou estados de coisas, mas acontecimentos (DELEUZE, 2003, p. 5).

Mas que corpos são estes que misturados produzem o acontecimento cinematográfico? No universo do cinema podemos enumerar uma diversidade de elementos que constituem a situação cinematográfica e, no caso dos filmes de Coutinho, produzem o jogo de cena. Primeiramente vemos os corpos do diretor e de sua equipe, que, embora pequena, divide com ele o status de ser a primeira plateia. Além disso, o corpo do diretor é reforçado pelo corpo do personagem que ele cria para si, de um interlocutor nada passivo. Somando aos corpos da equipe, estão os corpos do aparato cinematográfico: equipamentos de captação de som e imagem, de iluminação, de cenografia, etc. Os elementos de ordem técnica e estética do universo audiovisual operam o surgimento de filmes dentro dos próprios filmes, ou, no caso, de histórias dentro das próprias histórias.

As ações concebidas pelas estratégias de direção, a chamada *mise-en-scène*, torna-se mais um corpo no interior da estrutura que produz o acontecimento. Ela se refere a tudo o que aparece ante a câmera e o seu arranjo: a iluminação, a movimentação dos personagens, como estão colocados os objetos da cena, a posição da câmera, ou seja, a proposta da direção. Podemos dizer que o acontecimento é o efeito produzido pela combinação de elementos de ordens de diferentes naturezas compostas pelas práticas do universo audiovisual. A constituição do

sentido, que é o expresso do acontecimento, não aprisiona o sujeito, pelo contrário, liberta-o para um processo de modelagem da própria subjetividade. “Então o cinema pode se chamar cinema-verdade, tanto mais que terá destruído qualquer modelo de verdade para se tornar criador, produtor de verdade: não será um cinema da verdade, mas a verdade do cinema” (DELEUZE, 2005, p. 183).

“A indiscernibilidade do real e do imaginário, ou do presente e do passado, do atual e do virtual, não se produz, portanto, de modo algum na cabeça ou no espírito, mas é o caráter objetivo de certas imagens existentes, duplas por natureza” (DELEUZE, 2005, p. 89). As imagens do cinema apresentam esta duplicidade: são do mundo e são da cena. Mais do que pertencerem ao personagem, ao diretor, ou mesmo ao espectador, são produzidas por atualizações da mistura de corpos do aparelho.

Eduardo Coutinho provoca os movimentos de atualização ao problematizar as situações configuradas no momento. O atual constitui-se em uma presença concreta, é uma substância formada, mais que o possível, configura-se em uma forma. Já o virtual³ é a potência, traduzido em uma combinação de finalidades e de tendências. O virtual abriga a fonte das histórias que posteriormente serão relatadas pelos personagens nos filmes. Através da fabulação, os personagens presentificam suas memórias, atualizando-as no instante.

Ao tomarmos o cinema como uma estrutura, verificamos o eco de várias potências que sobrevoam seus

3. O conceito de virtual é aqui analisado na esteira do pensamento de Gilles Deleuze e Pierre Lévy. Para Lévy, “o virtual não se opõe ao real, mas sim ao atual. Contrariamente ao possível, estático e já constituído, o virtual é como o complexo problemático, o nó de tendências ou de forças que acompanha uma situação, um acontecimento, um objeto ou uma entidade qualquer, e que chama um processo de resolução: a atualização” (1996, p. 16).

movimentos. Um conjunto de relações é evidenciado no exercício do fazer cinematográfico no que toca à produção da cena, bem como em tudo que antecede tal atividade. Segundo Deleuze (2008) o que se atualiza não é o todo da estrutura, mas as potencialidades estruturais através das relações que mantêm entre as singularidades. Desta forma, a atualização é produzida em meio a este cruzamento de diferenças, pois “atualizar-se é precisamente diferenciar-se” (DELEUZE, 2008, p. 232).

A atualização desenha-se, então, como criação, “invenção de uma forma a partir de uma configuração dinâmica de forças e de finalidades” (LÉVY, 1996, p. 16) e assim se difere da realização. A realização é distinta da atualização exatamente por se tratar de um evento que ocorre em instâncias pré-definidas. Já a atualização é permeada pela invenção. Por isso utilizamos o termo atualização para caracterizar os movimentos dos personagens e do próprio Coutinho em cena. Trata-se de uma potência, de algo por vir. Resultado de uma estrutura que abriga o encontro de dinâmicas (forças e finalidades). O acontecimento pode ser pensando como análogo à atualização, pois ambos operam através de encontros de corpos, de forças, de sujeitos e de objetos que se envolvem reciprocamente. Ambos são resultados de um funcionamento de singularidades.

A atualização é um acontecimento, no sentido forte da palavra. Efetua-se um ato que não estava pré-definido em parte alguma e que modifica por sua vez a configuração dinâmica na qual ele adquire uma significação. A articulação do virtual e do atual anima a própria dialética do acontecimento, do processo, do ser como criação”. (LÉVY, 1996, p. 137).

Na obra específica à qual nos detemos (os filmes de Eduardo Coutinho), as histórias são atualizadas na tela. A atualização é envolvida pelos limites do jogo de cena, cuja base se sustenta pelos elementos técnicos e estéticos da linguagem cinematográfica modelada por estruturas imbricadas. A atualização é o próprio acontecimento e abriga também o processo de individualização do sujeito na condição de personagem em cena. Tal sujeito encontra-se imerso em uma atividade complexa, onde um corpo de regras é concebido como jogo.

A arte não consiste mais, aqui, em compor uma “mensagem”, mas em maquinar um dispositivo que permita à parte ainda muda da criatividade cósmica fazer ouvir seu próprio canto. Um novo tipo de artista aparece, que não conta mais história. É um arquiteto do espaço dos acontecimentos, um engenheiro de mundos para bilhões de histórias por vir. Ele esculpe o virtual (LÉVY, 1996, p. 149).

O jogo, portanto, torna-se, assim, o próprio acontecimento da cena, aquilo que se origina no momento mágico da ação compartilhada e que nasce do contato do personagem com o cinema. Cenas inéditas e inesperadas que preenchem o vazio da previsibilidade em uma operação cujo sentido é produzido pelo movimento de atualização. “Enfim, manifestação de um acontecimento, o atual acontece, sua operação é a ocorrência” (LÉVY, 1996, p. 137). O escultor, mencionado por Lévy, não pode ser pensado como um realizador, aquele que apenas executa. Há um processo de invenção expresso no ato. Como escultores das próprias histórias, os personagens de Eduardo Coutinho atualizam experiências extraordinárias, envolvidos em um espaço

onde a situação real (gravação) é tocada pela potência acontecimental. Neste sentido, seria mais propício, ao nos referirmos ao cinema, mencionarmos que a atividade é uma atualização e não uma proposição da realização.

Ao nos determos nas relações de analogia travadas entre os sistemas modeladores da situação cinematográfica, sendo eles invisíveis ou não, ou seja, correspondentes a uma estrutura de controle ou interceptados pelo acontecimento, reconhecemos a força do acaso, preenchida por uma dimensão temporal e espacial. A ação do tempo na cena e os limites de um espaço que decorre a ação cênica não são inseparáveis da inscrição das operações imprevisíveis que surgem. Porém, estes movimentos, que parecem ser da ordem do acaso, ganham o *status* de acontecimento, pois são, de alguma forma, produzidos através do encontro de elementos operados no discurso cinematográfico (regras). Enxergamos, deste modo, a potência do paradoxo: ao mesmo tempo em que é acaso, é também controle. Em outras palavras, a estrutura no meio cinema é engendrada pelos corpos do aparelho, como câmeras, sistemas de captação de imagens, equipamentos de áudio e iluminação, pelos sujeitos da cena, como os atores ou personagens e a equipe que está por traz da câmera, pelo roteiro, pelo método, *mise-en-scène*, etc.

O que nos parece é que o jogo por ele proposto se inscreve em um caminho de movimentos duplos: Coutinho aguarda o acontecimento da cena, mas não sem antes preparar um terreno para que ele possa, talvez ocorrer. Na conexão entre tais dinâmicas produz-se uma tensão. Essa tensão situada entre o método e o acaso, é o que faz com que algo rompa a cena e a torne única: um sentido imprevisível que se estabelece como acontecimento.

Outro elemento que se fundamenta na produção da tensão que envolve o acontecimento é a presença do tempo puro e modelador da cena. A presença do tempo do mundo no tempo da cena se constitui como uma das marcas do cinema moderno proposto por Deleuze na caracterização da imagem-tempo. A imagem subordinada ao tempo, que corresponde aos fundamentos da imagem-cristal é, também, mais uma aliada dos componentes estruturais que arranjam o acontecimento. A imagem-cristal, segundo Deleuze (2005) é uma imagem dupla por natureza, modelada através de uma operação fundamental de tempo. O autor completa: “é preciso que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado, que por natureza diferem um do outro, ou, o que dá no mesmo, desdobre o presente em duas direções heterogêneas: uma se lançando em direção do futuro, e a outra caindo no passado” (DELEUZE, 2005, p. 102). Desta maneira, verificamos em tal dinâmica de tempo um paradoxo. Um intervalo que não representa diretamente um tempo claro, mas bifurca-se em dimensões de tempo coalescentes. “O passado não sucede ao presente que ele não é mais, ele coexiste com o presente que foi. O presente é a imagem atual, e seu passado contemporâneo é a imagem virtual” (DELEUZE, 2003, p. 99). Se o acontecimento, no cinema, pode ser pensado como uma atualização, ele também se envolve com dimensões temporais imprecisas, escorregadias, onde a memória e a experiência do presente se materializam na cena, indissociáveis.

Nesse sentido, a obra de Coutinho apresenta-se reveladora e oferece-nos filmes que manifestam a apreensão do tempo de duas formas: inteiro como presente vivo nos corpos, o que Deleuze (2003) chama de efetuação e inteiro como instância infinitamente divisível em

passado-futuro, nos efeitos incorporais que resultam dos corpos, o que Deleuze (2003) denomina contraefetuação. Eduardo Coutinho no momento da gravação raras vezes interrompe a cena dando espaço para que o personagem se invente frente à câmera. A conversa começa e termina sem que o botão que aciona a gravação seja desligado. O diretor e os personagens se veem entregues a uma extensão de tempo e se veem obrigados a ocupá-lo, pois gravar uma cena significa expor-se a uma duração. As perguntas de Coutinho, bem como seus comentários que conduzem a entrevista são pontuais, e há um respeito pela duração da cena, pois bem sabe ele que o silêncio e o vazio são pontes para a manifestação do acaso, e que, muitas vezes, o próprio silêncio já se constitui como acontecimento. O tempo parece ser sagrado para Coutinho.

O tempo⁴ somente poderá ser domesticado na montagem, onde o diretor assume um controle mais absoluto na realização da obra. Mesmo assim, muitas vezes as digressões temporais são também assumidas no corte final. A presença do tempo pode ser sentida em um gesto, em uma pausa, em um olhar, “sobras” que acabam fazendo parte do jogo de cena. Movimentos em que reconhecemos um processo de modelagem da cena cinematográfica, como se os personagens ao se depararem com sua “própria criação” fossem capturados em consequência da produção de acontecimentos. “O cinema não filma os seres e as coisas como tais (mesmo

4. Trata-se de outra ordem de tempo. O tempo da montagem é um tempo artificial, se difere do tempo da cena e do tempo do mundo. O tempo da montagem é o tempo do aparelho flusseriano, é o tempo designado pela imagem técnica. Por isso a facilidade em domesticá-lo. Assim como as imagens da cena apresentam-se como imagens técnicas (produzidas por aparelhos), o tempo que se verifica na edição de tais imagens também é acionado pelo aparelho e concentra em si uma dimensão de controle mais explícito.

que seja reconfortante acreditar nisso), mas ele filma suas relações com o tempo” (COMOLLI, 2008, p. 113). Em geral, o que se vê nos filmes de Coutinho é a preocupação em evidenciar a presença do tempo na imagem, e, assim, estimular a produção do acontecimento. Eduardo Coutinho parece partir da premissa de que o tempo age sobre o acontecimento e, por isso, a preocupação em deixá-lo penetrar na cena. A experiência da encenação cinematográfica para ele passa por comprovar a ação do tempo no espaço. “Encenar aqui é colocar os corpos em espera e o tempo em suspenso [...] este tempo em suspenso é o tempo do gozo” (COMOLLI, 2008, p. 114). O acontecimento separa o tempo do próprio tempo fatiando o presente em passado e futuro (contraefetuação). Acreditamos que Coutinho pensa o acontecimento como um corte na cena, pela cena, separando-a, em um antes e um depois.

Ao acontecimento, cuja efetuação é desejada por Coutinho, correspondem sentidos incorporais, na medida em que, conforme Deleuze (2003), a lógica do sentido é a própria lógica do acontecimento. A ambos ele aplica a noção de incorporeal. Não são corpos, nem estado de coisas, são produtos de uma relação. Causas e efeitos que extrapolam os contornos redutores dos corpos e das ideias. Neste aspecto, Deleuze festeja o simulacro.

1.1 Acontecimentos Emergem Sobre a Babilônia

“Filmar é trazer o cinema ao mundo, transformá-lo em cinema”
(COMOLLI, 2008, p. 120)

A seguir apresentaremos algumas análises de cenas retiradas do filme *Babilônia 2000* (2001). Nosso

objetivo é demonstrar em que medida a produção de acontecimentos são cruciais para o cinema de Eduardo Coutinho, ilustrando os movimentos que fazem parte deste arranjo. As cenas serão pensadas através da identificação de elementos tanto discursivos, quanto estéticos presentes nas imagens. Nossa proposta é investigar o porquê do acontecimento ser tão desejado e de que forma ele, de forma prática, é aguardado.

1.1.1 Invasões Bárbaras

Na primeira cena⁵ do filme *Babilônia 2000* (2001), vemos equipes de cinema em uma espécie de fila indiana caminhando em direção à boca do morro⁶. São cinegrafistas, operadores de áudio, assistentes de câmera, iluminadores, pesquisadores, produtores e, misturado a eles, Eduardo Coutinho. A cena dura alguns segundos, mas percebemos o movimento apressado da equipe em direção à locação. Eles caminham com pressa e Coutinho ainda arrisca uma corrida desviando dos membros de sua equipe. Pelo modo como os personagens (no caso, a equipe) se movem em cena, a ação pode ser comparada com uma espécie de invasão. Uma invasão cinematográfica.

Toda invasão pede um objetivo. Na invasão que presenciamos, o objetivo maior é capturar cenas do último dia do milênio no Morro da Babilônia no Rio de Janeiro.

5. BABILÔNIA 2000. Eduardo Coutinho, Rio de Janeiro: Globo Vídeo, 2001, 1 DVD (0h 0min. 40s – 0h 1min. 25s).

6. Esta cena é repetida no filme *Edifício Master* (2002). A primeira cena do filme mostra imagens da chegada da equipe à locação, captadas por uma das câmeras de vigilância do Edifício Master. O grupo e Coutinho cruzam os portões e grades externas na calçada, passam pelo corredor de entrada e chegam ao elevador. É início do filme. Percebemos uma dinâmica e uma produção de sentidos similares aos analisados na cena de *Babilônia 2000* (2001). Trata-se de uma recorrência tática do diretor.

Mas por que a pressa?

Em primeiro lugar, há um limite de tempo a ser vencido; afinal, Coutinho pretende documentar o último dia do ano, ou seja, encontra-se emparedado por vinte e quatro horas; no caso, um pouco mais de doze horas, pois o relógio que acompanha a cena já acusa dez horas da manhã. Nessas doze horas há um filme a ser feito. Mas não é só por isso que Coutinho dá passos apressados adentrando no morro: existe o desejo da produção de acontecimentos.

Já vimos que o jogo de Coutinho se situa entre a estrutura e o acontecimento, ou seja, entre o controle concreto e organizado de uma equipe de cinema e a imprevisibilidade de uma ordem de acontecimento, que se expressa diante da situação cinematográfica. Acontecimentos em potência esperam Coutinho e sua equipe no morro da Babilônia. Coutinho sabe disso, por isso a pressa.

Mais do que documentar o que pensam os moradores da comunidade sobre a virada do milênio, Eduardo Coutinho e sua equipe perseguem histórias e situações que só uma equipe de filmagem pode provocar. O cinema é o meio e o fim. A invasão cinematográfica na favela acaba rompendo uma dada realidade e expressando outras perdas em meio a uma potência do imprevisível constantemente vigiada.

O diretor abre o filme com esta cena. A imagem da equipe penetrando o morro, como que pronta para uma batalha, é repleta de sentidos. Há o desejo de Coutinho de deixar evidente que estamos no cinema. Essa imagem é acompanhada por um *off* do próprio diretor explicitando as regras do jogo. Prova de que Coutinho se apegua a certas regras, sem as quais sua estratégia de realização

perderia o sentido. Ele parece precisar explicar seu processo para que ele se afirme como tal. A narração explica o que a equipe está fazendo ali e qual o objetivo da filmagem. Coutinho deixa claro que o que veremos a seguir são situações provocadas por esta metodologia. Ainda que documente realidades povoadas por pessoas reais, são realidades tensionadas a partir de um jogo que tem início com a invasão do cinema no morro. Coutinho tem doze horas para jogar, por isso a pressa.

1.1.2 Uma *Performance* Anunciada

Aqui, a cena editada⁷ tem início com a personagem Cida afirmando gostar muito de teatro e manifestando a vontade de se aperfeiçoar um pouco nesta arte. A conversa segue e, quando vemos, o personagem está contando sobre a morte de seu irmão, em circunstâncias trágicas de violência em um embate com a polícia no Rio de Janeiro. Suas palavras começam a atingir um tom mais emotivo e as lágrimas não demoram a cair. Cida acaba de contar a história da morte do irmão, em detalhes e aos prantos. Em seguida, na sequência de um corte de imagem, a personagem enxuga suas lágrimas com uma toalha e diz: eu não quero fechar assim, e segue seu depoimento mencionando as qualidades de sua família e de sua educação.

Neste momento, Cida assume o controle da produção de sua auto *mise-en-scène*. Ao exercer a direção de sua própria *performance*, ela tenta comandar Coutinho, que na obediência de regras que ele mesmo criou, aceita o comando, sem tensão, mas com uma intenção bem clara: assistir a construção de um personagem em cena. O

7. BABILÔNIA 2000. Eduardo Coutinho, Rio de Janeiro: Globo Vídeo, 2001, 1 DVD (0h 21min. 50s – 0h 26min. 27s).

personagem não deseja terminar a entrevista com este tom dramático. Seca as lágrimas e pede para falar mais um pouco. A cena continua e termina com uma espécie de *happy end*. O drama de um violento homicídio cede lugar à felicidade de um saudável ambiente familiar. Cida dá o tom da cena.

Os personagens de Eduardo Coutinho não sobrevivem ao tempo da cena. Não existem antes, nem depois. Em um intervalo de tempo, servem-se de um palco, onde são convidados a confessar suas histórias através de uma *performance*, estimulada pelas técnicas de Coutinho. Trata-se de um jogo que se projeta na cena, no qual tanto o personagem quanto o diretor tentam influenciar-se mutuamente.

Cida constrói uma personagem e, na gerência deste processo, tem a ilusão de comandar o desfecho da cena. Sua performance se institui através de um duplo olhar: o presentificado pelo autor/diretor em cena e um mais abrangente, de uma outra ordem, ainda que não menos importante, representado pela câmera. A personagem tem a consciência do espetáculo em que está. Assim, a construção do personagem equilibra-se entre o controle de uma atuação consciente e o acaso de um dado acontecimento. A autenticidade do documentário não está somente na surpresa, mas na encenação que o envolve.

Cida começa a entrevista dizendo querer se aperfeiçoar como atriz no teatro. Podemos considerar a cena em que participa como parte de um exercício de atuação. No decorrer da cena ela chora, ela ri, ela mente, ela confessa, torna seu privado público, enfeita a realidade. Assim é no teatro. Assim é no cinema de Eduardo Coutinho. Um cinema cuja narrativa se alimenta do processo de constituição de um personagem provocado pela experiência de um encontro.

Ainda que Cida tenha a ilusão de que pode comandar a cena através da gerência de sua autoimagem, este controle se dilui, pois no final das contas podemos pensar que o poder de transformar a cena é de Eduardo Coutinho na montagem. Ao estruturar os fragmentos de cena em um único filme, ele pode cortar determinado plano, colá-lo em outra parte, manipular a cena de uma forma em que a própria Cida desapareça como sujeito e exista apenas como personagem. Cida acha ingenuamente que sua personagem detém as rédeas da encenação. Ledo engano. O sentido não pertence nem a ela e nem tampouco a Coutinho, mas às instâncias paradoxais do cinema.

4.2.3 A Inocência Cruel das Criancinhas

Aos onze minutos de filme, a cena⁸ exhibe a imagem de um senhor cercado por criancinhas. Todos posam como que para o *clic* de uma fotografia e ficam parados olhando para câmera. Por um momento confundem o aparelho. Aquele corpo estranho na favela é uma máquina fotográfica, ou uma câmera que capta imagens em movimento? A resposta é inútil, trata-se da presença inesperada de uma equipe de cinema, e com ela toda a curiosidade, o fascínio, a desconfiança e o estranhamento que tal movimento pode gerar.

A entrevista começa e logo o senhor é questionado se todas aquelas crianças são seus filhos. O velho ensaiava uma resposta afirmativa, mas antes de responder, a cena é rompida por um não! dito por uma das crianças. As crianças também querem participar da cena, não estão ali como meros figurantes. A entrevista continua e o

8. BABILÔNIA 2000. Eduardo Coutinho, Rio de Janeiro: Globo Vídeo, 2001, 1 DVD (0h 10min. 53s – 0h 11min. 17s).

diretor pergunta: é bom morar aqui? E novamente somos todos surpreendidos pela voz de uma das crianças que em tom de denúncia atravessa a cena e nos apresenta os problemas de abastecimento de água no morro.

Enquanto o menino desfila uma série de problemas da vida na favela, o senhor tenta minimizar a situação. A criança grita não tem água na torneira, o senhor murmura sem jeito: hoje tem. A cena termina com eco das palavras do menino, que aproveita a presença da equipe para manifestar seu desagrado com o mundo. Afinal, aquele aparelho estranho é ponte para a divulgação de suas histórias. Na cabeça do menino não interessa o teor daquela filmagem. Seja um filme, um comercial, uma reportagem para algum telejornal ou uma propaganda política, torna-se um espaço para tornar público seus sentimentos.

O cantor e compositor Cazuzza (1985) mencionou, em uma de suas letras⁹, a inocência cruel das criancinhas, com seus comentários desconcertantes. É a mais perfeita tradução do que assistimos na cena analisada. A espontaneidade infantil dá o tom da cena. A entrevista era para ser com o senhor, mas acabamos ouvindo apenas a criança. Ela toma conta da cena com seus “comentários desconcertantes” e presenteia Coutinho com o acaso que ele tanto persegue. A dúvida que pode nos assombrar é se as crianças foram colocadas na cena propositalmente, como uma estratégia de *mise-en-scène*, como uma aposta na construção de um discurso imprevisível ou se elas espontaneamente surgiram dentro do quadro ao vislumbrarem uma câmera na favela e assim, mudaram o rumo da cena. Essa dúvida é rapidamente desconstruída, pois se trata de uma falsa questão, pelo menos para os

9. CAZUZA. Só as mães são felizes. Exagerado. Rio de Janeiro: Som Livre, 1985, 1 disco.

parâmetros expostos neste artigo. Não interessa apenas como a cena foi arranjada, ou quanto de controle há sobre ela, mas as relações com as quais os elementos da cena mantêm entre si.

No filme, a cena editada tem a duração de vinte segundos. Entre as duas perguntas: a primeira se são todos são filhos do senhor, e a segunda, se é bom morar no morro, vemos um corte. O sentido do corte expressa uma decisão. A decisão do diretor foi de suprimir o conteúdo da entrevista entre as duas perguntas. A opção de deixar apenas os comentários imprevisíveis da criança, que ilustra um exemplo de um acontecimento inesperado, revela o desejo de Coutinho de evidenciar para o espectador o seu obscuro objeto de desejo, no qual se debate na realização de seus filmes. Coutinho evidencia a cena que atravessa a cena e constitui-se como acontecimento.

O incontrolável da situação provocada pelo encontro da equipe de cinema com a família no beco do Babilônia (acontecimento) é deslocado e modelado para se inserir na narrativa fílmica. Esse é o jogo de Eduardo Coutinho que queremos investigar aqui. O diretor não esconde isso. Não está disfarçado na imparcialidade para atingir o real. Ele possui uma metodologia bem definida que acaba por produzir acontecimentos inesperados; porém, paradoxalmente, assume uma posição autoral quando enquadra esses acontecimentos no plano da estrutura cinematográfica deixando-os impressos para sempre no filme.

Nesse sentido, a denúncia inocente do menino atinge uma potência que talvez ele não tenha noção, escapa de seu limite privado, ganha o mundo e se torna “por meio da linguagem e de sua potência fabuladora, enunciações sem propriedade” (FELDMAN, 2010, p. 165).

1.1.3 O Ato Falho do Documentarista

“Ato falho: ato pelo qual o sujeito, a despeito de si mesmo, substitui um projeto ao qual visa deliberadamente por uma ação ou uma conduta imprevistas” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 40).

As últimas vinte e quatro horas do milênio na comunidade da Babilônia na zona sul carioca estão sendo documentadas pelas equipes lideradas por Eduardo Coutinho. No sobe e desce dos caminhos que circundam o morro, escutamos diversas histórias. Enquanto as pessoas se preparam para os festejos de final de ano, conhecemos personagens que interceptados por uma equipe de cinema relatam suas intimidades.

Nada une os personagens, exceto o espaço compartilhado. Cada um aproveita a interferência cinematográfica para relatar situações vividas: alguns falam sobre religião, outros sobre o Brasil, alguns mandam recados, outros elaboram alguma teoria sobre o ano dois mil. Ao escutar tantas histórias distintas, podemos nos perguntar: mas afinal qual o tema deste filme? Qual a discussão que Coutinho quer apresentar?

Nos quarenta minutos de filme¹⁰, enquanto interrogada sobre quais são seus planos para a última noite do ano, a personagem Roseli dá uma pausa em seu depoimento, olha para a câmera e pergunta: *isso aí é para quê, me diz o que vocês estão fazendo?*

O assistente que comanda uma das equipes responde: *isso é um documentário que a gente está fazendo sobre a filmagem, sobre a passagem do milênio.* Na verdade ele não chega a terminar de dizer a palavra filmagem e logo a

10. BABILÔNIA 2000. Eduardo Coutinho, Rio de Janeiro: Globo Vídeo, 2001, 1 DVD (0h 38min. 42s – 0h 42min. 25s).

substitui pela palavra passagem. Não é preciso conhecer a fundo os ensinamentos de Freud para concluir: trata-se de um ato falho. Segundo o dicionário de psicanálise “o ato falho ou acidental torna-se equivalente a um sintoma, na medida em que é um compromisso entre a intenção consciente do sujeito e seu desejo inconsciente” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 40).

Os filmes de Eduardo Coutinho não apresentam um grande tema para que o espectador acompanhe. Não há em seus filmes uma reflexão mais explícita abordada no que toca uma temática mais delimitada. Há apenas uma certeza: os personagens e a equipe de filmagem estão à mercê de um dispositivo¹¹ e presos há um limite de tempo e espaço. Com esta premissa, o diretor e sua equipe partem para o jogo que produz acontecimentos.

Esta dinâmica metodológica sugerida pelo diretor prepara o terreno para o acontecimento. O interesse maior está em como as pessoas se reinventam diante da câmera e não exatamente o que elas contam. O interesse maior está no acaso que brota do encontro dos personagens com a estrutura cinematográfica.

Dizer que o que está fazendo é um documentário sobre a filmagem pode se configurar como a declaração de um desejo, ainda que de certa forma disfarçado. Coutinho utiliza a criação de um dispositivo como metodologia para produzir acontecimentos que são provocados pela filmagem. Assim, os movimentos propostos através de seu jogo, documentam, mais do que a cena propriamente dita, o próprio fazer cinematográfico. Ao focar o interesse

11. “Para o diretor, o crucial em um projeto de documentário é a criação de um dispositivo, e não o tema do filme ou a elaboração de um roteiro – o que, aliás, ele se recusa terminantemente a fazer. O dispositivo é criado antes do filme e pode ser filmar dez anos, filmar só gente de costas, enfim, pode ser um dispositivo ruim, mas é o que importa em um documentário” (LINS, 2004, p.100).

de seu cinema na criação da verdade da cena, moldada pela construção de um personagem e por uma proposta de mise-en-scène, que também se inventa no instante, Coutinho valoriza o ato de filmar.

A equipe de cinema subiu o morro para documentar a própria rodagem e esta intervenção é constantemente registrada no decorrer da filmagem. Basta, por exemplo, contar as vezes em que a equipe e os equipamentos aparecem em cena dentro de quadro: intenção nada inconsciente de chamar atenção para a presença do cinema no morro. Eduardo Coutinho deseja documentar a construção da cena. O assistente que comanda uma das equipes e entrevista Roseli parece ter apreendido bem os ensinamentos do diretor. Exibe ao espectador um ato falho revelador e alimenta a roda viva de acontecimentos que sustentam o filme.

Referências

BABILÔNIA 2000. *Eduardo Coutinho*. Rio de Janeiro: Globo Vídeo, 2001, 1 DVD.

CAZUZA. *Só as mães são felizes. Exagerado*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1985, 1 disco.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Humanitas, 2008.

DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. *A ilha deserta*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

FELDMAN, Ilana. *Contramão do confessional: o ensaísmo em Santiago, Jogo de Cena e Pan-Cinema Permanente*. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). *Ensaaios no real*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

LÉVY, Pierre. *O que é virtual?* São Paulo: Edição 34, 1996.

ROUDINESCO, Elizabeth; PLON Michel. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

Deambulação e deslocamento na busca por Sugar Man: reflexões sobre um documentário musical

LAURA LOGUERCIO CÁNEPA

Introdução: Uma história difícil de acreditar

You go home but you can't stay/ Because something's always pulling you away/ Your fast hellos and quick goodbyes/ You're just a street boy / – Street Boy, Rodriguez (1971)

O documentário *Procurando Sugar Man* (*Searching for Sugar Man*, 2012), projeto pessoal produzido/escrito/dirigido/montado/animado pelo sueco Malik Bendjelloul (1977-2014), foi lançado no Festival de Sundance, nos EUA, em 2012, e venceu inúmeros prêmios ao redor do planeta, entre eles o BAFTA (British Academy of Film & Television) e o Oscar em 2013. O sucesso garantiu a arrecadação de quase 10 milhões de dólares nas bilheterias mundiais, além de distribuição para a TV a cabo, DVD e Blue-Ray.

Com direção de fotografia da também sueca Camilla Skagerström, o filme recorreu a recursos variados como entrevistas em múltiplos cenários; tomadas livres das cidades onde se passa a história (Fig. 1); animações (Fig. 2); imagens de arquivo; fotografias; vídeos domésticos (alguns originais, outros reconstruídos); imagens captadas em Super-8 e emuladores de Super-8 para iPhone, além de videocliques produzidos para o filme – tudo para apresentar ao mundo uma história conhecida dos sul-africanos, mas pouco comentada no resto do planeta: a do cantor, instrumentista e compositor Sixto Diaz Rodriguez.



Figuras 1 e 2: Imagens da cidade de Detroit e créditos iniciais do filme.

No final dos anos 1960, quando vivia praticamente como um sem-teto e trabalhava numa empresa de manutenção de equipamentos de ar-condicionado, Rodriguez atuava também como compositor e intérprete de música *folk*, apresentando-se em casas noturnas na

região do porto de Detroit, nos EUA. Descoberto por Mark Theodore e Dennis Coffey, que trabalhavam para a gravadora Sussex (fundada em 1969 por Clarence Avant, um dos “papas” da *black music*), ele teve dois álbuns produzidos com esmero e considerados extraordinários pelos produtores: *Cold fact* (1970) e *Coming from Reality* (1971). No entanto, ambos foram enormes fracassos comerciais, o que tirou Rodriguez rapidamente do mercado nos EUA.

O fato dele ser um mexicano de classe baixa e etnia indígena compondo e interpretando música *folk* – gênero intelectualizado que tinha então à frente compositores/poetas brancos como Bob Dylan e Joan Baez – é aventado pelos entrevistados Theodore, Coffey e Avant como hipótese para a rejeição nos EUA, mas a questão não chega a ser desenvolvida. Porém, esses álbuns chegaram à África do Sul em meados dos anos 1970, e lá se transformaram em verdadeiros hinos para a juventude branca liberal (Fig. 3) que começava a se organizar contra o autoritarismo e o sistema de segregação racial conhecido como *Apartheid*, que perdurou de 1948 até 1994. Como lá a perseguição racial não estava diretamente vinculada aos latinos ou indígenas, a aceitação de Rodriguez como produto tipicamente americano pode ter diminuído as resistências culturais, o que deu origem a um “mito” local de grandes proporções, porém ignorado fora do país africano.

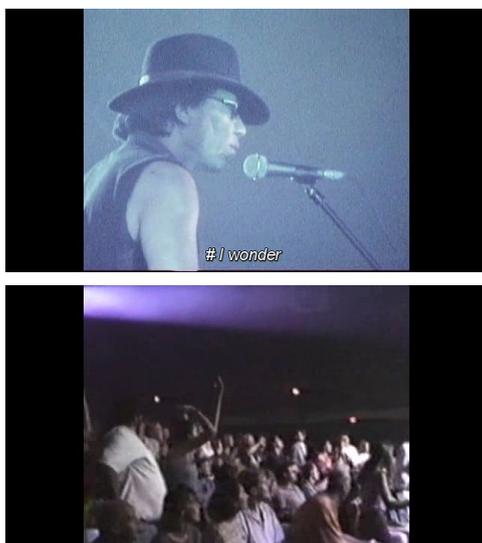
O mistério em torno da figura de Rodriguez na África do Sul é trazido ao espectador pelas falas de seus fãs, membros da comunidade *afrikaan* que eram adolescentes nos anos 1970, em particular o empresário Stephen “Sugar” Segerman, o jornalista Craig Bartholomew Strydom e o roqueiro Willem Moller (Fig. 4). Eles nos contam que, sem conseguir informações sobre seu ídolo, criaram uma série de lendas para explicar seu desaparecimento, e, numa sociedade fechada que não podia receber muitos de seus artistas preferidos por causa do boicote internacional,

conformaram-se com a falta de informação, substituindo-a por teorias conspiratórias. Então, em 1997, três anos após a eleição de Mandela e ainda nos primeiros anos da Internet comercial, esses fãs conseguiram finalmente informações sobre seu ídolo tido como morto – inclusive a mais incrível: Rodriguez estava vivo, trabalhando na construção civil e atuando como líder comunitário em Detroit, desavisado do sucesso que fazia do outro lado do Atlântico.

Um ano depois, em 1998, eles levaram Rodriguez para uma turnê na África do Sul, durante a qual ele se consagrou, tocando para dezenas de milhares de pessoas (Figs. 5 e 6). No entanto, em seu país de residência, o artista segue vivendo quase anonimamente, enquanto sua família (representada pelas três filhas) continua investigando o paradeiro de milhões de dólares em direitos autorais – que tanto os representantes das gravadoras da África do Sul quanto da Sussex alegam não estar com eles.



Figuras 3 e 4: Imagens de arquivo de ações antiapartheid nos anos 1970 e do rock-star Willem Moller.



Figuras 5 e 6: Imagens de arquivo dos shows de Rodriguez na África do Sul em 1998.

Apesar do sucesso de crítica e de público, o filme recebeu ataques por lacunas na versão que apresenta sobre a vida de Rodriguez, sendo a mais notória a omissão de uma turnê feita por ele em 1979, na Austrália e Nova Zelândia, países em que seus discos obtiveram sucesso na década de 1970, e aos quais retornou nos anos 1980. O filme também sugere que Clarence Avant teria ficado com o dinheiro das vendas na África do Sul, mas não chega nem perto de provar tal acusação, e com isso absolve os representantes das gravadoras locais que reproduziram os álbuns. Há também detalhes omitidos da vida de Rodriguez, como a identidade da(s) mãe(s) de suas filhas.

Tais lacunas parecem ter o objetivo de não fragilizar o mito, mas os espectadores que veem o filme mais de uma vez as percebem com facilidade, de tal forma que se pode considerá-lo quase um *mockumentary* – falso-documentário aqui entendido a partir da concepção de trote (EMERITO, 2008, p. 85). Em maio de 2014, o suicídio

de Malik Bendjelloul, aos 37 anos, levantou mais dúvidas sobre os aspectos pouco esclarecidos da obra. De qualquer forma, isso não impediu *Procurando Sugar Man* de fazer uma carreira extraordinária, alavancando as vendas dos álbuns de Rodriguez e turnês internacionais do artista desde seu lançamento.

O trabalho que aqui se apresenta, no entanto, não pretende se debruçar sobre questões da veracidade dos fatos descritos pelo filme, e sim refletir sobre sua construção narrativa. *Procurando Sugar Man* se propõe como um *documentário musical* e está bem próximo do modelo convencional desse tipo de produção, que costuma conter farto material composto por imagens de shows, entrevistas com o artista, declarações de críticos e colegas, material de arquivo raro ou inédito, e, é claro, o esforço para trabalhar imagetivamente um repertório musical específico. Em grande parte das vezes, tais documentários têm ligação com a indústria fonográfica e com canais de televisão especializados em música ou em celebridades, contando com possibilidades de distribuição para TV e *home video* em nível mundial e, não raro, com altos orçamentos.

Mas, apesar de sua relação com o sistema e o modelo convencionais dos documentários musicais, *Procurando Sugar Man* aborda um tema caro a um tipo de documentário contemporâneo muitas vezes distante do *mainstream*: uma busca, justamente a que dá título do filme. É claro que o filme de Bendjelloul não trata de uma busca em processo, e sim da rememoração de uma busca já concluída e fartamente fabulada pelos envolvidos, reconstituída com o uso de grande variedade de recursos técnicos dispendiosos. O que chama a atenção, no entanto, é que a representação dessa busca é imagetivamente estruturada por cenas de deambulação e de registro em deslocamento, mais frequentes em documentários que passam ao largo do modelo convencional do documentário

musical. A partir dessa observação, deseja-se discutir o caráter da “busca” que dá título ao filme.

Procurando Sugar Man: um documentário musical

Procurando Sugar Man foi lançado no Brasil em 2013, no In-Edit Brasil, em SP, festival de documentários musicais realizado em várias cidades do mundo. Esses documentários, que constituem hoje um gênero em expansão, têm origens atribuídas aos *rockumentaries* dos anos 1960 (PINILLA, 2012, p. 1173), como *Gimme Shelter* (Albert e David Maysles, 1968) e *Woodstock* (Michael Wadleigh, 1970). Mas, como observam Halligan, Fariclough-Isaacs e Edgar (2013, p. 03), essas obras tinham ligação com a contracultura e com o cinema-direto, traços que acabaram diluídos ao longo das décadas de 1980 e 1990, quando esse tipo de produção foi absorvida pelo vídeo e pela televisão, adquirindo características próximas da grande reportagem televisiva. Assim, pode-se sugerir, como afirma Luciano Ramos (2012, p. 130), que foi a partir do sucesso de *Buena Vista Social Club*, dirigido por Wim Wenders, em 1999, que o documentário musical voltou ao espaço nobre dos cinemas, marcando uma nova fase desse tipo de produção que se estende até hoje. Mesmo assim, a descrição dos *rockumentaries* feita por Luiz Nogueira (2007) encaixa com facilidade nos documentários musicais atuais de caráter biográfico tais como *No Direction Home – Bob Dylan* (Martin Scorsese, EUA, 2005) ou *Loki – Arnaldo Batista* (Paulo Henrique Fontenelle, Brasil, 2008) e *Procurando Sugar Man*.

Para Nogueira, em primeiro lugar, esses filmes se estruturam narrativamente, de forma caleidoscópica (2007, p. 122), em torno das ideias de *Biografia* (uma sequência de fatos marcantes sobre a vida do artista), de *Retrato* (articulação de fatos, imagens e sons que transformam a personalidade em questão num personagem singular) e de *Processo Criativo* (que trata

do enquadramento artístico da produção).

No quesito biográfico, *Procurando Sugar Man* traz longas entrevistas com colegas, filhas e amigos, que narram momentos decisivos da vida de Rodriguez (Fig. 7), e também contribuem para a construção do retrato do artista com o material que conservam em seus arquivos pessoais (Fig. 8 e 9). O próprio Rodriguez presta-se a esse papel, posando para diferentes registros – entrevista, videoclipe, gravação de voz para *flashbacks*, andanças por Detroit – e apresentando-se como quem optou por uma vida quase monástica (Fig. 10). Ele deixa que sua trajetória seja descrita pela fala de terceiros, pelo material de arquivo e, é claro, pelas suas músicas. Quanto ao processo criativo, há ampla preocupação de reconstituir a atmosfera das produções de seus discos em entrevistas com produtores e críticos, e também de ilustrar as músicas com imagens da cidade em que ele vive e trabalha, o que dá ao espectador a impressão de estar-se tornando íntimo do universo do artista.

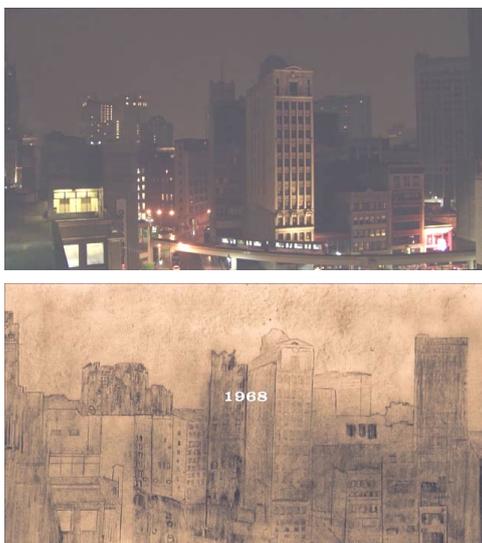


Figuras 7 e 8: Entrevista com o produtor Steve Rowland e imagens do material conservado por ele.



Figuras 9 e 10: Material de divulgação dos álbuns de Rodriguez conservados pelo produtor Fulano.

Quanto aos recursos de estilo encontrados nos *rockumentaries*, Nogueira (2007, p. 123) aponta tanto a possibilidade de pendores experimentais quanto convencionais. O filme de Bendjelloul articula esses pendores, entregando-se a momentos poéticos, como quando deambula à procura de imagens que se relacionem com as letras das canções de Rodriguez (Fig. 11), quando faz uso da animação (Fig. 12) ou da reconstituição livre de momentos descritos pelos personagens. Mas o documentário também é repleto de sequências de montagem de material de arquivo e de entrevistas claramente ensaiadas e decupadas, como em programas de entrevistas feitos para a TV ou em documentários expositivos.



Figuras 11 e 12: Ponto da cidade de Detroit nos dias de hoje, e sua reconstituição em animação para 1968.

Por fim, Nogueira aponta três tensões básicas presentes nos *rockumentaries* que podemos encontrar também em *Procurando Sugar Man*. A primeira, entre “o geral e o pormenor” (2007, p. 124), é um desafio comum em qualquer biografia, mas se complica no caso aqui discutido pela escolha de fatos específicos com o objetivo de construir uma história um pouco diferente daquela vivida por Rodriguez e por seus familiares e fãs. Assim, os pormenores de sua vida profissional como operário de demolição, os fracassos na carreira política e o ostracismo artístico ganham uma dimensão mais ampla na narrativa do que de fato parecem ter tido na vida do artista.

Nogueira também identifica uma tensão possível entre os temas e os estilos dos *rockumentaries* (2007, p. 125), pois, como ele descreve, músicos de linha experimental podem ser representados por meio de formas convencionais e vice-versa. No caso de *Procurando Sugar Man*, parece haver coincidência entre um documentário de características relativamente convencionais e um artista

cujas músicas têm facilidade para se tornar sucessos radiofônicos, como ocorreu na África do Sul e na Oceania.

Mas a tensão que mais interessa é a última apontada por Nogueira: a que se dá entre a *cinefilia* e a *melomania*, isto é, entre uma preocupação maior com os aspectos cinematográficos ou com a centralidade da música (2007, p. 127). O filme de Bendjelloul é obrigado a encarar essa tensão de maneira particular, pois é endereçado a um público que, em sua maior parte, não conhece Rodriguez. Assim, muitos espectadores deverão escutar as músicas do artista pela primeira vez quando assistirem ao filme, o que exige uma efetiva construção cinematográfica do seu repertório musical. As repetições de suas canções ao longo do filme constituirão, assim, um processo de ressignificação que vai da revelação à familiaridade, da *demo* ao *hit*. Nesse sentido, a ilustração das músicas por meio de diferentes situações narrativas, montagens de imagens, texturas e cores, é uma das principais marcas desse documentário musical.



Figuras 13 e 14: “Videoclipes” de duas canções de Rodriguez feitos na região industrial da cidade de Detroit.

Procurando Sugar Man: Um filme de busca?

Para analisar *Procurando Sugar Man*, são úteis as categorias propostas por Fernão Ramos (2012): a *encenação direta* e a *encenação construída*. Segundo o autor, “a encenação na tomada explorada estilisticamente em sua radical indeterminação, liga-se umbilicalmente ao transcorrer do mundo no presente [...] sob a forma da encenação direta” (2012, p. 26). Por outro lado, “quando a encenação documentária for refratária à indeterminação do tempo presente na tomada, quando trabalhar, por exemplo, com a encenação em estúdios, decupada em planos prévios por roteiro, a chamaremos de encenação-construída” (RAMOS, 2012, p. 26).

As questões a que o pesquisador se refere devem ser problematizadas em relação a *Procurando Sugar Man*, pois, quando trata da encenação construída, Ramos está se referindo prioritariamente à encenação de filmes como *O homem de Aran* (Robert Flaherty, 1934), nos quais alguém pode ser convidado a incorporar a personalidade, por exemplo, de outra pessoa (RAMOS, 2012, p. 27). De fato, em alguns momentos do filme de Bendjelloul, pode-se encontrar algo parecido com isso em reconstituições feitas com atores (Fig. 15) ou em sequências de animação em rotoscopia (Fig. 16).

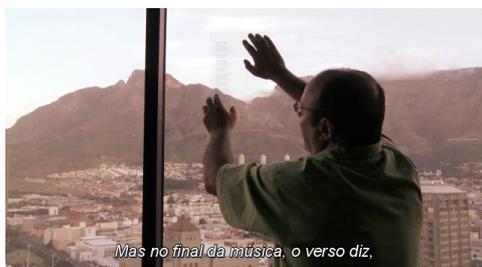




Figuras 15 e 16: Reconstituição de um show de Rodriguez no The Sewer, em Detroit, em 1969, e animação de Rodriguez na mesma rua.

Mas o que mais chama a atenção em termos de encenação construída diz respeito ao comportamento dos entrevistados nos primeiros 40 minutos do filme, quando os parceiros americanos de Rodriguez e os fãs sul-africanos descrevem sua busca pelo artista (Figs. 17 a 20). Pois, auxiliados pela direção e por uma progressão narrativa que se aproxima de uma história de detetive, eles dão a entender que Rodriguez está morto, tendo se suicidado no palco durante um show fracassado. Nesse sentido, oferecem um tipo de performance irônica que se sustenta sobre a *indeterminação*, recorrente no documentário contemporâneo (FELDMAN, 2010) e que os coloca como protagonistas de uma história inventada.





Figuras 17, 18, 19 e 20: Segerman e Bartolomew reconstituem sua descoberta de Rodriguez com o uso de “pistas” encontradas em capas de discos, letras de músicas, créditos de álbuns, mapas e listas telefônicas.

A narrativa, assim, prepara o espectador durante cerca de 40 minutos para conhecer Rodriguez, revelado como um santo secular que vive miseravelmente (Fig. 21 e 22) e perambula pela região industrial de Detroit levando sua música desconhecida. Então, a busca que pensávamos ser a dos personagens por Rodriguez se revela outra: a do diretor, que tenta reconstituir os passos dados por eles muitos anos antes.



Figuras 21 e 22: Imagens de Rodriguez em sua casa, acompanhado de uma das filhas.

Filmes que retratam buscas são tendência hoje em documentários do mundo todo. Como descreve Bernardet (2005), há, neles, certa coincidência entre o que seja o processo de busca, o de preparação e o da própria realização. Para o autor, esses filmes se afastariam da forma hegemônica do documentário, na qual quase sempre se parte de uma situação estável, e da qual o processo de preparação nunca é incorporado ao produto final.

Entre os documentários que podemos classificar como “de busca”, tais como *Pachamama* (Eryk Rocha, Brasil, 2008) ou *Por la vuelta* (Cristian Pauls, Argentina, 2002), a ideia do deslocamento está presente com frequência. Afinal, perseguir-se algo – o que quer que seja: uma memória, uma pessoa, um objeto – pressupõe tanto o movimento quanto a surpresa do percurso. E se, nesses documentários, busca em si é que se torna o objeto

de interesse, as imagens de deslocamento se impõem, mesmo quando intuitivamente. Nesse sentido, parece haver uma ligação desses filmes com um gênero moderno ligado a essas questões, o filme de estrada.

Gênero recorrente no cinema narrativo de ficção desde pelo menos o final dos anos 1960, quando obras como *Bonnie & Clyde* (Arthur Penn, EUA, 1967) e *Easy Rider* (Peter Fonda, EUA 1968) absorveram elementos do cinema moderno para moldar um novo gênero que se consagraria no cinema mundial, o chamado *road movie* se caracteriza pela presença do carro ou das motocicletas como prolongamentos dos corpos (CORRIGAN, 1991, P. 146), mas também pela ideia de errância e de uma tentativa de fuga ou de procura de alternativas existenciais através do deslocamento e da mudança de posição geográfica. Nesses filmes, o caminho se faz ao caminhar-se, com ampla abertura aos acidentes imprevistos. Não é de surpreender que inúmeros documentários, em particular os de busca, encontrem nas estratégias dos filmes de estrada um repertório rico e uma alternativa estilística.

Esse tema tem sido objeto de diversos trabalhos, entre os quais os de Gustavo Souza (2013) e Samuel Paiva (2010), e também do próprio Bernardet (2004), particularmente em seu estudo sobre o cinema de Abbas Kiarostami. Seria impossível reunir a ampla discussão proposta por esses e outros autores em um espaço tão curto, mas, resumidamente, pode-se dizer que o que eles percebem é que muitos desses filmes feitos em deslocamento sugerem uma relação entre o ato de deslocar-se, o de *enunciar* (CERTEAU, 2008) e o de *narrar* (DUBOIS, 2014).

Mas *Procurando Sugar Man* não é um filme de busca, se considerarmos aqui a ideia de busca em processo como necessária para que se constitua aquilo

a que se tem chamado assim. Os filmes de busca, como vimos, pressupõem a aleatoriedade e o inesperado que ocorrem ao longo de um processo que se quer aberto à encenação-direta. Já o filme de Bendjelloul é claramente posado e ensaiado. Sua encenação está (pelo menos aparentemente) sob o controle dos realizadores, deixando pouquíssimo espaço para o acaso ou o aleatório. São frequentes, ao longo de todo o filme, as sequências de encenação minuciosamente construída, com personagens que se deslocam em ambientes preparados cinematograficamente, com montagem repleta de planos-detulhe e de cortes em continuidade. Da mesma forma, também não se trata de um filme de estrada, já que seus acontecimentos-chave não se dão em deslocamento, mas por via dos meios de comunicação como o disco, a fita, a lista telefônica, a Internet etc. Então, neste caso, a questão que se pergunta aqui é: por que a estrada e a deambulação são imagens recorrentes ao longo de todo o documentário *Procurando Sugar Man* (Figs 25 a 30)?





Figuras 23 a 28: Cenas de ruas e estradas
em *Procurando Sugar Man*.

No filme, o espectador acompanha um complexo itinerário entre Detroit e Cidade do Cabo, com idas

e vindas no tempo e no espaço nas quais se constroem paralelos entre, de um lado, a miséria e o deambular solitário de Rodriguez e, de outro lado, a recepção de suas palavras – como as de um profeta – por uma população rica que vive do outro lado do mundo e em condições muito diversas, mas que recebe suas palavras e sons como capazes de representar ansiedades libertárias em uma sociedade fechada, desigual e racista. Essa discrepância se faz notar muito intensamente quando o filme reúne imagens de arquivo dos shows de Rodriguez (apresentadas no terço final do filme), em que só se vê caucasianos na plateia. Na África, portanto, Rodriguez é um mito branco, enquanto, nos EUA, pertence ao estrato dos *latinos*.

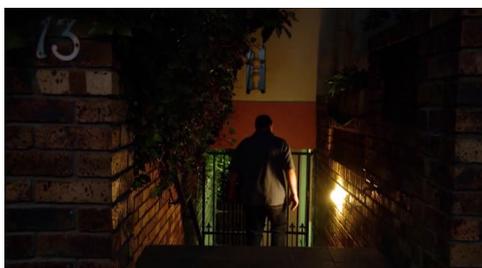
E como eles finalmente se encontram? De acordo com os fatos que efetivamente ocorreram na história dos personagens, seus encontros se deram originalmente via mídias: discos, fitas, telefones, listas telefônicas, internet. A viagem feita em conjunto dá-se apenas quando Rodriguez chega à África do Sul para a sua turnê consagrada em seis cidades do país, e que não é a parte da história que ganha mais destaque no documentário. No entanto, as imagens do filme trazem esses personagens deslocando-se constantemente, a pé, de elevador, de carro etc. Aqui, então, pode-se pensar em seu constante deslocar-se como uma metáfora.

Philippe Dubois, em texto que trata do andar em instalações audiovisuais contemporâneas, por exemplo, propõe uma reflexão sobre o ato de andar e suas possíveis relações com a arte, a filosofia e o cinema que de certa forma ilustra o filme de Bendjelloul:

Já conhecíamos a figura do agrimensor, na história da invenção das artes visuais tanto da história do pensamento: do 'caminho dos

filósofos' (andar libera o espírito e faz pensar) às experiências fundadoras do cinema (ligadas ao registro da locomoção humana ou animal em Marey e Muybridge); do flaneur Baudelaire-Benjaminiano, de passagem ao homem que andou na lua; da travessia da Mancha (a nado) àquela do Atlântico (em avião) (...). O andar e suas variantes sempre foi ao mesmo tempo um gesto de apropriação – do mundo (marcar território) – e um gesto de exposição – de si, dos outros, do corpo, das máquinas, do Homem, das imagens em si, da forma, do pensamento, da história – logo, um gesto constitutivo, se não identitário. Eu ando, logo sou,” (DUBOIS, 2014, p. 153)

O fato é que, em *Procurando Sugar Man*, Rodriguez e seus fãs deslocam-se o tempo todo. Mas como o fazem? Certamente, não como *flaneurs*. O andar de Rodriguez é derrotado, cabisbaixo, ainda que insistente. A cidade por onde ele passa parece não despertar seu interesse, e pouco tem de sedutora: é decadente, vazia, pobre. O que embala essa caminhada são as canções que refletem um mundo interior em ebulição. Por outro lado, o andar de seus fãs, quase sempre de carro, é resoluto, firme, objetivo, mas se dá em círculos, já que eles estão presos a informações incompletas e labirínticas. Em diferentes velocidades, porém, eles se encontrarão – e este encontro, afinal, é o tema do filme de Bendjelloul, que também perambula em busca de imagens que representem as trajetórias de seus personagens (Figs. 29 e 30).





Figuras 29 e 30: Stephen Segerman entra em sua loja; Imagens de arquivo de um carro em movimento em Detroit ilustram lembranças de Dennis Coffey sobre Rodriguez.

Nesse sentido, podemos nos apropriar das reflexões de Dubois para concluir que “existem tantos andares possíveis quanto tipos de narrativas” (2014, p. 153). Para ele, a base dessa assimilação do andar à narrativa vem do fato de que, em ambos, o tempo e o espaço andam juntos, levando o sujeito. Em *Procurando Sugar Man*, sujeitos se encontram com seu passado através do olhar de Bendjelloul, que reflete com suas imagens e personagens sobre a história, a memória e o percurso da vida.

Considerações finais

O texto aqui apresentado é embalado por certa empolgação em torno do filme e consiste em um primeiro ensaio crítico que – assim esperamos – abra possibilidades de trabalhos futuros, os quais listamos a seguir.

Buscando compreender o sucesso de *Procurando Sugar Man*, pode-se aventar, em momento inicial, que este se explique pela história contada, que, se não é totalmente verdadeira, acabou por se impor ao público como sua “melhor” ou mais desejável versão. Nesse sentido, a descoberta/construção de um personagem singular, que vive uma experiência de segunda chance

fartamente elogiada e reinterpretada pelos entrevistados e pela própria retórica do filme, pode nos conduzir a trabalhos em torno da construção do personagem no documentário, como os de Vallejo (2008).

Da mesma forma, faz diferença a performance (CARLSON, 2009) dos entrevistados ao reconstituírem os eventos que viveram, buscando ocupar um lugar na mitologia do artista. Aliás, ele próprio se presta à composição do mito, mantendo sua postura misteriosa mesmo após o sucesso do documentário, quando, por exemplo, recusou-as a comparecer à cerimônia do Oscar para não obscurecer o sucesso da equipe, o que pode nos levar a reflexões sobre a performance midiática que excede as fronteiras do próprio filme.

Procurando Sugar Man também pode ser observado de uma perspectiva contemporânea ao compor uma paisagem transcultural (APPADURAI, 2005; MacDOUGALL, 1998) na qual memórias coletivas locais e globais se relacionam num transito complexo de identidades e ideias. Afinal, temos um documentário sueco sobre um artista de origem mexicana dedicado a um gênero musical tipicamente estadunidense, descoberto por uma gravadora de *black music*, adotado pela elite branca em um país africano – e que recebe o maior prêmio da indústria de Hollywood.

Outro aspecto que chama a atenção, ainda, é a narrativa construída com o uso de conceitos contemporâneos como os de pirataria e inteligência coletiva (JENKINS, 2009), que dão atualidade a uma história que se passou há quase vinte anos e que revela o potencial da sociedade em rede para dar conta de fenômenos de aproximação e ressignificação de informações.

Mas, aqui, interessou pensar sobre o sentido da trajetória entre Detroit e Cidade do Cabo, que constitui um itinerário de busca por identidades num espaço fronteiro e transnacional, metaforizado pelas travessias de ruas e estradas, vielas e avenidas. Junto com as músicas de Rodriguez, cujas letras frequentemente se referem à deambulação, articula-se uma narrativa de encontro. Em seus ritmos próprios, Rodriguez e seus fãs se cruzam e depois seguem suas trajetórias separadamente, mas sem desfazer-se do elo deixado por suas andanças, que é retomado pelo diretor em sua própria busca por compreendê-las.

Referências

APPADURAI, Arjun. *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

BERNARDET, Jean-Claude. “*Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro*”. In: LABAKI, Amir & MOURÃO, Maria Dora (orgs.). *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

_____. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes do fazer*. Petrópolis: Vozes, 2008, 14. Ed.

CODY, Bill. “*Searching For Sugar Man’ - True Story or the Making of a Myth?*”. In: *Rope of Silicon*, Jan, 21, 2013. Disponível em: <<http://www.ropeofsilicon.com/searching-for-sugar-man-true-story-or-the-making-of-a-myth/>>

CORRIGAN, Timothy. *Cinema without walls: Movies and culture after Vietnam*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1991.

DUBOIS, Philippe. “A questão da forma-tela: Espaço, luz, narração, espectador”. In: GONÇALVES, Osmar. *Narrativas Sensoriais*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014, p. 123-158.

EBERT, Roger. “*Searching for Sugar Man Movie Review*”. In: Rogerebert.com. Ago, 08, 2012. Disponível em: < <http://www.rogerebert.com/reviews/searching-for-sugar-man-2012>>

EMÉRITO, Matheus Barbosa. *O falso documentário*. Dissertação (Mestrado). Comunicação e Semiótica. PUCSP. 2008.

FELDMAN, Ilana. “A indeterminação sob suspeita no cinema brasileiro contemporâneo: os casos de *Filmefobia* e *Pan-cinema permanente*.” In: Revista Galáxia, n. 20, p. 121-133. Dez.2010.

HALLIGAN, Benjamin; FAIRCLOUGH-ISAACS, Kirsty; EDGAR, Roger. (Orgs). *The Music Documentary: Acid Rock do Electropop*. Londres: Routledge, 2013.

JENKINS, H. *Cultura da Convergência*. São Paulo: Aleph. 2008.

MacDOUGAL, David. *Transcultural cinema*. Princeton University Press, 1998.

NOGUEIRA, Luiz. “*Rockumentary: em busca do equilíbrio*”. In: Doc On Line Revista digital de cinema documentário, n.02, Julho 2007, pp. 120-126. Disponível em: <<http://www.doc.ubi.pt>>

PAIVA, Samuel. “*Gênese do gênero Road Movie*”. In: Anais do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom, Caxias do Sul, 2010.

PINILLA, Nathalia Rueda. *“El documental musical y la audiovisualización de estéticas marginales”*. In: Revista Comunicación, nº10, Vol.1, 2012, PP.1172-1182.

RAMOS, Fernão. *“A mise-en-scène do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles.”* In: Revista Rebeca, Ano 1, nº. 1, pp. 16-35, Jan/Jun 2012.

RAMOS, Luciano. *“Como explicar o ímpeto do documentário musical brasileiro?”*. In: Revista Doc On-line Revista digital de cinema documentário, nº. 12, pp.127-150. Ago, 2012,

SOUZA, Gustavo. *“Personagens em deslocamento no documentário contemporâneo brasileiro”*. In: Anais do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom, Manaus, 2013.

VALLEJO, Aida. *“Protagonistas de lo real. La construcción de personajes en el cine documental”*. In: Secuencias. Madri, nº 27, 2008, p. 72-89.

O roteiro aberto como caminho para as instruções documentarizantes em *Diários de motocicleta*

SANCLER EBERT

Um homem de origem indígena dá um depoimento a dois jovens numa estrada rumo a Machu Picchu. O andarilho narra como foi expulso de suas terras e é questionado por seus interlocutores. A cena registrada com câmera na mão poderia fazer parte de um documentário sobre a questão indígena no continente americano. No entanto, compõe *Diários de motocicleta*, ficção dirigida por Walter Salles, que narra a viagem pela América Latina realizada por Ernesto Guevara e Alberto Granado em 1952. E esse é apenas um dos momentos em que o diretor brasileiro traz uma cena com caráter documental para sua ficção.

Essa opção está fortemente associada à formação do cineasta que iniciou sua carreira no cinema com *Krajcberg – O poeta dos vestígios* (1987), no qual documenta a vida do escultor polonês radicado no Brasil.

A aproximação com o artista deu vida ao seu segundo documentário, *Socorro Nobre* (1995), no qual retrata a troca de cartas entre a presidiária que dá título à obra com o protagonista de seu primeiro filme. O encontro com a personagem encarcerada lhe renderia ainda a inspiração para seu primeiro grande sucesso no campo da ficção: *Central do Brasil* (1998). Como a história de Socorro Nobre com Krajcberg só existia por meio das cartas, o diretor se questionou sobre o que aconteceria se as cartas não chegassem aos seus destinatários. Era o mote para o nascimento de Dora (Fernanda Montenegro) e sua viagem junto a Josué (Vinicius de Oliveira).

Embora tenha ganhado notoriedade por meio da ficção, Salles nunca deixou totalmente o documentário, tentando aliá-lo aos seus universos ficcionais. Tanto que o próprio intitula-se documentarista, ao afirmar que “foi na escola do documentário que eu realmente aprendi o ofício de cineasta. Até hoje me considero antes de mais nada um documentarista, e ainda prefiro documentário à ficção”¹. O que pode ser facilmente compreendido quando olhamos para a concepção da ficção *Linha de passe* (codirigida com Daniela Thomas, 2008), na qual o diretor utilizou dois documentários: *Futebol* (João Moreira Salles – irmão de Walter – e Arthur Fontes, 1998) e *Santa Cruz* (João Moreira Salles e Marcos Sá Corrêa, 1998) como inspiração e referência para as cenas com os boleiros e evangélicos. O documentário também foi o ponto de partida para *Na estrada* (2012), adaptação do livro *On the road* de Jack Kerouac. Antes de iniciar as filmagens, Salles produziu e dirigiu o documentário *Searching for On the road* (ainda não lançado), como forma de pesquisa para a realização da obra ficcional.

1. Entrevista disponível em: http://www1.uol.com.br/revistadecinema/fechado/entrevista/edicao24/entrevista_01.html

Mais do que inspiração, o documentário pode ser observado no material fílmico das ficções de Salles, como aponta Strecker (2010), ao afirmar que o brasileiro construiu suas obras ficcionais em um diálogo com o documental:

[...] [Salles] optou por uma maneira de filmar que deve muito ao Neorrealismo e aos Cinemas Novos: deixar opções abertas no roteiro, na história e na narrativa, de forma que o ato de filmar em si mesmo permita a incorporação de novos elementos. Inspirou-se no documentário para recuperar o essencial do cinema: humanismo e emoções (STRECKER, 2010, p. 25).

Dessa forma, interessa aqui refletir sobre a presença do documentário nas obras ficcionais do diretor, tendo como referencial a própria noção de Salles sobre o documentário, que está ligada ao uso de um roteiro aberto² e improvisação. Para tanto, escolheu-se o filme *Diários de motocicleta* (2004), uma vez que, a obra é de significativa importância na cinematografia de Salles e principalmente porque o cineasta apontou em entrevistas sobre a produção que buscou trabalhar com um roteiro aberto, “tentando incorporar o inesperado, as imperfeições. Como um documentário, como se o que estamos registrando estivesse ocorrendo em nossa frente” (SALLES in STRECKER, 2010, p. 273).

O roteiro de *Diários de motocicleta* relaciona-se também com o documentário devido ao fato do mesmo originar-se da adaptação dos livros *De moto pela*

2. Importante salientar que o termo roteiro aberto não indica o abandono do roteiro escrito, mas sim, o uso de aberturas no mesmo para a inclusão de acontecimentos não previstos. O roteiro é aqui considerado aberto porque permite tais inclusões, o que não significa que a produção foi realizada sem o mesmo.

América do Sul (escrito por Che Guevara, 1970) e *Com Che Guevara pela América do Sul* (escrito por Alberto Granado, 1978), uma vez que, pode-se entender como documentos os livros que inspiram a película. Os créditos finais corroboram esse tipo de leitura ao apresentar o nome dos livros que inspiraram a história e ao inserir fotografias de Che e Granado captadas durante a viagem realizada em 1952.

Assim sendo, busca-se por meio deste artigo refletir sobre o uso de um roteiro aberto no filme de ficção *Diários de motocicleta*, segundo a perspectiva de Comolli (2008), e como este se relaciona com a presença de instruções documentarizantes, de acordo com a concepção de Odin (2012), conceitos que auxiliam a refletir sobre as escolhas de Salles e que serão explorados ao longo do artigo.

Um roteiro aberto sobre a América Latina

Ao se analisar entrevistas do diretor Walter Salles na época de lançamento de *Diários de motocicleta* é possível encontrar uma recorrência em sua fala sobre o uso de um roteiro aberto à realidade da filmagem, algo que ele coloca ter feito antes, em filmes como *Terra Estrangeira* (1995) e *Central do Brasil*, mas que na obra sobre a juventude de Che Guevara parece mais forte e visível no material filmico. “Esse é um filme (*Diários*) que se encontra entre o documentário e a ficção. Para aproximá-lo de um documentário, usamos muita improvisação”, revela o diretor³. Salles acrescenta: “dei de cara, por exemplo, em *Diários de Motocicleta*, com um número incrível de personagens que não estavam no livro, mas poderiam estar, estavam no espírito daquela

3. Entrevista disponível em: http://www.delfos.jor.br/conteudos/index_interna.php?i-d=85&id_secao=1&id_subsecao=3. Acesso em 01 de julho de 2014.

jornada, e a gente trouxe esses personagens para dentro da história”⁴.

Um desses personagens é o menino Don Nestor que aparece quando Che (interpretado por Gael Garcia Bernal) e seu amigo Alberto Granado (interpretado por Rodrigo de la Serna) chegam à cidade de Cuzco. Como conta Salles: “o garoto que guia os dois na cidade, por exemplo, não estava no roteiro, foi completamente improvisado”⁵.

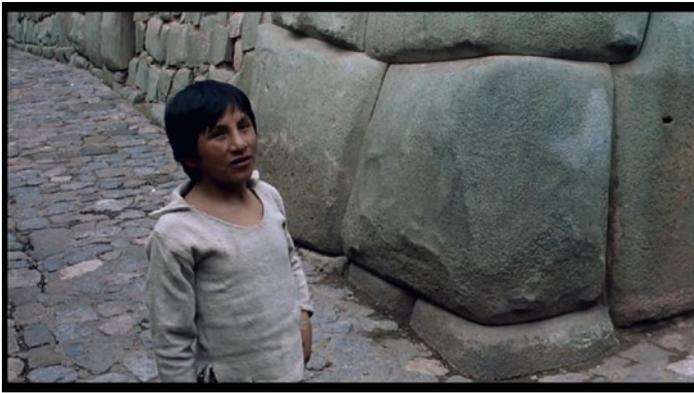


Figura 1: Don Nestor apresenta Cuzco a Che e Granado

CENA 1 - Che: Eu me pergunto, qual destes muros é Inca? / Don Nestor: Este muro é Inca e aquele é espanhol. Nós, como piada, dizemos que é um muro dos Incas e o muro dos Incapazes, que são os espanhóis. CENA 2 - Don Nestor: Cuzco era a capital dos Incas, mas quando os espanhóis chegaram destruindo tudo, nomearam Lima como nova capital. / Che: Lima? / Don Nestor: Sim. CENA 3 - Che: Esta é a La Plaza? / Don Nestor: Sim.⁶

4. Entrevista disponível em: <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/2012-07-14/walter-salles-sobre-na-estrada-e-a-busca-da-ultima-fronteira-americana.html>. Acesso em 01 de julho de 2014.

5. Entrevista disponível em: http://www.delfos.jor.br/conteudos/index_interna.php?id=85&id_secao=1&id_subsecao=3. Acesso em 01 de julho de 2014.

O diretor se refere novamente ao personagem em outra entrevista⁷, quando explica que “os encontros que tivemos em Cuzco e em Machu Picchu [Peru] foram incorporados à história. Não estavam no roteiro. A cerimônia de coca e os juvenzinhos foram encontros que a viagem nos proporcionou”. Logo após encontrarem Don Nestor e o menino apresentar a cidade aos dois jovens, o mesmo participa da cena em que Che e Granado conversam com um grupo de mulheres indígenas numa praça de Cuzco. É sobre essa cena que Salles está se referindo em sua declaração. Che questiona sobre a vida das peruanas e, por fim, participa de uma cerimônia da coca, na qual as senhoras ensinam como é o ritual.



Figura 2: Mulher indígena conversa com Che e Granado em praça de Cuzco.

Mulher indígena jovem: Ela disse que nunca conheceu escola nem colégio porque sempre viveu ao lado do gado e por isso não sabe falar castelhano, somente Quéchua. Penso que antes havia bastante dinheiro para tudo, mas agora há pouco dinheiro e não há nenhum trabalho e isto está nos afetando cada vez mais.

6. Transcrição dos diálogos entre Che e Granado com Don Nestor do filme *Diários de motocicleta*.

7. Entrevista disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u43985.shtml>. Acesso em 01 de julho de 2014.

Desde pequena tenho trabalhado com artesanato e por isso vivo tão mal, estou assim... regular.⁸

As cenas têm um teor bastante documental e não estão presentes no roteiro original desenvolvido por José Rivera⁹. Fica claro o uso de um roteiro aberto quando se contrapõe o roteiro utilizado nas filmagens e o resultado final na tela. Momentos como os referidos anteriormente não estão descritos no texto de Rivera, há referências às cenas anteriores e posteriores no roteiro, comprovando a inclusão dos mesmos durante a captação das imagens. O que reforça a ideia de Salles sobre roteirização: “Em português a palavra ‘roteiro’ tem a ver com rota. É o que o roteiro deveria ser, a indicação de um caminho. Não deveria encerrar oportunidades, mas ampliá-las” (SALLES in STRECKER, 2010, p. 244).

Essa ideia remete ao que Comolli discute em um dos capítulos do livro *Ver e poder* (2008, p. 169-178), quando reflete sobre os filmes que se realizam “sob o risco do real” com um roteiro aberto à realidade das filmagens. Para o autor, seria no documentário que o cinema encontraria uma forma de resistência aos roteiros totalizantes. Isso porque, Comolli acredita que a roteirização não se restringe mais apenas ao cinema de ficção, telefilmes, videogames, mas extrapola para o campo das relações sociais de nossa sociedade, que estariam cada vez mais roteirizadas.

Nossas fantasias e nossos desejos são estruturados como roteiros. Uma mão invisível alinha os processos que supostamente nos conduzem. As sociedades deslizam vagarosamente da época das representações – teatro das instituições, comédias ou tragédia dos poderes, espetáculo das relações de força – para aquela das programações: da cena ao roteiro. (Ibidem, p. 169)

8. Transcrição do diálogo da mulher indígena do filme *Diários de motocicleta*.

9. Disponível na Cinemateca Brasileira.

Além disso, a generalização e enrijecimento do roteiro estariam intrinsecamente ligados ao “triunfo da sociedade do espetáculo”, porque “assim como o mercado, o espetáculo incita a estandardização” (COMOLLI, 2008, p. 174). Tanto que o autor nomeia como totalizantes os roteiros que estão em todos os lugares para agir e pensar em nosso lugar.

A sociedade do espetáculo triunfa, mas uma parcela obscura do espetáculo mina o espetáculo generalizado. Chamemos essa parte de ‘a parte da arte’. Cabe a ela, hoje mais do que nunca, representar a estranheza do mundo, sua opacidade, sua radical alteridade, em resumo, tudo o que a ficção à nossa volta nos esconde escrupulosamente: que estamos no período posterior à destruição dos conjuntos fechados, que a cena é aberta, fendida, rompida, e é a esse preço que ela ainda pode pretender historicamente [grifo do autor] representar tudo o que neste mundo não é virtual (COMOLLI, 2008, p. 178).

No caminho oposto ao que Comolli (2008, p. 169) chama de “ficção totalizante do todo” estaria o documentário, que não teria “outra escolha a não ser se realizar sob o risco do real”. Em outras palavras, se ocupar das fissuras do mundo, da desordem da vida, dos acasos, das incompletudes. Ao analisar o roteiro de *Diários de motocicleta* em contraposição ao que é visto na tela, é possível identificar uma consonância com o que pensa Comolli, quando aponta para esse uso do imprevisto. Embora o autor esteja aqui pensando em documentários, os quais acredita que “[...] não são somente abertos para o mundo: eles são atravessados, furados, transportados pelo mundo” (ibid.), Comolli não descarta totalmente as ficções, mas considera aquelas que são renovadas pelo contato com o documentário, o que parece ser o caso do

filme de Walter Salles. Isso porque, na visão de Comolli, os roteiros de ficção são “[...] frequentemente (cada vez mais), fóbicos: eles temem aquilo que lhes provoca fissuras, que os corta, os subverte. Eles afastam o acidental, o aleatório. Alimentados pelo controle, eles se fecham sobre si mesmos” (COMOLLI, 2008, p. 177). O que não acontece em *Diários de motocicleta*, que agrega os encontros realizados durante a viagem, como os já citados anteriormente.

Filmar os homens reais no mundo real significa estar às voltas com a desordem das vidas, com o indecível dos acontecimentos do mundo, com aquilo que do real se obstina em enganar as previsões. Impossibilidade do roteiro. Necessidade do documentário. (Ibidem, p. 176)

Além das cenas em Cuzco, há um encontro numa estrada no Peru rumo a Machu Picchu, no qual os jovens interpelam um andarilho (cena descrita anteriormente no início do artigo) e o questionam sobre sua caminhada e o fato de ter sido expulso de suas terras, tema que é recorrente no filme:



Figura 3: Andarilho conta sua história a Che e Granado.

Andarilho: Quando estava trabalhando o dono me expulsou do terreno. Estava produzindo os produtos e me expulsou. / Che: O expulsou? Como? Chamou a Polícia? / Andarilho: Sim, chamou a Polícia. Ele é um homem poderoso, tem muito dinheiro. Quer que eu deixe seu terreno. / Granado: Deixá-lo, mas já estava produzindo? / Andarilho: Sim, produzia trigo, milho, batatas, feijões e queria manter uma parte disso. Mas não fico para trás, tenho de seguir em frente. Trabalhando, buscando dinheiro para educar meus filhos. / Che: Quantos filhos você tem? / Andarilho: Tenho cinco filhos. / Che: Você tem se organizado com outros camponeses da zona para fazer algo? / Andarilho: Sim, a comunidade é organizada, nos ajudamos uns aos outros.¹⁰

É possível notar uma repetição de estilo nas cenas que foram adicionadas pelo uso do roteiro aberto. Em todas elas, Che e Granado aparecem questionando os personagens, de um modo que nos remete a forma usada por diretores-documentaristas quando entrevistam seus documentados. Salles explica o método utilizado durante as filmagens:

Em locações como Cuzco ou Machu Picchu, por exemplo, incentivamos os atores a misturarem-se com as pessoas que encontravam em seu caminho, como fizeram Alberto e Ernesto há cinquenta anos. Esse material puramente improvisado se fundiu logo com o roteiro mais estruturado de José Rivera¹¹.

10. Transcrição dos diálogos entre Che e Granado com o andarilho do filme *Diários de motocicleta*.

11. Tradução da declaração: “En sitios como Cuzco o Machu Picchu, por ejemplo, incentivamos a los actores a mezclarse con las personas que encontraban en su camino, como lo hubieran hecho Alberto y Ernesto hace cincuenta años. Este material puramente improvisado se fusionó luego con el guión más estructurado de José Rivera”. Disponível em http://www.primordiales.com.ar/entrevistas/entrevista_con_walter_salles.htm, acessado em 01 de julho de 2014.

Essas cenas inclusas devido ao uso do roteiro aberto se relacionam com o que Comolli (2008, p. 171) intitula “dialética da dúvida e da crença”, na qual o lugar do espectador é definido como algo móvel e incerto. Isso porque “ironicamente aquilo que nos pressiona hoje é e não é mais absolutamente uma ‘nova inscrição da realidade’, mas antes uma realidade da inscrição” (COMOLLI, 2008, p. 170). Dessa forma, o espectador fica confuso em relação ao que está diante de si ao assistir um documentário ou ficção, não encontrando assim um lugar fixo, pelo contrário, criando uma situação que o leva a duvidar ou acreditar na cena, mas tendo como parâmetro um referente real. Ou seja, ao assistir uma cena, o espectador ficaria em dúvida se aquilo que estaria assistindo seria ficção ou documentário, o que demonstra ser o caso do filme de Salles, que ao usar um roteiro aberto, cria momentos ambíguos.

O roteiro aberto e as instruções documentarizantes

Focando nas três cenas anteriormente destacadas como exemplos do uso do roteiro aberto pode-se notar que há em comum entre elas, além do estilo questionador dos personagens de Che e Granada, um caráter documental. Ao assistir tais cenas, o espectador pode se questionar se aqueles personagens são reais ou atores figurantes, se aquele momento é documental ou ficcional. Isso porque, histórias que se baseiam no trabalho de não atores, como muitos dos filmes neorrealistas italianos, frequentemente ocupam parte do terreno indistinto entre ficção e não ficção, entre histórias de satisfação de desejos e histórias de representação social (NICHOLS, 2005).

Nos filmes de ficção, os artistas estabelecem relações contratuais para atuar no filme e, assim, o

diretor tem o direito e o comprometimento de obter uma *performance* adequada. O ator é valorizado pela qualidade de sua atuação, não pela sua fidelidade a seu comportamento ou personalidade habitual. Tanto o ator quanto o cineasta detêm certos direitos, recebem determinada remuneração e trabalham para atender a certas expectativas (NICHOLS, 2005).

No caso da não-ficção, a resposta não é assim tão simples. As pessoas são tratadas como atores sociais: continuam a levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera. Continuam a ser atores culturais e não artistas teatrais. Seu valor para o cineasta consiste não no que promete uma relação contratual, mas no que a própria vida dessas pessoas incorpora. Seu valor reside não nas formas pelas quais disfarçam ou transformam comportamento e personalidades habituais, mas nas formas pelas quais comportamento e personalidade habituais servem às necessidades dos cineastas. (NICHOLS, 2005, p. 31)

Esse pensamento de Nichols (2005) pode ser relacionado com o que Santeiro (1974) chama de “dramaturgia natural”:

A maneira de o entrevistado dizer o seu texto, a reação às perguntas, pequenas entonações de voz, a postura ou a expressão facial críticas do entrevistado ou de outra pessoa que esteja a seu lado, a relação do local em que a entrevista é feita com as interferências que possam ocorrer, o contraponto de entrevistador, tudo são elementos dotados de significação e que compõem um quadro de comportamento cênico a que podemos chamar de dramaturgia natural. [...] A dramaturgia natural é o conjunto de recursos expressivos de que o depoente lança

mão para representar o seu próprio papel. O desempenho do ator natural visa passar, em vez do papel estético, como ocorre de ordinário nas encenações, o seu próprio papel social, que é o modo pelo qual assume a realidade social na qualidade de sujeito (SANTEIRO, 1978, p. 81).

Pensando nas cenas com os atores sociais, pode-se notar que as mesmas suscitam “instruções documentarizantes”, segundo a concepção de ODIN (2012). Para o autor, o grau de referência à realidade do filme pode ser considerado como uma das possíveis oposições entre ficção e documentário¹². Dessa forma, o que diferenciaria um do outro seria o tipo de leitura realizada pelo espectador. Se o espectador construir uma imagem do enunciador como sendo real, há uma “leitura documentarizante”. Se pelo contrário, a imagem construída pelo espectador considere a origem do enunciador como inexistente ou fictícia, será feita uma “leitura fictivizante”. Em resumo, o que estabelece a leitura documentarizante “é a realidade pressuposta do Enunciador, e não a realidade do representado” (ODIN, 2012, p. 18).

Dentro dessa perspectiva, mesmo que o espectador assista a um filme de ficção, poderá empreender uma leitura documentarizante, lendo o que está diante da câmera (atores, cenários, paisagens) como um enunciador real, assim como outras possibilidades (o cinegrafista, o estúdio produtor, o diretor do filme). Ou seja, no caso

12. Aqui entendidos como dois grandes conjuntos que trazem consigo os respectivos gêneros, uma vez que, “[...] a noção de gênero nos parece ser de um nível inferior ao da distinção que nós tentamos colocar aqui: com efeito, assim como existem gêneros no conjunto de filmes de ficção (western, policial, comédia musical etc.), também existem gêneros no conjunto documentário (filmes etnográficos, filmes industriais, filmes científicos etc.)” (ODIN, 2012, p. 23).

de *Diários de motocicleta*, por exemplo, mais do que a realidade dos atores sociais, o que leva o espectador a uma instrução de leitura documentarizante é ler os atores sociais como enunciadores reais.

É importante destacar que um filme pode orientar a leitura do espectador, dando-lhe instruções para uma leitura mais ou menos fictivizante ou documentarizante. Isso porque Odin entende que a leitura documentarizante pode tanto dizer respeito ao filme como um todo ou apenas a alguns de seus segmentos, como parece ser o caso de *Diários de motocicleta*. O filme em sua maior parte instrui pelo seu sistema estilístico uma leitura fictivizante, no entanto, conforme avança e principalmente durante as cenas em Cuzco e Machu Picchu, citadas como exemplos anteriormente, instrui o espectador a leituras documentarizantes. No filme isso é sugerido pela forma como Salles filma as cenas (sistema estilístico) e pela falta de referência aos atores sociais nos créditos finais, indicando que os mesmos não eram atores profissionais, nem estavam interpretando personagens pré-concebidos.

A partir dessa ideia, pode-se pensar na existência de uma escala documentária e níveis de *documentaridade*, “avaliáveis em termos do número de níveis convocados para a construção do Enunciador real: dito de outra forma, há documentários que são ‘mais documentários’ que outros” (Idem, p. 27). Ou no caso de *Diários de motocicleta*, que há ficções que são menos ficções que outras.

Para além da leitura empreendida pelo espectador, os créditos e o sistema estilístico podem nos oferecer instruções para o tipo de leitura a ser feita sobre o filme. Por exemplo, ao iniciar o longa-metragem com

um trecho do diário de viagem de Che em forma de crédito e referendar que o mesmo foi escrito por Che, um personagem real, o filme está oferecendo desde seu início uma instrução documentarizante da obra. “Este não é um relato de façanhas impressionantes. É um pedaço de duas vidas tomadas em um momento que cursaram juntas um determinado trecho, com identidade de aspirações e sonhos. Ernesto Guevara de la Serna, 1952”¹³, indica o letreiro.

Sobre o sistema estilístico, além do uso da câmera Super 16mm, normalmente usada no documentário, devido a mobilidade de filmar com a câmera na mão e pelo seu custo menor, Salles opta por finalizar o filme com diversas cenas nas quais os atores sociais olham diretamente para câmera como se estivessem sendo fotografados, em preto e branco, numa estética que remete ao fotógrafo Walker Evans, referência usada por Salles (STRECKER, 2010, p. 59), reforçando o caráter documental da obra. Também dentro do sistema estilístico, a forma como o diretor filma o encontro de Che e Granado com os atores sociais serve de instrução documentarizante e está fortemente vinculado ao uso do roteiro aberto.

Diários de motocicleta pode ser considerado um filme híbrido, segundo a concepção de Odin (2012), filmes “na interseção entre dois (ou mais) conjuntos cinematográficos, filmes que entrelaçam duas (ou mais) instruções de leitura [...]” (*Ibid*, p. 27), uma vez que, o filme alterna entre instruções documentarizantes e fictivizantes.

13. Tradução do letreiro em espanhol: “No es este el relato de hazañas impresionantes. Es un trozo de dos vidas tomadas en un momento en que cursaron juntas un determinado trecho, con identidad de aspiraciones y conjunción de ensueños. Ernesto Guevara de la Serna, 1952”.

Conclusão

Partindo do questionamento sobre as interações entre ficção e documentário em *Diários de motocicleta*, é possível observar uma relação entre o uso de um roteiro aberto durante as filmagens e as instruções documentarizantes no filme. As cenas que não estavam descritas no roteiro de José Rivera e foram acrescentadas durante a captação de imagens a partir do encontro da equipe com atores sociais são as mesmas que sugerem instruções documentarizantes aos espectadores. O registro da conversa com as mulheres indígenas na praça em Cuzco não estava planejado, nasceu da viagem pelo Peru, dos encontros possibilitados pela filmagem em locação. Como não eram figurantes com um texto a ser decorado e interpretado, as mulheres foram questionadas e responderam sobre suas realidades, o que agregou um caráter documental à cena. Ao invés de Che, no caso, Gael Garcia Bernal, questionando, poderia ser um documentarista que estaria buscando revelar a realidade dos indígenas do Peru.

É importante salientar essa relação, porque indica um caminho para se entender a presença do documentário na ficção. Um roteiro fechado, que não permitisse a inclusão de situações encontradas nas filmagens, talvez não gerasse cenas com instruções documentarizantes, uma vez que, para realizar as cenas previstas no roteiro seriam usados atores profissionais que seguiriam o texto. E mesmo que o diretor optasse por atores não profissionais, a decisão de seguir apenas o que estaria escrito no roteiro engessaria a interpretação, impedindo assim uma “dramaturgia natural” que seria responsável pelo caráter documental das cenas. Deve-se deixar claro que a leitura do espectador pode ser documentarizante mesmo num filme de roteiro

fechado, uma vez que, “todo leitor tem a possibilidade, não importa em que momento do filme, de se conectar à leitura documentarizante” (ODIN, 2012, p. 21) . O que se destaca aqui são as instruções documentarizantes, ou seja, aquelas que são dadas pelo próprio material fílmico e estão fortemente relacionadas ao sistema estilístico do filme. No caso de *Diários de motocicleta* é possível perceber que as mesmas estão ligadas ao uso do roteiro aberto. Isso porque a escolha de filmar as cenas com a câmera na mão (recurso estilístico fortemente ligado ao documentário), enquadrando os personagens como entrevistados de filmes de reportagens (considerados por Odin como um dos subconjuntos do documentário), com o uso de atores sociais instrui o espectador a ler tais cenas como documentarizantes e tais cenas só se configuraram de tal forma pelos encontros não previstos no roteiro.

Pelas falas do diretor em entrevistas é possível perceber que a utilização de um roteiro aberto foi escolhida devido a um desejo de trazer imagens documentais para o filme de ficção e tem relação com o fato de *Diários de motocicleta* ser um *road movie*, gênero o qual Salles acredita exigir o uso de um roteiro aberto.

É útil poder reinventar o filme a cada dia. Porque as condições que você encontra, especialmente se está rodando road movies, serão constantemente alteradas. A realidade vai transformar o filme, sua textura, diariamente. Se você não é permeável a isso, o filme vai certamente perder a espontaneidade. (SALLES in STRECKER, 2010, p. 245)

Essa afinidade entre o *road movie* e o roteiro aberto merece uma pesquisa mais aprofundada, mas já aparece em estudos como os de Paiva e Souza (2014)

e está relacionado para Campello (2007) como algo característico do *road movie* latino-americano, uma vez que,

No road movie latino-americano, que pode ser considerado uma expressão do road movie pós-moderno ou road movie do futuro, ocorre um deslocamento sobre a imagem, eliminando a separação entre o espaço da ação e o da percepção. A imagem assume agora uma mistura entre documentário e ficção, real e imaginário, fragmento e contexto. (CAMPELLO, 2007, p. 67)

Deve-se salientar que o uso do roteiro aberto e as instruções documentarizantes não se restringem a *Diários de motocicleta* na cinematografia de Walter Salles. Filmes como *Terra Estrangeira*, *Central do Brasil* e *Linha de Passe* foram construídos numa interação entre documentário e ficção, sendo os dois primeiros road movies e o último, um filme fortemente marcado pelo deslocamento físico dos personagens. O que aponta o uso do roteiro aberto na ficção como uma marca do cinema de Walter Salles.

Referências

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Texto e Grafia, 2009.

CAMPELLO, Alexandre de Assis. *A percepção da imagem no road movie latino-americano*. Mediação. Belo Horizonte, no. 61, 1º. Semestre de 2007.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário*. Trad. Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Rubem Caixeta. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

CORRIGAN, Timothy. *A cinema without walls: movies and culture after Vietnam*. New Jersey: Rutgers University Press, 1991.

EBERT, Sancler. *Diários de motocicleta: O Roteiro Aberto no cinema de Walter Salles*. RUA – Revista Universitária do Audiovisual. Edição no 72, mai.2014. Disponível em <http://www.rua.ufscar.br/site/?p=19125>. Acesso em: 07 jun 2014

GRANADO, Alberto. *Com Che Guevara pela América do Sul*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

GUEVARA, Ernesto Che. *De Moto pela América do Sul – Diário de Viagem*. São Paulo: Sá/ Rosari, 2011.

NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005. 270 p.

ODIN, Roger. *Filme documentário, leitura documentarizante*. Significação – revista de cultura audiovisual, ano 39, no. 37, 2012, p. 10-30.

PAIVA, Samuel, SOUZA, Gustavo. *Roteiros abertos em filmes de busca*. Revista Intercom – RBCC. São Paulo, v.37, n. 1, p.175-191, jan./jun. 2014.

PAIVA, Samuel. *Gêneses do gênero road movie*. Revista Significação. Nº36. 2011. pp. 35-53.

_____. *Dimensões transculturais do gênero audiovisual. Argumentos para uma pesquisa sobre o Filme de Estrada*. São Paulo: Compós. 2008

_____. *A propósito do gênero road movie no Brasil: um romance, uma série de TV e um filme de estrada*. Rumores, edição 6, setembro-dezembro, 2009. Disponível em <http://www3.usp.br/rumores/visu_art2.asp?cod_atual=167> Acesso em 14-11-2011.

SANTEIRO, Sérgio. *Conceito de dramaturgia natural*. Filme Cultura, Rio de Janeiro, n. 30, ago. 1978, p.80-85.

STRECKER, Marcos. *Na estrada. O cinema de Walter Salles*. São Paulo: Publifolha 2010.

Capítulo V.

RELIGIÃO E MITO

Em busca do imaginário movimentado pelo documentário *O dia que durou 21 anos*

DANILO FANTINEL

1. Por uma leitura simbólica do filme documentário

O grande número de documentários brasileiros lançados nos últimos 18 anos¹ se configura como um fenômeno importante ao fornecer obras culturais significativas para a instrumentalização do debate nacional sobre questões sociais, políticas, históricas e econômicas. Recentemente, o longa-metragem *O dia que durou 21 anos* (2012), do diretor Camilo Tavares, obteve destaque tanto no Brasil quanto no exterior ao apresentar provas contundentes sobre a influência dos Estados Unidos na elaboração de um ambiente político propício à derrubada do presidente João Goulart em

1. Entre 1995 e 2013 foram lançados 340 documentários no Brasil. Os anos de maior produção foram 2013 (com 50 filmes), 2011 (41), 2009 (38) e 2012 (34). Fonte: Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA) da Agência Nacional do Cinema (Ancine) <http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2104.pdf>

1964, ao golpe civil-militar e à subseqüente instauração da ditadura que se estendeu no país até 1985.

Na pesquisa acadêmica, teóricos do cinema elaboram há décadas perspectivas prolíficas acerca de obras documentais, tamanha a importância deste formato audiovisual. Em suas abordagens, costumam dar atenção a diversos elementos constitutivos do documentário, desde a pesquisa a respeito do tema enfocado até itens estruturantes do modelo, como as intencionalidades do autor, o argumento e o roteiro cinematográficos propostos, o discurso do longa, a narrativa articulada, a montagem fílmica utilizada, a estética empregada, a utilização de imagens técnicas e sua possível manipulação, bem como a valorização do próprio filme como fonte de análise histórica, representativa de determinada realidade.

Entretanto, mesmo sendo princípios elementares largamente adotados pela pesquisa cinematográfica, tais perspectivas tendem a observar os filmes como obras dadas, de certa forma fechadas em si, certamente capazes de propor diálogos com seus públicos e de se fixarem na memória das audiências, porém, salvo exceções, insuficientes para analisar documentários como suportes de elementos simbólicos fundamentais na estruturação de um imaginário capaz de tocar, moldar ou traduzir realidades.

Perspectivas tradicionais de análise fílmica, embora teoricamente consistentes, deixam de observar este formato audiovisual como movimentador de imagens simbólicas dinamizadoras da própria formação do sujeito e da sociedade. Nesta pesquisa em desenvolvimento, observamos *O dia que durou 21 anos* como potencial ativador de imagens que ajudam a compor um imaginário designado pela Escola de Grenoble como fundante do homem e da sociedade.

Assim, seria desafiadora e possivelmente frutífera uma análise do documentário em questão não a partir de teorias e abordagens cinematográficas de pesquisa atentas ao filme como um produto cultural, um suporte de linguagem fílmica, uma representação de realidade ou como eco discursivo sobre o passado histórico, mas sim pela Teoria Geral do Imaginário de Gilbert Durand (2012), perspectiva que permite perceber o longa-metragem como uma obra documental da qual emanam imagens simbólicas ligadas a um imaginário antropológico referencial, relativo à própria construção política do Brasil recente.

2. O documentário como representação de realidades e fonte de análise histórica

Desde 1964², mais de cem obras documentais relativas à ditadura brasileira foram lançadas, oferecendo bons subsídios para reflexões sobre o regime militar. Porém, *O dia que durou 21 anos* se diferencia de outros filmes. Em sua “asserção sobre o mundo que nos é exterior” (RAMOS, 2013, p. 22), o longa exhibe documentos oficiais norte-americanos que comprovam a participação decisiva dos Estados Unidos na efetivação do golpe que depôs Jango e instaurou a ditadura no Brasil.

O título de Camilo Tavares, filho de Flávio Tavares, produtor do longa e um dos presos políticos trocados pelo embaixador estadunidense Charles Burke Elbrick, sequestrado pela Ação Libertadora Nacional (ALN) e

2. Pesquisa “Cinema e história no Brasil: estratégias discursivas do documentário na construção de uma memória sobre o regime militar”, do grupo de pesquisa História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação, tendo como base o catálogo da Cinemateca Brasileira, aponta o lançamento de 113 documentários sobre a ditadura entre 1964 e 2014. Disponível em <http://historiaeaudiovisual.weebly.com/documentaacuterios-sobre-o-regime-militar-brasileiro.html>

pelo Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR8) em 1969, apresenta fotografias, imagens em movimento, cartas, ofícios, telegramas e gravações em áudio, além de diversas entrevistas, que confirmam o apoio dos governos de John Kennedy (1961-1963) e Lyndon Johnson (1963-1969) ao processo político nacional que resultou em mais de duas décadas de autoritarismo em território brasileiro.

Por meio de narrativa ágil, permeada por traços de gêneros ficcionais como suspense e ação integrados ao formato documentário, bem ao estilo do thriller documental, Camilo e Flávio remontam o cenário histórico da época a partir dos dados obtidos após cinco anos de pesquisas nas bibliotecas de Kennedy e de Johnson, em Washington, e também em arquivos secretos do Estado norte-americano liberados pelo *Freedom of Information Act*, que permite acesso público a documentos confidenciais após 40 anos de seu registro.

De fato, a aproximação entre documentários e História é recorrente e fundamental para este modelo narrativo. Enquanto realizadores de cinema se dedicam à observação e asserção sobre momentos históricos, há campos da pesquisa histórica que tomam o cinema como fonte de análise. Este trabalho produtivo, no entanto, exige atenção de ambas as partes. Em seu artigo sobre as estratégias de propaganda da campanha presidencial de Getúlio Vargas de 1950, Mônica Almeida Kornis aponta para a dificuldade de se estudar e problematizar o trabalho de pesquisa com imagens técnicas no campo da História devido à particularidade e natureza de seu registro.

Conforme Kornis, a indagação sobre como analisá-las recai sobre dois pontos críticos: além das imagens técnicas não serem a expressão direta do real, assumem

novos significados quando deslocadas para outros contextos históricos e outros formatos narrativos. Relembrando um posicionamento de Pierre Sorlin, a autora ressalta a “dimensão ilusória da imagem como fiel reprodução do real”, o que a leva concluir que “a imagem é mentirosa”. De acordo com Kornis

Imagens podem ser utilizadas para qualquer fim, não são por si só provas de verdade, embora não possamos desconhecer a existência de um registro do real na imagem documental. (MORETTIN, NAPOLITANO e KORNIS, 2012, p. 69).

A pesquisadora aponta para a complexidade das relações entre História e imagem devido às intenções e objetivos de sua utilização, principalmente quando deslocadas de um contexto original, apesar da suposta relação direta entre ambas, ou seja, entre o evento propriamente dito e sua representação. No entanto, Sandra Pesavento ressalta a importância do “momento de feitura” da imagem e afirma que ela “enquanto registro de algo no tempo, é testemunho de época, mas também testemunho de si própria” (PESAVENTO, 2003, p. 87), indicando não apenas o poder da imagem no registro de um momento, de uma realidade específica a ser representada, mas também seu poder documental intrínseco, seja qual for o fato que venha a documentar.

Porém, independentemente da capacidade documental de imagens técnicas, Emmett Sullivan lembra a frequente manipulação editorial e questiona: “O que é autêntico? O que é a imagem?”. O acadêmico sugere que pensemos criticamente a suposta maior importância da imagem técnica em si contra o que ela

representa no momento de sua criação tendo em vista seus usos em reportagens ou filmes.

Uma das questões sobre o uso de imagens como documento é o que aconteceu nos milissegundos anterior e posterior. O que ocorreu à esquerda e à direita, acima e abaixo do frame. Nós capturamos um momento historicamente. Precisamos pensar sobre a prevalência da imagem contra o que ela realmente significa no momento em que é feita. (SULLIVAN, 2013).

O debate sobre realidades representadas é extenso e agrega diversas áreas do conhecimento. Conforme Beatriz Jaguaribe, teríamos contato com realidades socialmente construídas a partir de relações entre pessoas e destas com a mídia. Segundo a autora, uma das postulações da modernidade tardia é “a percepção de que os imaginários culturais são parte da realidade e que nosso acesso ao real e à realidade somente se processa por meio de representações, narrativas e imagens” (2007, p. 16). De certa forma, Jaguaribe afasta-se de Sullivan ao considerar que meios de comunicação fazem com que a imagem técnica ou a narrativa midiática tenham em si mais realismo do que nossa realidade individual. Para a autora, a tessitura de imagens e de narrativas sobre a realidade pelos meios midiáticos é absorvida pelas pessoas, transformando-se em códigos pelos quais elas interpretam o mundo e elaboram suas próprias narrativas pessoais.

A câmera fotográfica, o cinema e posteriormente, no final dos séculos XX e (*início do*) XXI, a realidade virtual potencializaram o ‘efeito de real’. A realidade tornou-se mediada pelos meios

de comunicação e os imaginários ficcionais e visuais fornecem os enredos e imagens com os quais construímos nossa subjetividade. (JAGUARIBE, 2007, p. 30; *grifo nosso*).

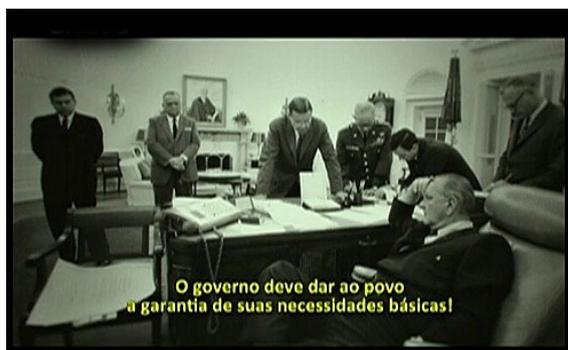
Se lavarmos em conta que a realidade é construída socialmente, não apenas por relações sociais, mas também pelas mediações de meios de comunicação de massa, é preciso ter em mente que este papel tem peso importante entre documentários, mesmo no caso dos que apresentam traços ficcionais, como *O dia que durou 21 anos*. Este filme, por decisão de seu diretor, emprega efeitos especiais e narrativa ágil para atrair público, especialmente as novas gerações. “Demos ritmo interessante, trilha legal e arte gráfica elaborada para o jovem se interessar. Fizemos um filme de história, mas também com suspense e ação” (TAVARES, 2013). Gêneros comuns ao cinema de ficção integrados à narrativa documentária, como os procedimentos de investigação quase policiaiscos do longa-metragem que é objeto deste estudo, costumam caracterizar thrillers documentais.

Atualmente, documentários com tonalidades ficcionais ampliam as características dominantes do formato narrativo, explicitadas por Fernão Pessoa Ramos como “depoimento, entrevista, roteiro, pesquisa e uso de filmes de arquivo” (RAMOS, 2012). Luiz Zanin Oricchio completa essa visão expandida sobre o modelo ao ressaltar que algumas produções “abordam a ditadura de modo original”, com conteúdo político atrelado a uma “sensibilidade pessoal” (ORICCHIO, 2013).

No filme de Tavares, há certas sequências que manipulam registros documentais de forma a sugerir teores ficcionais acerca do passado histórico, ou seja, propondo fatos que não necessariamente correspondem

à realidade de modo a estimular uma narrativa em ritmo de suspense policial, como desejou o cineasta. A reconstrução do real se dá a partir de montagem e de efeitos visuais que apontam contextos e sentidos diferentes daqueles do “momento de feitura”. Um exemplo é a cena em que uma fotografia apresenta uma sala da Casa Branca, em Washington, com políticos em frente a monitores de televisão, um dos quais exibindo imagens em movimento de uma entrevista realizada pela TV com o deputado brasileiro Bocayuva Cunha. A manipulação dá a impressão de que os políticos norteamericanos fotografados estavam assistindo à entrevista do deputado no momento em que a foto foi feita. Com um movimento de aproximação de câmera ao televisor inscrito na fotografia, a sequência do filme passa desta cena para a própria entrevista de Cunha à TV. Posteriormente, a imagem visual de Cunha é cortada, mas o áudio da entrevista segue, desta vez sob um efeito sonoro que remete a uma transmissão de rádio, por sua vez sobreposta a outra fotografia que exhibe outros políticos estrangeiros reunidos em outra sala da Casa Branca, como se os mesmos estivessem escutando o brasileiro em um rádio portátil em tempo real.





A seqüência, que manipula instrumentos documentais a ponto de estabelecer teores ficcionais dentro do filme documentário, nos remete à tessitura de imagens e de narrativas sobre a realidade, pela mídia, sobre a qual fala Jaguaribe. Ao mesmo tempo, ecoa o questionamento de Sullivan sobre manipulação editorial, autenticidade e uso de imagens técnicas. Entretanto, ao comentar a sobreposição dos campos documentário e ficcional pela ótica pós-estruturalista, Ramos explica que a queda dos limites entre os formatos é uma ação criativa que vem sendo adotada por cineastas brasileiros:

O documentário é visto como um campo tradicional, com regras a serem seguidas. Extrapolar estas fronteiras é um atestado de inventividade [...]. Este tipo de narrativa encontra-se no âmago da sensibilidade estética de nossa época, provocando uma espécie de atração irrefreável sobre o movimento de análise [...]. Discutir fronteiras e definições surge como algo ultrapassado [...]. (RAMOS, 2001, p. 193).

Marcus Freire também aborda as fronteiras éticas, estéticas e representacionais entre os filmes de ficção e

os documentários. O pesquisador aponta que títulos da linguagem documental, apesar de serem resultado de motivações diferentes das obras de ficção, apresentam elementos cinematográficos similares. Para ilustrar seu posicionamento, Freire retoma preceitos do teórico Michael Renov, que em seu livro *Theorizing documentary* afirma serem todas as formas discursivas, inclusive o documentário, se não ficcionais, pelo menos fictícias em função de seu caráter tropológico – ou seja, o apelo que fazem a tropos e figuras de retórica. Conforme Freire:

Os mesmos mecanismos usados no filme de ficção, como flashbacks, montagem paralela, etc., são usados no documentário. Da mesma forma, técnicas associadas ao filme documentário são usadas no filme de ficção, como nervosismo e movimentos de câmera na mão. Tais evidências não podem levar a outra conclusão que não seja a da inexistência de uma fronteira nítida e precisa entre as duas formas cinematográficas. (FREIRE 2011 p. 37).

Independentemente das relações entre instrumentos ficcionais e documentarizantes dentro do formato documentário, Freire lembra que, já no final do século XIX, Boleslaw Matuszewski apontava o valor histórico dos filmes em sua obra *Une nouvelle source de l'histoire*. Atualmente, Marc Ferro passa a sistematizar métodos e procedimentos a fim de estabelecer o cinema como uma das novas fontes de estudo em História, ressaltando o valor etnológico e a importância historiográfica das imagens em movimento. Para ele, tanto filmes de ficção quanto documentários são objetos de estudo. Segundo Freire, trabalhando isoladamente cada elemento constitutivo da imagem cinematográfica e analisando suas relações

internas e externas, “Ferro procura extrair do documento fílmico uma maior compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela retrata” (FREIRE 2011 p. 109).

Entretanto, aos que utilizam longas documentais como parte do trabalho de análise histórica, Marcos Napolitano lembra que “documentário histórico não é um túnel do tempo, mas um gênero cinematográfico”. O historiador completa:

Um documento histórico, sim, mas na medida em que for abordado como documento fílmico. A questão é descobrir como ele nos convence (ou não) da “verdade histórica” por meio de uma narrativa lógica e ideológica, mas, acima de tudo, cinematográfica (MORETTIN, NAPOLITANO e KORNIS 2012, p.176).

De uma forma geral, há um entendimento consolidado sobre a capacidade de asserção sobre o mundo exterior em paralelo à potencialidade de representação de uma determinada realidade por parte do filme documentário, apesar deste, em certas ocasiões, remoldar suas fronteiras éticas e estéticas com relação ao formato ficcional. Assim, há de se compreender que um documentário não é a própria realidade, mas sim uma visão fílmica de um grupo de pessoas acerca de um fato ou momento histórico. Neste caso, seria importante abordar documentários por outras vias de acesso, verificando suas camadas de informação mais profundas, observando-o como movimentador de imagens simbólicas articuladoras de um imaginário próprio, capaz de tocar a realidade em um sentido mais elementar.

3. A construção do conhecimento científico pelo devaneio consciente

Ao estabelecer proposições sobre o mundo e elaborar representações de realidades por meio de narrativas, discursos e imagens técnicas (FLUSSER, 2011), documentários oferecem ao público traduções e estratégias de sobrevivência em seu ambiente. No entanto, esta pesquisa em andamento não buscará a análise dos tradicionais elementos constitutivos do filme *O dia que durou 21 anos*. Seu objetivo será realizar a leitura das imagens simbólicas ativadas pelo longa a partir da adoção dos pressupostos da Teoria Geral do Imaginário.

Tal abordagem, no entanto, exige do pesquisador uma percepção ampliada sobre a produção do conhecimento científico, aliando as experimentações empíricas sobre seu objeto a uma liberdade criativa de ordem poética. Nesse sentido, cabe retomar alguns posicionamentos de Gaston Bachelard, defensor de pesquisas com abordagens antropológicas e interpretações simbólicas, bem como da valorização do devaneio consciente do homem desperto – ou seja, desvinculado da dimensão onírica. Segundo sua “psicanálise do conhecimento objetivo”, Bachelard sugere que, ao elegermos um objeto, acumulamos hipóteses e devaneios, formando assim convicções prévias que têm a aparência de um saber. No entanto, o pensador adverte que

A fonte inicial é impura: a evidência primeira não é uma verdade fundamental. De fato, a objetividade científica só é possível se inicialmente rompemos com o objeto imediato, se recusamos a sedução da primeira escolha, se detemos e refutamos os pensamentos que nascem da primeira observação. Toda

objetividade, devidamente verificada, desmente o primeiro contato com o objeto. (BACHELARD, 2008, p. 01 e 02).

Sem recuar o cientificismo positivista, Bachelard alega que “as condições antigas do devaneio não são eliminadas pela formação científica contemporânea”. Pelo contrário, aponta que “o devaneio não cessa de retomar os temas primitivos [...], a despeito do pensamento elaborado, contra a própria instrução das experiências científicas” (2008, p. 05 e 06).

Em seu método para operar uma psicanálise do conhecimento objetivo, o filósofo com formação em matemática, física e química aposta na união entre cientificismo e subjetividade, o que para muitos pesquisadores seria imponderável. Sua meta é encontrar a ação dos valores inconscientes na própria base do conhecimento empírico e científico.

Esse movimento constante dos conhecimentos objetivos e sociais em direção aos conhecimentos subjetivos e pessoais, e vice-versa, é retomado por Jean-Jacques Wunenburger em sua análise sobre a obra de Bachelard, que observa no devaneio consciente uma capacidade criadora definitiva. De acordo com Wunenburger, Bachelard explorou pela primeira vez na tradição francesa a dupla dimensão do espírito: a da abstração científica e a do devaneio poético.

Segundo Wunenburger, o bachelardismo se instalou em um duelismo radical, que opõe a epistemologia, inscrita na tradição do positivismo francês, a uma poética que explora a atmosfera dos devaneios literários, estilo próximo ao dos românticos alemães. Conforme a “poética do devaneio” de Bachelard, de formação simultaneamente

científica e filosófica, há uma dualidade antropológica na formação do conhecimento que opõe e congrega ciência e devaneio, objetividade e subjetividade, conceito e imagem (WUNENBURGER, 2012, p. 21 e 22).

Após Bachelard aproximar-se da psicanálise freudiana, pela qual se entregou a um procedimento de decifração simbólica, o filósofo passou a dar atenção a Carl Gustav Jung, cuja obra lhe permitiu explorar os caminhos de uma hermenêutica simbólica na qual os devaneios e os sonhos não travestem mais somente as determinações empíricas e inconscientes do sujeito, mas sugerem uma criação permanente de significações ambivalentes que correspondem a valores simbólicos universais, como atestam os mitos universais (WUNENBURGER, 2012, p. 28 e 29).

Ao valorizar os poderes criativos da imaginação, que atravessam o sujeito conectando sua história pessoal à rede de significação de imagens transindividuais que lhe colocam em sintonia com o mundo, Bachelard vê na imaginação não apenas uma faculdade psicológica, mas também uma fonte de ser e pensar.

O filósofo percebe na poética do devaneio e na dialética da negatividade a possibilidade de elaboração do conhecimento a partir da oposição de conceitos, sendo esta dimensão antinômica, contraditória, de tensionamento constante, um fator importante para um conhecimento evolutivo, em devir. Conforme Wunenburger, para Bachelard a dialética se torna um método particular para ratificar um conceito ou dinamizar a simbólica de uma imagem a partir de movimentos de deformação de seus conteúdos e de descentração de um ponto de vista imediato, nos quais as objeções e as diferenças entre sujeito e objeto são meios para se obter acesso à

objetividade e atingir o conhecimento racional. Na visão de Bachelard, a ideia de dialética permite articular continuidade e descontinuidade na história da razão científica.

Assim, a dialética das imagens simbólicas não segue apenas uma ordem lógica ou discursiva, mas também uma de essência afetiva (mais no sentido de “incômodo” e “turbulência”, e não de “ternura” ou “afeição”), justamente porque, para Bachelard, a imaginação não é um retrato estático do homem, mas resultado de uma experiência de enfrentamento dele com o mundo. Esse dinamismo poético realça valores positivos e negativos das imagens, bipolaridade caracterizada por movimentos de atração e repulsa recíprocos denominada *coincidentia oppositorum* (WUNENBURGER, 2012, p. 51 e 52), identificada como uma coincidência de opostos que não se excluem nem se anulam, mas que tendem a se complementar sem com isso estabelecer uma relação de causa e efeito. A conciliação dos contrários é própria do devaneio consciente e poético.

4. O documentário como movimentador de imagens simbólicas do imaginário

A poética do devaneio de Bachelard abre caminho à leitura das imagens simbólicas movimentadas por *O dia que durou 21 anos*, capazes de constituir um imaginário ativado pelo documentário. Transpessoal, transcultural e designada pela Escola de Grenoble como fundante do próprio homem, tal dimensão de imagens pregnantas obteve sistematização pela Teoria Geral do Imaginário elaborada por Gilbert Durand (2012), discípulo de Bachelard.

Para Durand, o imaginário é compartilhado pela humanidade, se configurando como um sistema

complexo de imagens simbólicas resultantes de um trajeto antropológico (também chamado trajeto do sentido) de ordem dual e recíproca: “uma incessante troca [...] entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (DURAND, 2012, p. 41). Ou seja, uma articulação em permanente alternância entre as condutas inerentes à condição humana, constantes, em nível biopsíquico, e as coerções estabelecidas pelo contexto histórico-social, variáveis, em nível cultural.

De acordo com Ana Taís Martins Portanova Barros, a localização do imaginário entre os dois polos que estabelecem o trajeto do sentido “é talvez a contribuição mais importante da teoria durandiana e ao mesmo tempo a que oferece mais dificuldades para o pesquisador, especialmente na área da Comunicação”, pois “tal bifrontismo do imaginário autoriza o pesquisador a aproximações tanto pelo lado arquetipológico quanto pelo lado fenomenológico” (BARROS, 2013, p. 20), sendo a vertente arquetipológica fortemente orientada por Jung.

Neste acordo entre opostos semânticos que dá origem ao imaginário, o pólo das pulsões subjetivas é a raiz de gestos primordiais do corpo humano definidos por Durand como “dominantes reflexas”, seguindo a reflexologia de Vladimir Betcherev. Elas, por sua vez, são divididas em postural (tendência do ser humano pôr-se de pé), digestiva (ingestão) e rítmica (copulação). Essas dominantes se relacionam a fim de construir imagens simbólicas que se relacionam aos verbos distinguir, confundir e reunir – ações estas que estabelecem estruturas organizadas em torno de constelações simbólicas, essenciais nos estudos do imaginário.

A teoria de Durand não apenas remete a gestos

primordiais do corpo como apresenta entre seus pressupostos a anterioridade do imaginário às demais produções do homem, como o próprio pensamento racional. Além disso, propõe uma correspondência com estruturas simbólicas antepassadas. Conforme o antropólogo, o homem contemporâneo repete mitos antigos em seu comportamento, pois há continuidade da mitologia ancestral na cultura atual.

Em sua fundamentação, a antropologia da imaginação simbólica institui métodos de modelização do imaginário, cujas imagens, ligadas aos verbos citados, Durand organizou em três estruturas diferentes: Heroica, Mística e Dramática. Todas elas também estão relacionadas às dominantes reflexas. Determinar o pertencimento das imagens a uma destas estruturas do imaginário permite compreender sua lógica operativa. Sua investigação metodológica se dá pela mitocrítica, sistemática pela qual se verificam imagens simbólicas, temas, mitos ou metáforas presentes em obras da cultura em geral. Conforme Barros

De modo resumido, a mitocrítica faz o recenseamento de imagens simbólicas em determinado material cultural, buscando constelações de imagens. Estas têm origem no que Durand (1998, p. 43) chama de convergência simbólica: o agrupamento de imagens homólogas, como variações sobre um mesmo tema. Por exemplo, a luz e o sol, o olho e o verbo convergem num simbolismo espetacular dito “heroico”, enquanto alimentos e substâncias, morada e taça convergem num simbolismo de intimidade, dito “místico” [...] O regime “dramático” é o campo de harmonização de imagens místicas e heroicas através da “coincidentia oppositorum”: os contrários coincidem sem apaziguamento, mantendo

suas arestas. Convergem aí simbolismos de progressão, como os derivados da cruz e do fogo, e também simbolismos cíclicos que se multiplicam a partir da tecnologia do ciclo e do bestiário da lua. (BARROS, 2010, p. 216).

Diferentemente do que se tende a pensar, o imaginário não é um espaço volátil onde reina a desordem irracional. Pelo contrário. Possui um equacionamento funcional que remete à noção de imaginação material proposta por Bachelard, fundada nos quatro elementos da cosmologia grega (terra, água, ar e fogo), e também pela correlação entre esquemas corporais, gestos tecnológicos, imagens arquetipais e racionalidade, conforme pressupostos da Escola de Grenoble. Porém, como adverte Barros, a compreensão intelectual destas regras não é suficiente, pois “quando se acredita tê-las entendido racionalmente, haverá algo que escapa deste entendimento, dada a presença de uma energética simbólica que impulsiona o movimento no trajeto do sentido [...]. Para conhecer a imagem simbólica é preciso mesmo nascer com ela, como quer Bachelard (1988), entregar-se à sua transcendência” (BARROS, 2013, p. 27).

Além disso, é preciso ter em mente que a imagem simbólica se difere das imagens alegóricas ou estereotípicas, nas quais o conceito precede a imagem a ponto de ela mesma ilustrar uma noção anteriormente estabelecida e oriunda de imposições sociais. A imagem simbólica, ao contrário, precede o conceito, dando-lhe origem junto a um homem simbolizador, imaginativo. Na pesquisa acadêmica, entretanto, a observação da simbolização, ou seja, da atribuição de sentidos, recorre à linguagem para expressar esse pensar.

É bem por isso que Durand (1997) desenhou os regimes do imaginário a partir do verbo mais do que a partir dos predicados e dos substantivos, pois é o verbo que contém a energética simbólica da ação, nascedouro do imaginário. (BARROS, 2013, p. 26).

A imagem simbólica produz ecos no fenômeno verbal e na dimensão icônica de imagens técnicas presentes em produtos comunicacionais como o cinema. Porém, só teremos acesso ao imaginário movimentado por tais produtos se os mesmos forem percebidos não apenas como resultado de um trabalho de percepção ou do intelecto, mas também como originários da imaginação criadora. Assim, no estudo do imaginário, a observação do trajeto do sentido das imagens exige que o pesquisador adote uma perspectiva simbólica, calcada mais em uma revelação de sentidos do que em uma decodificação de significados como propõem, por exemplo, as abordagens semióticas.

Por isso, fazer a leitura das imagens simbólicas e identificar as estruturas do imaginário a que pertencem (Heroica, Mística ou Dramática) permite decifrar ou interpretar o sentido mítico e simbólico de uma obra cultural, como um filme. O imaginário, mesmo aquele movimentado por um documentário, toca a realidade, pois a imaginação enquanto função simbólica dinamizada pelo trajeto do sentido, lócus por onde flui a energia simbólica, revela-se como um fator importante de equilíbrio psicossocial e de eufemização (ARAÚJO e TEIXEIRA, 2009, p. 08 e 09) – principalmente quando esta recai sobre a angústia existencial originária relativa à consciência da morte e da passagem do tempo, teores elementares na produção do imaginário, conforme Durand. O pensador cita Henri Bergson para lembrar

que “a imaginação define-se como uma reação defensiva da natureza contra a representação da inevitabilidade da morte através da inteligência” (DURAND, 1993, p. 98). Para o antropólogo, não há dúvida sobre o papel harmonizador da imaginação sobre o humano e seu ambiente:

A função da imaginação é, acima de tudo, uma função de eufemização, mas não simplesmente ópio negativo, máscara que a consciência ergue diante da hedionda figura da morte, mas, pelo contrário, dinamismo prospectivo que através de todas as estruturas do projeto imaginário, tenta melhorar a situação do homem no mundo. (DURAND, 1993, p. 99).

Entretanto, é preciso esclarecer que o imaginário originado no trajeto do sentido, proposto por Durand, não equivale ao chamado imaginário popular nem àquele citado por Jaguaribe anteriormente. O imaginário designado pela Escola de Grenoble é mais profundo, resultante deste processo de *coincidentia oppositorum* entre a constância inerente à condição humana e a variabilidade das coerções histórico-sociais, sendo este um movimento que torna o imaginário incontornável. Já o imaginário popular é instituído socialmente e conforme Barros poderia ser tanto um fator de alienação do real quanto algo a “ser evitado” caso se alcançasse um grau superior de consciência política. O imaginário da Escola de Grenoble, por ser complexamente estruturado, obteve em Durand uma hermenêutica simbólica adequada.

5. Considerações finais

Como visto, não há dúvidas sobre a importância e o rigor das tradicionais teorias de cinema referentes ao

filme documentário utilizadas na pesquisa acadêmica. Também são claras as profundas relações entre História e este modelo cinematográfico, capaz de oferecer representações de realidade, propor asserções sobre o mundo e servir de fonte de análise para certos campos da pesquisa historiográfica. No entanto, as abordagens focalizadas nas características dominantes deste formato narrativo se mostram insuficientes para a leitura das imagens simbólicas que emanam do documentário *O dia que durou 21 anos*.

Para se realizar um estudo sobre a esfera simbólica movimentada pelo longa-metragem, responsável pela equação do imaginário ativado por este mesmo produto cultural, é preciso estar atento tanto à poética do devaneio proposta por Gaston Bachelard, fundamentada pela consciência da imaginação criativa humana, quanto ao trajeto do sentido elaborado por Gilbert Durand, cujo acordo semântico recíproco entre as pulsões subjetivas, inerentes ao homem, e as intimações objetivas, provenientes do meio social, dão origem às possíveis imagens simbólicas presentes no documentário de Camilo Tavares.

A partir da análise fílmica de *O dia que durou 21 anos* aliada à mitocrítica inserida na Teoria Geral do Imaginário definida por Durand buscaremos revelar suas imagens simbólicas, figuras míticas, temáticas ou metáforas dominantes, procurando identificar como tais elementos se integram às estruturas estabelecidas pelo antropólogo para, enfim, definir qual perfil de imaginário é movimentado pelo longa brasileiro: Heroico, Místico ou Dramático.

No desenvolvimento desta pesquisa, será importante analisar fotografias e imagens em movimento inseridas

em cenas do filme para que sejam observadas quais imagens simbólicas surgem dos registros documentais que representam momentos e personagens históricos, instâncias governamentais e administrativas ou ainda movimentos e organizações sociais que tiveram papel fundamental nos acontecimentos políticos retomados pelo documentário.



Jango durante entrevista (acima) e General Castello Branco ao lado do embaixador norte-americano Lincoln Gordon (abaixo)

Há de se estar atento à leitura das ressonâncias simbólicas, míticas e arquetípicas inscritas nas representações de vultos políticos como João Goulart (como presidente de fato e deposto), Leonel Brizola (líder do movimento pela Legalidade), os presidentes norte-americanos John Kennedy e Lyndon Johnson, e o embaixador norte-americano Lincoln Gordon (articulador do golpe), além de diversos governadores, deputados e senadores brasileiros envolvidos no processo histórico; bem como figuras e instituições militares, civis, religiosas, jornalísticas e empresariais que tiveram participação nos acontecimentos; sem esquecer de diversos fatores internos (o Brasil em vias de reformas de base; a sociedade

brasileira refém da ditadura militar por mais de duas décadas; a militância da esquerda e a luta armada; a reabertura política...) e externos (a aproximação do Brasil aos governos de China e de Cuba; o país visto pelos Estados Unidos como uma ameaça comunista; a movimentação coerciva político-militar norte-americana) para que sejam identificadas as estruturas do imaginário movimentado pelo filme.

Ao darmos atenção à simbólica estruturada pelo longa a partir de imagens técnicas representativas do histórico político passado, mas ultrapassando a regular leitura de discurso, estética ou narrativa da obra, poderemos chegar a uma observação mais profunda sobre ela e, assim, tentar entender como o imaginário ativado por *O dia que durou 21 anos* toca tanto a construção do Brasil recente quanto a realidade do brasileiro.

Referências

ARAÚJO, Alberto Filipe Araújo e TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez. *Gilbert Durand e a pedagogia do imaginário*. Porto Alegre: Revista Letras de Hoje, v. 44, n. 4, 2009. Disponível em <http://wp.ufpel.edu.br/gepiem/files/2008/09/Texto-Alberto-e-Cec%C3%ADlia.pdf>

BACHELARD, Gaston. *A Psicanálise do Fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. *O sentido posto em imagem: a comunicação de estratégias contemporâneas de enfrentamento do mundo através da fotografia*. São Paulo: Revista Galáxia, n. 19, 2010. Disponível em <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/viewFile/2217/2206>

_____. *O imaginário e a hipostasia da comunicação*. São Paulo: Revista PPGCOM – ESPM Comunicação, Mídia e Consumo, Ano 10 vol. 10 n.29, 2013. Disponível em <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/558>

DURAND, Gilbert. *A Imaginação Simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993.

_____. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

FLUSSER, Vilém. *A filosofia da caixa preta – Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.

FREIRE, Marcius. *Documentário: ética, estética e formas de representação*. São Paulo: Annablume, 2011.

JAGUARIBE, BEATRIZ. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco 2007.

MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica Almeida. *História e Documentário*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Psicanálise dos anos cinzentos*. São Paulo: Estadão.com.br, 2013. Disponível em <http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/psicanalise-dos-anos-cinzentos/>

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Entrevista ao programa “Diálogo sem Fronteira - O Cinema, o Documentário e o Brasil”*, 2012. Disponível em <http://youtu.be/NaD5k8LQjnQ>

_____. *Mas afinal... o que é documentário?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.

RAMOS, Fernão Pessoa e Catani, Afrânio (orgs.). *O que é Documentário?* Estudos de Cinema SOCINE 2000. Porto Alegre: Editora Sulina, 2001. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/pessoa-fernao-ramos-o-que-documentario.pdf>

SULLIVAN, Emmett. *Curso online “The Camera Never Lies: Film, images & historical interpretation in the 20th century”*. Lectures “Manipulation” e “Use of Images part 1”. University of London. 2013.

TAVARES, Camilo. *Entrevista ao programa “Globonews Miriam Leitão”, 2013*. Disponível em <http://g1.globo.com/globonews/miriam-leitao/videos/t/todos-os-videos/v/convidados-falam-do-filme-o-dia-que-durou-21-anos/2512318/>

WUNENBURGER, Jean-Jacques. Gaston Bachelard, *Poétique des Images*. Paris: Mimesis, 2012.

Brasília e o Mito da Terra Prometida: a ênfase do discurso mitológico através do cinejornal

ANDREZA LISBOA DA SILVA

ANDRÉ AZEVEDO DA FONSECA

O Velho Testamento da Bíblia, mais precisamente nos versículos do livro de Gênesis, apresenta o chamamento de Deus a Abrão sobre uma terra grandiosa, abençoada para os que ali vivessem e um lar para muitas das futuras gerações. Para esse lugar, denominado de Canaã, é o que hoje se constitui como a Palestina, localizada no Oriente Médio, em um trecho do chamado “Crescente Fértil”, entre as terras do Egito e Mesopotâmia.

A expressão “terra do leite e o mel” seria atribuída ao cultivo de produtos no solo palestino, que eram obtidos mesmo a custo de grandes adversidades. Afinal, como explica Auzou (1970), a região era cheia de contrastes por apresentar um terreno acidentado, uma temperatura de oscilações desiguais e um solo umedecido graças ao recorrente índice de chuvas no local. Entretanto, ainda com suas instabilidades, a terra representava o que Deus concedia como de melhor para os seus escolhidos.

A Palestina é bela, de uma beleza austera, em parte alguma tediosa. A massa montanhosa de formas redondas, de vertentes fortemente desenhadas, dá-lhe um firme e nobre aspecto. País que tem têmpera, que não lisonjeia o homem mas se coloca à sua altura. Na limpidez do ar, uma luz perfeita lhe dá cores incomparáveis. Quando aí se instalarem, os israelitas o amarão com entusiasmo. Puderam ver nele a escolha que Deus lhe reservou. (AUZOU, 1970, p. 51)

Para essa imagem sacralizada da Terra Prometida, que se estende por vários livros do Antigo Testamento, é possível reconhecer variadas literaturas que igualmente trazem uma alusão ou forte referencial aos princípios dessa história mítica. A sucessão de relatos sobre essa narrativa bíblica reforça a significação atribuída por Mircea Eliade (1979, p.17) de que “os símbolos nunca desaparecem da atualidade psíquica” e, como tal, eles “constituem, para o homem moderno, outras tantas “aberturas” sobre um mundo de significações infinitamente mais vasto do que aquele em que vive” (Ibid., p.8).

Segundo o autor, o pensamento simbólico é precedente até mesmo da própria linguagem e razão discursiva do homem, já que “revela certos aspectos da realidade – até os mais profundos – que desafiam qualquer outro meio de conhecimento” (ELIADE, 1979, p. 13). Nem mesmo o homem moderno, vivente sob a condição da historicidade, estaria livre de ser cercado das imagens e símbolos carregados ou atribuídos de significação. Afinal de contas, “a história não consegue modificar radicalmente a estrutura de um simbolismo imanente. A história acrescenta continuamente novas significações, mas estas não destroem a estrutura do símbolo” (Ibid., pg. 157).

Estabelecendo uma proposição semelhante à condição de significados do pensamento simbólico, Edgar Morin (1999) vai mostrar outros aspectos do conceito mitológico que também podem ser atribuídos a uma questão discursiva, inseparável da linguagem. Ele apresenta que o pensamento mitológico carrega consigo um conjunto simbólico, de condição imaginária e eventualmente com traços da realidade. Dessa forma, a narrativa mítica não só fala de situações vinculadas aos atributos criacionistas de um povo ou localidade, mas também se refere a traços de sua identidade, seu futuro e até de sua aspiração.

Em geral, as narrativas dos mitos “transformam a história de uma comunidade, cidade, povo; tornam-na lendária e, geralmente, tendem a duplicar tudo o que acontece no mundo real e no mundo imaginário para ligá-los e projetá-los no mundo mitológico” (MORIN, 1999, p. 175). Para o autor, o pensamento simbólico/mitológico deve ser visto como um duplo do pensamento racional/objetivo, já que ele aponta na impossibilidade do homem viver sem suas condições de afetividade ou subjetividade. Afinal, o homem tem “uma necessidade imperiosa da correção empírica/lógica/racional de todas as nossas atividades mentais, mas necessitamos também da cobertura imaginária/simbólica que ajuda a tecer a realidade e constrói os mitos” (Ibid., p.194).

Embora reconheça a importância da associação do pensamento mítico com o racional, Edgar Morin (1999, p. 193) é enfático ao afirmar que nem tudo se constitui como mito, mesmo ele sendo um elemento relevante que ajude a moldar a malha do tecido social e do que se pode chamar de realidade. Diferentemente de sua análise, Roland Barthes (2009) aponta sobre a possibilidade da transformação de qualquer condicionante em

mito, justamente por atribuí-lo como “um sistema de comunicação, uma mensagem” (Ibid., p. 1999).

Ou seja, para Barthes (2009, p.199) tudo se constitui em mito, desde que “seja suscetível de ser formado por um discurso”. Ele procura não defini-lo pelo “objeto de sua mensagem, mas pela maneira como a profere: o mito tem limites formais, contudo não substanciais” (Ibid., p. 199). Por entender a concepção do mito dentro da lógica discursiva, o estudioso ainda acrescenta o ponto de cruzamento da mitologia com o fundamento histórico, já que o “mito é uma fala escolhida pela História: não poderia de modo algum surgir da “natureza” das coisas” (BARTHES, 2009, p. 200).

Em sua discussão, ele atribui a fala mítica como uma mensagem, possível de ser apresentada por indistintos aspectos. Não necessariamente ela precisaria ter um formato oralizado, mas também poderia ser representada por outros elementos, como por exemplo, “pode ser formada por escritas ou representações: o discurso escrito, assim como a fotografia, o cinema, a reportagem, o esporte, os espetáculos, a publicidade, tudo isso pode servir de apoio à fala mítica”. (BARTHES, 2009, p. 200).

A referência do mito como proposta discursiva para a apresentação de uma determinada mensagem será o ponto de encadeamento teórico do trabalho, utilizando como linha metodológica as bases da Análise do Discurso sugerida pelo autor Milton José Pinto (2002). Segundo sua proposta, a Análise do Discurso “não se interessa tanto pelo o que o texto diz ou mostra, pois não é uma interpretação semântica de conteúdos, mas sim em como e por que o diz e mostra” (Ibid., p. 27). Além disso, para esse tipo de análise ainda será considerado a apresentação do conteúdo imagético, já que “nas imagens encontramos

intertextualidade, enunciadores e dialogismo, tal como nos textos verbais” (PINTO, 2002, p. 37).

Seguindo a ordem de condução analítica de Pinto (2002), a observação se valerá a partir das três funções básicas designadas pela linguagem verbal. A primeira delas consiste na função de mostração, em que se situa o tempo e espaço exposto na narrativa. A segunda função é a de interação que identifica as referências de interpelação estabelecidas com o receptor, no sentido de cooptá-lo e de agir sobre ele ou mundo pelo seu intermédio. Já a terceira função básica é a sedução que se trata de observar a posição de pessoas, coisas e acontecimentos tomados em cargas valorativas - negativa ou positiva, sendo que uma dessas ordens pode ser mais ressaltada que as demais.

A observação do discurso mítico da fundação de Brasília no cinejornal ficará sob a perspectiva dessa ordem de análise, utilizando a fonte textual a partir da enunciação do narrador do vídeo e as imagens através dos registros captados pelas lentes do cinegrafista. Antes de avaliar o processo de apresentação discursiva, é necessário mostrar por qual aspecto se inseria o projeto de integração da capital federal na época, como se definia a visão mítica da cidade e em que formato se caracterizava a produção cinejornalística no período.

O projeto de integração de Brasília

A ideia de integração do interior do país serviu de fator de condução para o processo de mudança da capital, a partir do suporte de teorias políticas e econômicas que demonstravam a vantagem de civilizar o Planalto Central. Segundo explica Nonato (2010), uma das ideias correntes é que o imenso vazio demográfico poderia causar uma série de problemas, especialmente com relação à segurança nacional, pois ficariam como

alvos fáceis à dominação estrangeira. Além disso, outra suposição levantada é que uma nova região de povoamento aqueceria a economia nacional, à medida que “proporcionaria aumento do mercado interno com o desenvolvimento urbano, permitindo sustentar a industrialização” (NONATO, 2010, p.76).

Partindo dessa premissa desenvolvimentista, ainda durante sua candidatura em 1955, Juscelino Kubitschek (1956-1961) já anunciava suas intenções pela transferência da capital do Brasil, pois ele acreditava – assim como descreveu em sua biografia – que a mudança seria o instrumento desencadeador de um novo ciclo bandeirante, “fazendo com que todo interior abrisse os olhos para o futuro grandioso do país” (KUBITSCHKEK, 1975, p.9). Entretanto, importante destacar que JK nunca se colocou como o iniciador da ideia da transferência da capital, mas sim como seu intrépido executor.

A ideia da interiorização da capital do país era antiga, remontando à época da Inconfidência Mineira. [...] Pregada por alguns idealistas, chegou, mesmo, a se converter em dispositivo constitucional. No entanto, a despeito dessa prolongada hibernação, nunca aparecera alguém suficientemente audaz para dar-lhe vida e convertê-la em realidade. Coube a mim levar a efeito a audaciosa tarefa. (KUBITSCHKEK, 1975, p.7)

O projeto da construção de Brasília, denominado como “Meta-Síntese”, foi um dos planos de alicerce do governo JK e efetivamente foi iniciado a partir do ano de 1957, conforme explica Ribeiro (2008), já que necessitou ser preparado durante todo o ano de 1956. Em apenas três anos e quatro meses, no dia 21 de abril de 1960,

a obra foi inaugurada e estava com seus principais projetos realizados, porém ainda apresentava muitos aspectos inacabados e “restavam milhares de construções individuais a serem feitas e que foram realizadas no decorrer da existência da cidade” (RIBEIRO, 2008, p. 31).

Contrários ao projeto de edificação da nova sede da República estavam alguns grupos políticos, membros da imprensa e até populares incrédulos sobre o sucesso da empreitada em uma região árida e desértica. A criação de estratégias que legitimasse a construção e reafirmasse a importância de uma nova capital no território central foi uma das medidas de campanha governamental mais empregada por JK e seu grupo de aliados. Como argumenta Fonseca (2007, p. 171): “Para garantir sustentação, todo poder tem que se impor não só como poderoso, mas também como legítimo.” E nessa busca por legitimidade, o poder tende a empregar inúmeras disputas simbólicas através dos meios de comunicação.

Segundo explica Holston (1993, p. 27), para a campanha de legitimação, o governo “combinava uma mitologia do Novo Mundo e a teoria do desenvolvimento, associando a fundação da capital à fundação de um novo Brasil”. Outra medida de legitimação foi o emprego de uma ideia divinizada sobre a projeção da capital, em que se atribuiu uma inspiração sobrenatural para a concepção do projeto e se utilizou uma formação simbólica para a disposição do desenho das ruas (representado em forma de uma cruz). Contribuindo, dessa maneira, para a criação de uma visão mítica sobre a origem da cidade.

A visão mítica da cidade

O primeiro indício de uma visão mítica empregada ao projeto urbanístico da cidade aconteceu com relação à

escolha do local, declarado oficialmente como profetizado por Dom Bosco – padre fundador da ordem dos Salesianos – ainda em 1883. De acordo com a profecia, Dom Bosco, durante viagem realizada à América do Sul, teve um sonho premonitório em que “vozes” o teriam alertado sobre o desenvolvimento e riqueza de uma grande terra antes jamais vista, localizada entre os paralelos 15 e 20 graus. O relato descrito pela passagem profética foi a seguinte:

“Entre os graus 15 e 20, aí havia uma enseada bastante extensa e bastante larga, que partia de um ponto onde se formava um lago. Nesse momento disse uma voz repetidamente: Quando se vieram a escavar as minas escondidas em meio a estes montes, aparecerá aqui a terra prometida, onde correrá leite e mel. Será uma riqueza inconcebível” (NONATO, 2010, p. 112, *itálico do autor*)

A profecia ainda sugeria que a “Grande Civilização” seria vivida na terceira geração, sendo que esse período foi interpretado dentro de uma faixa temporal de 75 anos com relação à data original da predição, “o que estabelece o final dos anos 50 como a data em que a profecia se cumpriria: exatamente no momento em que Brasília foi construída” (HOLSTON, 1993, p. 24). De fato, todas essas situações reforçaram, assim, o presságio de uma situação que logo também seria confirmada por JK como um sinal irrefutável para justificar a criação de uma nova capital em terras antes exploradas.

Meditei sobre a Grande Civilização que iria surgir entre os paralelos 15º e 20º- justamente

a área em que estava construindo, naquele momento, Brasília. [...] E a Terra Prometida, anunciada repetidamente, pela voz misteriosa, ainda não existia de fato, mas já se configurava através de um anseio coletivo, que passara a constituir uma aspiração nacional. “Ali, correria leite e mel!” A visão de Dom Bosco fora, de fato, uma antecipação, uma advertência profética sobre o que iria ocorrer no Planalto Central a partir de 1956. (KUBITSCHKE, 1975, p. 19)

Aliado ao discurso profético do local da construção, ainda se utilizou uma nova formação mitológica para o projeto arquitetônico da cidade, concebido pelo arquiteto Lúcio Costa em 1957, vencedor de concurso realizado pelo Governo Federal para definir qual estrutura de organização urbana seria construída em Brasília. Segundo conta Holston (1990), a justificativa de Costa para a concepção do Plano Piloto foi que ela apareceu como resultado de uma inspiração divina, em que ele foi condutor de uma visão que lhe surgiu já pronta.

Durante a demonstração do projeto, Lúcio Costa não trouxe detalhes conceituais do seu plano aos jurados, desconsiderando “nenhuma linha de desenho técnico, nenhuma maquete, estudos de uso da terra, mapas demográficos ou esquemas para o desenvolvimento econômico ou organização administrativa” (HOLSTON, 1990, p. 70). Na verdade, o diferencial de seu plano deve-se mais por ele atribuir que suas ideias derivaram de um ato iluminado e, por isso, já devidamente sacralizado.

Com grande habilidade, Lúcio Costa consegue dar ao plano de uma nova cidade a sugestão de uma fundação legendária, a aura dos símbolos sagrados, investindo Brasília com uma mitologia universal de cidades e de símbolos. [...] provendo

Brasília de antecedentes mitológicos, ele disfarça seus precedentes históricos, eliminando a história do Brasil e da arquitetura moderna das ideias expressas no plano. (HOLSTON, 1990, p. 81)

Outro fator de reforço para a fundação mítica de Brasília também se constitui no formato planejado do Plano Piloto, designado pelo cruzamento de dois eixos que relembram a figura de uma cruz. O próprio uso dessa formação é relatado por Costa durante o primeiro artigo de seu documento, em que descreve como “o plano nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz” (HOLSTON, 1990, p. 77).

Por este conjunto de atribuições, sobre como a fundação da capital está toda encadeada em uma concepção de bases divinizadas, reverte-se a explicação do que realmente se justificaria a partir de motivações históricas para uma condição de fator naturalizado. Aliás, é justamente devido a essa substituição do fator histórico pelo natural é que Holston (1990) propõe o surgimento das bases institucionais dos mitos de fundação. Ou seja, ele designa que os mitos de fundação são gêneros de narrativa constitutivos de formas e funções sociais, levado às circunstâncias como meios para legitimar a ideias de grupos e pessoas específicas.

Como instrumento de legitimação, os mitos de fundação representam os interesses de pessoas e grupos sociais específicos, em geral aqueles que os narram, contra o interesse de outros. [...] Apresentam como se fosse naturalmente dado ou recebido – como sagrado, eterno, ideal ou universal – um conjunto de acontecimentos e

de relações, que, na verdade, são produtos da história. (HOLSTON, 1990, p. 73)

Neste sentido, dando impulso ao modo de representação do projeto de Brasília, o governo se cercou de todo o aparato propagandístico possível da época, a fim de justificar a construção da nova capital que, somente para a sua etapa preparativa, “mobilizou em torno de 2 a 3% do PNB (Produto Nacional Bruto) do período” (NOLLI, 2010, p.12). Os cinejornais e os filmes institucionais levavam ao grande público do país as imagens em movimento do processo de construção, atuando como um dos recursos comunicacionais mais utilizados no período.

Os cinejornais na época de JK

Filmejornalístico, de curta duração e com roteiro pré-concebido, os cinejornais concentravam o seu conteúdo nos acontecimentos mais importantes da semana. No Brasil, eles eram exibidos obrigatoriamente antes das sessões de longas metragens, a partir do Decreto nº 21.240/1932, instituído pelo presidente Getúlio Vargas, que tornava legal a prática dos cinejornais em todo país. Os assuntos dos vídeos podiam ser os mais diversos, desde representações da elite social, o cotidiano do povo brasileiro, até reportagens voltadas para a esfera política.

Segundo Gomes (2007), as etapas de elaboração dos cinejornais, em sua maioria, ficavam concentradas nas mãos dos próprios realizadores que eram encarregados de captar os recursos da produção, filmar as cenas, preparar os letreiros dos filmes, realizar a revelação e as cópias finais dos vídeos. A escolha da pauta a ser filmada ficava a critério do produtor, que se qualificava

como uma espécie de editor, e em muitos casos as suas decisões eram baseadas por informações prévias que ele coletava de jornais impressos ou fontes oficiais.

Na etapa da produção, elaborava-se a redação do roteiro, a forma como seria registrada as imagens, além de verificar a necessidade de um pedido de autorização para a filmagem de determinados eventos. Por último, todo esse material era reunido no estúdio para a montagem, sonorização e narração dos episódios filmados.

Em média, cada cinejornal apresentava uma série de quatro a sete reportagens e possuía uma duração geral de seis a oito minutos. As notícias mais importantes da semana ganhavam destaque nas lentes destes semanários e a quantidade de temas escolhidos para as matérias variavam de acordo com a opinião de quem produzia ou ainda conforme a relevância do assunto para um determinado momento.

Em algumas vezes, um único fato era abordado nos cinejornais, representando uma cobertura especial sobre um evento específico como desfiles, posses militares ou campeonatos de futebol. A regra fundamental para a veiculação dos vídeos é que eles deveriam ser feitos a partir da perspectiva de quem concentrava o poder nas mãos, seja a elite dominante ou as autoridades políticas.

Naturais e cinejornais abordam assuntos locais, o futebol, o carnaval, as quermesses, a melhoria das rodovias, as inaugurações, as vantagens de uma fazenda ou de alguma fábrica quando os donos querem valorizar seu nome, uma figura política, alguns grandes acontecimentos políticos, a revolução de 1924, de 1930, sempre apresentados do ponto de vista de quem fica com o poder (senão a política ou Estado Maior não autorizam a exibição). (BERNARDET, 2009, p. 38)

A partir da década de 1930, período em que se instituiu no país a obrigatoriedade de exibição dos cinejornais antes das sessões de longa-metragem, o número de produções foi impulsionado e chegou a registrar mais de 50 tipos de jornais audiovisuais somente no estado de São Paulo (BERNARDET, 2009, p. 38). Contudo, o crescimento no número de produções não acompanhou uma evolução no modo de realização dos filmes e modelos mais eficazes de distribuição das obras nos cinemas nacionais.

Por isso, nas décadas seguintes, especialmente em meados dos anos 1950, a realização do cinejornalismo começou a entrar em um contínuo processo de declínio, que efetivamente ganhou ainda mais força após a chegada maciça do aparelho televisivo nos lares dos brasileiros. Afinal, em 1950, segundo descreve Mattos (1990, p.9), o Brasil possuía uma média de 200 receptores, já em 1958 o número de televisores era de 344 mil televisores e quatro anos depois ultrapassou a marca de um milhão de aparelhos.

Porém, mesmo com a irregular produção da atividade cinejornalística, no fim da década de 1950, durante o governo de Juscelino Kubitschek, diversas produtoras de cinejornais ainda foram contratadas pelo governo federal para registrar a construção da cidade de Brasília, mostrando o ato de supervisão das obras por autoridades governamentais e até por personalidades locais e do exterior. De acordo com Maria Leandra Bizello (2008), alguns exemplos de empresas contratadas no período foram a Libertas Filmes, a Jean Manzon Films e a Persin Perrin, sendo que os vídeos gravados constituíam-se como peças de divulgação da Revista Brasília que era uma das publicações organizadas pelo órgão estatal da NOVACAP.

A NOVACAP, empresa responsável pela administração da construção de Brasília, ainda tinha o papel de divulgar e vulgarizar as idéias ligadas à nova capital no sentido de convencer e converter os contrários a ela. Uma das faces da imagem pública de Juscelino Kubitschek está ligada a esse processo de persuasão da sociedade em torno de uma idéia, de uma vontade histórica. Criador e criatura foram mostrados pelas revistas ilustradas, pelos cinejornais e filmes institucionais realizados a pedido da NOVACAP. (BIZELLO, 2008, p. 190)

Gomes (2013) indica que não há um número exato sobre a quantidade de cinejornais produzidos pelo financiamento da NOVACAP. A estimativa é de que o acervo compreenda uma média de 24 a 38 vídeos. Para este artigo, o cinejornal utilizado como objeto de análise é classificado com o número 20 e a sua realização ficou a cargo da Agência Nacional, criado em 1946 no governo de Getúlio Vargas em substituição ao Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP).

A obra escolhida é datada de 1958, possui 9 minutos e 20 segundos e contou com a participação de Romeu Pasqualine (execução das filmagens), Maurício Vaitsman (elaboração dos textos) e Alberto Curi (narrador do vídeo). Sem um título iniciante, esse cinejornal é todo centrado na apresentação das obras finalizadas e as que estão em andamento em Brasília, além de mostrar outros aspectos da cidade que justificam a escolha do local para receber o projeto da nova capital do país.

O discurso mitológico no cinejornal Brasília nº 20

Pelo primeiro ponto de análise, a função de mostraçõa do espaço-temporal da narrativa é marcada

pelo emprego de termos que contrastam a antiga realidade da cidade (uma terra inabitada) com uma mais moderna (em condições de povoamento). Em várias passagens, a narrativa sempre traz o comparativo de desenvolvimento da capital, a partir da perspectiva outrora encontrada em seu cenário, como “É o aeroporto de Brasília, uma das primeiras construções do vazio demográfico que antes existia no sítio escolhido para a nova capital” (CINEJORNAL BRASÍLIA, N.20, 1958).

Além de mostrar o espaço designado para as obras, ainda são enfatizadas as condições naturais da cidade que são atribuídas como favoráveis e proveitosas para a formação de uma nova civilização. Assim como demonstra o seguinte trecho do vídeo: “Em Brasília, a terra é dadivosa e boa. E como diria o primeiro cronista do Descobrimento do Brasil [...], “em se plantando dar-se-á nela tudo”, como está sendo provado pelo os que a cultivam com técnica e carinho” (CINEJORNAL BRASÍLIA, N.20, 1958). Aliás, para esse momento, o argumento de terra santificada e dadivosa vem agora atribuído pela Carta de Pero Vaz, primeiro documento histórico do país, que carrega uma conotação também mítica e fabulosa sobre a paisagem brasileira.

A relação temporal aparece, em alguns momentos, a partir do contraste da condição antiga da região com o cenário recente, ou seja, o tempo também é demarcado pelo jogo de oposição passado versus presente, sempre colocando a condição mais atual como um fator desenvolvido e em franco crescimento. Como descrito no trecho: “Os outrora desolados chapadões, menos de dois anos atrás, surge agora os bairros cheios de vibração” (CINEJORNAL BRASÍLIA, N.20, 1958).

O marco de tempo na narrativa também se mostra como elemento de destaque para anunciar sobre a

rapidez da construção do projeto e a garantia de entrega da capital na data prevista. Como pode ser visto neste trecho: “Em um ano e meio de trabalho, ergueu-se a obra-prima do gênio de Oscar Niemeyer: o palácio da Alvorada, residência oficial do chefe da nação e marco monumental da conquista do Planalto” (CINEJORNAL BRASÍLIA, N.20, 1958).

A função de interpelação com o público fica manifesta pelo uso de frases assertivas e estruturalmente invertidas em sua forma linear (posição de sujeito + predicado). Em alguns momentos, a quebra da frase é para evidenciar ao público sobre de qual lugar que se fala no vídeo, como em: “Surge aqui, a Praça dos Três Poderes, onde ficarão os ministérios, as autarquias e a catedral” (CINEJORNAL BRASÍLIA, N.20, 1958). De certa forma, a reiteração do espaço na ordem textual se justifica ao se mostrar uma região ainda desconhecida pela maioria da população, que tem a oportunidade de ver suas imagens em movimento a partir dos cinejornais.

O caráter de sedução fica evidenciado logo no início do vídeo, em que são mostrados dois quadros com letreiros, referindo-se o primeiro sobre o anúncio da predição de São João Bosco e o segundo sobre a confirmação de Brasília como o lugar predito pelo santo. Neste momento, já é possível notar o tipo de caracterização no cinejornal dado à nova capital, reconhecida como um “sonho secular” e que “simboliza esplendidamente dinamismo, a inteligência e o patriotismo do povo brasileiro” (CINEJORNAL BRASÍLIA, N.20, 1958).

Na verdade, o discurso panegírico é algo que vai permear toda a narrativa. Cada obra descrita no texto é sempre mencionada por uma atribuição elogiosa, ressaltando não só a beleza estrutural do monumento,

como também a sua condição de empreendimento moderno e, acima de tudo, seu caráter internacional e capaz de se igualar a grandes projetos do exterior. Como, por exemplo, é possível identificar neste trecho: “A segunda grande construção fora do Plano Piloto de Lúcio Costa foi o Brasília Palace Hotel que rivaliza com os melhores do mundo” (CINEJORNAL BRASÍLIA, N.20, 1958).

Em mais de um trecho do vídeo, a revelação de Dom Bosco aparece como elemento de certificação da escolha certa e incontestável para a nova sede do Brasil. Se no letreiro inicial do vídeo, o espectador conhecia o relato da profecia, agora ele vai evidenciar como isso se confirma na realidade, a partir da constatação dos atributos naturais de Brasília que a determina como realmente o local profetizado. Uma passagem textual em que retoma a visão do santo é: “O represamento dessa torrente irá formar o lago da visão profética de São João Bosco com a fabulosa massa líquida de 600 milhões de metros cúbicos” (CINEJORNAL BRASÍLIA, N.20, 1958).

O encerramento do vídeo ainda carrega o mesmo atributo de louvor persistente em toda obra, contudo ele faz uma síntese da representação do projeto de Brasília para o crescimento do país. O discurso de integração nacional é retomado no final da narrativa, aliando a este fator uma postura desenvolvimentista que também se faz presente como um dos grandes lemas do período de governo de JK. Especialmente visto na seguinte sentença, “uma grande civilização, cujas benesses hão de se espalhar de forma equitativa por todo o imenso território nacional, unindo e engrandecendo cada vez mais os brasileiros na comunhão dos ideais de ordem e de progresso” (CINEJORNAL BRASÍLIA, N.20, 1958).

Somado ao elemento textual, a apresentação imagética também é operada com cuidados específicos, complementando a reiteração do discurso mitificado e sacralizado da construção de Brasília. Os grandes planos gerais dominam a projeção e sempre focalizam as estruturas dos prédios em fase de construção na cidade. Embora o ambiente seja dominado por grandes vazios territoriais, os planos sempre privilegiam o enfoque do que se já tem construído e a narração explica a continuidade do andamento do processo pelo uso contínuo de expressões verbais no gerúndio.

Quando figuras políticas, especialmente o presidente Juscelino, são mostradas nas imagens, as atenções das câmeras se voltam para esses indivíduos, privilegiando as capturas feitas pela perspectiva de baixo para cima (tendendo ao elevo de sua postura). Nesses quadros, as autoridades sempre aparecem com ações resolutivas, como se estivessem conferindo o andamento dos projetos ou participando ativamente das decisões administrativas das obras. Os outros elementos humanos capturados constituem-se na massa de trabalhadores que sempre são visto em atividade, ou ainda, a aparição de algumas famílias de pioneiros já residentes na cidade.

O registro do cenário natural de Brasília é realizado em diversos momentos da gravação e essas imagens servem como apoio visual para os trechos em que se faz a alusão da cidade com a profecia da Terra Prometida. A abundância de uma terra fértil e rica de recursos naturais é o elemento explorado pelas imagens, especialmente no trecho em que são mostrados os agricultores manejando a terra para o plantio. Assim como, quando se evidencia o grande afluente que banha a região e será o responsável pela formação da barragem da usina elétrica do local.

A pouca movimentação de câmera deduz a fixação do aparelho em algum suporte, já que os breves momentos em que ela se move acontecem quando o registro é feito dentro de um carro ou avião. A trilha sonora muda em três momentos do vídeo: o primeiro quando se mostra a condição do reservatório de água e o cenário paisagístico local, o segundo momento quando é focada a parte das construções e obras já levantadas, e o terceiro no trecho de narração final quando se faz uma síntese da significação do trabalho desempenhado em Brasília e de sua importância para o desenvolvimento da nação.

Considerações Finais

Mesmo sem o conhecimento exato de quantos cinejornais foram produzidos pela NOVACAP, especialmente para o enfoque das obras no terreno de Brasília, é possível observar o cuidado e atenção primorosa do órgão no financiamento audiovisual de materiais que elevassem a condição do significado do projeto de construção ao grande público. Especificamente quanto ao uso do cinejornal da Revista Brasília número 20, deve-se destacar a riqueza visual e textual da obra em reunir diversos fatores representativos da política de Juscelino Kubitschek em seu ato de convencimento à nação sobre a transferência da sede do governo federal para, até então, uma terra inóspita e demograficamente vazia.

A ênfase no desempenho acelerado dos trabalhadores somado ao deslumbramento das transformações do lugar aparece em quase todos os momentos do vídeo, com o objetivo de ressaltar a viabilidade e clareza de um projeto que trouxe um impacto inflacionário aos cofres públicos – “de 12,2% em 1958, a inflação alcançou em

1961 o patamar de 38,1%” (NOLLI, 2010) - e resultou em uma grave condição de déficit ao governo federal – “de 80,8% em 1958 foi para 137,5% em 1961” (NOLLI, 2010). Afinal, como defende Oliveira (2006), “a futura capital em construção numa região isolada demonstrava o arroubo do governo, reforçava a imagem mítica do começo e contribuiu em muito para o clima de ufanismo, de confiança no futuro naqueles ditos anos dourados”.

Para o país, que ainda na década de 1950 estava se adequando à chegada da televisão nos lares, os cinejornais cumpriam uma importante tarefa na divulgação de imagens em movimento dos principais acontecimentos nacionais, inclusive da transferência histórica da sede do governo federal que já era vislumbrada desde o século XVIII. A apropriação de um discurso positivista e entusiasta de Brasília ganha impulso nas lentes desses semanários jornalísticos, que reforçariam o segmento textual da narrativa a partir de uma seleção rigorosa das imagens gravadas.

Se as intenções políticas e econômicas para o projeto da capital não eram diretamente declaradas no vídeo, o mesmo não se confirma sobre a áurea mítica e sacralizada instituída ao seu surgimento. A profecia de São João Bosco é reiterada em alguns trechos da narrativa como uma justificativa suficiente e credível na escolha da cidade, e as imagens – “autênticas” e “incontestáveis” – estariam para confirmar a certeza de sua predição. Além do conteúdo imagético, o trabalho da edição e o acréscimo da sonoplastia também ajudam a alimentar esse jogo intencional e direcionado do governo.

Acrescido ao item profético, outras representações também contribuíram na instituição sacralizada da origem de Brasília. Por um lado, tem-se a inspiração

sobrenatural da concepção do Plano Piloto formulada pelo arquiteto Lúcio Costa, e por outro, tem-se o planejamento do desenho paisagístico de suas ruas em um formato de cruz. A citação desses elementos como condicionantes “naturais” para a criação da cidade aponta o inegável uso do discurso mitológico como elemento de convencimento ao público. Aliás, se de acordo com Almino (2007, p. 300), os “mitos não se destroem facilmente; sobrevivem à própria realidade material”, eis talvez a necessidade de se utilizar argumentos que iam mais além do regime de racionalidade. Saindo do curso da história para uma fonte mítica dos acontecimentos.

Referências

CINEJORNAL Brasília N. 20. Cinegrafista: Romeu Pasqualine. Redator: Maurício Vaitsman. Narrador: Alberto Curi. Brasil, 1958. 1 vídeo (09' 59"), sonoro, p/b. Disponível em. Postado em 30 de agosto de 2010. Acesso em 20 de abril de 2014.

ALMINO, João. *O mito de Brasília e a literatura*. Revista Estudos Avançados. São Paulo: Universidade de São Paulo, v. 21, n. 59, 2007. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10224>. Acesso em 27 de abril de 2014.

AUZOU, George. *A tradição bíblica*. São Paulo: Duas Cidades, 1971.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. 4ª ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. 2ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BIZELLO, Maria Leandra. *Entre fotografias e fotogramas: a construção da imagem pública de Juscelino Kubitschek*.

Campinas, SP: Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes – Unicamp, 2008.

ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos*. Lisboa: Coleção Artes e Letras/ Arcádia, 1979.

FONSECA, André Azevedo da. *A imaginação no poder: o teatro da política na encenação da legitimidade*. Contracampo, Niterói, v. 1, n. 16, p.167-182, jan. 2007. Semestral. Disponível em: <http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/view/398/196>. Acesso em: 7 jul. 2014.

GOMES, Ana Lúcia de Abreu. *Brasília nos filmes da Novacap*. In: X Encontro Regional Sudeste de História Oral, 2013, Campinas. Anais... Campinas: Unicamp, 2013.

GOMES, Renata Vellozo. *Cotidiano e cultura no Rio de Janeiro na década de 50: os cinejornais da Agência Nacional*. Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, ano XIV, n. 15, 2007. Disponível em: http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae15_renata_gomes.pdf Acesso em: 10 de maio de 2014.

HOLSTON, James. *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. Tradução Marcelo Coelho. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

KUBITSCHKE, Juscelino. *Por que construí Brasília*. Rio de Janeiro: Bloch editores, 1975.

MATTOS, Sérgio. *Um perfil da TV brasileira: 40 anos de história (1950-1990)*. Salvador: A TARDE, 1990.

MORIN, Edgar. *O método III: o conhecimento do conhecimento*. 2ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2009-2013.

NOLLI, Joana D'arc Moreira. *O processo de planejamento e o sistema político brasileiro nos anos de JK*. 2010. Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/2010/Historia/artigos/planodemetas.pdf. Acesso em 10 de maio de 2014.

NONATO, Alexandre Ferreira. *JK e os bastidores da Construção de Brasília: sob a ótica da Conscienciologia*. Foz do Iguaçu: Associação Internacional de Editores, 2010.

OLIVEIRA, Márcio. *O ISEB e a construção de Brasília: correspondências míticas*. Sociedade e Estado, Brasília, v. 21, n. 2, p. 487 - 512, maio/ago. 2006. Disponível em. Acesso em 20 de maio de 2014.

PINTO, Milton José. *Comunicação e discurso: introdução à análise de discursos*. 2ª ed. São Paulo: Hackers Editores, 2002.

RIBEIRO, Gustavo Lins. *O capital da esperança: a experiência dos trabalhadores na construção de Brasília*. Brasília: editora Universidade de Brasília, 2008.

Entre o Sagrado e o Fantástico: as (des) construções imagéticas em *Noé*

FABIANA RODRIGUES

1. Noé - breve panorama bíblico

A história bíblica de Noé inicia-se, de acordo com o livro do Gênesis, com Deus observando o mau comportamento da Humanidade. Assim, decide inundar a Terra e destruir toda forma de vida. Contudo, Deus encontra um homem bom, chamado Noé que era um virtuoso e inocente homem em seu tempo. Diante desta bondade e virtuosidade, fica decidido que Noé iria preceder uma nova linhagem do homem. Ou seja, não seria exterminado durante o fim do mundo. Assim, Deus disse ao bondoso homem que construísse uma arca e levasse com ele a esposa e seus filhos Shem, Ham e Japheth, e suas esposas. E, de todas as espécies de seres vivos existentes, deveriam ser levados dois exemplares, macho e fêmea, a fim de que perpetuassem as espécies. Também, para que o sustento fosse garantido, alimentos deveriam ser armazenados.

Após a entrada de Noé e sua família e, dos animais selecionados, a chuva começa a cair na Terra por quarenta dias e quarenta noites. A inundação cobre tudo, desde as mais altas montanhas até a mínima vegetação rasteira, e todas as criaturas acabam morrendo. Porém, Noé e todos que estavam com ele sobrevivem. Após quarenta noites e quarenta dias, a chuva cessa, mas a água permanece sobre a Terra por mais um tempo. Com o passar dos dias, Deus se lembra de Noé e dos que estavam com ele na arca, por isso faz passar um vento que baixa as águas. A arca descansa sobre o Monte Ararate e, com a diminuição das águas, os topos das montanhas voltam a aparecer. Noé envia alguns animais voadores aos céus, como pombas e corvos a fim de que estes animais lhe tragam alguma informação sobre o movimento das águas: se estas realmente baixaram ou não. Em uma de suas últimas tentativas, ele descobre que a água baixou em outros lugares, e assim, sua arca pôde finalmente atracar em terra firme. Com a decisão por parte de Deus que não mais seria lançada nenhuma maldição sobre a Terra, a história da humanidade volta a ser reconstruída através de Noé e seus descendentes.

2. Noé - o filme

Noé (Noah, em inglês) é um filme de gênero épico baseado na história bíblica da Arca de Noé. Noé, sua esposa Namé, e os filhos Cam, Sem e Jafé, vivem em uma terra inóspita, com homens que perseguem e matam uns aos outros sem nenhum temor. Um dia, Noé em sonhos, tem visões sobre tempestades e sobre o fim do mundo que se aproxima, e assim, recebe uma mensagem do Criador de que deve encontrar Matusalém, seu pai. Durante o percurso, ele e sua família acabam salvando a vida de

uma criança chamada Ila, que tem um ferimento grave na barriga e é a única sobrevivente de um vilarejo destruído por malfeitores. Contudo, para encontrar Matusalém, a família terá que passar pela floresta dos gigantes de pedra, seres míticos e avessos aos humanos por questões do passado. Noé e sua família são aprisionados em um grande vale, pelas criaturas de pedra. Mas, uma das criaturas vê bondade em Noé e decide libertá-lo, sem que os demais gigantes de pedra saibam. Porém, ao saberem, desaprovam a atitude do outro gigante pela libertação de Noé e seus familiares. Estes gigantes, na lenda filmica, são anjos caídos que habitavam a Terra, ou seja, representavam "prisões eternas", pois eram seres de luz antes da criação e foram punidos por tentarem ajudar a humanidade através da transmissão de conhecimentos. Entretanto, estes, poderiam, dependendo de suas atitudes na Terra, voltarem aos céus.

Noé, após todas as adversidades em sua caminhada, encontra Matusalém. O velho profeta lhe diz que ele tem a tarefa de construir uma imensa arca para abrigar os animais durante um dilúvio que acabará com a vida na Terra, de forma que a visão do Criador possa ser, enfim, resgatada. E assim, uma floresta cresce em uma velocidade anormal para que toda a matéria prima necessária fosse disponibilizada a Noé e sua construção. Começa enfim, a construção da arca, um grande caixote de madeira que deverá abrigar, entre os humanos, um casal de animais de cada espécie. A construção é turbulenta, necessitará da proteção e ajuda dos gigantes de pedra, pois invasores considerados pecadores sabendo que uma desgraça está por vir, querem embarcar na arca, atrás da salvação. A arca é para pessoas de coração puro. Noé fica com a incumbência de selecionar quem deverá ser salvo. Ao sair disfarçado pelos arredores, Noé

vai a um acampamento, montado por homens, próximo à construção da arca. O acampamento é somente para aqueles que conseguirão lutar e se salvarem. Em volta desse acampamento ficam as crianças, mulheres e os impossibilitados de irem para uma guerra. Noé vê duas crianças sendo vendidas a troco de carne, pois o alimento no acampamento é escasso. O modo como isso se apresenta, choca Noé que realmente não vê a mínima possibilidade desses homens impuros entrarem na arca. O patriarca, acima de todos, luta consigo mesmo para manter-se fiel ao seu Deus, que ele supõe estar lhe dando uma missão gigantesca, e ao mesmo tempo, proteger sua família e sua linhagem, que vem desde Abel e que traz em si um paradoxo: ele tem de salvar o planeta do próprio homem, ou seja, dele mesmo. É desta forma, o filme acontece em meio aos caos do dilúvio, e à incerteza de que todos os embarcados sobreviverão, o que de fato ocorre ao final com a chegada de todos a um novo continente, a um novo mundo.

3. O elemento fantástico na história sagrada

A interpretação de *Noé* (filme) é livre de trechos do livro da Gênese. Noé assume licenças poéticas e não procura ser fiel a fatos históricos ou crenças religiosas. E, isso fica exposto em relação ao uso dos efeitos sobrenaturais presentes em quase toda a narrativa fílmica. Elementos como criaturas mitológicas, florestas que se autoconstroem e um figurino estilizado o tornam mais próximo de ficções científicas pós-apocalípticas e fantasias no estilo da trilogia *O senhor dos anéis*, do que de clássicos bíblicos como *Os dez mandamentos* (1956) e de outros de mesmo teor. Há uma sensação de estranheza causada pela hibridização tecnológica de imagens.

Pensar o conceito de Sagrado é importante porque vários cineastas contemporâneos ao afirmarem-se ateus, não deixam de procurar exprimir o Sagrado ou a espiritualidade na sua obra. Talvez, uma nova tendência do mercado cinematográfico.

Mas, o que é o Sagrado hoje? Definir o Sagrado contemporâneo não é tarefa fácil, depois de uma secularização cada vez mais óbvia das sociedades. No entanto, o sagrado continua a ser procurado e expresso, em particular pela arte. E se o Sagrado está a transformar-se, libertando-se da iconografia tradicional religiosa, ele está presente de forma implícita, em particular no realismo. A forma como alguns cineastas tratam imagens, contextos, permite ao espectador ter a experiência direta e contemporânea do Sagrado.

Será o Sagrado uma força transcendente? Será que hoje a experiência fílmica do Sagrado pode ser feita sem a presença explícita do religioso, levando à criação de uma nova estética cinematográfica? Por exemplo, Noé é um tema sagrado que toca o espectador, mas a expressão transcendente de determinadas criações imagéticas que se manifestam em todos os grandes planos, tornam a exposição das cenas um conjunto de forças que trabalham fantasiosamente com o realismo das emoções, gerando uma apatia fílmica.

Faz-se necessário pensar que o Sagrado: “é uma “energia do real” constituído por uma série de pequenas forças que despertam o respeito, a distância, a admiração, a aversão, o medo e muito mais” (FILHO, 1997, p.5).

Contudo, tentar definir o Sagrado apenas pela questão das imagens ou da devoção que se tem a determinados ícones e símbolos é demasiado complexo, porque o Sagrado insere-se em uma estética e ética que podem ser representadas sob vários prismas:

Por outro lado, a noção de sagrado é complexa e ambígua. Existem várias espécies de sagrado na arte do mundo contemporâneo, desde o sagrado estético inerente a toda a obra de arte até o sagrado demoníaco, passando pelo sagrado religioso, o sagrado cósmico, o sagrado maravilhoso, etc. Etienne Souriau distingue vários níveis de existência de uma obra de arte : a existência física que é a obra de arte em seu estado material ; a existência fenomenal que é a obra enquanto apresentada aos sentidos, sob a forma de certo jogo de aparências sensíveis; a existência “chosale” enquanto que a obra evoca diretamente (nas artes representativas) e indiretamente (nas artes não representativas) certo número de seres ou de coisas existindo no mundo; e finalmente a existência transcendental, isto é, uma espécie de halo místico que envolve a obra de arte e evoca todo um mundo de idéias e sentimentos e que faz com que a obra tenha certa profundidade. Por isso é dessa transcendência que se fala quando se afirma que toda obra de arte, sob certo aspecto, é sagrada. É necessário, pois, que a perspectiva da obra de arte e a visão do seu autor nos orientem para essa “outra coisa” que nos transtorna totalmente e que permanece para nós um mistério. Daí a definição de Bazaine: “O sagrado é o sentimento misterioso de uma transcendência brilhando na ordem natural do mundo, no cotidiano” (FILHO, 2010, p. 7)

E, talvez, pelo tema do Sagrado adquirir outras faces que não envolvem somente a questão religiosa, o gênero Fantástico trata de forma diferente a demonstração do sobrenatural e isso vem a ter uma característica antagônica em relação ao elemento maravilhoso, pois neste, o universo do maravilhoso fecha-se em si mesmo, é hermético, excludente e, paradoxalmente convencional porque, apesar de erguer-se sobre uma imaginação que

subverte os convencionalismos do mundo material e familiar, reafirma a hierarquia do real sobre o irreal. Confirma a impossibilidade de interpenetração entre essas “duas zonas de sentido”, como assim designa Irleamar Chiampi (1980, p. 66): o mundo real e o imaginário. A arbitrariedade com que se dispõem as intervenções mágicas, as metamorfoses e outros fenômenos de caráter extranatural na narrativa do Maravilhoso, assenta, implicitamente, a falsidade e a inexistência do sobrenatural. Já o elemento Fantástico no filme *Noé* surge em meio a um cenário familiar, tal como ocorre na narrativa, ações próprias de um dia a dia comum, que se reveste de uma característica cotidiana. Tudo parece reproduzir a rotina, a normalidade das experiências conhecidas, quando algo inexplicável e extraordinário rompe a estabilidade deste mundo natural e defronta as personagens com situações inusitadas. A partir disto a narrativa fantástica confabula com situações racionais e o evento sobrenatural que passa a fazer parte da trama como algo verossímil. Ou seja, o discurso narrativo Fantástico ao mesmo tempo que constrói a diegese, mantém as personagens num estado de incerteza permanente diante da verdadeira índole dos fenômenos metaempíricos que cruzam o caminho de suas vidas.

No Fantástico, as personagens oscilam entre uma explicação racional e lógica para os acontecimentos extranaturais - inserindo-os, desta forma, na ordem convencional da natureza - e na admissão da existência de fenômenos que escapam aos pressupostos científicos, racionais e empíricos. Quando surgem os primeiros Gigantes de Pedra em *Noé*, acontece o embate entre o que é da ordem do Sagrado e o que é da ordem do Fantástico. Há uma desconstrução de sensações. Apesar de haver a citação na Bíblia sobre estes misteriosos seres:

“Naqueles dias, havia gigantes sobre a face da terra, pois os filhos de Deus se uniram às filhas dos homens e elas tiveram filhos; estes são os heróis, tão afamados nos tempos antigos” (Gênesis 6,4). Há a opção por reproduzi-los tecnologicamente, com características monstruosas e maldosas, no início.

Os Gigantes, ou anjos caídos, ao mesmo em que são ou foram seres Sagrados, no contexto, também são efeitos especiais imagetivamente construídos que vêm, quiçá, a suspender a chamada “suspensão da descrença” pois, em uma história cuja temática é sagrada, homens de pedra são seres fantásticos, tecnológicos, à mercê de uma explicação simulacra.

Todorov discute a crença na sobrenaturalidade dos fenômenos e a convicção numa explicação que os inscrevam num rol de justificativas conformes às leis naturais como o elemento definidor Fantástico. A sobrenaturalidade e o Fantástico caminham em uma mesma mão, são inegáveis sob o ponto de vista do espectador.

Felipe Furtado (1980, p. 95) nos mostra que a posição de Todorov neste ponto, mostra uma ambiguidade construída aqui, pelo discurso fílmico e gera uma condição para o convencimento. O espectador, conduzido pela construção imagética dos Gigantes em *Noé* desempenha o papel de testemunha de acontecimentos Fantásticos, que tendem a participar desta construção e identificar-se com ela, até certo ponto. Mas, segundo Furtado, essa identificação, se não cumprida, não compromete, não obstante, a ambiguidade entre o natural e o sobrenatural comunicada pelo Fantástico. O jogo do discurso verossímil construído e desconstruído, sucessivamente, neste tipo de filme, é assinalado por Furtado como o grande fator responsável pela eficácia desta ambiguidade que

influencia, quase invariavelmente, a percepção do espectador. Qualquer espectador que conheça a história bíblica sabe de Noé, e sua aventura no dilúvio, portanto é quase impossível que prevaleça a ambiguidade nas ações.

Da mesma maneira, os sentimentos de medo, espanto, dúvida, horror, de “estranheza inquietante” (expressão atribuída por Freud aos efeitos da fantasmaticidade no espírito humano), manifestam a vigência de um tratamento discursivo da narrativa “fantástica”, dado aos fenômenos metaempíricos e aos temas do sobrenatural, que visa a valorização impactante destes fenômenos na consciência seja do espectador ou do leitor. Mas, como estes sentimentos constituem uma característica subjetiva observável, há o “esvaziamento da significação”, a perplexidade, o terreno do “não sentido”, e isto se estabelece porque a cisão entre o mundo real e o imaginário apresenta um caráter inconciliável no Fantástico.” À medida que Gigantes de Pedra e Florestas se constroem digitalmente na trama fílmica, o espectador cria novas perspectivas, novos olhares sobre Noé. Sabe-se que nem na era bíblica tal feito foi “real”. E, mesmo aqueles que não conhecem o lado Sagrado, o Noé – personagem bíblico cristão, presenciam o sobrenatural em oposição ao natural, como uma trama de ficção científica que reconstroem a diegese fílmica. A ligação entre o Sagrado e o Fantástico transforma-se em uma ligação híbrida de gêneros. O Fantástico neste contexto é um híbrido. Um exemplo alhures para isso, seria a trilogia *Matrix*, dos irmãos Wachowski (início do século XXI). *Matrix* simultaneamente é um filme de ficção científica e uma fantasia gótica acerca de um futuro obscuro para o homem, consequência de suas atitudes passadas. Cada vez mais fazemos parte de um

futuro dominado pela tecnologia e pela ciência e, parece que a tônica é, independente do tema, tornar a narrativa hibridizada para uma saída dos lugares comuns das narrativas pouco empolgantes. Noé, com a inserção dos gigantes de pedra, da floresta visivelmente construída por computação gráfica, além de outros elementos, como as cores monocromáticas dos animais, tornam a obra reconhecida mais pelos efeitos sensoriais tecnológicos que despertam do espectador do que por sua sagraçidade.

Assim, o Fantástico e o humano em *Noé*, no centro da existência, modifica a noção de pecado e castigo e faz transitar do real (a Bíblia) para o Fantástico qualquer manifestação de sobrenatural. Com a secularização progressiva da sociedade, a capacidade de suscitar a crença depende de uma opção voluntária do espectador no sentido da renição à trama, de estar ligado a uma suspensão do descrédito perante elementos que são, mais do que nunca, percebidos como artificiais ou irrealis no século XX, pelo espectador.

Felipe Furtado, no seu estudo *A Construção do Fantástico na Narrativa*, obriga-nos à readequação de alguns artifícios sobrenaturais. Às manifestações sobrenaturais de natureza supersticiosa sobrepõem-se as que partem do homem. Reflexos em espelhos e outras superfícies, desdobramentos no espaço e no tempo, sonhos e visões, que podem tomar a forma de assombrações, duplos ou gêmeos, esquizofrenias, bipolaridades e outras perturbações mentais, contrastes (interior e exterior, luz e sombra, Bem e Mal, entre muitos outros) têm na sua gênese os desfasamentos internos das personagens, que se expressam, frequentemente, através de sinais exteriores de monstruosidade física ou comportamental. Talvez isso seja o que acomete o personagem Noé, pois quando se vê entre os que devem ser salvos em sua arca

e os que devem ficar e morrer no dilúvio, seu juízo de valor não o permite diferenciar os inocentes dos nócios ao mundo, e assim, o seu lado mal acaba prevalecendo. Isso fez com que sua bondade, no estudo da tradição religiosa, fosse questionada. Será que Noé era o único homem virtuoso em uma humanidade má? Não vamos nos ater a tal questionamento, pois esse não é o escopo do trabalho, mas serve como pano de fundo para a construção de toda a narrativa fílmica que aqui se apresenta. São pelas ações de Noé que o Fantástico adquire forma e intensifica as ações sagradas, ou “benevolentes”. Ou, talvez, deixe o conceito do Sagrado mais estilizado, mais voltado às tendências do cinema do séc. XXI: impactante tecnologicamente.

Chiampi, na obra *O Realismo Maravilhoso*, observa que o discurso do Fantástico encontra esta forma de ressonância no espírito humano em função da presença, fundamentada social, cultural e historicamente, de um medo inconsciente, atávico, do desconhecido. A forma “fantástica” garante o despertar destes sentimentos porque projeta imagens e uma atmosfera particular ligadas a estados mórbidos da consciência.

As emoções de medo ou horror, bem como a sensação de nojo dos seres ameaçadores ou monstruosos glorificam uma concepção maniqueísta do mundo: o Bom, o Bem, O São e o Divino saem vencedores no conflito. A problematização do real no fantástico assume, neste sentido, o caráter de uma luta primordial entre forças antagônicas, da qual saem vitoriosos os valores que o pensamento logocêntrico aceita como positivos. (CHIAMPI, 1980, p. 67).

Segundo Silvio Zamboni, em “A pesquisa em

arte; um paralelo entre arte e ciência”, toda tecnologia empregada em um filme cuja história liga-se ao Sagrado, também terá uma relação íntima com a produção de arte, com a técnica que procura tornar a obra única, revisitada, talvez, para se contar uma história tradicional sob o olhar de outra técnica, que podemos entender neste aspecto como o Fantástico na narrativa. Para Zamboni, vídeos e computadores criam novas possibilidades de imagens:

As tecnologias foram e continuam sendo ferramentas com que o artista passa a contar para a expressão e a comunicação de suas idéias. Elas, per si, não criam idéias novas e revolucionárias, mas servem para criar novas perspectivas dentro do mesmo paradigma, do mesmo conjunto de idéias já estabelecido. [...] A tecnologia pode recriar e refazer o que não foi feito, seu uso é valioso em qualquer paradigma, porém sendo ferramenta e não idéia, nunca por si mudará o paradigma em que está atuando (ZAMBONI, 1988, p.42).

Outra característica considerável quando se faz obras baseadas em obras literárias ou bíblicas é a de se manter a inteligibilidade da obra, mesmo quando a ela se incorporam criações sobrenaturais, fantásticas que possibilitam outras análises de seus espectadores.

A dificuldade das adaptações reside na necessidade de tornar a narrativa perfeitamente inteligível à primeira vista (ao contrário do leitor de romance, o espectador não pode voltar atrás, apesar de poder – e não deve deixar de fazê-lo quando se trata de obras-primas – ver um filme várias vezes, quando captará todos os aspectos, todas as sutilezas que lhe escaparam nas projeções precedentes). Além disso, há o problema de “temporalidade”: é importante

reunir o máximo de coisas num mínimo de tempo, exprimir tudo pela ação num tempo limitado; donde a necessidade de estilizar, de suprimir uma grande parte dos elementos do romance que se está adaptando para conservar somente o essencial da ação, o que existe de mais significativo nas individualidades. [...] Dadas as diferenças fundamentais entre os meios de expressão da literatura e do cinema, a adaptação mais escrupulosa é necessariamente a passagem de uma linguagem a outra, é uma tradução e, portanto, “uma traição criativa”, segundo Robert Escarpit.” (BETTON, 1987, p.117).

O espectador gosta de manter uma relação harmoniosa, seja com suas ideias, seja com sua forma de pensar, e principalmente com aquilo que lhe é exposto; ele gosta de saber, metaforicamente, “em qual terreno está pisando”, portanto o acréscimo de elementos estranhos às condições que lhe são “normais”, cotidianas podem gerar-lhe frustração, desinteresse, assim “chocado por uma obra, por uma imagem ou pensamento, o “receptor” nem sempre tem o espírito suficientemente aberto para dizer: “o filme é bom, bem interpretado, embora me choque.” (BETTON, 1987, p.89). Talvez *Noé* seja isso – um estranho.

Conclusão

Os efeitos de sentido causados em *Noé* são da ordem do Fantástico, do sobrenatural lúdico, em que o Sagrado, a essência norteadora da construção fílmica aqui, fica a cumprir a missão de descrever os fatos dentro de uma estética hollywoodiana de adaptar para o cinema um material que já tenha base sólida de “fãs”, na tentativa,

quem sabe, de garantir retorno de bilheteria. Outra vantagem bem vista é que usar a Bíblia como fonte não requer pagamento de direitos autorais. E ainda, usar a Bíblia com alta tecnologia é um princípio, quicá, da construção de novos filmes de ficção científica com base religiosa. Noé é bíblico, sua missão sagrada foi conhecida mundialmente, por aqueles que se interessam pelo assunto principalmente, e revisitá-la com homens fantásticos que se formam de pedras, ou florestas que se proliferam na velocidade da luz é trabalhar com o lado consciente do espectador. Se uma das principais características do cinema é a “suspensão da descrença”, o filme *Noé* não nos coloca em um universo diegético programado para uma imersão audiovisual, para um sonhar acordado, mas para uma ruptura com o que se pretendem encontrar neste discurso fílmico, e a cada nova cena de efeitos especiais vem à tona não a “suspensão da descrença”, mas a “encenação da crença”.

Referência Audiovisual

ARONOFSKY, Darren. *NOAH (tradução em português Noé)* – EUA- Paramount Pictures – 2h18min

Referências

A Bíblia sagrada: tradução na linguagem de hoje. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2000.

BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. Campinas – SP: Papirus, 1997.

BETTON, Gerard. *Estética do Cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

CHIAMPI, Irleamar. *O Realismo Maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

FILHO, Arnaldo Lemos. *O cinema e o sagrado*. São Paulo, 2010.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte Universitário, 1980.

GERBASE, Carlos. *Impactos das tecnologias digitais na narrativa*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

PROPP, Vladimir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

_____ *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense, 1984.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Editora Moraes, 1977.

_____ *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

A temática religiosa da Teologia da Libertação em “Deus é um fogo” (1987), de Geraldo Sarno

FELIPE CORRÊA BOMFIM

O cineasta Geraldo Sarno, provindo da cidade de Poções no sudoeste da Bahia, mudou-se por um breve período para a capital soteropolitana durante seus estudos de Direito na UFBA, no final da década de 1950. As atividades no Instituto Cubano del Arte y de la Indústria Cinematográficos (ICAIC) e no Centro Popular de Cultura (CPC) baiano, desenvolvidas no início dos anos 60, impulsionaram seus primeiros trabalhos cinematográficos, como a colaboração nos *Noticieros*¹, desenvolvidos junto ao diretor de fotografia Arturo Agramonte, em Cuba e o curta-metragem “Mutirão em Novo Sol” (1963), realizado no CPC baiano. Em meados da década de 1960, a mudança para a capital paulista enriqueceu sua filmografia com documentários representativos no âmbito do documentário moderno

1. Os *Noticieros* (cinejornais) cubanos do início da década de 1960 tratavam-se, basicamente, de documentações sobre a revolução em andamento no país.

brasileiro, por meio de suas viagens empreendidas ao Nordeste do país².

Notamos uma mudança de direcionamento em relação ao universo temático e suas abordagens nos documentários realizados pelo cineasta a partir da década de 1970. Salientamos o particular interesse do diretor por temáticas religiosas voltando-se para duas direções distintas no campo religioso. A primeira dirigiu-se ao candomblé, por meio da realização de dois documentários: “Espaço sagrado” (1975) e “Iaô” (1976). A outra incidiu sobre a vertente católica da Teologia da Libertação, que adquiriu bastante força no início da década de 1980³, nos documentários: “A terra queima” (1984) e “Deus é um fogo” (1987).

Neste estudo optamos por analisar o documentário “Deus é um fogo” visto que a temática religiosa da Teologia da Libertação foi tratada com maior profundidade neste longa-metragem. Apesar de diversas pesquisas discutirem a relação entre cinema e religião, notamos a falta de estudos aprofundados sobre esse documentário, sendo que podemos relacionar tal ausência à limitada circulação do mesmo no circuito de festivais nacionais⁴.

2. O primeiro documentário realizado pelo cineasta durante sua permanência na capital paulista foi “Viramundo” (1965). A partir das viagens empreendidas pelo diretor, respectivamente, em 1967, 1968 e 1969, surgiram documentários como “Dramática popular (1969), “Viva Cariri!” (1970), entre outros.

3. Em sua tese de doutoramento, Mairon Escorsi Valério, (2012, p. 14), comentou sobre o surgimento da Teologia da Libertação na década de 1970, a partir da adoção das Comunidades Eclesiais de Base (CEBs).

4. O documentário foi distribuído pela Televisión Española (TVE), em “duas emissões de TV” (SARNO, 2006, p. 210). *Deus é um fogo* circulou ainda no Festival Internacional de Oberhausen, na Alemanha - fazendo parte do Programa Especial de 1988 -, no II Encontro de Cineastas Andinos, realizado no Peru, em 1991 e no IX Festival del Nuevo Cine Latino-Americano de La Havana, em 1987. Em território nacional ressaltamos a

O projeto do documentário foi apresentado pelo cineasta à Televisión Española (TVE) com o intuito de coprodução, sendo tal procedimento realizado somente após grande parte da produção do filme, já viabilizada pela própria produtora do cineasta, a Saruê Filmes⁵.

O cineasta encontrou apoio do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos (ICAIC) e outras instituições⁶ para a realização de “Deus é um fogo”, optando por trabalhar com uma equipe bastante reduzida, restringindo-se, em alguns casos, ao cineasta, fotógrafo e sonoplasta.

O primeiro documentário realizado pelo cineasta durante sua permanência na capital paulista foi “Viramundo” (1965). A partir das viagens empreendidas pelo diretor, respectivamente, em 1967, 1968 e 1969, surgiram documentários como “Dramática popular” (1969), “Viva Cariri!” (1970), entre outros.

Durante as diversas etapas de filmagem, notamos que a equipe foi se alterando ao longo do processo, em particular na função da fotografia do filme⁷,

apresentação no Circuito Universitário da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), em maio de 1988, segundo o *Jornal Cine Universitário* do mesmo mês, além da projeção em Curitiba, no Paraná (MILLARCH, 1989, p. 8). O documentário foi projetado, em um contexto mais contemporâneo, na retrospectiva dedicada ao cineasta Geraldo Sarno durante o Festival *Estado verdade* de 2001.

5. Sarno (2014) declarou que a coprodução realizou-se de fato somente após a produção do filme, durante a apresentação do filme no 6o Festival Internacional del Nuevo Cine Latino-americano, em Havana, Cuba.

6. Além da produtora e distribuidora EMBRAFILME, o esteio de outras instituições foi obtido, na maior parte dos casos, durante o período de estadia nas próprias locações do documentário.

7. Dentre os membros da equipe que participaram das diversas etapas ressaltamos: Nonato Estrela, Lauro Escorel, Tadeu Ribeiro, Carlos Ebert, Pedro Farkas e José Carlos Horta. CINEMATECA BRASILEIRA, Ficha completa Deus é um fogo. Disponível em: < <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/#>>. Consultado em: 18/04/2014.

apresentando maior estabilidade na área do som, com a presença de Walter Goulart⁸. Outros membros da equipe que retomaram as colaborações com o cineasta neste documentário são o fotógrafo José Carlos Horta e o compositor Jaceguay Lins⁹.

As locações escolhidas na América Latina para a realização do documentário encontram-se nos seguintes países: México, Cuba, Peru, El Salvador, Nicarágua, Equador e Brasil. Segundo Genézio Darci Boff¹⁰, o documentário “Deus é um fogo” “escolheu as fronteiras mais perigosas e as situações mais conflitantes” (BOFF apud MILLARCH, 1989, p. 8).

Apesar de já ter tido contato anterior com a Teologia da Libertação, presente em trechos pontuais no documentário “A terra queima”, essa temática é reforçada em “Deus é um fogo” por meio da busca do cineasta por grandes teólogos e pensadores do movimento religioso que estão presentes nas longas entrevistas do filme, além dos fortes registros de cultos da Teologia da Libertação nos diversos países do continente latino-americano.

O período no qual o documentário foi realizado foi marcado por um momento em que o otimismo com o movimento religioso, em uma escala internacional, alcançara um descenso, em particular em relação à Teologia da Libertação e os movimentos populares. Sarno (2006, p. 210) salientou uma exaustão dos recursos disponíveis, neste período específico do filme,

8. Além disso, Goulart desempenhou a edição do filme na pós-produção.

9. O maestro e compositor Jaceguay Lins trabalhou diversos anos na Orquestra Sinfônica do Espírito Santo, sendo bastante representativo o seu trabalho de resgate e manutenção de manifestações populares da congada e folguedos neste estado do país.

10. Frei Leonardo Boff.

para a linguagem do documentário, evidenciando particularmente o esgotamento no emprego da narração, sendo que optou em “Deus é um fogo” por utilizações bastante pontuais desta ferramenta para a composição de seu filme.

O documentário contextualiza, no início de cada sequência do filme, as localidades geográficas das regiões filmadas. Os diversos freis e padres que aparecem ao longo do documentário são apresentados por meio de um texto que aparece na parte inferior do quadro. Cabe ressaltar que os nomes dos religiosos e teólogos, do alto escalão da Igreja Católica, são acompanhados no texto da localidade em que atuam, subordinando a localização à apresentação do membro religioso.

Sendo assim, podemos notar a utilização de recursos no filme em alternativa ao esgotamento da narração evidenciado pelo cineasta, como a inserção dos textos pontuais no canto inferior do quadro. Outro recurso que atualiza as ferramentas disponíveis para a articulação fílmica é o emprego do plano-sequência, como vemos na sequência da igreja do Padre Uriel Molina, na Nicarágua. Salientamos ainda o uso de imagens de arquivo registradas por terceiros, sendo tal procedimento pouco recorrente na filmografia do cineasta Geraldo Sarno.

As vozes em “Deus é um fogo”

Para esta análise temos como foco as junções interiores, examinando-as dentro da estrutura do filme. Deste modo, serão cotejadas sequências do documentário com o intuito de observarmos suas relações e eficácias no resultado final atingido na ‘voz’¹¹ do documentário.

11. O teórico americano Bill Nichols descreve o conceito de ‘voz’ no documentário em seu livro *Introdução ao documentário*, p. 76. Essa “voz do documentário fala através de todos os meios disponíveis para o criador.

Partimos da observação das ferramentas audiovisuais utilizadas na concepção do documentário estudado. Sendo assim, elencamos alguns elementos perceptíveis a partir da redução da *voz over* no documentário “Deus é um fogo”: 1) utilização de imagens de arquivo; 2) emprego de plano-sequências; 3) utilização de depoimentos de fiéis para a construção da narrativa.

O trabalho da *voz over* no documentário “Deus é um fogo” apresenta-se pontual e restrito, sendo que Sarno, (2006, p. 210), evidenciou a presença de uma narração que “recita apenas quatro fragmentos de Heráclito, que separam os cinco blocos de sequências do filme”.

Ao estudarmos minuciosamente a estrutura do documentário, podemos notar que a *voz over* em “Deus é um fogo” não se limita às declamações tiradas dos fragmentos do filósofo pré-socrático¹², sendo que salientamos a presença de uma segunda *voz over* no filme com uma função distinta da primeira.

A segunda *voz over* encontrada no documentário “Deus é um fogo” possui um tom bastante diverso, sendo que está presente em momentos como no início da primeira sequência filmada no Brasil, em Monte Santo, além de um trecho durante uma manifestação em El Salvador e no final da sequência filmada no Peru. Nestes três momentos ouvimos a *voz over* elucidar brevemente as transformações operadas da religião católica no contexto latino-americano dentro da perspectiva da Teologia da Libertação.

Esses meios podem ser resumidos como seleção e arranjo de som e imagem, isto é, a elaboração de uma lógica organizadora para o filme”.

12. O filósofo pertenceu à escola jônica, sendo sua obra reunida através de fragmentos. Tais reflexões estão reunidas no livro “A arte e o pensamento de Heráclito: uma edição dos fragmentos com tradução e comentário” de Charles H. Kahn.

O tom explanatório que a segunda narração assume na sequência de Monte Santo, no Brasil e na sequência de El Salvador diverge, no entanto, da narração no final da sequência filmada no Peru. Esta última não possui função explicativa e se relaciona com o tema da próxima sequência, em que ouvimos as declarações do Padre José Oscar Beozzo sobre as CEBS (Comunidades Eclesiais de Base), que “constituíram o primeiro núcleo de organização mais autônoma das classes populares”.

Em relação a primeira *voz over*, que se utiliza dos fragmentos do filósofo Heráclito de Éfeso, cabe somente salientar, neste momento do texto, que ela se articula de uma maneira mais complexa no filme a partir de sua imbricação na dinâmica das sequências do documentário.

Retomamos brevemente uma declaração do cineasta Geraldo Sarno, cedida em uma entrevista para a revista Comunicações do ISER (Instituto de Estudos da Religião), (CESAR; MONTE-MOR, 1984, p. 15), em que comentou sobre duas ocasiões que ocorrem no instante da filmagem em qualquer relação no documentário, sendo que o cineasta “não pode abandonar o momento do sujeito, do documentarista, como não pode estar desatento ao fenômeno social”.

Acreditamos que ambos os momentos explicitados por Sarno coexistam no documentário, sendo que notamos, de saída, algumas de suas marcas nos dois tipos de *voz over* que elencamos nos parágrafos anteriores. Além da presença mais evidente dessa dualidade na própria *voz over*, observarmos ainda o seu desdobramento na tessitura de algumas sequências do documentário.

Entre os elementos relacionados ao universo religioso, podemos sublinhar a presença de trechos de celebrações religiosas, que dedicam um tempo

representativo às cerimônias, sendo que as decisões de registro de tais celebrações precedem o ato de filmagem. Grande parte dos rituais figurados em “Deus é um fogo” não são explicitados ou descritos. Os possíveis motivos para esta decisão poderiam estar na tentativa de assumir uma perspectiva interior à visão religiosa, por meio do ato de elidir explicações sobre os ritos expostos, considerando tais rituais subentendidos pelo espectador¹³.

Apesar da relevância de tais considerações, a intenção de esquivar-se de explicações sobre os rituais parece caminhar em outro sentido, sendo que retoma elementos da própria estrutura da narrativa, carregando os rituais e figuras religiosas de simbologia. Sendo assim, as cruces figuradas ao longo do documentário perpassam a referência direta a Jesus Cristo e a Igreja, adquirindo uma conotação aos mártires sublinhados pela narrativa do filme.

Alinhado a este pensamento, Prestes (1987, p. 07) salientou que “a luta de Cristo se confunde com a guerra pela justiça social, pela reforma agrária e pela revolução socialista”. Estes três pontos sublinhados por Prestes são, na verdade, as diversas conotações que cada localidade filmada deu à Teologia da Libertação, sendo que o último ponto destacado por Prestes relaciona-se, por exemplo, à Nicarágua que, como evidenciou Sarno, (2006, p. 210), se trata de uma “formulação deles [...] ao meu entender é uma Teologia da Revolução que eles formulam”.

13. No estudo sobre os filmes de temáticas religiosas realizados na década de 1970, Bernardet (1994; 1996), sublinhou a proposta de Nelson Pereira dos Santos no longa-metragem “O amuleto de Ogum” (1974) como uma tentativa de inserção dos elementos religiosos na própria narrativa, a partir da postura de elidir explicações sobre os atos religiosos ali expostos. Tal procedimento de reelaboração da narrativa a partir de tais elementos realiza-se de fato, segundo o autor, somente a partir do documentário de Juana Elbein dos Santos “Yia-mi-agbá. Mito e metamorfoses das mães nagô” (1981).

A estrutura do documentário “Deus é um fogo” é composta por 17 sequências, sendo que optamos em organizá-las em 5 blocos distintos para facilitar nossa análise, dispostos, respectivamente, em “Prólogo”, “Surgimento da Teologia”, “Brasil”, “Nicarágua” e “Teologia indígena”¹⁴.

Essa opção pelos blocos trata-se, simplesmente, de um elemento facilitador, de modo que possamos discorrer com maior facilidade pela estrutura do documentário, além de possibilitar um breve distanciamento que ofereça uma leitura do documentário em sua totalidade.

Após tais esclarecimentos, partimos do bloco de sequências que nominamos “Brasil”. Este bloco apresenta um número representativo de elementos que estabelecem um vínculo entre as sequências que o compõem. O conjunto destas sequências se constrói de forma bastante elaborada, sendo o seu ponto alto a consagração, figurada na segunda missa filmada neste conjunto de sequências.

Começamos a partir da presença de celebrações religiosas nas sequências deste bloco. As missas registradas no documentário são filmadas a partir de propostas previstas que precedem o ato do registro,

14. Dentre as sequências que compõem estes blocos, temos no bloco “Prólogo”: sequência filmada no México e o início do documentário, em suas primeiras imagens ao som da harpa. O bloco “Surgimento da Teologia (da Libertação)” refere-se as duas sequências filmadas em Cuba, no santuário de São Lázaro, a sequência realizada em Monte Santo, no Brasil e a sequência do Peru, com o Monsenhor Gustavo Gutierrez. No bloco “Brasil” estão presentes as sequências da missa de primeiro de maio, as declarações de Monsenhor Aloísio Lorscheider, a sequência da consagração do cálice, além da sequência da reforma agrária. No bloco “Nicarágua” temos, respectivamente, as sequências das declarações de Padre Miguel D’Escoto, Comandante Tomás Borge, Padre Ernesto Cardenal, Padre Uriel Molina, a colheita de café e a segunda parte do depoimento do Padre Uriel Molina. Por fim, o bloco “Teologia indígena” limita-se a sequência filmada no Equador com a comunidade de Riobamba, próxima ao Vulcão Chimborazo, além da festa dos mortos e o depoimento final de Monsenhor Leonidas Proaño.

sendo que alguns dos trechos selecionados foram cuidadosamente preparados para a filmagem. Deste modo, alguns dos rituais filmados durante a realização do documentário são ressignificados¹⁵ dentro da narrativa. Assim como a cruz dissocia-se diretamente da figura de um único mártir, Jesus Cristo, para figurar os diversos mártires sucumbidos nas lutas mencionadas ao longo do filme.

Na sequência final que estabelece a ligação entre os blocos, nestes textos intitutados, “Surgimento da Teologia” e “Brasil”, vemos o Monsenhor peruano Gustavo Gutierrez, considerado como um dos fundadores da Teologia da Libertação¹⁶, elaborar suas declarações sobre as dificuldades de pensar o catolicismo em um contexto social de privações.

Padre Gutierrez expressa suas preocupações, em uma igreja praticamente vazia, a partir de um catolicismo que dialogue com as necessidades concretas dos oprimidos, sendo suas reflexões sintetizadas na pergunta explicitada de forma pontual em seu discurso: “como falar de Deus a partir do sofrimento do inocente”.

No início desta sequência vemos duas cruzes nos

15. Apesar de o termo “ressignificação”, utilizado pelo crítico Jean-Claude Bernardet, (2004, p. 71), referir-se a imagens de arquivo, em sua “transposição de uma imagem de um contexto fílmico para outro, modificando-lhe a significação”, optamos por utilizá-la neste contexto, sendo que exprime a passagem de um símbolo religioso conhecido para a sua nova significação no produto do filme.

16. Monsenhor Gustavo Gutierrez publicou o livro “Teologia da libertação: perspectivas” em 1971, sendo que segundo Valério, (2012, p. 11), “é considerado [...] um dos marcos de fundação da Teologia da Libertação”. Valério traçou em sua tese a periodização da Teologia da Libertação em quatro momentos: “um primeiro momento inicial [...] (1968-1973), no qual as premissas básicas da teologia aparecem nos textos fundadores de Rubem Alves, Gustavo Gutiérrez e Hugo Assman. Um segundo momento (1973-1979), no qual [...] passa por um descolamento institucional, regional e discursivo [...] terceiro momento (1980-1990), [...] quarto momento (1990 em diante).

três primeiros planos. A primeira trata-se de um plano detalhe de uma imagem de Jesus Cristo com a coroa de espinhos. No segundo plano vemos a imagem de Cristo na cruz, circundada de outras estatuetas religiosas, registradas dentro de uma igreja. A terceira consiste em um movimento descendente que descobre um desenho de um camponês carregando uma cruz.

As declarações de Padre Gutierrez estão dispostas entre esta primeira cruz de Cristo na igreja e uma cruz filmada no lixão, próxima ao final dos depoimentos de Gutierrez. Sendo assim, ao intercalar os depoimentos de Gutierrez com duas cruzes, a primeira na igreja e esta última no lixão, o filme sublinha uma passagem emblemática entre a posição privilegiada da Igreja como instituição para uma igreja que visa os interesses concretos da população, em sua pobreza e suas tribulações quotidianas.

No início da sequência da “Missa de 1o de Maio” - parte do bloco de sequências que intitulamos “Brasil” - vemos um desenho com a figura de Jesus Cristo ao centro de um grupo de pessoas reunidas. Ao lado do desenho de Cristo vemos casas bem simples e uma vegetação que remetem às comunidades, sendo que ao fundo da imagem, vê-se uma cidade desenhada. Esta imagem, acompanhada da canção entoada¹⁷, faz a junção entre essas duas sequências, descortinando assim, as declarações de Padre José Oscar Beozzo sobre a função das Comunidades Eclesiais de Base (CEBs).

Trata-se, portanto, de uma alusão às dinâmicas históricas do próprio movimento da Teologia da Libertação, ao notarmos que a própria junção entre estas sequências estabelece um elo entre o surgimento

17. O trecho da canção remete às Comunidades Eclesiais de Base (CEBs) com a estrofe “Eu sou feliz é na comunidade / na comunidade eu sou feliz”

do movimento, figurado nas declarações de Gutierrez, e a afirmação das CEBs. Retomando as considerações de Valério, (2012, p. 11), tal passagem é condizente ao momento inicial da Teologia da Libertação marcado pelo período de “(1968- 1973), no qual as premissas básicas da teologia aparecerem nos textos fundadores de Rubem Alves, Gustavo Gutiérrez e Hugo Assman” para um “segundo momento (1973-1979), no qual [...] passa por um descolamento institucional”.

Após os esclarecimentos de Padre Beozzo sobre as CEBs, como “núcleo de organização [...] das classes populares [...] dentro da igreja”, o documentário caminha para um longo registro¹⁸ de uma cerimônia católica na cidade de Porto Feliz, no interior do estado de São Paulo. O documentário retoma a temática dos mártires ao registrar a missa de 1o de maio, que, como relembra uma depoente no púlpito da igreja: “dedicaram a data de 1o de maio à lembrança dos mártires operários e consagraram-no como dia de luta da classe operária”¹⁹.

Durante a mesma celebração, vemos cruzeiros de papel serem colocadas ao redor do púlpito da igreja, figurando assim, segundo a narração em *off*, os “mortos anônimos da luta”. Citam nomes de diversos ativistas como Oscar Romeiro²⁰, cujo assassinato foi lembrado nas imagens de arquivo da segunda sequência do filme.

18. Apesar de algumas imagens da missa de 1o de maio estarem intercaladas por imagens feitas em uma siderúrgica, a sua duração completa é de cerca 9 minutos.

19. As declarações da depoente referem-se a data da greve geral ocorrida em 1886, na cidade de Chicago, nos Estados Unidos. A greve, organizada por trabalhadores, reivindicava jornada de 8 horas de trabalho, proteção ao trabalho da mulher e do menor e melhores condições de vida.

20. Durante a celebração, outros nomes são lembrados como mártires: o líder sindical Nativo (da) Natividade (de Oliveira), o operário Santo Dias (da Silva), a sindicalista Margarida (Maria) Alves e o Cacique Ângelo Cretã.

Na sequência seguinte, os depoimentos angustiados de duas mulheres enlutadas se completam corroborando, através da montagem, o anonimato dos falecidos companheiros das entrevistadas. Tratam-se de outros mártires, como se refere Monsenhor Aloísio Lorscheider, que faleceram tragicamente. A fala de Lorscheider clama por uma justiça, dentro de uma perspectiva religiosa entendida como forma de respeito aos outros, e pede que os assassinos sejam perdoados, em um ato cristão.

Apesar dos pêsames e orações pelos falecimentos, Lorscheider adverte que o sangue destes mártires não terá sido derramado em vão, e arrebatada com a frase “o sangue dos cristãos é semente de vida nova”. Tais declarações de Lorscheider são intercaladas por dois breves momentos, em que revemos as duas viúvas, ambas com uma cruz de madeira na mão. A montagem deste trecho apresenta uma consistência híbrida no qual os elementos religiosos - presentes nas prédicas de Lorscheider e na simbologia visual composta das vestes negras das enlutadas e do ato das viúvas segurarem uma cruz de madeira - confluem ao corroborar um tratamento religioso dos falecimentos.

Em meio à pluralidade de rituais presentes na cerimônia da missa, o trecho recortado para a sequência posterior às declarações do Monsenhor Aloísio Lorscheider é justamente o momento da consagração, primeiramente da hóstia e, em seguida, do cálice. Notamos que, diferentemente dos outros trechos, o padre que realiza a consagração não é nomeado a partir das descrições na parte inferior da tela²¹.

21. Apesar dos textos apresentarem, em sua grande parte, os nomes dos personagens de cargo eclesiástico, podemos excetuar as referências dos textos que apresentam o Comandante Tomás Borge, na segunda sequência de Nicarágua e Doña Rosa, na sequência final do filme, em Riobamba, no Equador.

O trecho registra o ritual de consagração do cálice, que representa a transformação simbólica do vinho em sangue, por meio das frases proferidas pelo sacerdote “este é o cálice do meu sangue, sangue [...] que será derramado por vós e por todos os homens para a remissão dos pecados”. Nota-se uma referência às prédicas de Lorscheider ao declarar que o “sangue derramado” dos mártires não foi em vão. Outro indício desta ressignificação do “sangue derramado” está presente no próprio plano do registro da consagração, em que vemos uma faixa ao canto direito do quadro, com a escrita: “porque sangue para ficarmos na terra?”.

A celebração, bastante sucinta em relação a outras sequências do filme como a missa de 1o de maio, evidencia a intenção de transferir um veio religioso, porém sutil, aos ativistas que sucumbiram em prol das diversas lutas sociais figuradas no filme. O trecho da missa conclui com a frase declamada pelo sacerdote “Eis o mistério da fé”.

Acreditamos que a conclusão desta sequência aponte para duas direções: a primeira confere uma diluição da referência do martírio *uno* de Cristo para uma pluralidade figurada pelos diversos ativistas mortos em prol das lutas sociais e a segunda, que transpassa o aspecto religioso ali figurado e oferece uma leitura mais ampla dentro da estrutura do filme. Este segundo veio está alinhado às reflexões de Frei Leonardo Boff ao declarar que o filme “soube desocultar o que se esconde por detrás deste fenômeno social e religioso: a fé confrontada com a injustiça se transforma em motor de libertação” (BOFF apud MILLARCH, 1989, p. 08).

A perspectiva religiosa como potencialidade de transformação

Para validarmos as dinâmicas estabelecidas na adoção de uma perspectiva religiosa da Teologia da

Libertação, cabe retrocedermos à uma sequência que sublinha elementos pertencentes à outra ordem, para além dos já explicitados. Trata-se da montagem paralela, presente na sequência da missa de 1o de maio, entre as declarações do Monsenhor Cláudio Hums e os planos da siderúrgica inseridos neste trecho.

Durante a montagem paralela, notamos que somente Monsenhor é apresentado, ao passo que as referências à identidade dos trabalhadores são elididas nos planos da siderúrgica que intercalam as declarações do sacerdote. Tais planos mostram certa contradição em relação às prédicas de Hums, sendo que as reivindicações trabalhistas elencadas no seu sermão, como “direito a uma aposentadoria justa”, são seguidas de imagens que contestam que havia sido dito, como o plano de um trabalhador idoso com as centelhas do alto-forno da siderúrgica ao fundo.

Sentimos que esta primeira leitura da montagem paralela não esgotava todos os elementos presentes neste trecho específico do documentário, sendo que optamos por averiguar o emprego de tais elementos no significado dessa composição. Cabe notar que a ausência total de ruídos nos trechos da siderúrgica e o seu contraste com as prédicas do sacerdote que reivindica os direitos trabalhistas, elencando-os em uma construção repleta de referências religiosas, compõem uma tessitura complexa na banda sonora que salta aos olhos na composição desta montagem paralela.

A voz ausente dos trabalhadores não é cedida por meio do sermão de Hums, mas está diretamente vinculada “a dimensão libertadora” desta Igreja transformadora, explicitada pelo sacerdote em suas prédicas no trecho que precede o primeiro plano da siderúrgica. Deste modo,

a relação entre as falas sobre a “dimensão libertadora” da Igreja e o primeiro plano do recipiente derrubando o metal líquido, em estado incandescente, nos remete à voz *over* dos fragmentos²² de Heráclito de Éfeso, presentes no documentário: “Deus é dia e noite, inverno e verão [...] ele se transforma como o fogo”.

De fato, tais referências nos fazem rever a estrutura desta montagem paralela, que, através desses outros elementos elucidados no parágrafo anterior, completam o significado do trecho. Sendo assim, os contrastes entre o sermão de Hums e as imagens da siderúrgica, associados às disparidades na banda sonora apresentam as transformações da Igreja a partir de uma leitura dialética.

A dimensão libertadora, presente nas prédicas de Hums, evidencia a passagem de uma Igreja “teológica” para a Igreja “popular”²³. Os oprimidos são os responsáveis por esta transformação, figurada na montagem paralela por meio dos operários da siderúrgica. O ato dos operários moldarem em fôrmas o líquido incandescente reforça a ideia de transformação por meio da fluidez, visto que no fragmento específico mencionado acima, Heráclito de Éfeso se refere ao fogo como “força configuradora do mundo” (NIETZSCHE, 2008, p. 64).

Apesar de o final da montagem paralela concluir com as preces para os trabalhadores seladas com um “amém”, a perspectiva religiosa não é adotada em sua

22. Trata-se do fragmento 67. Os fragmentos estão presentes no livro de Charles H. Kahn “A arte e o pensamento de Heráclito: uma edição dos fragmentos com tradução e comentário”.

23. Esta dualidade, catolicismo “teológico” e catolicismo “popular”, é expressa nos estudos de Claudia Mesquita, (2006, p. 25), em sua tese de doutoramento, ao referir-se à valorização deste último dentro do campo do documentário, em meados da década de 1970.

totalidade, visto que a montagem paralela sublinha, sutilmente, o aspecto fluído da religião.

Após observarmos no trecho da montagem paralela o interesse do documentário pela fluidez da religião documentada, sentimos a necessidade de retomarmos os blocos que concebemos no início do texto, de modo a proporcionar o distanciamento necessário para as próximas considerações desta discussão.

Ao observarmos a disposição dos blocos dentro da estrutura narrativa do documentário, podemos notar, inicialmente, certa periodização dos diversos momentos da Teologia da Libertação. Temos o “Prólogo” com os indígenas no México, o “Surgimento da Teologia” com a figura de Monsenhor Gustavo Gutierrez, em seguida a criação das CEBs no bloco “Brasil” e as leituras dadas em “Nicarágua”, momento em que se deflagra o descenso da Teologia nas declarações de Padre Uriel Molina.

Sendo assim, o que realmente importou para o cineasta foi a dimensão dada às dinâmicas de transformação e não as datas históricas de tais periodizações, visto que não recorre à elas ao longo do documentário. O retorno no final do filme aos indígenas, no último bloco que intitulamos “Teologia indígena”, não consiste somente na elaboração de uma dimensão cíclica na estrutura do filme.

Como evidenciamos no decorrer dessa discussão, a entrega do cineasta à vertente da Teologia da Libertação retratada é parcial, sendo que desponta em alguns momentos específicos na configuração dos planos, como alguns trechos elucidados como os falecimentos acompanhados das prédicas do Monsenhor Lorscheider.

Apesar dos numerosos depoimentos dos fiéis corroborarem para certa formação da religiosidade do

cineasta no filme, é partir dos depoimentos de Monsenhor Leónidas Proaño - intercaladas no documentário com as imagens registradas na comunidade de Riobamba, no Equador - presentes na última sequência do filme, que se transmite ao documentário uma perspectiva religiosa.

De fato, Sarno (2014) declarou que entrou em contato com esta comunidade por meio do próprio Monsenhor Proaño, sendo que as declarações dadas pelo bispo sobre a teologia indígena, a partir de elementos como o respeito dos indígenas com a terra e valor atribuído a ela, tocaram particularmente o cineasta durante o processo de realização do filme.

Tal empatia fez-se perceptível na narrativa do documentário, sendo que o cineasta sela as etapas da Teologia da Libertação com duas sequências sobre a teologia indígena, a primeira, no início do filme no México e a última, em Riobamba, no Equador. Ao estabelecer a ordem final das sequências, o cineasta recorreu aos fragmentos do filósofo Heráclito de Éfeso, oferecendo uma leitura dos diversos desdobramentos da Teologia da Libertação no filme, a partir de sua potencialidade de transformação.

Tal potencialidade foi valorizada também em filigrana narrativa, onde o sangue derramado dos mártires tornam-se sementes nas prédicas de Aloísio Lorscheider e a tarefa dos religiosos é semeá-las, segundo as declarações de Uriel Molina. O depoimento de Molina precede a festa dos mortos, realizada para a ocasião do plantio e como reforça Monsenhor Proaño, “os defuntos estão na terra”.

Este duplo movimento - das transformações religiosas, em suas periodizações no filme, e do próprio ciclo de vida desses mártires - é cingido por uma

interpretação do cineasta sobre o descenso da Teologia da Libertação. O arrefecimento desta vertente religiosa marcada pelo período de realização do filme, faz o cineasta enveredar por outros caminhos, deparando-se com a riqueza da teologia indígena, que, segundo Proaño, em referência à Teologia da Libertação, “nasce da mesma entranha destas minorias [...] que são os indígenas”.

Ao valorizar a essência dos aspectos naturais da teologia indígena, o discurso de Proaño conflui na concepção de uma teologia diversa, “que deve ser ainda inventada”. Os depoimentos de Proaño evidenciam um rascunho no qual o documentário, à guisa de conclusão, opta em sublinhar um devir intrínseco à dimensão cíclica dos movimentos acima elucidados. A religiosidade do cineasta emerge no documentário a partir desta sintonia com os pensamentos de Proaño. O devir, a fluidez das coisas, transforma Deus em fogo²⁴, e a Teologia da Libertação em parte deste mesmo²⁵.

Conclusão

Ao analisarmos o documentário “Deus é um fogo”, evidenciamos a presença de uma primeira estrutura, já estabelecida pelo cineasta de antemão, marcada pela periodização da vertente da Teologia da Libertação, desenvolvida ao longo da estrutura do documentário.

Os estudos aprofundados em filigrana narrativa das dinâmicas de uma possível adoção da perspectiva religiosa no documentário encaminharam essa pesquisa para a visão da religião no filme a partir de sua

24. Título do documentário *Deus é um fogo*.

25. Nos referimos ao pensamento do filósofo Heráclito de Éfeso, que atribuiu ao fogo a função de “força configuradora do mundo”. A filosofia na era trágica dos gregos. Friedrich Wilhelm Nietzsche. Trad. Fernando R. de Moraes Barros. p. 64.

potencialidade de transformação. Neste movimento emerge a segunda estrutura que paira na narrativa do documentário relacionada à religiosidade do cineasta. Trata-se de um duplo movimento que discute o aspecto social do descenso da Teologia da Libertação, por meio das transformações existentes no movimento e seus desdobramentos, e seguido da ótica do próprio cineasta que elabora sua opinião por meio da reverberação das reflexões do Monsenhor Leonidas Proaño, acarretando, como resultado na ‘voz’ do filme, em soluções de reestruturação da estrutura narrativa do documentário.

Referências

BERNARDET, J-C. *Cinema novo, anos 60 e 70: a questão religiosa*. In: Schwartz, Jorge & Sosnowski, Saul (Org.) Brasil: o transito da memória. São Paulo: Edusp, 1994. p. 101-111.

_____. *Cinema e religião*. In: Xavier, Ismail (Org.) O cinema no século. 1 ed. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 187-194.

_____. *A migração das imagens*. In: *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. TEIXEIRA, F. (Org). São Paulo: Summus, 2004. p. 68-79. 382 p.

CESAR, W.; MONTE-MOR, P. *Entrevista Geraldo Sarno*. Revista Comunicações do ISER, ano 3, n. 10, 1984. p. 13-26.

CINEMATECA BRASILEIRA. *Ficha completa Deus é um fogo*. Disponível em: < <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/#>>. Consultado em: 18/04/2014.

KAHN, C. *A arte e o pensamento de Heráclito: uma edição dos fragmentos com tradução e comentário*. São Paulo: Paulus, 2009.

LABAKI, A. (Org.) *Retrospectiva Geraldo Sarno*. In: VI Festival Internacional de Documentários. São Paulo: Festival É tudo verdade, 2001. p. 92-102. 117 p.

MESQUITA, C. *Deus está no particular. Representações da experiência religiosa em dois documentários brasileiros contemporâneos*. Tese (Doutorado) Ciências da Comunicação - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

MILLARCH, A. *Uma visão corajosa da Teologia da Libertação*. *Jornal Estado do Paraná (Seção Cinema)*, p. 8. 20 jan. 1989.

NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005. 270 p.

NIETZSCHE, F. *A filosofia na era trágica dos gregos*. São Paulo: Hedra, 2008.

PRESTES, C. *Deus é um fogo*. *Jornal Cine Imaginário*. p. 7. Ago, 1987.

SARNO, G. *Cadernos do Sertão*. Salvador: Núcleo de Cinema e Audiovisual, 2006. 216 p.

_____. *Depoimento concedido ao autor do texto*. [17 de abril, 2014]. Material registrado em formato áudio.

VALÉRIO, M. *O continente pobre e católico: o discurso da teologia da libertação e a reinvenção religiosa da América Latina (1968-1992)*. Tese (Doutorado) História Cultural - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

II ENCUESTRO DE CINEASTAS ANDINOS - CATALOGO. *Encuentro de Cineastas Andinos*. Cuzco: 1991 (Peru), n. 2.

IX FESTIVAL DEL NUEVO CINE LATINO-AMERICANO DE LA HAVANA - CATALOGO. *Concurso de Filmes latino-americanos e caribenhos*. Festival del Nuevo Cine Latino-Americano de La Havana, 1987 (Cuba), n. 9.

XXXIV INTERNATIONALE WESTDEUTSCHE KURZFILMTAGE OBERHAUSEN - KATALOG. *Programa Especial*. Oberhausen: 1988, (Alemanha) n. 34, 175 p.

Entre o Mito e o Humano: Grandezas e Desvios do Herói no *Western* Americano

AFONSO HENRIQUE NOVAES MENEZES

TITO EUGÊNIO SANTOS SOUZA

1. O herói do *western*: um personagem-tipo que nasce com o cinema

O cinema, assim como a literatura, afirmou-se desde a sua origem como uma linguagem em busca de uma forma. Nessa busca, definiram-se estilos, temas e abordagens que não apenas delinearão a sua própria história, como também serviram de base para que narrativas fossem criadas e desenvolvidas em torno de alguma estrutura.

A partir dessa estrutura, resulta uma topologia que, vista a partir dos seus aspectos formais e estéticos, apresenta uma sintaxe diegética, tal como o cinema clássico do americano D. W. Griffith, cuja narrativa até hoje é um modelo, tanto a ser seguido como negado. A respeito dele, Glauber Rocha afirma:

Griffith, produto típico do neocapitalismo nortamericano (o modo de produção neocapitalista nortamericano produz a superestruturimperialista) [sic] é, neste novo espaço terrestre, revolucionário na medida em que diferenças climáticas (o sol americano contra a luz europeia), religiosas (o Protestantismo quer fundar a Terra Prometida) alteram as práticas da cultura europeia confinada no idealismo católico reformado pelo materialismo pragmático da revolução industrial. (ROCHA, 2006, p. 37, *grifos do autor*).

Como bem observa o cineasta brasileiro, nessa sintaxe já está presente – assim como em muitas outras obras de ficção – a figura do herói ocupando o núcleo da trama, fazendo-a girar e desenvolver-se junto aos demais personagens, os quais orbitam em torno dele. Legítimos representantes da cultura WASP – acrônimo formado pela junção dos termos *White, Anglo-Saxon and Protestant*, que em português pode ser traduzido como “Branco, Anglo-Saxão e Protestante” –, na descrição de Rocha (2006, p. 38) “os heróis de Griffith são aventureiros legais: os inimigos da civilização protestante são índios, negros e bandidos”.

Desse modo, esse personagem-tipo foi sendo moldado pelas transformações históricas e ideológicas que o mundo viveu desde o final do século XIX, quando o cinema surgiu, passando por todo o século XX e seus movimentos artísticos. Neste ínterim, o herói passou da encarnação de um povo em sua grandeza e valor, como em *O nascimento de uma nação* (1916), do já citado Griffith; teve a sua localização social questionada nos filmes *noir*, na década de 1950; até, finalmente, tornar-se um homem comum, perplexo pela ação do tempo e sob o descontrole

da história, como se vê em filmes como *Ladrões de bicicleta* (1948), símbolo do neorealismo italiano.

Entretanto, o seu papel como figura central da narrativa atingiria o ápice com o western. Gênero inquestionavelmente americano, os filmes cujo eixo se desenvolvia a partir desse modelo se faziam presentes desde os primórdios do cinema, como se pode observar em *O grande roubo do trem* (1903), de Edwin Porter.

Porter já havia sinalizado em sua pequena obra todo o conceito que daria base aos demais filmes que seguissem essa linhagem, desde a cenografia (grandes espaços vazios, vagões de trens ou salões), passando pelos comportamentos (expressão de virilidade masculina, acompanhada de certo galanteio rude) até o desfecho, quase nunca terminando sem um ato de bravura do herói, não sem antes se destacar a irônica (icônica) cena final.

Assim como o gênero foi mudando ao longo do tempo, numa clara indicação dos reflexos vividos pelos fatos históricos do século XX, o herói do *western* também não ficou à margem disso. De cavaleiro solitário e encarnação de valores de um grupo social, ele passou a ser também um personagem afeito às frustrações e ao esquecimento, quando não revisto na sua condição de macho e branco, em favor de novas posturas e novos discursos, sinalizando novos tempos.

2. A topologia onde habita o herói: definições e delimitações

Uma topologia apenas se constitui se nela são encontradas certas regularidades definidoras. Tais regularidades demarcam, ampliam e delimitam aquilo que pode ser identificado não apenas pelo local onde o herói habita, mas por sinais, marcas e nuances que o

fazem ser não o outro (naquilo que, no mesmo *topos*, seria seu oposto), mas ele mesmo.

Nas antigas mitologias, o herói é aquele que realiza feitos extraordinários, muitas vezes superando suas próprias limitações. Segundo o antropólogo Joseph Campbell (2013), as diversas narrativas mitológicas possuem uma espécie de estrutura comum, denominada por ele como “jornada do herói”. Em todas elas, após receber o chamado da aventura, o herói precisa passar por certas proações e superar obstáculos, até que a jornada seja cumprida. Metáfora da condição humana, o herói seria aquele que deixa a sua zona de conforto para viver uma aventura grandiosa (a partida), geralmente enfrentando uma série de adversidades e perigos (a iniciação) para, enfim, alcançar a glória que almeja ou ainda a sua redenção (o retorno).

São essas nuances, delimitadoras de um *topos*, que vão dar o decalque do herói do *western*, com seus traços e suas linhas definidoras. Afora o espaço geográfico, sua origem e seu refúgio, há também, por assim dizer, uma construção de um perfil humano no qual vislumbram-se uma ética e uma estética desse herói. Não se pode sair delas para observá-lo, pois se corre o risco de ele não mais ser visto, tal é o conjunto de símbolos que o localizam e o renomeiam.

A ética desse herói é a mesma que fez existir o herói épico, dono de uma grandeza humana que o torna magnânimo em sua finitude. Uma vez salvo de suas limitações por uma simbologia ética, o herói do *western* supera sua condição de rudeza e passa a ser um reflexo, não sem antes ter um verniz de primitivismo, do homem americano, o qual vai sendo modificado pelas contingências históricas do país e do mundo. Desse

modo, ele cumpre a sua jornada ao deslocar-se através da esteira do tempo, pois não é outro senão este que lhe fornece a sua matéria e a sua forma.

Por tais motivos, esse herói dialoga com o da épica, seu reflexo na reversão temporal do passado clássico. Entretanto, como bem esclarece Lukács (2000, p. 67):

O herói da epopeia nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre considerou-se traço essencial da epopeia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade. E com razão, pois a perfeição e completude do sistema de valores que determina o cosmos épico cria um todo demasiado orgânico para que uma de suas partes possa tornar-se tão isolada em si mesma, tão fortemente voltada para si mesma, a ponto de descobrir-se como interioridade, a ponto de tornar-se individualidade.

Desse modo, o personagem do *western* americano passa por quase metade do século XX identificado como aquele onde se depositam os valores ideológicos de uma nação. Esta, por sua vez, necessita de mitos que não apenas a salvem, mas autorizem sua representação no próprio mundo como um povo que aspira à grandeza através de grandes atos. Como ressalta Gomes (2009), não por acaso os grandes atores e atrizes de cinema são aqueles que, em última análise, simbolizam e exprimem um sentimento coletivo.

Contudo, Zizek (2009) denuncia que essa ideologia heroica, plasmada no conceito de nação (no caso, os Estados Unidos da América), parte de uma base frágil em que, à medida que a sociedade avança, assustada e obrigada a se reconstruir após duas grandes guerras, os seus mitos são postos em posições demasiado humanas,

numa clara indicação de que o mundo é outro, as relações humanas também e que não há mais espaço para grandes feitos simbólicos, uma vez que o herói, como até então se apresentava, é posto em xeque.

É daí que o filósofo esloveno expõe a mentira como uma base de manutenção ideológica, usando como referência uma frase já célebre no cinema americano, de *O homem que matou o facínora* (1962): “quando a lenda se torna fato, publique a lenda”. Essa frase é dita quando se descobre que o responsável pela vingança contra o pistoleiro que ameaçava a paz na cidade não era aquele imaginado por todos (no caso o *cowboy*, interpretado por seu ícone, John Wayne), mas um jovem advogado que depois viria a se tornar senador, personificado por Jimmy Stewart. Diante da iminência de a verdade ser revelada, a máxima é proferida.

É sob essa dimensão que o gênero começa a decair, como se esse filme fosse o seu canto final ou talvez porque, em sua época, o heroísmo tivesse outros determinantes estruturais, que não mais precisassem recorrer ao engano como meio de preservação de uma ilusão. Certamente, John Ford, seu diretor, já sinaliza certas mudanças ao apresentar o *cowboy* morto desde o início do filme, utilizando a linguagem do *flashback* para retomar os seus feitos que, como já foi dito, não eram seus de fato.

Numa contundência que beira o radicalismo, Zizek (2009, p. 12) afirma que neste, como possivelmente em outros filmes do gênero, “para civilizar o Velho Oeste, a mentira precise ser elevada a Verdade – em suma, nossa civilização se baseia numa Mentira”. Aqui, as iniciais maiúsculas apontam para um sentido mais metafísico, para, em seguida, ser lançada a questão: “por que, em

nossa época precisa, existe essa nova necessidade de uma Mentira para a manutenção do sistema social?” (ZIZEK, 2009, p. 12).

Saindo do campo ideológico e voltando ao espaço onde esse herói habita, Vugman (2006, p. 159) considera que “o *Western* inventou o Velho Oeste, fusão de diferentes épocas e diferentes regiões dos Estados Unidos em um único lugar mítico e atemporal, já comparado ao universo mitológico da Grécia antiga, que espalhou seu imaginário mundo afora”. Nesse espaço atemporal, surgem determinados símbolos, a exemplo do trem de ferro, em uma clara identificação com o progresso, e os índios, quase que exclusivos no posto de inimigo a ser combatido em nome da manutenção da paz desse espaço.

Na feitura dessa manutenção, o *cowboy* ocupa o seu núcleo, (co)ordenando todos os signos que o orbitam. Como destaca Vugman (2006, p.161), é ele que “domina as artes da guerra e da sobrevivência na selva, alcança o cativo, mata os índios e conduz a mulher de volta para a colônia”. Nesse sentido, ele é investido de inegável grandeza simbólica, atuando como uma espécie de força gravitacional ao redor da qual todos os demais sujeitos (o outro) devem orbitar.

É, portanto, desse universo que o herói se ergue para se fazer senhor de seu mundo. Os conflitos vividos por ele, suas lutas e pequenas conquistas, ilustram muito mais do que as narrativas expõem. Ao salvar a mulher e a cidade do inimigo, ao manter a ordem dos signos em seus nichos representativos, esse herói também se identifica como o mantenedor da luta contra a natureza e tudo o que ela pode trazer de primitivo e selvagem. Não à toa, o *locus* dessa natureza onde o herói atua é pedregoso, árido, áspero e difícil, distanciando-o dos grandes

espaços urbanos, sua antítese e seu referente definidor de contrários.

A centralização desse herói, e sua função simbólica, refletem uma ideologia que atua como índice, não de um lugar específico ou de um homem apenas, mas de um povo, uma nação, no caso os EUA. Assim, expõem-se os valores éticos desse povo em luta da manutenção de um progresso, como bem expressa a doutrina do “destino manifesto”, cujo objetivo é, ainda hoje, ampliar e divulgar as liberdades para além das suas próprias fronteiras físicas, supostamente em nome da democracia.

A geografia dos Estados Unidos da América é marcada pela imensidão. [...] Contudo, a grandeza físico-continental dos Estados Unidos não é assim uma construção natural como insinua a imagem oferecida pelos mapas escolares. É realização humana. Geografia construída como “destino manifesto”, como ideário de estender a “comunidade americana” até o Pacífico (BARBOSA, 1998, p. 45).

Nesse sentido, para expor as variadas representações do herói e como ele foi sofrendo as ações das transformações históricas ao longo do século XX, serão feitas análises de obras fundamentais do gênero *western*, terreno onde esse personagem atua.

Cada obra é de um diretor diferente, considerando-se, além do período em que foi produzida, o modo como as personagens são apresentadas. Se por um lado elas aparecem como símbolos na feição da semiótica peirceana, em que um signo simbólico se impõe como uma representação inegável de uma qualidade ou valor (PEIRCE, 2005), por outro assumem contornos de um

discurso no qual o aspecto ideológico equivale à própria materialidade do signo (BAKHTIN, 1992).

Inicialmente, serão observadas as características definidoras do herói em sua grandeza e magnitude, nos filmes *No tempo das diligências* (1939), *Rio bravo* (1959) e *Era uma vez no oeste* (1968). Em seguida, como indicação de um desvio no símbolo do herói, serão analisadas outras duas obras do mesmo gênero: *Johnny Guitar* (1954), no qual uma mulher ocupa o centro da ação heroica, e *Brokeback mountain* (2005), em que dois cowboys são expostos na condição de *outsiders*, já que ambos são pobres e gays.

3 A grandeza do herói

3.1 No tempo das diligências: honra e vingança

Clássico inquestionável de John Ford produzido em 1939, *No tempo das diligências* mostra quase todas as convenções do gênero, não apenas pelas diligências já indicadas no título, precursoras das futuras ferrovias como desbravadoras do oeste americano, como também pelos tipos que ele apresenta, expondo a história de nove pessoas que embarcam nessas carruagens, através do Arizona, mesmo com a possibilidade constante do ataque de índios apaches.

Entre essas pessoas, encontram-se personagens que se tornariam os tipos-padrão do gênero, a começar pelo xerife, Curly, vivido por George Bancroft, tentando manter a ordem e segurança do grupo. Outros personagens-tipo podem ser vistos, como Doc Boone, médico e beerrão, responsável pelas tiradas irônicas do filme (referência seguida em outros filmes que viriam a ser realizados, tais como Cheyenne, de *Era uma vez no oeste*, e Stumpy, de *Rio Bravo*), e a Sra. Dallas, “uma mulher sem passado”, como se diz no filme.

Se a referência velada à prostituição é posta nessa personagem feminina, outra, Sra. Mallory, é a que simboliza a mulher virtuosa e devotada ao marido, característica expressa na sua aversão à Sra. Dallas. Polarizando comportamentos e passados, tais mulheres acabaram também por definir a feminilidade do *western*, sempre pendente entres os dois tipos, sendo desviada somente 15 anos depois pela personagem Vienna, de Joan Crawford, em *Johnny Guitar*.

Diante de tantos tipos a definir a forma do *western*, é evidente que a figura do herói não deixa de aparecer. Ringo Kid, vivido por John Wayne, é o que se apresenta como o mais puro e isento de falhas de caráter, estas sendo mostradas pelos demais personagens, até mesmo por aqueles de quem menos se suspeita, como se percebe no inesperado parto da Sra. Mallory.

Acusado injustamente de assassinato, ele decide voltar à cidade de Lordsburg com o propósito de vingar a morte do pai e do irmão, além de fazer justiça pelo tempo que passou na cadeia devido à falsa acusação. Com esse personagem, Wayne faria valer a ideia de que, diante do inimigo e em nome da justiça, matar é algo justificável.

Com esse filme, Ford forjava no pensamento do homem americano daquele período uma nova forma ideológica de ver a vida, uma vez que, no mesmo ano, o mundo entraria em conflito, com os EUA saindo vitorioso, em 1945. Além disso, o diretor definiu, com esse filme, a sintaxe da linguagem do *western* que seria retomada por ele posteriormente em *O homem que matou o facínora* (1962), o qual, de algum modo, encerraria essa mesma linguagem para dar lugar a filmes que viriam a mudá-la ou a subvertê-la.

3.2 *Rio Bravo*: a recuperação do herói

Um dos maiores clássicos do *western*, esta obra de Howard Hawks, produzida em 1959, tira vantagem dos cenários enxutos e das interpretações muitas vezes teatrais, como se vê na cena de início do filme. Nele, destaca-se a tríade formada por Dude, Colorado e Chance, este último o xerife da cidade, vivido por John Wayne antes de sua “morte” no filme de John Ford, *O homem que matou o facínora*.

O trio, em torno do qual o filme se desenvolve, aparece às voltas com uma trama simples, como narrativa: após matar um homem desarmado, Joe, irmão de um poderoso dono de terras, é preso e fica à espera do delegado vir para levá-lo a julgamento. A função do xerife é mantê-lo na cadeia evitando que o irmão de Joe ataque e o retire da prisão.

Em meio a isso, Chance precisa manter a ordem na cidade, resistir aos flertes de uma bela mulher, Feather; lidar com o alcoolismo de Dude, seu ajudante que fora abandonado pela mulher; lidar com o senhor rabugento que vigia as celas, Stumpy; e avaliar se um jovem rapaz, Colorado, tem um bom perfil para ser seu auxiliar.

É em torno de Chance que estes personagens agem e mostram-se em seus caracteres, deixando entrever que cada um deles é um tipo ou possui uma marca: Feather é a mulher sensual, de fala doce, cujo nome já a traduz (em inglês, o seu significado é pluma); Dude, um dos personagens mais complexos do filme, oscila entre a grandeza do herói e o conformismo de um *loser*, algo impensável nesse gênero para quem almeja tal posto.

Não obstante, aos poucos ele vai recuperando sua autoestima à medida que abandona o vício, como se percebe na cena em que ele põe o uísque de volta “sem derramar uma gota”. Seu nome, coincidentemente,

refere-se a um tipo muito comum no oeste americano, de modos mais urbanos e, por isso, visto como janota. Após sua derrocada que o leva ao alcoolismo, ele passa a ser chamado por “borrachon”, um tipo de loser à moda mexicana.

Se cada nome, no filme, remete a uma qualidade, específica do personagem, é no xerife de Wayne que isso se torna mais relevante. Seu sobrenome, Chance, com o qual ele é chamado ao longo do filme, concede a oportunidade a Dude de ele se reerguer e retomar sua posição de futuro xerife, portanto herói da cidade.

Isso se faz notar na cena em que ambos vão à procura de um bandido em um bar e Dude teme entrar pela frente, já que Chance lhe oferece essa possibilidade. Ao acabar o serviço, com Dude tendo descoberto e executado o bandido, Chance diz-lhe que, a partir dali, ele já poderia entrar pela porta da frente dos *saloons* e todos o respeitariam.

Com tais atitudes, Hawks expõe nesse herói o conjunto de valores tão caros ao homem americano dos anos 1950, quando as transformações culturais, ligadas às revoluções sexuais e às de gênero, ainda estavam por vir e desestabilizariam o cenário da sociedade americana. Esse homem, que observa sua cidade incansavelmente, que não tem um lar fixo nem família, é apresentado por John Wayne como se fosse um pai de família que, zeloso e ternamente duro, tomado por um senso de justiça que luta continuamente para manter, certamente se refletia na mente de muitos homens desses anos como um modelo a ser seguido.

3.3 *Era uma vez no oeste: um homem de valor*

Realizado por Sergio Leone em 1968, *Era uma vez no oeste* segue as convenções do gênero, mas dando relevo

a personagens de modo pouco comum. Após o massacre de uma família por um bando de pistoleiros, a trama se tece e se desenvolve a partir de três personagens-chave: o matador Frank, vivido por Henry Fonda; a prostituta Jill, interpretada por Claudia Cardinale; e o “Gaita”, personificado por Charles Bronson. Somando-se a eles, há o outro matador, Cheyenne, vivido por Jason Robards.

Jill, casada em segredo com o patriarca da família morta e recém-chegada de New Orleans, resolve ficar sozinha na propriedade da família: uma grande casa no meio de um terreno deserto. Em seu caminho, surge Cheyenne, persona dúbia que oscila entre a violência sem pudor, típica do vilão, e a uma insuspeitada lealdade e respeito. São dele as frases mais espirituosas do filme e que lhe conferem um traço cômico, embora a cena esteja em um intenso andamento dramático. Exemplo disso é o momento no qual ele faz sinal para que um homem, dono de uma lavanderia e informante de Frank, fique calado para não informar a sua presença.

O tom de ironia desse personagem não é um índice do acaso. Nele, é nítida a mudança de caráter à medida que a narrativa avança. Se no início ele inspira desconfiança, afinal é um homem fora da lei, ainda demonstra respeito a crianças, mulheres e padres. Nas ações seguintes, ele passa a ser o parceiro do herói, mas sempre pontuando os nós dos filmes com comentários deslocados da tensão dramática.

Um desses momentos ocorre quando, ao pedir que Jill leve água para os trabalhadores da futura ferrovia, que ela vai construir como continuidade dos planos do marido morto, ele fala que é bom para aqueles homens verem uma mulher, ainda que seja somente ver, e, se caso algum deles batesse em suas nádegas, ela fingisse que nada aconteceu.

Afora o comentário nada cheio de sutilezas, afinal ela tinha sido uma prostituta e talvez se esperasse que realmente não se incomodasse, há também um desvio de padrão. Pelas regras do *western*, a mulher, sob as condições rudes do ambiente, tem sua fragilidade realçada. Nesta cena em específico, espera-se que Cheyenne a proteja dos homens, não só levando a água até eles, mas evitando algum gracejo indesejado.

A própria Jill já se desvia do padrão feminino dos filmes do gênero e isso se faz notar já em sua antiga condição, prostituta desejada de um bordel de luxo em uma grande cidade. À parte isso, ela também se alia, a certa altura, a Cheyenne e ao herói para realizar a vingança contra Frank. Solitária numa terra que não é sua e dona de uma área que provocou conflitos, ela reflete sobre si mesma afirmando que “de qualquer modo, não pareço ser uma viúva indefesa”.

Tal frase, no contexto de lançamento do filme, numa época em que as mulheres lutavam pela liberdade sexual e pessoal, diz mais do que o contexto narrativo mostra. Depois de desatar o nó de toda a trama, com a morte de Frank, ela espera ajuda tanto de Cheyenne quanto do herói, mas ambos vão embora um a um: Cheyenne, para cumprir seu destino de vilão que se redime, morre; o herói, para realizar uma nova missão que lhe dê sentido à vida, decide se vingar pela morte de Cheyenne, seu parceiro trazido pelo acaso. Ao final, antes dos créditos surgirem, quem aparece é Jill, entregando água aos trabalhadores, sorridente e destemida, coisa incomum nos anos em que o *western* nasceu.

No entanto, nesse universo de tipos, o que chama a atenção por sua presença é o personagem vivido por Charles Bronson. Ele se mostra, desde o início do filme,

como um homem de poucas palavras e de ações simples, mas rápidas. Esse silêncio muitas vezes provoca a dúvida se é a ele que o signo do herói é dado, o que se dissipa à medida que os personagens se cruzam na ação, centralizando o equilíbrio da trama em sua figura.

Um dado importante a se destacar é que esse personagem, além de seguir um padrão simbólico do heroísmo do western, com sua figura solitária e errante, corporifica os valores da justiça, como se esse valor descesse de sua metafísica e se encarnasse em um homem. Na narrativa, isso se observa quando se descobre que sua busca por Frank e a vingança contra este, bem típica dos filmes do gênero, com os dois no meio da rua em duelo, é decorrente da morte do irmão pelo bando do matador.

Num nível de representação de valores, o herói de Charles Bronson não tem nome, pois isso não importa; sua ação, suas palavras econômicas e seu jeito de estudado individualismo não apenas o apresentam como símbolo, mas como um ícone da Justiça cuja letra maiúscula se materializa nele. Ao rejeitar ser identificado como os outros personagens, pois em toda a história perguntam a ele “quem é você?”, esse homem só se mostra como qualidade e é ela quem o faz se movimentar no jogo narrativo e dar continuidade à sua vida.

4. Desvios do herói

4.1 *Johnny Guitar*: a mulher em cena

Além de um nome incomum para um filme de faroeste, esta obra de 1954 de Nicholas Ray (que faria no ano seguinte *Juventude transviada*, com James Dean), subverte algumas convenções do western, deslocando a função do herói masculino para colocar em seu lugar uma mulher.

A história, vale ressaltar, não foge dos signos que definiram o gênero: dona de um *saloon*, Vienna, vivida por Joan Crawford, chama seu ex-amante, Johnny Guitar, para ajudá-la na resistência contra um grupo de rancheiros que querem expulsá-la do local e assim deixar livre o caminho para se passar uma ferrovia – signo recorrente do progresso e símbolo maior do “destino manifesto”.

Neste filme, curiosamente, é a personagem de Crawford quem lança os possíveis personagens masculinos, que seriam os heróis, para as margens da ação, assumindo seus postos. Traço importante disso e sintomático, pela evidência que causa, é o modo como ela se veste: calças, cinturão e revólveres, algo incomum em filmes do gênero, em que a figura feminina oscila entre a fragilidade e o comportamento ambigualmente sensual (como é o caso de Feather e Jill, analisadas anteriormente). Em *Jhonny Guitar*, não há sensualidade nem fragilidade: a heroína é Vienna, quase máscula.

Diante dessa posição, os homens atuam num misto de intimidados, como se sentissem inseguros em sua masculinidade e hesitantes diante dessa mulher. A hesitação está entre tratá-la de modo igual, como na cena de início do filme (em que Viena, do alto, observa e desafia, de arma em punho, um grupo inteiro de *cowboys*), e o temor de se sentirem reduzidos em frente a uma mulher assustadoramente independente.

Nesse caso, a necessidade de afirmação ressalta, como na luta sem sentido entre os personagens de Sterling Hayden (o Johnny Guitar) e Ernest Borgnine, bem como na tentativa de um jovem *cowboy* mostrar sua admiração a Vienna, atirando contra coisas no *saloon*. Contudo, todas essas situações só contribuem para

realçar a personalidade dura dela e o fascínio que isso causa entre os homens.

No anteparo dessa personagem está a personagem vivida por Mercedes McCambridge, Emma, líder dos rancheiros e que promete a Vienna que um dia a matará. Essa promessa, dita no início do filme, irá resultar no conflito final, em que um novo estranhamento surge: o duelo, comum à estrutura desses filmes, é feito pelas duas únicas mulheres de toda a narrativa. Desse embate entre duas personagens femininas, que se resolvem frente a frente, de arma na mão, somente uma sai viva, porém machucada: Vienna, que em seguida encerra o filme nos braços do seu amor, num estranho fechamento para uma obra tão singular.

Neste filme, um aspecto importante deve ser observado: a personagem de Joan Crawford deixa entrever um tipo de comportamento feminino que mostra a mulher atuando na realidade como alguém autônomo, buscando uma localização social fora da casa e das funções que sempre lhes foram impostas e tantas vezes ratificadas pelo cinema e suas obras.

Desse modo, *Johnny Guitar* sinaliza algo que, historicamente, seria visto após a segunda guerra e que, no terreno da sétima arte, já estava ocorrendo de modo aleatório no próprio cinema americano da época, com filmes de gênero *noir*. Esse viria a ser um dos pontos de destaque do cinema moderno, feito a partir dos anos 1960 fora também dos Estados Unidos: a independência feminina e a crescente insegurança do homem, com sua macheza abalada. Sinal de novos e indefinidos tempos.

4.2 *Brokeback mountain*: quem é esse herói?

Apesar de não ser de fato um *western* e não recorrer

aos recursos típicos desse gênero, *Brokeback mountain*, de 2005, traz como protagonistas dois representantes do *cowboy* americano. Dirigido pelo taiwanês Ang Lee, esta obra provoca um desvio da figura do herói ao apresentar, no oeste dos EUA de 1963, dois homens que se descobrem apaixonados durante um trabalho de pastoreamento de ovelhas próximo à montanha que dá nome ao filme.

Aliás, é essa montanha que simboliza a relação de ambos, entre os dribles dos olhos do julgamento social, ao longo dos anos de vida dupla que ambos passam a ter. *Brokeback mountain* passa a ocultar, ao mesmo tempo, um amor maior que as convenções familiares (já que os dois se casam com mulheres) e um sentimento de culpa causado pela opressão imposta por certo padrão de masculinidade.

Sob tantas camadas impostas ao relacionamento de ambos, resta a cada um levar a relação à sua maneira: Jack Twist, de modo mais corajoso e ousado, planejando um futuro a dois num rancho, algo impensável em qualquer filme de *western* ou com *cowboys*, ainda feito sob as normas das mensagens ambíguas; e Ennis Del Mar, tão introvertido e temeroso de seu desejo que não sabe ultrapassar a fronteira entre ser hétero ou homossexual, ainda traumatizado pela lembrança de ter visto um homem ser morto, talvez por seu pai, apenas por ser *gay*.

Desses dois anti-heróis, é Ennis quem ainda traz índices do *cowboy* do passado. Tal como nos filmes iniciais do gênero, ele é solitário e calado, não consegue se sentir adaptado ao mundo que o rodeia e segue rígidos códigos de lealdade: no caso, ao homem que ama. Esse personagem de fronteira, afinal, está sob o limite de se localizar dentro ou fora da vida social, sendo o autêntico *white trash*, expressão norte-americana para designar os

que estão abaixo da escala da pobreza nos EUA, ainda que brancos, morando em *trailers* e vivendo de subempregos.

Como assinala Becker (2008, p. 27), o “desvio não é uma qualidade que reside no próprio comportamento, mas na interação entre a pessoa que comete um ato e aquelas que reagem a ele”. Visto por essa perspectiva, Del Mar é o *outsider*, o que sempre está do lado de fora porque não se vê como participante da realidade, talvez por não conseguir refletir sobre seu próprio desejo. Com essas características, ele redefine o heroísmo do *cowboy*, não menos valoroso que seus antecessores, mas muito mais próximo das angústias, dores e pequenas frustrações comuns a qualquer humano.

5 Considerações finais

Ao se observar esses filmes, tornam-se evidentes as influências dos condicionantes históricos sobre a arte. Observando desde 1939, ano de *No tempo das diligências*, até 2005, quando *Brokeback mountain* foi lançado, são percebidas, no que cada narrativa deixa entrever, as consequências de duas guerras de alcance global, as quais redefiniram as relações sociais, os papéis do homem e da mulher e a nova ordem de comando no mundo.

O cinema, assim como outras artes, precisou se adequar a esses desvios e mudanças, assumindo uma posição de porto de passagem e repouso dos novos signos que surgiam refletindo esse novo tempo. Foi daí que surgiram diferentes movimentos estéticos em cada país (o Expressionismo, na Alemanha; o Impressionismo e o Surrealismo, no cinema francês, apenas para citar três exemplos), buscando uma linguagem que definisse uma forma, mas desejando ser um espelho, ainda que por vezes deformado de seu momento.

No cinema americano, o herói se mostra tanto como o espelho ideológico de uma nação como seu símbolo, não sem antes ser atingido pela temporalidade e sua lei erigida nas dinâmicas da história. É esse herói que ainda se mantém como a encarnação simbólica de valores, como se faz notar nos filmes *No tempo das diligências*, *Rio bravo* e *Era uma vez no oeste*.

Contudo, num claro indício de mudança dos tempos, filmes como *Johnny Guitar* e *Brokeback mountain* inovam ao trazer para o centro da ação duas “minorias” que, no decorrer das décadas após os anos de 1960, lutam para ser ouvidas em seu discurso: de um lado, a mulher; do outro, o *gay*. Em ambos os casos, é nítida a subversão do papel heroico no cinema, de modo que esse desvio apenas confirma a crise de valores metafísicos encarnados por certo modelo de indivíduo, outrora símbolo de uma nação.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 1992.

BARBOSA, Jorge Luiz. *Paisagens americanas: imagens e representações do wilderness*. Espaço e Cultura, n. 5, p. 43-53, jan./jun. 1998.

BECKER, Howard S. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2013.

GOMES, Paulo Emilio Sales. *A personagem cinematográfica*. In: CANDIDO, Antonio. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

LUCKÁS, George. *Teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

VUGMAN, Fernando Simão. *Western*. In: MASCARELLO, Fernando. (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ZIZEK, Slavoj. *Lacrimae rerum: ensaios sobre cinema moderno*. São Paulo: Boitempo, 2009.

Capítulo V.

TÉCNICAS E ESTÉTICAS CINEMATOGRAFICAS

A Invenção e Reinvenção das Animações no Cinema

ANDERSON ALVES DA ROCHA

ZULEIKA DE PAULA BUENO

O cinema e as produções de Hollywood são um marco para a indústria de entretenimento e para a cultura pop no mundo todo. Suas produções desde a década de 1920 têm ampliado seu espaço como negócio rentável, apresentando e divulgando o pensamento e modo de vida americano, e encantado o público. Entre as realizações da indústria filmica americana podemos olhar com mais cuidado para a produção de animações. Inicialmente mostrados em curtas-metragens, como uma forma mais simples e secundária da experiência do cinema, essa realidade se transformou com a proposta do estúdio de Walt Disney, na década de 1930.

Assim, o objetivo deste trabalho é apresentar, por meio de uma revisão bibliográfica, as propriedades básicas que criaram e sustentaram o cinema de Hollywood no seu

início, bem como mostrar a participação de Walt Disney¹ nesse contexto. A ideia é relatar como seu estúdio tomou parte na transformação do cinema de animação para torná-lo a atração principal das salas de exibição. Além disso, esse trabalho também se propõe a demonstrar como na década de 1990 o complexo de Estúdios Disney participaram novamente da reinvenção dos filmes animados, por meio da Pixar².

O Cinema de Hollywood

A fábrica de produção fílmica americana, representado pelos complexos de estúdios de Hollywood, se consolidou como hegemônica nos mercados e na produção cinematográfica mundial no período posterior a Primeira Guerra Mundial. Na década de 1920 até 1940, a Época de Ouro de Hollywood, o cinema representava a linha de frente da cultura americana pelo mundo. Para alcançar seu sucesso, o seu modo de produção foi fixado no mesmo formato das demais indústrias americanas. “Produção consumadamente industrial, inserida no processo de linha de montagem como já eram a fabricação de automóveis, eletrodomésticos e alimentos enlatados”, conforme afirma Maurício Gonçalves (2011, p. 76)

Segundo Gonçalves (2011), o sucesso desse modo de produção foi fincado em um tripé, no qual cada uma das pernas são: o modo de produção para a feitura dos filmes, o sistemas de estúdios; um sistema de mitificação

1. Walter Elias Disney nasceu em 5 dezembro de 1901, filho de uma família protestante de classe média em Chicago nos Estados Unidos. Morreu em 1966.

2. Empresa que começou como uma divisão da Lucasfilm, a Graphics Group, liderada pelo Dr. Edwin E. Catmull, foi comprada por Steve Jobs em 1986 e passou a fazer parte do grupo Disney em 2006. O estúdio é responsável pela criação de longas de animação de sucesso, como *Toy Story*.

de atores e atrizes; e um código regulador de mensagens veiculadas nas produções, o “Código Hays”, que manteve a boa relação entre a indústria cinematográfica as “instituições guardiãs da moral da sociedade norte-americana” (2011, p. 76).

O sistema de estúdio era representado na ideia de controle total sobre o produto. Entendia-se que cada etapa deveria ser supervisionada de maneira muito próxima, e sob a fiscalização constante da direção-geral do estúdio. Segundo Schatz, “o produtor era elemento crucial nesse processo” (1996, p. 36). Era ele quem comandava a criação das peças, e se subordinava à direção-geral. Além da produção, a distribuição e a exibição ficavam quase totalmente restritas aos próprios estúdios. Os estúdios tinham controle de praticamente todos os cinemas. Cada um era dono de suas próprias salas de exibição ou controlavam redes independentes. A proposta dos estúdios nessa época, era o controle total do nascimento à produção de cada um de seus filmes.

Seguindo a ideia proposta por Gonçalves (2011) para explicar a hegemonia do cinema americano na primeira metade do século passado, “o segundo componente desse tripé de sustentação, o *star system*, está presente na experiência cinematográfica hollywoodiana desde a década de 1910” (p. 77).

As estrelas e os astros do cinema compunham um papel importantíssimo no modo de produção dos estúdios. Eram eles quem divulgavam as obras, inspiravam o público, traziam para as salas a audiência. Eles assumiam, na concepção de Edgar Morin (2011) o papel dos deuses mitológicos.

Para Hollywood a relação com as estrelas era amplamente benéfica. “Os estúdios também tinham

sob controle todos os astros e estrelas que atraíam as audiências para os cinemas, num arranjo contratual fechado, denominado sistema de estrelato.” (EPSTEIN, 2008, p. 17). Esses contratos, geralmente de sete anos e com opções de renovação, prendiam os atores aos estúdios impedindo-os de trabalhar em uma concorrente. Havia controle sobre sua imagem com o objetivo de promover campanhas de divulgação. E o estúdio detinha o direito de “emprestar” a estrela a um concorrente, por um salário maior, ficando para o estúdio a diferença do ganho. Além de poder exigir a mudança de aparência, cabelo, detalhes biográficos e até o nome.

Em contrapartida, os atores eram beneficiados com salários, que não eram aumentados durante o contrato, mesmo que os artistas se tornassem mais populares; papéis constantes em produções para o cinema e possibilidade de trabalhar em campanhas publicitárias na mídia (desde que pertencentes aos mesmos donos). “No entanto, por maior que fossem as vantagens publicitárias obtidas pelos artistas, seus salários eram relativamente baixos se comparados com a receita adicional que geravam nas bilheterias” (EPSTEIN, 2008, p. 18). Com esse sistema, os estúdios conseguiam se beneficiar do controle de custos das produções, gerando grandes lucros.

Por fim, o terceiro componente citado por Gonçalves (2011) veio para apaziguar as relações entre a indústria de cinema americana e as instituições e grupos que representavam a moral americana: o Código Hays.

Em 1924, para atender aos padrões de “decência” aceitos pela sociedade americana, os estúdios aceitaram diminuir sua autoridade sobre as produções. O acordo comum era submeter a um censor os filmes. Esse “código de produção” foi negociado em nome dos estúdios por

William Hays³, ex-diretor geral dos correios. “Hays foi encarregado de negociar com todas as autoridades civis, religiosas e governamentais relevantes uma fórmula satisfatória, [...] que os estúdios então aplicariam a todos os filmes a serem exibidos nos cinemas americanos” (EPSTEIN, 2008, p. 316). Segundo Schatz (1996, p. 177), William Hays, como forma de controlar e zelar por princípios morais, encomendou o Código de Produção de um padre jesuíta e um editor católico.

No ponto máximo de seu poder sobre as produções, o Código exigia que nenhuma história deixasse escapar da justiça um criminoso, e qualquer forma de alusão ao divórcio levasse a um desfecho trágico.

Quando o cinema mudo foi substituído pelo som das falas e dos efeitos sonoros e trilhas, a censura do código ficou ainda mais profunda. Por causa da nova tecnologia, era mais complexo se modificar as obras depois de finalizadas, então a censura começou a acontecer nos roteiros.

O sistema de produção de estúdio representou a troca das produções independentes, de diretores que produziam, arcavam com as despesas e exibiam em salas terceirizadas suas próprias obras, por um novo modelo de produção, distribuição e exibição, em que cada estúdio controlava inteiramente o processo produtivo em todos os elos de sua cadeia. A lógica de distribuição e exibição que estava amarrada aos cineastas independentes no início, logo foi substituída pela produção própria das películas. O sistema de estúdios representava o controle total da produção, distribuição e exibição dos filmes.

3. William Harrison Hays (1879 – 1954), foi coordenador da campanha presidencial Warren G. Harding. Após a eleição de Harding, Hays foi indicado para Direção do Serviço de Correio dos EUA. Em 1992 ele deixou seu cargo no governo e assumiu a presidência da MPAA.

O sistema de estúdio propiciava a adequação do processo de realização de filmes a uma perspectiva capitalista de produção, onde a racionalidade e o planejamento eram empregados para que o produto final, o filme, satisfizesse o objetivo de seus produtores [...] qual seja, a obtenção de lucro. (GONÇALVES, 2011, p. 76).

Neste mesmo período Walt Disney usava uma estratégia diferente dos demais estúdios. Proprietário de um pequeno empreendimento, não tinha astros famosos contratados, não possuía um cinema próprio e dependia de parcerias para a exibição de suas criações. Disney ganhava dinheiro onde os demais ainda não procuravam. Tinha licença de seus personagens em brinquedos e livros. No final da década de 1940, Mickey Mouse era um personagem conhecido em todo o mundo e um ícone nos EUA.

Epstein define Walter Disney como “o principal arquiteto do novo sistema de estúdio” (2008, p. 38). A chamada Nova Hollywood, que nasceu após o fim do antigo sistema de estúdios, no final da década de 1950, teve como um dos empreiteiros Walt Disney. Na Hollywood tradicional onde os estúdios controlavam todas as etapas da produção do filme, Disney não fazia parte dos controladores do sistema. Seu estúdio próprio não possuía meios de distribuição e exibição, e ficava somente com a produção de animações.

Diferentemente dos grandes estúdios, na década de 1930, Disney retirava grande parte de seu lucro das licenças de seus personagens. Ele estava a caminho de criar direitos de propriedade universais, sem barreiras culturais ou nacionalidade. Seus produtos poderiam ser licenciados a qualquer empresa voltada para o público

infantil. “Em 1935, no auge da Grande Depressão, os *royalties* que Disney recebia por seus personagens rendiam lucros muito mais consideráveis que os filmes que eles estrelavam” (EPSTEIN, 2008, p. 40).

A sua série chamada “Silly Symphony” (“Sinfonia Boba”, tradução nossa) se apresentava como um verdadeiro sucesso neste período. Elas eram animações curtas sonorizada, quase sempre sem apresentar nenhum personagem específico (o Pato Donald e Pluto surgiram nessas séries) e com uma trilha sonora orquestrada, sincronizando a ação e a música. Inicialmente em preto e branco, mas posteriormente utilizando o Technicolor (tecnologia que permitia colorir as animações), mais um avanço do estúdio. Segundo Douglas Gomery (1994), “com *Flowers and Trees*. Uma apresentação da série *Silly Symphony*, Disney venceu o primeiro Oscar já dado para um curta de animação, por causa da técnica utilizada de Tecnicolor” (p. 73, tradução nossa). De 1929 até 1939 foram 75 curtas dentro da série, a maior parte colorida pela técnica.

Em 1933, os Estúdios Disney colhiam os frutos do sucesso da animação *The Three Little Pigs* (Os três porquinhos), e Walt Disney tinha reconhecimento o suficiente para se lançar atrás de um novo desafio. Gabler (2009), destaca que Disney precisava de uma nova aventura. A resposta parecia quase uma insanidade naquele momento: produzir uma animação em longa-metragem.

Várias possibilidades de roteiro surgiram no início da produção. A escolha foi uma história simples e conhecida, uma das narrativas dos Irmãos Grimm, Branca de Neve. “Um longa-metragem de animação que os dirigentes dos estúdios convencionais de Hollywood

classificaram zombeteiramente de ‘A loucura de Disney’: Branca de Neve e os Sete Anões” (EPSTEIN, 2008, p. 22).

Aquele conto tinha tudo que uma narrativa precisava: romance, uma heroína, uma vilã, um príncipe e os simpáticos anões. Porém, a história precisava ser um pouco mais bem elaborada, e novos elementos adicionados. “Ele precisava de uma versão adaptável para a tela. O original, tal como contado pelos Irmãos Grimm, era rudimentar demais; os anões eram sequer identificados pelo nome” (GABLER, 2009, p. 255).

Mesmo com a história escolhida, muitos acreditavam que o projeto parecia mais uma extravagância de Walt Disney. Um longa-metragem de animação poderia ser mal recebida pelo público, já que as animações eram pequenas exposições, um aperitivo antes do produto principal nas salas de exibição.

Surpreendentemente, a “loucura” se transformou no primeiro longa-metragem de animação da história de Hollywood. Lançado oficialmente em 1937, o filme de 83 minutos mudou o paradigma das produções cinematográficas, até então voltadas exclusivamente para os adultos. “Mas um conceito diferente norteava o trabalho de Disney: ele acreditava que as crianças, com os adultos a reboque, podiam ser a força motriz da indústria do entretenimento.” (2008, pg. 23)

O filme que tinha um orçamento inicial três vezes maior que a média de custo de uma película da época foi o primeiro na história a arrecadar mais de 100 milhões de dólares. Mas além do lucro, e do público, a animação gerou outras transformações. Ela foi o primeiro filme com uma trilha sonora, *Someday my prince will come*⁴,

4. Escrita por Larry Morey e musicada por Frank Churchill, foi executada no filme por Adriana Caselotti (a voz de Branca de Neve). Numa lista do American Film Institut de

sucesso musical da história do cinema. Ademais, o filme teve diversos personagens licenciados.

Com a Branca de Neve e os sete anões, Disney fez mais que definir um novo público para o cinema; ele indicou o rumo futuro da indústria do entretenimento em geral. E nele, os lucros reais viriam não de enxugar custos da produção de filmes, mas da criação de direitos de propriedade intelectual que pudessem ser adquiridos, mediante licença, por outras mídias, durante longos períodos. (EPSTEIN, 2008, p. 23)

A partir do sucesso de “Branca de Neve e os Sete Anões”, só na década de 1940, a Disney emplacou outras diversas animações em longa-metragem, todas com êxito: “Pinocchio” de 1940 (considerado pelo Instituto Americano de Filmes [AFI] a segunda melhor animação do cinema de Hollywood), “Fantasia” de 1940 (vencedor de dois Oscar honorários), “Dumbo” de 1941 (vencedor do Oscar de Melhor Trilha Sonora e indicado ao prêmio de Melhor Canção), “Bambi” de 1942 (terceiro na lista da AFI de 10 melhores animações), “Saludos Amigos!” de 1943 (indicado aos prêmios do Oscar de Melhor Trilha Sonora e Melhor Canção), entre outros filmes, lançados entre as décadas de 1940 e 50.

Walt Disney foi uma figura fundamental em qualquer narrativa que pretenda contar a história do cinema americano. A sua participação nos sistemas de estúdio e sua antecipação do que se tornou a Nova Hollywood são marcos da produção fílmica nos Estados Unidos.

No fim da década de 1950 o sistema de estúdios e Hollywood se renovou, transformou seu modo de produção fílmica e sua plataforma de negócios, em um novo sistema, uma Nova Hollywood.

2004 apareceu como número 19 do total de 100 memoráveis canções do cinema

O novo cinema e as novas animações

A grande mudança aconteceu quando a Suprema Corte dos Estados Unidos proibiu o monopólio dos estúdios sobre a distribuição de cinema, em 1948. Havia mais de 10 anos que o Departamento de Justiça pressionava as empresas, sob a alegação de que o controle completo sobre a produção, distribuição e exibição das películas feria a *Lei Sherman Antitruste*⁵. “Para solucionar o caso, o governo exigira que os estúdios acabassem com a contratação de filmes em pacote e abrissem mão das subsidiárias de distribuição e das redes de cinemas” (EPSTEIN, 2008, p. 21). Ambas as propostas atingiram o centro do sistema de estúdio, levando à perda do controle completo sobre as produções.

[...] Sustentaram os juízes que a distribuição da indústria cinematográfica infringia a Lei Sherman, mas não ordenaram aos estúdios que se desfizessem dos cinemas. No seu entender, algumas medidas – que proibiam o aluguel em bloco, a fixação dos preços de ingresso, as liberações “despropositadas”, e vários acordos de isenções e privilégios entre distribuidoras e grandes cadeias exibidoras, suas ou alheias – eliminariam o monopólio. Daí por diante, declararam eles, todo filme seria oferecido a todos os interessados em exibi-lo através de uma licitação competitiva. (SKLAR, 1975, p. 317)

O departamento de Justiça dos Estados Unidos e as cortes federais tinham como objetivo acabar com esses acordos que eram considerados ilegais. “Tal atitude fazia

5. Truste, pode ser entendido como a fusão de várias empresas de modo a formar um monopólio, em inglês. A Lei, criada em 1890, intentava que nenhuma empresa se tornasse tão grande, que sozinha pudesse determinar as regras do próprio mercado. Foi proposta pelo político e senador americano John Sherman (1823 – 1900). Em inglês é conhecida como Sherman Act.

parte de um esforço global para acabar com a integração da indústria cinematográfica, com o objetivo último de que os filmes fossem produzidos e vendidos isoladamente” (SCHATZ, 1991, p. 411).

Essas medidas iniciaram o processo que colocou fim no sistema de estúdio, já que isso representava a perda do controle sobre a exibição dos filmes, o que era vital para a existência do sistema. Porém, “a ameaça mais séria para a indústria cinematográfica veio, é claro, da televisão comercial” (SCHATZ, 1991, p. 412). A indústria de cinema americano se modificou por completo. A própria experiência de cinema nunca mais foi a mesma, e as salas de exibição ficaram vazias por quase 20 anos, tendo que competir com novas fontes de entretenimento.

Hoje, as faixadas em Hollywood podem parecer semelhante àquela dos anos dourados da produção fílmica americana. Os grandes barracões com os estúdios ainda permanecem nos mesmos endereços, e os nomes da maior parte das empresas continua igual, porém, agora os estúdios são “impérios corporativos internacionais” (EPSTEIN, 2008, p. 24).

O fim do sistema centralizado, onde todo o processo de criação fílmica estava na mão dos estúdios, deu vez a um novo formato, a chamada Nova Hollywood. No novo sistema, todo mundo é independente. O fim da possibilidade de controle total (forçado pela Suprema Corte) deu início a uma proposta completamente oposta. Nessa nova ideia, um filme é financiado por um grande estúdio, que não o faz mais. A execução em todas as suas etapas está entregue a empresas independentes que desempenham suas funções sobre a gerência do estúdio financiador.

O produto é entregue, sob permanente controle de agências de talentos remuneradas com um percentual sobre todas as transações, a milhares de produtoras, start-ups técnicas, pequenas e médias empresas especializadas em escolha de elenco, pós produção, efeitos especiais e criação de “trailers” promocionais. O filme é terceirizado a empresas especializadas na Ásia, artesãos de Los Angeles, agências de comunicação globalizadas e companhias especializadas na distribuição de filmes em determinados países. Todos são independentes, mas ligados por um contrato, num sistema infinitamente mais complexo do que os estúdios de outros tempos. (MARTEL, 2012, p. 88)

A produção de cada filme é dividida em diversas que são, por sua vez, repassadas a empresas independentes do próprio estúdio. Assim, como cada filme por si só é um produto independente do outro. Para cada peça, geralmente, é criada uma produtora, entidade jurídica, dirigida por um produtor contratado pelo estúdio só para a produção daquele filme, num processo de contratação conhecido como “*work for hire*”. Esse contrato estabelece que o contratado não é um assalariado, mas tem um vínculo para este único trabalho. Ao mesmo tempo esse mesmo acordo estipula a cessão dos direitos autorais e comerciais da obra ao estúdio.

A produtora, por sua vez, assina acordos com diretores, atores e empresas que prestarão serviços, que também cedem os copyrights ao estúdio, que então abastecem a conta da produtora com dinheiro, para financiar o filme. “A nova Hollywood onde todo mundo é independente é o oposto da velha Hollywood, onde todo mundo era dependente” (MARTEL, 2012, p. 88)

Na visão de Martel (2012), os estúdios da Nova Hollywood se assemelham muito a um banco. A função

deles é gerir os interesses dos investidores, criar formas de financiamento e angariar fundos para as produções. Eles negociam os direitos de exibição na televisão, as cópias de disco para venda, os direitos de videogame e os acordos com empresas com parceria comercial.

Além das fontes de renda, existem outras diferenças na nova forma de produções que em nada se assemelham com a Era de Ouro. A relação entre as estrelas e os estúdios se alterou completamente após o fim da década de 1940. A primeira mudança foi a remuneração, que subiu astronomicamente, transformando-a nos maiores salários em todo processo de produção. O fim dos longos contratos de exclusividade, colocaram os astros no meio de uma guerra de ofertas salariais entre estúdios, o que só fazia aumentar seus ganhos. Normalmente, além da remuneração mínima pelo trabalho, grande parte ainda fica com uma parcela da renda do filme. Corrigindo a inflação, um astro nos anos 2000 ganhou em média 30 vezes o que ganhava uma estrela de mesma grandeza na década de 1940.

Essa relação existe independentemente do filme real action ou de animação, já que mesmo com a facilidade da computação gráfica, dando vida a personagens fantasiosos, são os atores que dublam e emprestam as expressões faciais e até os movimentos do corpo aos personagens. Além do destaque atribuído aos astros, comuns em todas as obras de Hollywood, ser o mesmo em uma animação.

Na Nova Hollywood o estúdio de animação Walt Disney se transformaram em *TheWalt Disney Company*, uma empresa que representa a diversificação adotada pelos demais estúdios. Ela é uma megacorporação que engloba uma série de grandes empresas, como a rede

de televisão ABC (a primeira parceira da então Disney Productions em 1955, para a produção de programas de televisão), diversos canais de TV a Cabo – entre eles o canal esportivo ESPN –, os estúdios *Touchstone*, *Miramax* e *Pixar*, a editora de quadrinhos *Marvel Entertainment* e parques temáticos ao redor do mundo. “Com isso, a Disney se transformou em um verdadeiro emblema da cultura mainstream globalizada” (MARTEL, 2012, p. 66).

A companhia além de dona de redes de televisão, tv a cabo, redes de rádio, parques temáticos e navios de cruzeiro, A Walt Disney Company se transformou numa “verdadeira e completa empresa de entretenimento no vasto firmamento das indústrias do setor”, declarou Micheal Eisner⁶, certa vez (EPSTEIN, 2008, p. 25).

E o grande marco na transformação do estúdio de animações para essa corporação pode ser percebido na contratação de Michael Eisner como presidente, em 1984. Ele foi o responsável por tirar o estúdio de uma acomodação e voltar a produção de grandes animações. A ideia dele se pautava em privilegiar a história e os personagens. “Para Einser, os projetos de filmes devem ser orientados sobretudo por uma história solidamente construída” (MARTEL, 2012, p. 67). O foco das produções estava em personagens cativantes, evitando atores conhecidos que cobravam altos cachês e parte das bilheterias, histórias simples e com “happy end” certo.

Outra estratégia foi a internacionalização da empresa. As produções ganharam contornos globalizados, com a contratação de artistas de diversas partes, em diversas funções. Numa apresentação de um dos parques, um ator asiático interpreta o personagem

6. Michael Dammann Eisner (1942 –), é um empresário americano, e foi presidente das organizações Disney entre os 1984 e 2005.

Aladim, “pois a Disney tem uma política de recrutamento deliberadamente voltada para a diversidade” (MARTEL, 2012, p. 65).

Por fim, a estratégia de verticalização de todos os departamentos e filiais da corporação. A ideia é que todos os “conteúdos culturais devem ser produzidos pelo grupo detentor do copyright, para em seguida serem reproduzidos ao infinito em todos os formatos” (MARTEL, 2012, p. 68). No cinema, em parques temáticos, da televisão ou em home vídeos (DVD e Blu-ray Disc), livros e toda a gama de licenciados. A empresa opera no que Eisner definiu como sinergia no consumo de seus produtos. Para Epstein (2008), Eisner ainda mantinha o mesmo objetivo fundamental de Walt Disney: “desenvolver fortes franquias de marcas e personagens” (p. 43).

Apesar da renovação da marca, Eisner passou ao largo de questões políticas durante os anos de 1980 e 1990. A proibição do *Gay Day* dentro da Disneylândia e só tardiamente a liberação para casais homossexuais nas festas em parques da empresa representavam a tentativa de manter a marca sob um véu de inocência. O próprio Micheal Eisner “revisou o roteiro do filme *Garota Veneno* (*The hot chick*⁷), de 2002, assinando vinte piadas que ele considerava incompatíveis com a imagem da Disney” (EPSTEIN, 2008, p. 160). A empresa jamais se arriscou em ter um filme censurado para menores de 13 anos, e para tal público disponibilizava suas criações por outros estúdios, como o *Miramax* e *Touchstone*.

A Disney e a Pixar

A passagem de Michael Eisner pela Disney foi

7. É uma comédia de 2002, produzido pela Touchstone Pictures, Walt Disney Pictures e Happy Madison e distribuído por Touchstone Pictures e Buena Vista International. Estrelado por Rob Schneider e Rachel McAdams.

marcada por um episódio trágico, do ponto de vista empresarial. Em 1985, a empresa de animações digital Pixar foi “oferecida” à Disney. A empresa que era parte de George Lucas foi apresentada à Roy Disney. “[Roy Disney] visita as instalações e fica encantado com a capacidade de reinvenção do cinema de animação através do digital e do 3D, ao passo que a Disney continua realizando seus desenhos animados à mão” (MARTEL, 2012, p. 71) O cocriador dos estúdios de animação pareceu interessado no negócio, “mas Eisner recusa categoricamente: ‘nós não somos uma empresa de R&D’, teria declarado Eisner, querem do dizer que a experimentação, a pesquisa e desenvolvimento não eram seu objetivo” (MARTEL, 2012, p. 71). A Disney adquiriu a Pixar em 2006, por um valor 74 vezes maior do que a proposta de 1985.

A história muito reconhecida na indústria do cinema e da cultura pop, além de marcar a passagem de Michael Eisner no comando da Disney, apresentou uma realidade que estava pronta para se chocar com o processo de produção da tradicional empresa de animação. A criação digital de personagens, cenários e histórias estava prestes a integrar de vez a vida da produção fílmica de Hollywood. Roy tinha percebido que a animação estava perdendo força e as tecnologias de criação digital poderiam representar o futuro.

A reunião entre as duas empresas aconteceu em 1995, na primeira criação de destaque da Pixar. A parceria foi firmada no mesmo modelo que operava comumente em Hollywood. A Disney entrou com o financiamento do filme e com a distribuição, a Pixar se encarregava da produção. Apesar de ter uma história já consolidada na criação digital e 3D, principalmente na produção de curta-metragens, a parceria com a Disney é que deu destaque a empresa. A proposta era a criação

de uma história onde brinquedos ganhassem vida. O resultado foi a animação digital “Toy Story”, lançada em 1995, arrecadando U\$ 191 milhões nos Estados Unidos e U\$ 356 milhões no restante do mundo, batendo diversos recordes de bilheteria na semana do lançamento. Além disso, o filme recebeu 3 indicações ao Oscar em 1996, mas a maior premiação estavam nas inovações que ele propunha. “Com *Toy Story*, o cinema de animação torna-se não só um dos setores mais rentáveis de Hollywood, mas também um dos mais criativos” (MARTEL, 2012, p. 73).

Depois de “Toy Story”, a Disney fechou um contrato para a produção de sete longas-metragens: “Vida de Inseto” (1998), “Toy Story 2” (1999), “Monstros S.A.” (2001), “Procurando Nemo” (2003), “Os Incríveis” (2004), “Carros” (2006) e “Ratatouille” (2007). No acordo o Estúdio Disney poderia exigir o controle completo sobre o produto, e garantindo o financiamento e a distribuição das obras. “Não demora, e a parte da Pixar nas rendas do estúdio de animação da Disney chega a 97%, graças a esse contrato” (MARTEL, 2012, p. 74). Segundo Epstein (2008) o estúdio de animação digital, com os longas-metragem produzidos para a Disney, entre 1995 e 1999, representaram mais de 50% de toda renda da sua divisão de filmes.

A parceria entre as duas empresas passou por altos e baixos durante o período de 1995 até 2006, quando a Walt Disney Company comprou a Pixar por U\$ 7,4 bilhões. Porém, em 1986 o empresário Steve Jobs⁸ havia pagado U\$ 10 milhões pela Pixar, proposta que Michael Eisner havia recusado, apesar da insistência de Roy Disney.

8. Steven Paul Jobs (1955 – 2011) foi um inventor e empresário americano no setor da informática. Ficou conhecido por fundar, junto com Steve Wozniak, em 1976 a empresa de computadores e periféricos Apple Inc.

Além dos números da negociação, o importante é ressaltar que a Pixar, e também sua parceria com a Disney, mudou o cinema de animação, promovendo mais uma inovação na forma de Hollywood de contar histórias, tão significativas – do ponto de vista tecnológico – como as que Walt Disney promovia nas décadas de 1920 e 1930.

Considerações Finais

Também vale atentar-se ao fato de que as animações digitais, principalmente a partir de “Toy Story”, deixaram de ser uma linha a parte e ganharam força de mercado para se estabelecerem como grandes produções. Se nas décadas de 1930 e 1940 a Disney já se esforçava para tornar o filme de animação uma diversão familiar completa, e não só uma atração menor voltada para o público infantil, a Pixar nos anos 1990 repete o trabalho com suas animações. A grandeza e importância de “Toy Story” estão além de sua qualidade técnica, de seus astros premiados (como Tom Hanks⁹ e Tim Allen¹⁰), mas no que representou para a produção de filmes de animação. A Pixar, por meio de “Toy Story”, modificou o cinema de animação de maneira só semelhante a Disney e “Branca de Neve” na década de 1930. A partir de então, o cinema de animação era quase estritamente digital. A título de exemplo, a Academia Americana de Cinema – que criou a partir de 2001 a categoria de melhor filme de animação –, só premiou um ganhador de longa animado não digital até o ano de 2014.

Hoje o cinema de animação representa uma fatia considerável no mercado do cinema nos Estados Unidos e

9. Thomas Jeffrey Hanks (1956 –) é um destacado roteirista, produtor e ator de Hollywood. Recebeu duas vezes a estatueta do Oscar e foi indicado outras três vezes.

10. Timothy Allen Dick (1953 –) é um ator e comediante americano.

no restante do mundo. A animação digital “Rio¹¹” (2011), por exemplo, foi um destaque nos lançamentos recentes no cinema. Seus números alcançaram patamares significativos, mesmo se comparados a outras obras daquele ano. A película foi o 10º filme mais assistido no mundo em 2011; nos Estados Unidos teve uma arrecadação de U\$S 143 milhões (39 milhões só no primeiro fim de semana) e uma arrecadação no restante do mundo de U\$341 milhões. Um saldo considerável, se comparado ao valor gasto divulgado pela 20th Century Fox, de U\$ 90 milhões. Para noção de comparação, o filme mais assistido naquele ano “Harry Potter and the Deathly Hallows Part 2” (que está entre as quatro maiores bilheterias da história do cinema) teve uma arrecadação de US\$ 1,3 bilhão. Como outros exemplo de filmes lançados em 2011, a animação “Kung Fu Panda 2”, e o filme “Fast Five” (“Velozes e Furiosos 5: Operação Rio”) tiveram arrecadação de U\$660 milhões e U\$620 milhões respectivamente¹².

Mas o mercado de Hollywood se abastece também de produtos licenciados e merchandising. E nesse setor os números também são consideráveis. Para se ter uma referência a Disney é a marca com maior renda em termos de licenciamento de produtos no mundo. Em 2011 foram U\$S 28.6 bilhões. Só de produtos relacionados ao filme “*Toy Story 3*” (2010) foram US\$ 2.4 bilhões naquele mesmo ano¹³.

11. Animação foi distribuída pela 20th Century Fox, megacorporação do cinema nos EUA e detentora de franquias como “Star Wars”, “Alien” e “Simpsons”. Ela tem como subsidiária a Blu Sky Studios, empresa que produziu “Rio”.

12. Dados do site Box Office. Disponível no link: <http://www.boxofficemojo.com/>, acessado no dia 01/04/2014, às 10:00.

13. Revista License! *Global*, Vol. 14, nº 2, 05/2011. Disponível no link: <http://www.rankingthebrands.com/PDF/Top%20125%20Global%20Licensors%202011,%20License%20Global.pdf>, acessado dia 01/04/2014, às 14:00.

Assim, a proposta deste trabalho foi revisar a história do cinema de animação na indústria fílmica de Hollywood, mostrando a participação dos estúdios Disney transformando a animação de atração secundária para evento principal das salas de exibição, carro-chefe de uma indústria bilionária que teve seu início e seu reinício atrelada aos estúdios de animação de Walt Disney.

Referências

EPSTEIN, Edward Jay. *O Grande Filme: dinheiro e poder em Hollywood*. São Paulo: Summus, 2008.

GABLER, Neal. *Walt Disney: o triunfo da imaginação americana*. Osasco: Novo Século Editora, 2009.

GOMERY, Douglas. *Disney's Business History: A Reinterpretation*. (in) Eric Smoodin. *Disney Discourse: Producing The Magic Kingdon*. New York: Routledge, 1994.

GONÇALVES, Maurício R. *Cinema e identidade nacional no Brasil 1898 – 1969*. São Paulo: LCTE Editora, 2011.

MARTEL, Frédéric. *Mainstream - a Guerra Global Das Mídias e Das Culturas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Moraes Editores, 1970. SCHATZ, Thomas. *O gênio do Sistema: a era dos estúdios em Hollywood*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SKLAR, Robert. *História Social do Cinema Americano*. São Paulo: Editora Cultrix, 1975.

Estética Sonora no Cinema de Terror: diferenças nos efeitos surpresas em *Ringu* e *O Chamado*

FELIPE FALCÃO

Apesar de o cinema responder como um artefato audiovisual justamente por ser uma junção de imagens em movimento com áudio, a questão sonora não acompanhou as primeiras imagens vistas na tela grande. Os filmes do começo do século XX eram mudos e procuravam mascarar a falta de som utilizando trilhas que eram tocadas por músicos enquanto a película era projetada. O período final da década de 1910 e o começo dos anos 20 foram marcados por tentativas e fracassos para aprimorar a questão do áudio nos filmes.

O longa-metragem que permitiu ao público da época ouvir pela primeira vez sons sincronizados com as imagens foi *O Cantor de Jazz*¹, de 1927. A pesquisadora

1. Filme do gênero musical, a trama acompanha um jovem cantor dividido entre a paixão pelo jazz e as tradições religiosas da sua família judaica. A película era muda, porém com um acompanhamento musical e sete canções interpretadas pelo astro da época Al Jolson. Assim, tratava-se de um filme

de som no cinema Débora Opolski (2013, p.16) explica que “a partir de então, sendo possível a sonorização de imagens, pesquisas se desenvolveram em busca da melhor forma de utilizar o som em colaboração com a cena”. O público aprovou a então novidade e a adesão dos estúdios foi quase que imediata. No final de 1929, o cinema de Hollywood já era quase totalmente falado. No resto do mundo, por razões econômicas ou tecnológicas, esta transição do mudo para o sonoro aconteceu nos anos seguintes. O advento do som também já parecia deixar claro que o público não iria ganhar apenas filmes com diálogos ou trilhas sonoras. “O termo som, utilizado pelos editores, não se refere apenas à música, a qual é acrescentada posteriormente, mas aos sons constituintes da cena, como diálogos, ambientes, objetos sonoros da cena, efeitos” (OPOLSKI, 2013, p.20). Estes elementos colaboram para que o espectador possa entender o discurso sonoro como parte da narrativa fílmica.

Este período inicial de imersão de sons na sétima arte coincide com a época apontada por pesquisadores e críticos como o primeiro grande ciclo² comercial do cinema de terror³, que corresponde aos filmes de monstros da Universal da década de 1930. Se antes já era possível

cantado ou musicado, mas não falado. Mesmo assim teve impacto positivo. Foi então em 1928 que a primeira película totalmente falada foi produzida com o título de *Luzes de Nova York*.

2. Apesar de ter tido a sua primeira manifestação como ciclo por meio do expressionismo com filmes como *O Gabinete do Dr Caligari*, de 1919, ou *O Golem*, de 1920, é correto afirmar que “o horror cinematográfico concebido como gênero da indústria teve seu momento inaugural nos estúdios da Universal” (CÁNEPA; FERRAZAZ, 2012, p.06).

3. Existem autores que apontam filmes de terror e de horror como sinônimos, sem que existam diferenças entre eles. Outros pesquisadores discordam. Tal questão não será discutida neste trabalho, que vai manter a palavra terror para definir os filmes aqui estudados. No entanto, a expressão horror será mantida quando utilizada em citações diretas dos autores que compõem este trabalho.

para o público acompanhar a trama de um vampiro sem som, como em *Nosferatu*, de 1922, a película *Drácula*, de 1931, transportou a plateia da época para uma história semelhante de vampiro, mas desta vez em uma Transilvânia repleta de sons. Em *Drácula*, já era possível perceber o discurso sonoro como parte da narrativa fílmica uma vez que a abrangência do áudio não deu som apenas ao sotaque húngaro do ator Bela Lugosi na sua apresentação como o personagem título, mas trouxe uma série de elementos que passaram a ser incorporados por demais obras do gênero. Como exemplo, é possível citar os lobos que uivam na entrada do castelo, as portas que rangem ao serem abertas, o escutar de passos quando não tem ninguém em cena, o sopro do vento, o canto da coruja, etc. Desde então esta união entre som e imagem tornou-se funcional para provocar medo. O pesquisador do gênero Rodrigo Carreiro (2011) destaca justamente a importância do áudio para películas de terror.

Um breve olhar retrospectivo demonstra que o som sincronizado e o horror se beneficiaram um ao outro. Com as vozes, músicas e efeitos sonoros encorpando as imagens e lhes dando vida, a mobilização afetiva da plateia em direção às sensações físicas de horror – um elemento central para a eficiência dos filmes do gênero, como atesta Noël Carroll (1999) – se tornou mais efetiva, transformando a experiência de assistir a um filme do gênero em algo mais visceral e impactante (CARREIRO, 2011, p.44).

Alguns dos filmes mais famosos do gênero utilizam a questão sonora não apenas para auxiliar na construção de momentos de tensão como também é possível citar exemplos onde o próprio som consegue “atuar” provocando

medo sem a necessidade de uma presença física do vilão. O filme *Desafios do Além*, de 1963, traz um grupo de pessoas em uma mansão aparentemente assombrada. O diretor Robert Wise criou momentos de tensão unicamente com a utilização de sons que representam ações sobrenaturais na residência. Em nenhum momento da obra é mostrado a presença visual de um fantasma, que na trama se manifesta unicamente através de sons de pancadas e batidas em móveis e paredes.

O som no cinema de terror

Em seus estudos sobre som no cinema de terror, Hutchings divide a questão em três vertentes: voz, música (trilhas sonoras) e efeitos sonoros. Vamos detalhar rapidamente estes três elementos antes de prosseguirmos. A questão da voz é um dos pontos mais comuns do gênero. Aqui é possível destacar o grito das vítimas. Seja de dor, medo, desespero ou loucura, o grito, geralmente de personagens femininos, é a consumação do ato de perseguição dentro de qualquer trama do gênero. A atriz Fay Wray costuma ser lembrada como a primeira “rainha do grito”⁴ do cinema por causa dos berros de pavor em *King Kong*, de 1933. Desde então, outras atrizes “assumiram” o posto como Janet Leigh, por *Psicose*, em 1960; Marilyn Burns, por *O Massacre da Serra Elétrica*, em 1974; Jamie Lee Curtis, por *Halloween*, em 1978; Neve Campbell, pela série *Pânico*, iniciada em 1996, entre outras. De acordo com Carreiro (2011), há uma razão cognitiva para que o grito tenha se tornado a mais reconhecível marca sonora do filme de horror. Segundo ele, a ação de gritar estimula a

4. O termo rainha do grito vem da tradução da expressão em inglês scream queen.

identificação afetiva entre o personagem-vítima e o espectador, gerando o sentimento de repulsa ou rejeição que é o elemento central na construção do sentimento de horror.

Outro elemento que chama atenção na questão do áudio em um filme de terror é a trilha sonora utilizada para estas películas. Hutchings (2004) destaca este tipo de inclusão musical, entre outros aspectos, para mostrar os diferentes tipos de humor e emoção dos personagens e das tramas, além de auxiliar na interpretação de eventos narrativos de uma maneira unitária e formal. Esta interpretação pode ser inclusiva a todos os gêneros do cinema. Foi na década de 1930 que a música foi se tornando cada vez mais importante dentro das tramas. Obras como *King Kong*, de 1933, e *A Noiva de Frankenstein*, de 1935, traziam, por exemplo, os primeiros usos de *leitmotifs*⁵.

Carreiro (2011) explica que a maioria das trilhas encontradas nos títulos de terror é composta por crescentes e glissandos, que são na verdade dois efeitos utilizados em filmes pertencentes a outros gêneros. No estilo crescente, a trilha é marcada por um aumento progressivo na intensidade dos instrumentos. “Já o glissando é um recurso de execução instrumental através do qual o instrumento percorre a distância entre uma nota e outra passando por todas as notas intermediárias” (CARREIRO, 2011, p.49). Este estilo pode depender da sua direção (aguda ou grave), duração (lenta ou rápida), ou intensidade (mais forte ou mais fraco). Carreiro aponta como exemplo de glissando grave e executado no sentido decrescente a música na cena de abertura de *O Iluminado*, de 1980. No filme, esta trilha, chamada de *The Shining (Main Title)*, tem duração de

5. Técnica na qual determinado som, musical ou não, é associado a um personagem, sentimento ou situação dramática.

3'32". A composição de Wendy Carlos e Rachel Elkind parece se repetir a cada tempo médio de 30 segundos em uma mescla de instrumentos com uma discreta trilha eletrônica. Nesta repetição é possível perceber as sutis variações entre uma nota e outra, o que caracteriza o glissando.

Existe uma terceira área na qual o uso do som é de grande importância para o gênero. Trata-se dos chamados efeitos sonoros. Pensar nesta categoria significa destacar os sons que são produzidos e gravados para serem incluídos como parte da narrativa fílmica do produto audiovisual. Assim, os efeitos sonoros em filmes de terror podem responder como desde o som ambiente até barulhos que remetam à ideia de perigo como ruídos estranhos, portas e janelas que batem por causa do vento, além de uma infinidade de outros exemplos. Dentro dos efeitos sonoros, também é possível destacar o *startle effect*⁶.

Aumento brusco do som

O efeito surpresa não é exclusividade do cinema de terror, mas o gênero responde como o que mais utiliza a técnica. Hutchings (2004, p.134) se apropria das ideias defendidas por Robert Baird, um dos autores que desenvolveu estudos sobre o uso do *startle effect* no cinema de terror, para mostrar o cenário ideal para a utilização desta técnica através de três questões prioritárias. A primeira responde como a necessidade de existir a presença de um personagem em cena. O segundo elemento é referente a uma ameaça através de um vilão ou monstro, mas que este não é visto na cena. O ponto final é interpretado como uma abrupta intrusão

6. Carreiro (2011) traduz o termo como efeito surpresa.

desta ameaça, ou algo que faça alusão à mesma, dentro do espaço do personagem. Aqui é importante pontuar que não necessariamente teremos o vilão em cena, podendo ser algo que remeta a ele. Esta entrada abrupta geralmente acontece com a inclusão de um efeito sonoro com volume alto. A inserção inesperada do som pode ser através da representação de um barulho conhecido, como o bater de uma porta ou janela ou através de um *stinger*, que responde como uma nota ou acorde musical executado em volume ou intensidade mais forte do que a melodia ouvida ou o som ambiente da cena e de forma inesperada.

É importante deixar claro que os três elementos destacados por Baird para a funcionalidade do efeito surpresa muitas vezes são reconfigurados por diretores para criar o aumento abrupto do som com a finalidade de provocar cada vez mais tensão no público de forma repetida. Em alguns casos, por exemplo, não existe a ameaça eminente do monstro, mas o roteiro pode inserir o aumento brusco de áudio e assim, muito mais pelo som alto e repentino, tentar assustar quem assiste ao filme. Isto acontece porque o volume alto é capaz de afetar o corpo dentro de uma trama de terror exibida em uma sala com potentes caixas de som. Uma vez que as luzes são apagadas e a projeção começa, o público naturalmente fica tenso diante da história apresentada fazendo com que o áudio emulado se transforme em uma onda de altos decibéis. Ao ser projetada em uma sala com sistema de som digital, esta onda pode atingir em cheio a quem assiste à película e como consequência, o corpo reage fazendo com que as pessoas segurem nos braços da poltrona na busca de segurança ou simplesmente fiquem tensas e incomodadas com o alto barulho.

Aqui torna-se necessário destacar a diferença entre medo e susto nas películas de terror. De forma generalista e empírica, o medo pode ser considerado a sensação que surge da tensão e do mistério da trama. No caso de filmes sobre fantasmas, o medo pode vir da ideia de ter um ser desencarnado agindo no mundo dos vivos. Tal ação pode ser vista em cenas silenciosas sem que haja a necessidade de trilhas altas ou mesmo barulhos provocados por esta assombração já que a sugestão pode causar mais medo do que algo explícito. Para estes exemplos, os efeitos surpresas geralmente são poucos e justamente por não serem banais e corriqueiros, podem ser funcionais. Já os sustos costumam ser provocados através do uso em excesso dos *startles effects*. Nestes casos, o susto pode acontecer mais pela inclusão do alto som do que pela temática sugerida, o que pode distanciar o sentimento de medo. Alguns exemplos do uso em excesso dos efeitos surpresas são perceptíveis quando o personagem acende de repente a luz e esta ação vem acompanhada de um *stinger*.

Para exemplificar de forma mais direta o que pode ser o *startle effect*, basta pensar em algumas sequências famosas do cinema de terror. Um dos primeiros filmes a utilizar o efeito surpresa foi *Sangue de Pantera*, de 1942. Na trama, a mocinha Alice, interpretada por Jane Randolph, é perseguida por Irena, Simone Simon, em uma rua escura e deserta tarde da noite. Na trama, Irena pode se transformar em uma pantera. Nesta cena específica, o público acompanha as duas caminhando separadas mas na mesma rua através das imagens das personagens e também pelo som dos passos de ambas. De repente, escutamos e vemos apenas o caminhar de Alice, que começa a andar cada vez mais rápido. O não ver ou escutar Irena significa para o público saber que

ela já se transformou em pantera. Alice para em uma rua silenciosa. De repente, um barulho alto semelhante ao roar de um felino de grande porte assusta Alice. Ao mesmo tempo o som da pantera é abafado pela chegada de um ônibus em cena, que afugenta o animal e salva Alice.

Hutchings (2004) explica que foi a partir da década de 1970 que o gênero terror passou a utilizar sequências muito fortes do ponto de vista visual com o objetivo de chocar o seu público. Isto é especialmente verdade com os *slashers*⁷ e foi justamente em alguns destes filmes da década de 1980 que o *startle effect* e o *stinger* passaram a ser utilizados várias vezes na mesma obra. Apesar de não existir uma quantidade específica de efeito surpresa por filme ou por tempo de projeção, Hutchings (2004) afirma que a decisão de utilizar *startle effects* e *stingers* em excesso nem sempre serão funcionais, uma vez que é necessário criar um tempo para a construção do suspense. Já Carreiro (2011, p.49) defende que “o uso do efeito surpresa se multiplicou e, de certa forma, banalizou”.

Escutando fantasmas

No ano de 2002, a produtora norte-americana Dreamworks comprou os direitos autorais do filme de terror japonês *Ringu*⁸, lançado quatro anos antes. A produção oriental, dirigida por Hideo Nakata, acompanha uma jornalista chamada Reiko Asakawa que investiga a lenda urbana de pessoas que morrem sete dias depois de

7. Filmes com assassinos psicopatas geralmente imortais que matam adolescentes. O número de mortes nestes filmes costuma ser alto, com uma média entre seis e dez assassinatos. Geralmente as jovens sexualmente ativas são mortas, enquanto as virgens costumam sobreviver.

8. Para os filmes japoneses, este trabalho vai utilizar os títulos originais das películas mencionadas.

terem assistido a uma misteriosa fita VHS. A suposta maldição possui ligação com o fantasma de uma garota que teria morrido 30 anos antes chamada Sadako Yamamura. *Ringu*, ao lado de outros filmes semelhantes, chamou a atenção do mundo para uma subdivisão ou subgênero do cinema de terror japonês conhecido como *J Horror*⁹, abreviação de Japanese horror. Tais obras ganharam notoriedade mundo afora, provocando uma espécie de “boom” em torno da produção cinematográfica contemporânea no Japão. Nos Estados Unidos, o *remake*¹⁰ desta obra foi dirigido por Gore Verbinski e ganhou o título de *The Ring*¹¹, traduzida no Brasil como *O Chamado*.

Apesar de possuírem bases narrativas semelhantes - a jornalista que investiga o mistério, uma fita de vídeo amaldiçoada e o fantasma de uma garota morta – sabe-se, obviamente, que as duas produções (*Ringu* e *O Chamado*) são diferentes entre si. O portal de críticas de

9. A terminologia *J Horror* é marcadamente anglófila e significa o endereçamento da cinematografia do Japão nos Estados Unidos, Europa e em contextos transnacionais. É possível então pensar o *Japanese horror* como uma extensão do que se convencionou chamar de manifestações da cultura pop midiática japonesa, que tem em sua gênese os *mangás*, as animações e os seriados televisivos que popularizaram o Japão como um local pop, por meio de produtos como *Godzilla*, *Power Rangers*, *Jaspion*, entre outros.

10. O termo *remake* é utilizado para designar obras que são filmadas novamente. As refilmagens se configuram numa prática relativamente comum no sistema de produção cinematográfica em larga escala, como, por exemplo, no modelo produtivo de Hollywood, através dos estúdios cinematográficos.

11. Para os filmes norte-americanos, este trabalho vai utilizar os títulos em português das películas mencionadas, com exceção apenas quando a obra não tiver sido lançada comercialmente no Brasil. Desta forma, será então mantido o título original em inglês. Aqui, a personagem da jornalista Reiko foi batizada de Rachel, enquanto o fantasma se chama Samara Morgan.

filmes de terror 101horrormovies¹², por exemplo, explica que “*O Chamado* não se compara ao clima sinistro que a versão japonesa carrega, que não apela para efeitos especiais e sustos baratos com o aumento repentino do som.” Já a crítica Isabele Boscov, da revista *Veja*, também destaca a forma como Hollywood se apropriou dos filmes *J Horror*. Para ela, o fato das produções originais serem consideradas obras de sucesso no Japão ajuda a despertar o interesse dos produtores do Ocidente.

Tanto *O Chamado* quanto *O Grito* foram garimpados por Hollywood na nova pátria do terror – o Japão – e têm o mesmo mote simples: fantasmas rancorosos vingam-se de sua passagem para o além perturbando os vivos e levando também eles à morte. O filão é lucrativo, para o público e os produtores. O primeiro recupera a chance de pôr sua própria imaginação a serviço do filme, já que o terror japonês se apoia mais em sugestão que em efeitos especiais. Já os estúdios usufruem de produtos testados e aprovados pela audiência japonesa (BOSCOV, 2005)¹³.

Em *Ringu*, assim como na maioria dos filmes de terror que fazem parte do *J Horror*, a inserção de momentos musicais acontece poucas vezes dentro da trama. A produção tem duração de 96 minutos e a utilização de trilha sonora é percebida 47 vezes. A maioria destes BGs¹⁴ é incluída de forma rápida com duração de dois,

12. Disponível em: <<http://101horrormovies.com/2012/09/24/75-ring-o-chamado-1998/>>. Acesso em 15 ago. 2013.

13. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/050105/p_106.html>. Acesso em: 13 jan. 2014.

14. BG, ou background noise, costuma ser considerado um termo sinônimo para se referir a trilha sonora.

quatro ou cinco segundos. Esta trilha não costuma ser contínua perdurando durante toda a sequência. *Ringu* opta mais por uma construção de medo através da pouca utilização de BGs e sons ambientes.

A trilha de *Ringu* foi feita pelo compositor japonês Kenji Kawai, que já assinou mais de 140 trabalhos não apenas para películas de terror, mas também animações geralmente com temas fantásticos, como *Kokaku Kidotai*, de 1995. De acordo com Marriot (2004), para *Ringu*, Kawai atuou lado a lado com um técnico de som e como resultado final, a dupla gerou cerca de 50 BGs compostos por violinos, violoncelos e instrumentos percussivos. Kawai também criou cerca de 50 efeitos sonoros, que quando utilizados juntos com a trilha, torna-se quase impossível dizer onde a música termina e os efeitos sonoros começam. No entanto, a composição criada por Kawai também possui momentos claramente apenas musicais como, por exemplo, na sequência na qual Reiko encontra o cadáver em decomposição de Sadako no fundo do poço. Aqui é possível perceber uma trilha semelhante a qualquer filme que utilize a sonoplastia de uma bela música para transmitir emoção. Outra particularidade importante de *Ringu* acontece na sequência final na qual Sadako sai da televisão para o mundo real. Até então, o filme é marcado por uma trilha com inserções de três ou quatro segundos além de cenas silenciosas. Nesta sequência específica, Kawai apresenta uma trilha contínua e crescente com duração ininterrupta de 01'12" na qual costuma ser considerada a cena mais impactante de *Ringu*.

Já em *O Chamado*, é possível perceber a inclusão de trilha sonora 112 vezes, o que representa mais do que o dobro utilizado em *Ringu*. Comparativamente, o tempo de duração da versão norte-americana é de 115 minutos. A composição é assinada pelo alemão Hans Zimmer,

cujos principais trabalhos em Hollywood incluem *O Rei Leão*, a série *Piratas do Caribe*, *Batman – O Cavaleiro das Trevas*, *O Último Samurai*, *A Casa dos Espíritos*, entre outros. O trabalho de Zimmer para *O Chamado* se assemelha às trilhas comumente vistas em filmes *mainstream*¹⁵ ou obras consideradas *blockbusters*¹⁶ com a utilização de instrumentos como pianos e violinos que resultam em uma sonoridade claramente musical. Além de ser escutada em boa parte de *O Chamado*, também é comum a utilização de trilha de forma contínua. Ou seja, trata-se de uma inserção que não se limita a apenas uma cena de dois ou quatro segundos. Estes BGs podem ser crescentes ou decrescentes. Não é tão comum em *O Chamado* ter momentos sem trilha sonora e apenas com som ambiente, sendo estes baixos. Assim, torna-se fácil entender como a questão sonora pode ser reconhecida como diferente quando os dois filmes são comparados.

Quanto ao uso do *startle effect*, segue abaixo a lista dos efeitos surpresas nos dois filmes de forma comparativa. Aqui foi criada uma tabela dividida em quatro colunas. Na primeira foi colocada o tempo em que o efeito surpresa acontece no filme. Na segunda, qual é a ação. Na terceira coluna, se o *startle effect* contém *stinger* ou não. Na quarta, qual a duração do efeito surpresa. Aqui é importante deixar claro que caso o efeito surpresa venha acompanhado de um *stinger*, esta duração será a soma dos dois.

15. Filmes de alto poder de retorno financeiro nas bilheterias geralmente com atores e atrizes famosos e que pertencem a grandes estúdios com capital para bancar a divulgação internacional. As temáticas destas produções são de forte apelo comercial.

16. Blockbuster pode ser traduzido como arrasa quarteirão. Trata-se de um termo para designar os filmes mais assistidos no cinema comercial. Tais produções geralmente são de grandes estúdios, costumam ser lançadas em datas como férias escolares ou o verão norte-americano e, como resultado de uma campanha de divulgação milionário, as bilheterias costumam ser igualmente altas.

Tabela 1 – Efeitos surpresas em *Ringu*

Tempo	Ação	Stinger	Duração
20'45''	Flashback de Tomoko morta no armário.	Sim	02''
32'54''	A revelação na foto de Reiko.	Sim	01''
49'02''	Yoshi assiste ao vídeo.	Sim	08''

Fonte: o autor

Tabela 2 – Efeitos surpresas em *O Chamado*

Tempo	Ação	Stinger	Duração
07'29''	Morte de Katie.	Sim	2''
15'30''	Flashback de Katie morta no armário.	Sim	2''
48''00	Samara toca Rachel em um sonho.	Sim	6''
01h15'23	Rachel encontra centopeia.	Sim	2''
01h18'13''	Rachel é agredida pelo senhor Morgan.	Sim	3''
01h29'39''	Rachel encontra marcas de unhas de Samara dentro do poço.	Sim	2''
01h30'52''	Rachel encontra Samara no poço.	Sim	5''

Fonte: o autor

No que diz respeito ao uso de efeitos surpresas em *Ringu*, o total é de três. O que será investigado neste texto é o primeiro e acontece no tempo de 20'45''. A cena se passa no quarto de Tomoko, a sobrinha de Reiko. A garota assistiu ao vídeo maligno com outros três amigos e sua morte foi vista na abertura do filme. O começo da sequência não possui nenhuma trilha sonora, apenas inserção de sons ambientes, como o barulho proveniente de diálogos ou de passos das personagens. Parece haver um elemento fantasmagórico presente já que é possível escutar vozes de crianças na cena como que estando brincando. Dentro desta análise, é necessário abrir um parêntese para a utilização do silêncio em *Ringu* como elemento estético que se integra como parte fundamental

da narrativa da película. A partir das ideias de Michel Chion (1994) sobre sonoridade fílmica, é possível perceber que os silêncios na obra de Nakata acabam por ganhar significados emocionais e, por se tratar de um filme de terror, também como elemento capaz de gerar tensão e prender a atenção do público. Aqui é importante observar que este silêncio apresentado por Chion não é absoluto de uma total ausência de qualquer tipo de ruídos naturais ou barulhos. Para ele, todos os lugares possuem seus próprios silêncios e estes não são absolutos possuindo na verdade impressões de silêncio.

De volta para a sequência analisada, a personagem Yoshino é a mãe de Tomoko. Ela está abatida com a morte da filha e pouco fala. Acompanhando Reiko, ela entra no quarto da filha e explica que achou o corpo da menina dentro do armário. A imagem seguinte mostra um flashback composto por duas cenas onde é possível ver como o cadáver de Tomoko estava quando a mãe a encontrou. Neste momento, temos o som da porta do armário sendo aberta com a mãe chamando pela filha. Este som da porta é alto, principalmente quando comparado com o que foi visto antes, onde não existe trilha. Esta primeira cena do flashback é rápida e o áudio da porta do armário sendo aberta tem duração de aproximadamente 01” onde o efeito surpresa é escutado de forma clara. Já na segunda cena do flashback, no momento em que a câmera mostra o rosto de Tomoko, o efeito surpresa é potencializado com um *stinger* que dura 01”. O som de violinos neste momento é alto e rápido.

Apesar de Hutchings (2004) falar da necessidade de uma abrupta intrusão da ameaça para compor o efeito surpresa, nesta sequência específica em *Ringu* não temos a aparição de Sadako, embora as suas ações estejam presentes na cena em pelo menos dois sentidos. O primeiro

acontece pela possibilidade de vê-la no momento em que a porta do armário é aberta ou termos mais detalhes de como Tomoko foi morta, o que não acontece. A segunda e mais forte representação de Sadako neste contexto é através do que ela fez com Tomoko. Ou seja, mesmo sem estar presente visualmente na cena, a essência da ameaça da entidade pode ser claramente percebida.

Vendo o som

O áudio¹⁷ da sequência em questão será analisado agora de forma mais minuciosa através do programa de edição de áudio *Adobe Audition CS6*. O programa “interpreta” a questão do som através de análise numérica e cores, seguindo dados representativos de potência através da medição de escalas aqui definidas como *levels*. Tais definições do áudio começam com *bB*, sendo esta a ausência total de som na cena em questão. De forma progressiva, seguem as opções de -57, -54, -51, -48, -45, -42, -39, -36, -33, -30, -27, -24, -21, -18, -15, -12, -9, -6, -3 e 0. A potência mais baixa desta escala é a -57. A medida que o som aumenta, a numeração dos *levels* vai crescendo progressivamente. Estes áudios baixos são representados pela cor verde. Os sons medianos entre -18, -15 e -12 também são marcados por verde. As escalas em -9, -6 e -3 são consideradas altas e representadas no programa pela cor amarela. Quando a medição de som atinge o nível zero, e conseqüentemente a cor vermelha, o áudio está bastante alto. Caso esta constatação do número zero acontece de forma rápida e abrupta, com a possibilidade

17. Os áudios de *Ringu* e de *O Chamado* foram extraídos dos DVDs originais e nacionais dos respectivos filmes. A mídia utilizada pode alterar a dinâmica da mixagem visto que cada mídia ou formato de vídeo possui uma mixagem específica.

de inclusão de um vilão ou algo representativo deste mal, é possível estar diante de um efeito surpresa.

O *Adobe Audition* também permite acompanhar este som em forma visual através de gráficos que mostram uma onda representativa do áudio. No programa, existe uma linha central do volume, que equivale ao som totalmente ou quase mudo. Os *levels* são representados nesta medição de ondas através de oito linhas superiores e oito inferiores. Esta divisão representa os canais de áudio da esquerda e da direita. A medida que o volume aumenta, mais linhas são atingidas pela onda de medição. Vamos analisar a sequência¹⁸ da revelação do corpo de Tomoko utilizando o esquema de estudo comparativo do som proposto por Opolski (2013). A pesquisadora explica que a tabela, que originalmente é dividida em três colunas, apresenta a interpretação sonora completa de longas-metragens. A divisão relata os eventos sonoros que existem em cada um das cenas. Para este estudo, serão criados três novas colunas, totalizando seis. A primeira é referente ao tempo de projeção. A segunda é a explicação da imagem, enquanto a terceira é sobre o som. A quarta coluna traz a reprodução do frame, enquanto a quinta mostra a análise visual do som no *Audition*, onde será possível identificar, de acordo com a escala atingida, as linhas dos *levels*. Por fim, a sexta divisão destaca a escala atingida pelo áudio dentro dos níveis do programa de edição.

18. Este trabalho é baseado na dissertação de mestrado do autor. No texto original, as tabelas estão completas com todas as cenas das sequências analisadas. Em função de espaço exigido para este artigo, o número de cenas ilustradas nas tabelas foi reduzido. No entanto, o tempo de duração das sequências foi mantido no texto na sua forma original.

Tabela 3 – Análise de efeito surpresa e stinger de *Ringu*

Tempo	Imagem	Som	Frame	Escala Audition	Levels
20'27"	Reiko olha para o lado.	Sem trilha.			-36
20'30"	Yoshino fala que encontrou o corpo da filha no armário.	Sem trilha. Som da fala da mãe de Tomoko.			-24
20'39"	Close em Reiko.	Sem trilha.			-33
20'43"	Em flashback, Yoshino abre a porta do armário revelando o corpo da garota.	Efeito surpresa. O áudio é forte semelhante a alguém batendo em uma porta de madeira.			-3
20'44"	Close no rosto de Tomoko morta.	<i>Stinger.</i>			0
20'47"	Yoshino cai no chão e começa a chorar.	Reverberação do stinger como um eco perdendo a potência. Barulho da queda da mãe de Tomoko.			-12

Fonte: o autor

Esta sequência é dividida originalmente em 17 cenas com duração total de 02'09". Todo este tempo é

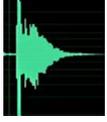
narrado sem a utilização de trilhas sonora, destacando apenas poucos sons ambientes e diálogos. A única inserção sonora de volume alto acontece através do efeito surpresa, que, já visto antes, dura 01”, com destaque para o *stinger*, que também dura 01”, totalizando 02” de áudio alto. É interessante observar que após o *stinger*, o som reverbera na cena seguinte de forma decrescente como um eco.

Em *O Chamado*, existem sete inserções de efeitos surpresas. O começo da sequência na qual Ruth¹⁹ conta como encontrou o corpo da filha Katie²⁰ é diferente da versão japonesa, embora trabalhe ao final com um *stinger* dentro de um efeito surpresa. A ação acontece no funeral da garota. Na cozinha da casa, Rachel conversa com a mãe de Katie, que se questiona o motivo da filha ter morrido. De repente, Ruth confessa para a irmã a forma como encontrou o corpo da garota. Segue então um flashback bastante semelhante ao visto na versão original. A sequência segue sem trilha sonora e utilizando o som ambiente, porém mesmo estes sons cotidianos, como o barulho de louças sendo lavadas na cozinha, tornam o áudio do filme mais alto quando comparado com o japonês.

19. Ruth é a “versão” norte-americana de Yoshimo. Ela é irmã da protagonista Rachel.

20. Katie é a “versão” norte-americana de Tomoko. Ela assistiu ao vídeo maligno uma semana antes e morre no começo de *O Chamado*.

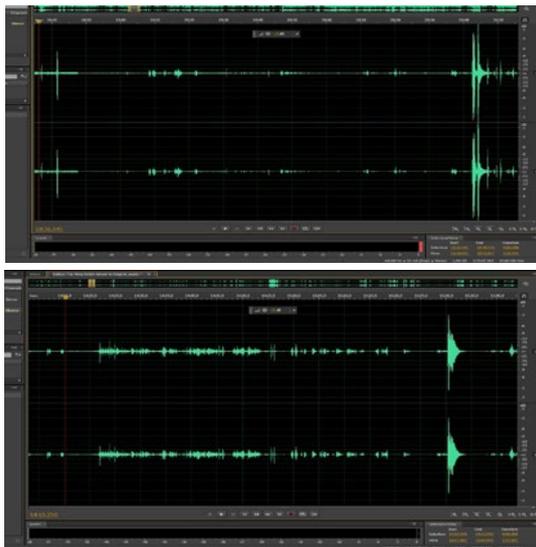
Tabela 4 – Análise de efeito surpresa e stinger de *O Chamado*

Tempo	Imagem	Som	Frame	Escala Audition	Levels
14'45"	Ruth se questiona como o coração da filha simplesmente parou.	Sem trilha. Som ambiente da conversa e dos pratos sendo lavados.			-21 -18
14'50"	Ruth em primeiro plano com Rachel ao fundo.	Sem trilha. Som ambiente da conversa e dos pratos sendo lavados.			-21 -18
15'15"	Ruth fala que Rachel, por ser jornalista, pode descobrir.	Sem trilha. Som do diálogo.			-24 -21
15'18"	Close em Rachel.	Sem trilha. Som do diálogo.			-24 -21
15'25"	Ruth pede por favor para Rachel investigar.	Sem trilha. Som do diálogo.			-24 -21
15'30"	Em flashback, a cena mostra a mãe de Katie abrindo o armário e encontrando o cadáver da filha.	Efeito surpresa com <i>stinger</i> .			-3
15'33"	Ruth olhando para Rachel.	Reverberação do stinger.			-12

Fonte: o autor

Esta sequência de *O Chamado* possui duração de 01'14" e é formada originalmente por 16 planos. Semelhante a versão japonesa, não existe inclusão de uma trilha sonora. Aqui são os sons provenientes de diálogos, da água que sai da torneira, da louça sendo lavada e manuseada, além de outros barulhos, que representam o áudio da sequência. Na revelação do corpo de Katie, é possível perceber a inclusão de um efeito surpresa que, assim como no filme japonês, também possui um destaque instrumental. No entanto, em *Ringu*, temos primeiro o barulho da porta do armário e depois o *stinger*. Em *O Chamado*, os dois sons estão unidos com destaque para o BG em um total de tempo de 02". Segue abaixo (figura 01) as sequências completas das cenas analisadas em *Ringu* e *O Chamado*, onde é possível notar que a versão norte-americana possui mais elementos sonoros, o que torna o áudio de *O Chamado*, de forma geral, mais alto do que o presente em *Ringu*.

Figura 01 - Sequência de áudio da revelação do corpo de Tomoko em *Ringu* e do corpo de Katie em *O Chamado*.



Fonte: reprodução Adobe Audition

Considerações finais

Este estudo apresentou a importância do elemento sonoro não apenas em filmes, mas especialmente em películas do gênero terror. Aqui foi detalhado parte do áudio de *Ringu* e de *O Chamado* através do programa de edição *Adobe Audition*, onde é possível “ver” o som, o que gera dados concretos para análises comparativas sonoras de um produto audiovisual. Analisando os exemplos vistos neste texto, é possível perceber que, de forma comparativa, *Ringu* se mostra como um filme com menos interferências sonoras quando comparado com *O Chamado*, o que pode justificar a forma como o elemento medo é trabalhado nas duas produções. Outro importante ponto é percebido na diferença da quantidade dos efeitos surpresas, sendo três em *Ringu* e sete em *O Chamado*, o que leva ao risco da produção norte-americana ter uma repetição dos *startle effects* possivelmente diminuindo assim o impacto dos mesmos na tentativa de provocar medo já que o público pode acabar “acostumado” com a repetição das interferências sonoras.

A duração do tempo também é um fator representativo na questão do efeito surpresa e este pode ser visto como mais uma diferença entre os dois filmes. No exemplo apresentado em *Ringu*, temos 01’54” de pouquíssimos sons antes de chegar ao momento do *startle effect*. A sequência completa tem duração de 02’09”. Em *O Chamado*, o efeito surpresa acontece após 01’08”. O tempo total desta sequência é de 01’14”. Aqui é necessário citar novamente Hutchings (2004, p.136) quando ele afirma que “se a cena for muito curta, não haverá tempo para a construção do suspense.”²¹ Assim, é possível destacar que a repetição dos efeitos surpresas e o tempo de utilização

21. *The scene is very short so there is no time for a build-up of suspense.* (Tradução feita pelo autor)

dos mesmos, assim como a quantidade de inserções de trilhas ou efeitos sonoros, podem ser pontos que auxiliam na construção de medo em filmes de terror.

Referências

BOSCOV, Isabela. *Sustos Orientais*. Veja on-line. Disponível em: http://veja.abril.com.br/050105/p_106.html. Acesso em: 13 jan. 2014.

CÁNEPA, Laura Loguercio; FERRARAZ, Rogério. *Espetáculos do medo: o horror como atração no cinema japonês*. In: Revista Contracampo, n° 25, dez. de 2012. Niterói: Contracampo, 2012. Pags: 04-23.

CARREIRO, Rodrigo. *Sobre o som no cinema de horror: padrões recorrentes de estilo*. In: Ciberlegenda (UFF. Online), v. 24, p. 29-42, 2011.

CARREIRO, Rodrigo. *Relação entre imagens e sons no filme "Cinema, Aspirinas e Urubus"*. In: Revista da Associação Nacional dos programas de Pós-Graduação em Comunicação – e-compós, Brasília, v.13, n.1,jan./abr. 2010.

CHION, Michel. *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press, 1994.

HUTCHINGS, Peter. *The Horror Film*. Harlow: Pearson Longman, 2004.

MARRIOTT, James. *Horror Films*. London: Virgin Books, 2004.

OPOLSKI, Debora. *Introdução ao desenho de som*. Paraíba: Editora Universitária UFPB, 2013.

75 – Ring – O Chamado (1998). 101horrormovies. Disponível em: <http://101horrormovies.com/2012/09/24/75-ring-o-chamado-1998/>. Acesso em: 15 ago. 2013.

Do Ritual da Serpente a Serpente Espiralada: Interseções Transcendentes entre Cinema, Artes Plásticas e Memória na Obra de Rosângela Rennó

RAFAEL ROCHA JAIME

LEILA BEATRIZ RIBEIRO

A manhã de 11 de setembro de 2001 ficou marcada de forma definitiva na memória coletiva como a data do maior ataque terrorista suicida da história da humanidade, em que quatro aviões comerciais foram sequestrados por dezenove terroristas e lançados contra pontos estratégicos do território norte-americano, matando cerca de três mil pessoas, em sua ampla maioria civis, entre eles os 227 passageiros e os tripulantes que estavam nos voos sequestrados, além de bombeiros, policiais e militares. Um dos aviões colidiu contra a sede do Departamento de Defesa dos Estados Unidos, o Pentágono, próximo à capital Washington D.C, no condado de Arlington, na Virginia. Um segundo avião caiu em um campo aberto de Shanksville, no estado da Pensilvânia, quando os próprios passageiros o derrubaram ao retomar o controle dos terroristas. Mas sem dúvida, a queda dos dois primeiros aviões é que ficou mais registrado na

memória coletiva quando evocamos o dia 11 de setembro. Isto porque eles explodiram ao se chocar contra as duas principais torres, conhecidas como “Torres gêmeas”, do complexo empresarial *World Trade Center*, emblemático centro nervoso e financeiro norte-americano, inaugurado em 4 de abril de 1975, em Manhattan, Nova Iorque. A estrutura arrojada de aço, ferro e vidro, que marcava a arquitetura das torres, não conseguiu suportar o impacto e desmoronou matando milhares de pessoas que trabalhavam nos vários escritórios e lojas distribuídos pelos 110 andares. As imagens do impacto dos aviões e do desmoronamento das torres capturadas por transeuntes, turistas e sistemas de vigilância, correram o mundo chocando a todos com o terror das vidas ceifadas.

Concebido e empreendido pelo líder da organização islâmica *Al-Qaeda*, Osama bin Mohammed bin Awad bin Laden ou apenas bin Laden como era mais conhecido, o ataque é visto por muitos como o símbolo maior da luta travada entre o “fundamentalismo religioso” Oriental e o “fundamentalismo de consumo” do Ocidente. O presidente dos Estados Unidos à época, George Walker Bush, tomou uma série de medidas de segurança que se estendiam da invasão ao Afeganistão, país sede da organização fundamentalista, ao controle de entrada de estrangeiros, passando pelo acesso aos principais pontos turísticos, entre eles, a famosa Estátua da Liberdade, um dos principais senão o maior cartão-postal americano.

A “Liberdade iluminando o mundo”, mais conhecida como “Estátua da Liberdade”, foi um presente do governo francês em comemoração ao centenário da declaração de independência dos Estados Unidos, sendo instalada e inaugurada em 28 de outubro de 1886 na entrada do porto de Nova Iorque, na Ilha da Liberdade. Frédéric August Bartholdi, um escultor da Alsácia, concebeu e construiu

o monumento baseado em uma das sete maravilhas do mundo antigo, o Colosso de Rodes. Retomando a imagem fantasmática do deus sol da mitologia grega Hélios, figura protetora e orientadora, a Estátua da Liberdade funcionou como farol de 1886 a 1902, organizando o fluxo de embarcações na baía.

A estátua de bronze mede em torno de quarenta e seis metros, e o pedestal em sua base quase a mesma medida, no total o conjunto inteiro pesa cerca de 24.635 toneladas, das quais 28 toneladas são de cobre, 113 toneladas de aço e 24.494 toneladas de cimento. Considerada pelo *Guinness Book*¹ a mais pesada do mundo, a estátua figurou entre os semifinalistas do concurso das sete maravilhas do mundo moderno, em sete de julho de dois mil e sete. A construção da estrutura metálica em seu interior contou com a ajuda de Gustave Eiffel, engenheiro idealizador e executor da famosa Torre *Eiffel* de Paris, e possui uma escadaria com 335 degraus, do pedestal à cabeça e outros 54 degraus que levam até a tocha em seu topo. Em formato de espiral, esta escadaria é a matéria-prima da obra intitulada *Kundalini Freedom* [série Turista Transcendental] da artista plástica Rosângela Rennó, uma das mais importantes e renomadas artistas plásticas brasileiras da atualidade, com obras espalhadas por museus, acervos particulares e galerias de arte nacionais e internacionais.

Mineira de Belo Horizonte, arquivista² e colecionadora compulsiva como ela mesma diz³, Rennó

1. GLENDAY, Craig. Guinness World Records 2009. [S.l.]: Random House, Inc., 2009. p. 457.

2. Em entrevista concedida ao programa Starte da Globonews, Rosângela Rennó se define como arquivista.

3. No livro *Rosângela Rennó: depoimento (2003)* organizado por Fernando Pedro da Silva, a artista traça um perfil de sua trajetória e de suas obras, além de discutir seu processo criativo.

despontou no cenário artístico brasileiro em fins da década de 1980, refletindo sobre os desdobramentos da linguagem fotográfica, a partir do processo de ressignificação de imagens antigas, sobretudo de arquivos familiares, inclusive os seus. Ao se mudar para o Rio de Janeiro, a artista passou a trabalhar com um universo bastante grande de imagens descartadas, doadas ou adquiridas em mercados de pulga e em estúdios populares e lambe-lambes.

A forma bastante peculiar das suas obras desvelam e ao mesmo tempo (re)constroem narrativas, e isto porque como afirma Maurice Halbwachs, “Reconhecer por imagens é ligar a imagem (vista ou evocada) de um objeto a outras imagens que formam com elas um conjunto e uma espécie de quadro, é reencontrar as ligações desse objeto com outros que podem ser também pensamentos ou sentimentos.” (2006. p.55). Com isso Rennó atenta para o fato de que as imagens têm também um ciclo de vida, ciclo este que o obstinado trabalho da artista parece expandir, pois para ela, a imagem é um importante suporte para falar de humanidades, “Porque as imagens, elas são pretextos pra eu falar de, justamente, de seres humanos, e a fé que os seres humanos têm na representação” (STARTE GLOBONEWS, 2009). Entre os seus temas principais, Rennó aborda o tempo, a memória e a amnésia histórica à que estamos submetidos em um mundo de fluidez e aceleração, onde temos a impressão de que nós mesmos podemos ser esquecidos. Hoje, a sensação de que o tempo está acelerado enche-nos de angústia e nos impele a provar a nossa própria existência, sob a pena de sermos esquecidos em uma sociedade que paradoxalmente tudo quer guardar.

Contrapelo à História, a arte de Rennó subverte fugindo das determinações do tempo histórico através de

uma linguagem imagética que nos avisa que há algo a mais na imagem, ou melhor, que a imagem não é única, nos ofertando a possibilidade de pensar as imagens em suas multiplicidades para além do seu caráter de normalidade (DIDI-HUBERMAN, 2011, 2013).

Portanto, neste artigo, buscamos refletir, a partir da videoinstalação *Kundalini Freedom* [série transcendental], sobre a relação entre o vídeo e a memória. Nossa metodologia utiliza o subsídio metodológico de Dubois (2004) que nos fornece recursos para a análise do vídeo como uma forma de pensamento. Ao atribuir-lhe um corpo estético específico, pensamos o vídeo como um estado do ver e do visível, “[...] o vídeo não é um objeto (algo em si, um corpo próprio), mas um *estado*. Um estado *da* imagem (em geral). Um *estado-imagem, uma forma que pensa*. O vídeo pensa (ou permite pensar) o que as imagens são (ou fazem). Todas as imagens.” (p.23).

A imagem da serpente e o ritual da liberdade: turismo transcendental em memórias residuais

Localizada em uma pequena ilha desabitada perto de Manhattan encontramos um dos principais cartões-postais e símbolo da cultura americana, a “Estátua da Liberdade”. O monumento é um dos pontos turísticos mais visitados do mundo e nos garante uma visão panorâmica da cidade de Nova Iorque, com seus famosos táxis amarelos, sua agitação, suas luzes, seu cosmopolitismo. Mas, paradoxalmente, também pode ser um bom lugar para relaxar, refletir e meditar, diante da bela paisagem e do silêncio da Baía Superior de Nova Iorque, pois que

O que caracteriza o pensamento mítico é que uma excitação visual ou acústica instala na

consciência, em lugar de sua causa real, não importa como ou se ela é demonstrável do ponto de vista da verdade científica – como, por exemplo, sons vindos de longe -, uma causa biomórfica cujas as dimensões materiais apreensíveis permitem uma defesa no imaginário. (WARBURG apud 2013b, p.267).

Este é o ambiente da obra *Kundalini Freedom* [série transcendental] de Rosângela Rennó, uma obra de arte visual que nos instiga a buscar o nosso “eu” interior, através de pensamentos e sentimentos implícitos para além da imagem que vemos. Superando o signo do puro registro, as imagens de Rennó nos impelem a ultrapassar o caráter de normalidade de nossos regimes visuais, para atingir um espaço sensorial próprio, transcendente. À luz do pensamento warburgiano (2013b), lembramos que um homem primitivo de um passado longínquo sobrevive à erosão do tempo e da cultura tecnicista em imagens que se repetem⁴, e isto ocorre na medida em que “A similitude das tendências morais e espirituais de toda uma época, a busca de objetivos já perseguidos em sua linha essencial, depois esquecidos, e, portanto, a semelhança do clima interior, podem logicamente levar ao emprego de formas, que no passado, serviram com êxito às mesmas tendências.” (KANDINSKY, 1996, p.28).

Composta de um vídeo monocal de aproximadamente 12 minutos que tem como imagem

4. Aby Warburg ao participar do Ritual da Serpente, em sua viagem “turístico-científica” à Terra dos Pueblos entre os estados do Arizona e Novo México em 1895, percebeu, sob as máscaras, danças e rituais do índios *Oraibi*, imagens sobreviventes da antiguidade pagã. Warburg reconhece nos rituais indígenas uma demonstração bastante vibrante de elementos “pagãos” sobreviventes, que o autor buscava nas obras do Renascimento. Este evento mudou em definitivo a visão de Warburg em seus estudos sobre a história da arte.

principal a reluzente escada de aço-inox no interior da estátua, com seus 335 degraus e corrimãos, a sensação que temos é de que entramos em estado de meditação. Como uma yoge, Rennó nos guia degrau a degrau com uma pequena câmera de mão pelos labirintos da imagem, em um ritmo que se assemelha a um mantra, levando-nos a expandir nossas experiências visuais no campo da arte. Entretanto frisamos que o vídeo, por si só, pouco pode nos dizer para além de imagens coloridas de uma grande escada, na verdade são as nossas imagens, experiências, memórias que se fundem em um saber/sabor⁵ às produzidas pela artista ampliando nosso autoconhecimento. Assim *Kundalini Freedom* se configura como uma obra de arte transcendental, na medida em que “a força humana tenta compreender, segurando-o com as mãos nuas, aquilo de fato escapa as suas técnicas de manipulação. Portanto, a alternativa de se apropriar de um fenômeno natural em sua forma análoga viva.” (WARBURG, 2013, p.264).

Deusa da cultura hindu, *Kundalini* deriva de uma palavra em sânscrito que significa “serpente espiralada”. “O poder da Deusa (Devī⁶) *Kundalinī*, ou aquela que está enrolada; por Sua forma é que de uma serpente enrolada e dormindo no centro mais baixo do corpo, na base da coluna espinhal” (WOODROFE, 2014, p. 12). *Kundalinī* é a “Divina Energia Cósmica no corpo” perfurando os seis centros⁷ ou Regiões (*Chakra*) ou Lótus (*Padma*) do corpo.

5. Ligada à experiência, a memória torna-se um saber, pois que, sabemos ser este um sabor que se torna possível pelo intercâmbio da experiência, tanto que, “saber e sabor têm, em latim, a mesma etimologia.” (BARTHES, 1987, p.21).

6. Um dos nomes desta Devī é *Bhujangī*, ou a Serpente.

7. Na verdade são seis Chakras mais o centro superior cerebral, ou *Sahasrāra*.

Quando adormecida ela tem a aparência de uma chama congelada, porém quando ativada assume a forma de uma energia ígnea, enroscada três vezes e meia dentro do *múládhára chakra*⁸ (ROSE, 2014). Trata-se de uma energia física, de natureza neurológica e manifestação sexual tão poderosa que é considerada uma deusa, Shaktí Universal, a Mãe Divina; e é o princípio de todo o sistema de Yoga. Os conceitos de *libido* em Freud e *orgônio* no Reich se aproximaram do conceito de *Kundalinī*, no *Yôga* Antigo, sexualidade, mas “Freud e Reich tentaram domá-la para fins terapêuticos. Como nenhum dos dois possuía a Iniciação de um Mestre nesses mistérios, ambos fracassaram e deixaram à posteridade uma herança meramente acadêmica de teorias sobre o assunto, sem grandes resultados práticos.” (ROSE, 2014).

Em *Kundalini Freedom* [série transcendental], Rennó - atenta à morfologia idêntica⁹ (helicoidal) da escada interna da estátua da Liberdade¹⁰ e da representação gráfica da energia *Kundalini* - estetiza a retomada norte-americana após os ataques terroristas de 2001, que produziram uma profunda marca na memória e na identidade americanas. Logo, após o ataque que derrubou as “Torres gêmeas” matando milhares de pessoas, a Estátua da Liberdade, bem como outros pontos altos do território norte-americano, foi fechada por medida de segurança. Em 2003, a subida até o pedestal foi liberada ao público, contudo, os outros níveis até o topo permaneceram vedados ao público. Somente em

8. É o centro de força situado próximo à base da coluna e aos órgãos genitais.

9. Informação obtida no site da artista, disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/about/35>.

10. O interior da estátua da Liberdade ficou por oito anos, desde os ataques terroristas de 11 de setembro de 2001, quando as torres gêmeas do World Trade Center foram destruídas. Informação obtida no site da artista.

2009, oito anos depois, o acesso à cabeça da estátua foi permitido ainda assim sob intenso controle e limitado a poucas pessoas por dia mediante reserva¹¹. Com Warburg lembramos que a memória assume também a função de substituição biomórfica e comparativa, operando como uma tomada de defesa contra inimigos vivos, e temos que lembrar ainda que “Essas são tendências que se situam abaixo do limiar da consciência. A imagem substitutiva objetiva a excitação que cria a impressão, e faz dela o objeto do qual o indivíduo se defende.” (WARBURG, 2013, p.268).

Talvez para os Americanos as imagens dos aviões sequestrados impactando contra as torres ainda os fizessem lembrar os ventos divinos¹²!

A partir da obra de Rennó, propomos, a leitura da Estátua da Liberdade como um grande Totem. De um lado, observamos que o monumento representa o ideal libertário da democracia, valor máximo da nação e da cultura americana. A imagem da “força” e do “tamanho” da liberdade, aliás, premissa e sentimento que são recorrentemente tomados e defendidos. De outro, atentamos para o fato de que o monumento remete aos medos, fobias e inimigos, e então, uma vez mais, voltamos à questão da sobrevivência das imagens, na medida em que seu elemento referencial estético é tributário da antiguidade pagã.

Conforme situamos na introdução deste artigo, a

11. Segundo informações coletadas no site Wikipédia, “Inicialmente os visitantes podiam subir por escadas até a tocha da estátua, entretanto, em 1916, durante a Primeira Guerra Mundial, houve um ato de sabotagem coordenado pelo governo alemão que danificou a tocha e um pedaço do vestido da estátua. Após o episódio, que ficou conhecido como “explosão Black Tom”, não foi mais permitida a visitação da tocha.”

12. Segundo Fábio Marton (2013), o termo Kamikase era usado somente pelos americanos.

Estátua da Liberdade foi baseada no Colosso de Rodas, uma escultura construída entre 292 a.C. e 280 a.C. pelo escultor Carés de Lindos para celebrar a expulsão das tropas do rei macedônio Demétrio, que promovera um longo cerco à ilha na tentativa de conquistá-la. De maneira semelhante, o governo francês, na figura de Napoleão III, presenteou os Estados Unidos pela vitória na batalha contra os ingleses e pela abolição da escravidão. Ambos os monumentos exerceram os mesmos papéis como elemento de orientação e proteção na entrada dos portos. Logo reforçamos que “O totemismo é uma função fóbica subjetiva da memória.” (WARBURG 2013b, p.268). No vídeo, de maneira similar ao despertar de *Kundalinī*, Rennó, tal qual *SwáSthya*¹³, evolui à cada nível desde a base até a cabeça, e nos desperta ao som de um mantra hindu e de imagens editadas e colorizadas conforme as cores atribuídas aos *chakras*, do primeiro ao sétimo, seguindo a seguinte ordem: vermelho, laranja, amarelo, verde, azul, violeta e rosa. Assim, nas primeiras imagens ainda na base vemos a tocha original¹⁴ e o acesso à escada sob um filtro vermelho, nos indicando do ponto de vista cromático que estamos iniciando a ativação do primeiro *chakra*. O vermelho inicial é substituído pelo filtro alaranjado nos degraus do pedestal que passam ritmados ao caminhar da artista. E a cada nível atingido o filtro muda, do laranja ao amarelo e dele ao esverdeado na estrutura metálica, com suas vigorosas vigas, parafusos e pinos. De repente o azulado domina a imagem, focada durante alguns minutos no reluzente corrimão até que

13. “..., *Yôga Antigo*, levanta a *kundalinī* da base da coluna até o alto da cabeça, através dos *chakras*, ativando-os poderosamente, despertando os *siddhis* e eclodindo o *samádhi*.” (ROSE, 2014)

14. Dentro do pedestal base da estátua, há um museu que conserva a tocha original, fotografia de imigrantes que chegavam à cidade e outros objetos utilizados na construção.

chegamos ao violeta. No final, ao chegar à coroa, e, conseqüentemente, ao último dos *chakras*, a paisagem rosada que se vê através das janelas são desfocadas, um imagem que nos lembra do “estado de *alpha*”, “como se tivesse perdido (ou talvez nunca tivesse tido...) toda e qualquer importância, e o indivíduo se libertasse do mundo exterior no momento da realização espiritual.” (RENNÓ, 2014). Do amalgama do pensamento das obras de Rennó e de Rose, fica a lição de que “No entanto, é preciso superar nossas limitações culturais. É preciso ler e viajar para esgarçar os antolhos que espremam a nossa inteligência.” (ROSE, 2014)

Em *Kundalini Freedom*, a sequência de imagens criadas por Rennó “Paradoxalmente, a acumulação das imagens não produz uma sensação de saturação, mas de falha. Como se entre as imagens, as palavras e os sons alguma fresta se abrisse, soturna e fugidia. Uma fratura que devora os signos, mas que exige que eles sejam constantemente restituídos.” (MELENDI *apud* RENNÓ, 2011, p.6), por nós, conectando mentalmente as imagens que vemos com nossas vivências, nossas lembranças, evidenciando uma vez mais que as imagens têm o poder inequívoco de deflagrar memórias.

A arte, o tempo e a memória: a experiência anacrônica das obras de arte

A arte é uma necessidade na vida humana há séculos, e prova disso é que, mesmo em um estágio restrito de existência, o homem pré-histórico dedicava parte do seu tempo a produzi-la. Embora vinculada diretamente às necessidades orgânicas da sobrevivência, as obras de arte rupestre denunciam em alguma medida a capacidade do homem primitivo de contemplar; de habitar um

estado meditativo capaz de ultrapassar a realidade em imagens, ou melhor, em um imaginário, pois conforme afirma Gilbert Durand (2011, p.6), ele (o imaginário) é o museu onde se encontram todas as imagens: passadas, possíveis, produzidas e a produzir, nos possibilitando o estudo dos procedimentos da sua produção, transmissão e reprodução. Portanto, desde sua origem, podemos observar que a obra de arte guarda uma relação bastante íntima com a imagem e com o tempo.

Como afirma Georges Didi-Huberman, (2011) toda vez que estamos frente a uma obra de arte, estamos diante não de um tempo único e homogêneo, mas de camadas de tempo que se entrelaçam e se amalgamam a partir da imagem que a constitui. Isso ocorre porque a imagem tem o poder de constituir elos e reconfigurar os presentes desta mesma obra, de modo que, “Diante de uma imagem, por mais antiga que seja -, o presente jamais cessa de se reconfigurar.” (2011, p.32)¹⁵. Por conseguinte, a obra de arte é portadora de uma memória que só se amplia, já que novos presentes estão em seu devir a cada experiência dialética do olhar, assim, simultaneamente, “Diante de uma imagem – por mais recente, por mais contemporânea que seja -, o passado, ao mesmo tempo, jamais cessa de se reconfigurar, porque essa imagem só se torna pensável em uma construção da memória...” (2011, p.32)¹⁶.

Com isso, a cada olhar, o presente é incorporado à obra e, por conseguinte, aos outros presentes já nela

15. Tradução nossa do original, “Ante una imagen - tan antigua como sea - el presente no cesa jamais de reconfigurarse ...”.

16. Tradução nossa do original, “Ante una imagen – tao reciente, tan contemporânea como sea -, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagem sólo deviene pensable en una construcción de la memoria...”.

contidos. A obra de arte conserva, em si, suas genealogias que se decifram justamente pelo olhar! Como uma mediadora, a obra opera um *médium* que faz do olhar uma ação tanto de atualização e incorporação como também de deciframento e de memória. De um lado, através do olhar, incorporamos à obra de arte o nosso presente, com suas angústias, dilemas, emoções e afecções que nos toma em nossa existência, neste sentido, ela está sempre conectada com o tempo presente, pois é sempre o olhar do presente que a contempla, nunca o do passado. Mas de outro, não podemos esquecer que a cada atualização uma camada a mais de experiências se aglutina e se amalgama à ela, com isso, podemos supor que ela é capaz de deflagrar memórias, pois o nosso olhar busca referências anteriores para produzir sentido. Assim, se de um lado,

O passado é interessante não só pela beleza que dele souberam extrair os artistas para os quais ele era o presente, mas também como passado, por seu valor histórico. O mesmo se passa com o presente. O prazer que extraímos da representação do presente deve-se não apenas à beleza de que pode estar revestido, mas também à sua qualidade essencial e presente. (BAUDELAIRE, 2010, p.13-14).

Para Didi-Huberman (2011), isto nos leva a uma importante questão epistemológica: ao tomar as imagens¹⁷ como objeto de estudo é fundamental questionar os modelos de tempo, seus valores de uso, inquirindo a historicidade mesma da arte, “É interrogar na história

17. Em nosso estudo a imagem ganha o sentido de obra de arte, afim de que, seguindo o pensamento de Didi-Huberman, possamos pensar as camadas de temporalidade em uma ação arqueológica.

da arte, o objeto “história”...” (p.35). O historiador toma como atitude canônica a concordância dos tempos em um tempo único e homogêneo, todavia, o pesquisador da arte deve então realizar tarefa contrária, rejeitando essa concordância e assumindo o anacronismo como uma condição necessária¹⁸, daí a impossibilidade de não projetar suas realidades sobre as realidades do passado, afinal este não pode ser retomado ou mesmo reconstituído, nem tampouco sua ambiência psíquica acessada (fonte de tempo)¹⁹. Nesse sentido, assumir o anacronismo é uma estratégia fundamental, já que se torna impossível analisar uma obra de arte com os aparatos de sua época.

O investimento anacrônico como modelo de análise das imagens funciona como um mecanismo que nos propicia novas leituras das obras explicitando sua complexidade temporal, “trata-se não apenas de encarnar as sobrevivências, mas também de criar uma espécie de reciprocidade ‘viva’ entre o ato de saber e o objeto de saber.” (DIDI-HUBERMAN apud MICHAUD, 2013, p. 25). E o artista é anacrônico justamente quando ao manipular os tempos (seu e os outros) põe em cena essa tensão através dos objetos, em uma montagem de diversos modelos de tempos, fazendo da obra de arte um objeto heterocrônico. Isto porque conforme nos demonstrou Aby Warburg, o antigo sobrevive nos tempos

18. Segundo o autor, “Es más válido reconocer la necesidad del anacronismo como una riqueza: parece interior a los objetos mismos - las imágenes - cuya historia intentamos hacer. El anacronismo sería así, en una primera aproximación el modo temporal de expresar la exuberancia, la complejidad, la sobredeterminación de las imágenes. (2011, p.38-39).

19. De acordo com Didi-Huberman, “será necessário buscar una fuente de época capaz de hacernos acceder a la “herramienta mental” – técnica, estética, religiosa – que hizo posible ese tipo de elección pictórica. Definamos esta actitud canónica del historiador: no es otra cosa que una búsqueda de la concordância eucrónica.”. (2011, p.36)

presentes (*pathosformeln*²⁰) a partir de modelos que são retomados pelos artistas,

Assim, podemos acompanhar passo a passo como os artistas e seus mentores reconheceram na “Antiguidade” um modelo que exigia intensificar o movimento externo e como se apoiavam em modelos antigos quando precisavam representar ... Diga-se de passagem que essa demonstração é significativa para a estética psicológica, pois aqui, com os artistas em processo de criação, podemos observar o sentido do ato estético da “empatia” [*Einfühlung*] em seu devir... (WARBURG, 2013, p.3).

A memória enquanto anacrônica em seus efeitos de reconstrução do tempo é quem atua como princípio ativador dessa montagem de tempos na obra ao relacionar as temporalidades da e na obra. Ao decantar o passado de sua exatidão, ela (a memória) humaniza e configura o tempo (Didi-Huberman, 2011). Deste modo, ante a imagem, nos interrogamos criticamente sobre o tempo que constitui a obra de arte, de modo a pensá-la como um meio de memória, no sentido em que conserva e deflagra uma memória coletiva, assim, “a história das imagens vai além do seu conteúdo artístico, até se tornar uma fonte para a história da religião e da ciência. E [...] com a visão mais completa possível, de modo que desse conhecimento se possam tirar conclusões de valor geral sobre a função da memória coletiva da humanidade.” (FRITZ SAXL *Apud* SALVATORE SETTIS, 2008, p.126). Henri Bérghson

20. *Pathosformeln* é um conceito desenvolvido por Aby Warburg em 1905, em seus estudos sobre Albrecht Dürer, matemático, teórico e um dos principais pintores do Renascimento nórdico, tendo influenciado artistas do século XVI. Os estudos se detiam na sobrevivência da Antiguidade no Renascimento por mobilização de forças emotivas (patéticas) herdadas e reavivadas no contato com a tradição (TEIXEIRA, 2010).

corroborar neste sentido ao falar na sobrevivência do passado através de imagens²¹. Segundo o filósofo, o mundo é todo ele imagens que se mantêm entre a representação e a realidade²², e o passado sobrevive em mecanismos motores ou em lembranças independentes (1990, p. 84). A partir disso, tomamos os conceitos de *imagem-corpo* e *imagem-lembrança*. Nosso corpo mantém com as imagens e os objetos uma relação de primazia na medida em que é o corpo o elemento ativo que media e forma as imagens em um processo de *corpo/imagem*²³, para Bérqson, “Tudo se passa como se, nesse conjunto de imagens que chamo universo, nada se pudesse produzir de realmente novo a não ser por intermédio de certas imagens particulares, cujo modelo me é fornecido por meu corpo.” (1990: 12), dessa forma, nossa ação sobre as coisas geram imagens-lembrança. Logo, a imagem é memória, pois através dela (re) ativamos nossas experiências, mantendo em ação passado e presente em um processo circunscrito nos limites de nossa interpretação, se como afirma Bérqson (2006, p.84) a percepção mede nossa ação possível sobre as coisas e, inversamente, a ação possível das coisas

21. Segundo Bérqson, “A matéria, para nós, é um conjunto de ‘imagens’. E por ‘imagem’ entendemos uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa — uma existência situada a meio caminho entre a ‘coisa’ e a ‘representação’.” (BERGSON, 2010, p.1, grifos do autor).

22. Com Bérqson, “Iremos fingir por um instante que não conhecemos nada das teorias da material e das teorias do espírito, nada das discussões sobre a realidade ou a idealidade do mundo exterior. Eis-me portanto em presença de imagens, no sentido em que se possa tomar essa palavra, imagens percebidas quando abro meus sentidos, despercebidas quando os fecho.” (1990, p.11)

23. Bérqson nos lembra de que é a “*matéria o conjunto das imagens, e de percepção da matéria essas mesmas imagens relacionadas à ação possível de uma certa imagem determinada, meu corpo.*” (1990, p.17), pois “*Os objetos que cercam meu corpo refletem a ação possível de meu corpo sobre eles.*” (1990, p.15-16).

sobre nós, por ela (pela imagem), “se tornaria possível o reconhecimento inteligente, ou melhor, intelectual de uma percepção já experimentada; nela nos refugiaríamos todas as vezes que remontamos, para buscar aí uma certa imagem, a encosta de nossa vida passada.” (1990, p.88).

Para John Berger, a imagem “é uma vista que foi recriada ou reproduzida. É uma aparência, ou conjunto de aparências, que foi isolada do local e do tempo em que primeiro se deu o seu aparecimento, e conservada – por alguns momentos ou por uns séculos. (1996, p.13)”. E é, justamente, esta ideia de conservação que, desde a antiguidade, faz da imagem um poderoso meio de memória, tanto que “Apenas algumas pessoas sabem que, entre as muitas artes que os gregos inventaram, está uma arte da memória... Esta arte busca a memorização por meio de uma técnica de imprimir ‘lugares’ e ‘imagens’ na memória.” (YATES, 2007, p.11, grifos da autora).

Temos que lembrar sempre que a imagem e o ato de ver estão indissociavelmente ligados, e são eles que nos auxiliam a perceber o mundo e o nosso lugar nele. Antes mesmo de aprendermos a falar, a visão desempenha o importante papel de mediação entre nós, os outros e tudo o mais que nos rodeia. Nosso saber primeiro se constitui a partir daquilo que vemos, mas é fato também que mesmo o saber e as palavras não dão conta daquilo que a sensação de ver nos propicia, pois segundo Aristóteles, “Com efeito, não só para agir, mas até quando não nos propomos operar coisa alguma, preferimos, por assim dizer, a vista ao demais. A razão é que ela é, de todos os sentidos, o que melhor nos faz conhecer as coisas e mais diferenças nos descobre. (ARISTÓTELES, 1973, p. 211).”

Se como propõe Henri-Pierre Jeudy, “a cultura não se encontra mais na cabeça das pessoas, mas diante delas, composta de um número enorme de signos a serem descobertos e interpretados, ou ainda, revividos

como a expressão de uma tradição incontestável.” (1990, p. 2), acreditamos que é justamente neste contexto que a imagem ganha cada vez mais preeminência e torna-se um meio de conservação do passado, um meio de memória, afinal, “Nenhuma outra espécie de vestígio ou de texto do passado nos pode dar um testemunho tão directo sobre o mundo que rodeou outras pessoas, noutros tempos. Sob este aspecto, as imagens são mais rigorosas e mais ricas que a literatura.” (BERGER, 1996, p.14). Uma observação rápida ao nosso dia-a-dia é suficiente para evidenciar esse papel memorial desempenhado pela imagem. Diariamente lidamos com uma profusão de imagens, dos mais variados tipos de dispositivos, que nos faz refletir sobre a função de registro da imagem. A quantidade e a circulação de imagens nos parecem um sintoma da necessidade que temos no contemporâneo de atestarmos nossa existência, em mundo de aceleração e liquidez (BAUMAN, 2001).

Deste modo, a imagem se torna um testemunho, um documento de que algo ou alguém realmente existe ou existiu. Segundo Minardi & Schwartz, a “Imagem é uma mensagem que se elabora ao longo do tempo, não só como imagem/monumento ou imagem/documento, mas também como testemunho direto ou indireto do passado.” (2010, p.106). Assim, “ante uma imagem, temos humildemente de reconhecer que ela nos sobreviverá, que ante a ela somos o elemento frágil, o elemento de passagem, e que ante a nós ela é o elemento de futuro, o elemento da duração. A imagem muitas vezes tem mais de memória e de futuro do que o ser que a observa.” (2011, p.32)²⁴.

24. “En fin, ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobreviverá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira.”. (2011, p.32)

Considerações Finais

O regime temporal a que estamos submetidos na contemporaneidade sofreu uma mutação profunda que transformou por completo nossa relação com o passado, com o futuro, nossa experiência do tempo presente e até nossa fantasia de eternidade como nos fala Pelbart (1998). E é nesse contexto que a memória emerge como um importante elemento em nossas estratégias de resistência. Observamos que nessa obra, Rosângela Rennó suspende e estende o tempo, conferindo a ele mais densidade em um movimento de resistência à efemeridade e à transitoriedade que nos engendra uma amnésia persistente e que parece se intensificar com o excesso de estímulos, informação, imagens... (CANTON, 2009).

Em *Kundalini Freedom* de Rennó somos levados a refletir para além das belas paisagens, lugares, culturas e pessoas diferentes que conhecemos em nossas viagens. Como turistas, mais do que buscar entender a cultura do outros, visamos resgatar nas imagens que vemos traços de nossa própria cultura, pois lembrando Rimbaud, o “Eu é um outro” (2003, p.79), deste modo, “O turista gosta de colecionar imagens dos lugares que visitou, pois elas são a prova, tanto do seu deslocamento pelo mundo, quanto da conscientização de que ele pertence a determinada paisagem, determinada cultura. Na maioria das vezes... reconhece a sua própria, por contraste.” (RENNÓ, 2011, p.7). Assim, transcendental em nossas próprias experiências, diante desta obra de Rennó, trazemos junto nossas memórias e lembranças que fervilham e multiplicam-se em muitas imagens que se confundem e se amalgamam em camadas diacrônicas e anacrônicas. Pois, semelhante à Halbwachs que passeava a primeira vez em Londres com Dickens, isso ocorre porque, “Nossas

lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas pelos outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos, e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós. (HALBWACHS, 2006, p.31).

Em um turismo transcendental, tanto Warburg quanto Rennó, “não se extravai(m) como o viajante no deserto, nem coleciona(m)²⁵ os exotismos de sua própria terra, nem oferece sarcasticamente seus serviços. Apenas reúne(m) imagens residuais, lembranças que nunca foram registradas, que nunca fizeram parte da memória porque jamais foram fixadas como percebidas, e as articula com as imagens de lugares pelos quais passa(m).” (MELENDI *apud* RENNÓ, 2011, p.6). Em suma, “Trata-se de determinar os contornos de fenômenos que são impossíveis de captar de outra maneira, por serem inapreensíveis e flutuantes.” (WARBURG, *apud* ALAIN-MICHAUD, 2013, p.263).

Referências

ALAIN-MICHAUD, Philippe. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BERGER, John. *Modos de ver*. Lisboa: Portugal: Edições 70, 1996.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. 4^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. *Memória e vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

25. Grifos nossos.

CANTON, Kátia. *Tempo e Memória*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

COLOSSO DE RODES. *Verbetes do site Wikipédia*. Disponível no endereço: (http://pt.wikipedia.org/wiki/Colosso_de_Rodes) e acessado em 20 de maio.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. 3ª ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011.

_____. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby-Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Difel, 2011.

ESTÁTUA DA LIBERDADE. *Verbetes do site Wikipédia*. Disponível no endereço: (http://pt.wikipedia.org/wiki/Est%C3%A1tua_da_Liberdade) e acessado em 20 de maio.

GLENDAY, Craig. *Guinness World Records 2009*. [S.l.]: Random House, Inc., 2009.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

JEUDY, Henri-Pierre. *Memórias do social*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte: e na pintura em particular*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KUNDALINI FREEDOM (2011). *Vídeo monocal* [single channel video] HDV/NTSC-colour/sound. Disponível no endereço: <http://vimeo.com/42001239> e acessado em 20 de maio de 2014.

MARTON, Fábio. (Junho 2013). “*Kamikazes*”. Revista Aventuras na História n° 119: 28-37. São Paulo: Editora Abril.

NATIONAL PARK SERVICE. Disponível no endereço: <http://www.nps.gov/stli/historyculture/abolition.htm> e acessado em 13 de junho de 2014.

PELBART, Peter Pál. *O tempo não reconciliado: imagens do tempo em Deleuze*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

RENNÓ, Rosângela. *Notas de Viagem de Um Turista Transcendental*. Catálogo de exposição, 2011.

RIMBAUD, Arthur. *A Carta do Vidente*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2003.

ROSE, Luis de. “*TRATADO DE YÔGA*”. Disponível no endereço: <http://www.metododerose.org/blogdoderose/cursos/kundalini-kundalini-capitulo-do-meu-livro-tratado-de-yoga/> e acessado em 10 de junho de 2014.

SILVA, Fernando Pedro da (org.). *Rosângela Rennó: depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte, 2003.

STARTE, Rosângela Rennó. *Programa de TV Globo News, Sonoro*. Cor. 23 min. 2009.

SETTIS, Salvatore. *Warburg continuatus. Descrição de uma biblioteca*. In: BARATIN, Marc e JACOB, Christian. *O poder das bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

SILVA, Fernando Pedro da (org.). *Rosângela Rennó: depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte, 2003.

TEIXEIRA, Felipe Charbel. *Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas*. História da Historiografia, n. 5, p. 134-147, 2010. Disponível em: www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/download/171/146. Acesso em: 6 de mai. de 2014.

WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013(a).

_____. “Recordações de uma viagem à terra dos pueblós” (1923). In: ALAIN-MICHAUD, Philippe. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013(b).

YATES, Frances Amelia. *A arte da memória*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007.

WOODROFE, John George (Arthur Avalon). *O poder da serpente*. Disponível no endereço <http://pt.scribd.com/doc/52185418/o-Poder-Da-Serpente-arthur-Avalon-Portugues> e acessado dia 1 de junho de 2014.

Passagem e Paisagem *Transcineclípica*: Inter-relações entre a linguagem do Videoclipe e do Cinema

RODRIGO OLIVA

Pensar o cinema e suas relações estéticas com outras formas audiovisuais é recorrente nos estudos contemporâneos da comunicação audiovisual. O cinema inaugura vários dos componentes do código audiovisual, porém nos novos cenários, muitos recursos sinalizados pela linguagem do vídeo, tornaram-se parte de possibilidades estilísticas, assim criando gramáticas e formas de se construir mensagens. Segundo Philipp Dubois (2004), as linguagens criam relações e instauram novas modalidades de funcionamento no sistema de imagens.

Neste contexto, apresento uma reflexão sobre o cinema e o videoclipe, pensando-os por meio da interação criada por meio de poéticas características da linguagem do videoclipe que são inseridas nas narrativas cinematográficas.

Discuto tais apropriações e como opera a linguagem do cinema e a do videoclipe a partir dessas inter-relações por meio da natureza fílmica. Apresento o conceito de *transcineclipe* para discutir essa relação entre as linguagens do videoclipe e a cinematográfica articulando-o com a ideia de passagem e paisagem *transcineclípica*. A primeira focaliza a relação característica da montagem na determinação temporal e rítmica do universo fílmico e a segunda na relação direta com a imagem e seu caráter figurativo e fotográfico.

Centro minha análise nos filmes do diretor canadense Xavier Dolan, que incorpora tais procedimentos nas narrativas de seus filmes, criando visualidades bem marcantes. Penso que as discussões de passagem e paisagem *transcineclípicas* abrem caminhos para a compreensão de como alguns cineastas utilizam estes recursos e o que esta interferência gera na linguagem cinematográfica como efeito estilístico.

Sobre as interferências

Atualmente, é comum o debate sobre questões que envolvem hibridização e processos convergentes. Estes termos ficaram recorrentes dentro dos cenários digitais, pois nas últimas décadas as linguagens não se sustentaram com pensamentos estratificados. Philipp Dubois (2004) analisou as incorporações do vídeo ao cinema num momento onde a discussão ainda se apresentava com componentes referentes aos processos analógicos.

Gilles Lipovetsky (2009, p. 278) define o conceito de hipermodernidade e aponta que a linguagem do videoclipe influencia a linguagem do cinema, pois ela se organiza a partir de aspectos que determinam uma

incoerência no encadeamento dos planos, escapando da linearidade e apontando para imagens em excesso, cheias de incrustações, fragmentações e multiplicações de recursos imagéticos-sonoros. Para o autor essas são algumas das marcas que caracterizam a poética da linguagem do videoclipe, cujo ponto principal é a criação de uma relação entre a imagem e o som operando por meio de elementos disjuntivos e discordantes.

Para Arlindo Machado (2000, p. 173), os videoclipes tornaram-se um campo de intensa experimentação de linguagem, a partir do momento em que deixaram a natureza da filmagem da banda ou cantor em performances para um tratamento mais artístico, revelando pequenas narrativas e imagens metafóricas. É notável a aproximação que se estabeleceu com os princípios da videoarte, quando o videoclipe se afastou do caráter intrinsecamente promocional da canção e da performance dos cantores e bandas.

Percebo que, quando poéticas de natureza da linguagem do videoclipe são inseridas nas narrativas cinematográficas apontam para uma suspensão temporal no filme, geralmente marcadas por recursos como câmeras aceleradas ou lentas que são sincopadas com uma única canção de base. Tal passagem marca-se pela obliteração temporal. Suspendendo o tempo, o fílmico torna-se puro ritmo. Por outro lado, estas marcas vêm acompanhadas por paisagens geralmente oníricas, aproximando-se ao cinema surrealista e de natureza vanguardista.

Neste ponto, argumento que existem duas formas de inserção, uma particularmente fora do contexto narrativo, geralmente assimilada em aberturas ou fechamentos de filmes, quando parece existir um outro audiovisual inserido no filme. E a outra, de natureza

mais intrínseca, dentro do fílmico, próxima ao conceito de entre-imagens proposto por Raymond Bellour.

Penso que o diálogo com o texto de David Bordwell (2013) apresenta componentes teóricos que permitem entender as aproximações entre as linguagens do videoclipe e do cinema, tendo como princípio o entendimento que ao utilizar de recursos característicos destas linguagens, o cineasta cria marcações estilísticas em seu filme. Justifico que, apesar das relações de estilo fílmicos terem uma base teórica distante das pensadas por Bellour, a aproximação dos dois teóricos é vista diante de duas naturezas distintas: o entre-imagens como um sistema de aproximação dos componentes da linguagem do cinema e do videoclipe que se atravessam e as formas estilísticas como o uso recorrente de recursos característicos que unem as linguagens do videoclipe e do cinema, demarcando uma forma recorrente.

O transcineclipe

Para a compreensão deste fenômeno de inter-relações de linguagens, apresento um conceito que venho estudando e desenvolvendo em minhas pesquisas. Trata-se da ideia de *transcineclipe*, cujo tratamento principal é explicar como se fundamentam estas marcas que aproximam as linguagens e suas integrações. Neste caso, especificamente, a linguagem do videoclipe inserida nas narrativas cinematográficas.

Por se tratar de um movimento entre as linguagens cujo local de enfrentamento é o fílmico, desconsidero o tratamento do dispositivo. Já que compreendo que dentro dos processos audiovisuais contemporâneos, o debate sobre o que significa a película para o cinema e os formatos videográficos para a linguagem do vídeo se

tornam repetitivos. Penso que a discussão dos efeitos dos processos digitais na natureza da imagem também já foi bastante esclarecida e está devidamente lançada.

Por outro lado, penso existir uma problemática na discussão dos aspectos que caracterizam as linguagens e o papel influenciador delas em ambientes de conexões. Justifico que a formulação do *transcineclipe*, parte da ideia de estabelecer um conceito que explique tais apropriações de linguagens, principalmente o que se revela a partir destas caracterizações integrativas.

Quando vemos um filme e em sua abordagem somos surpreendidos por cenas onde a musicalidade e ritmos das imagens transformam em uma outra natureza audiovisual que descaracteriza a narratividade clássica, desarmando a narrativa. O que acontece com o filmico? A ideia do *transcineclipe* orienta-se no sentido de proposição de um conceito que explique tais configurações.

O *transcineclipe* pode ser entendido como um conjunto de recursos estilísticos revelados pela dinâmica da interação e inserção da poética do videoclipe na linguagem cinematográfica. David Bordwell (2013) discute o conceito de estilo pelo viés historiográfico, e define-o como técnicas essencialmente marcadas pelo caráter cinematográfico da imagem, aquilo que visualmente está impregnado na imagem.

No sentido mais estrito, considero o estilo um uso sistemático e significativo de técnicas de mídia cinema em um filme. Essas técnicas são classificadas em domínios amplos: mise-en-scene (encenação, iluminação, representação e ambientação), enquadramento, foco, controle de valores cromáticos e outros aspectos da cinematografia, da edição e do som. O estilo, minimamente, é a textura das imagens e dos

sons do filme, o resultado de escolhas feitas pelo (s) cineasta (s) em circunstâncias históricas específicas (BORDWELL, 2013, p. 17).

Portanto, ao identificar em certos filmes a utilização de poéticas que dialogam com a linguagem do videoclipe, percebo que elas se marcam por fragmentos, como um movimento de passagem carregados de marcas estilísticas, pois operam dinâmicas com tratamentos diferenciados cujo propósito é realçar e estilizar a imagem audiovisual.

Sobre as passagens *transcineclípicas*

Penso que a ideia de passagem *transcineclípica* indica o momento onde encontramos aspectos visuais e sonoros, que remetem a caracterizações marcantes da linguagem do videoclipe, inseridos em filmes. Tais recursos e movimentos, diante de uma abordagem essencialmente narrativa, produz uma quebra no ritmo de um filme de abordagem narrativa clássica, cujo efeito é a criação de visualidades bem características.

Ao propor o conceito de entre-imagens, Raymond Bellour discute um caminho de entre-cruzamentos de imagens, cujo o aparato não se concretiza em uma forma única e essencialmente material. Para ele, este espaço é de natureza multiprocessual, ou seja, o local onde as possibilidades de articulação das imagens são concretizadas, porém as mesmas tornam-se difíceis de serem localizadas.

O entre-imagens é o espaço de todas as passagens. Um lugar, físico e mental, múltiplo. Ao mesmo tempo visível e secretamente imerso

nas obras; remodelando nosso corpo interior para prescrever-lhe novas posições, ele opera entre as imagens, no sentido muito geral e sempre particular dessa expressão. Flutuando entre dois fotogramas, assim como entre duas telas, entre duas espessuras de matéria, assim como em duas velocidades, ele é pouco localizável: é a variação e a própria dispersão (BELLOUR, 1997, p. 15).

Segundo Bellour, o entre-imagens é algo fluido, permitido pelas naturezas das imagens de variados suportes e suas linguagens, que de certa forma se ligam. Hoje, nos debates sobre a imagem digital, a ideia de entre-imagens é tão evidente que parece não ser tão impactante. Porém, penso ser importante compreender esses processos de aproximação e neste caso a ideia de passagem *transcineclípica* organiza-se em torno desta caracterização.

Em toda a obra do jovem cineasta canadense Xavier Dolan, reconheço a utilização de poéticas da linguagem do videoclipe como manifestação expressiva. Verifica-se que, em algum momento da narrativa, a música torna-se evidente e salta-se uma passagem temporal, marcada pela síncope entre o ritmo da canção e o ritmo dos planos. A imagem ganha um componente expressivo diferenciado, por meio de recursos exagerados e figurativamente estranhos. Em *Les Amours Imaginaires* (Canadá, 2009), o uso desta poética é visto pelo recurso da câmera em *slow motion*, as personagens são apresentadas caminhando sozinhas ao som de uma música. Esse caminhar de uma das personagens é apresentado numa dimensão temporal e espacial totalmente externa da composição narrativa do filme, pois a marcação da cena é toda em câmera lenta. Paralelo, o outro personagem é apresentado caminhando

ao som de câmera lenta no mesmo ritmo e tempo, como numa montagem paralela. A canção é apresentada na sua completude e a cena seguinte após o término da música introduz um tempo e espaço totalmente diferentes.

Jean Epstein, um dos mais importantes cineastas e teóricos da história do cinema, discutiu as questões que envolviam a aceleração e retardamento do tempo nos filmes na época da vanguarda cinematográfica. Segundo Epstein (1983, p. 292), em seu texto *A inteligência de uma máquina*, publicado no livro: *A experiência do cinema*, organizado por Ismail Xavier, o uso da velocidade lenta em filmes faz com que as formas percam sua qualidade vital, como se o pensamento se apagasse, tornando-se ilegível.

Penso que, ao utilizar o recurso da câmera em *slow motion*, muito característico da linguagem do videoclipe, mas pouco estudado, pois se atribui exclusivamente a questão da velocidade como componente do jogo estético do videoclipe, o cineasta Xavier Dolan cria uma composição estética que permite um componente de desequilíbrio temporal. Tem-se uma percepção estética incomoda cujo o efeito é de um vazio intenso na caracterização dos personagens.

Um outro aspecto importante de ressaltar nas definições de passagem *transcineclípica* é que as técnicas de montagem sobressaem, pois tornam-se importantes recursos para a composição criativa dos filmes. Por esse jogo característico da linguagem do videoclipe de articular som e ritmo nas imagens, os filmes acabam incorporando processos de natureza mais criativa quando se trata da articulação da imagem e do som.

Percebo que, várias discussões acerca da montagem de caráter intelectual tratada por Eisenstein são

utilizadas nas composições fílmicas dentro das ideias de incorporações de linguagens. Penso que os estudos de Eisenstein estão presentes nos debates da montagem contemporânea, pois a forma como se compõe o tratamento cinematográfico aproxima-se da forma poética retratada em filmes principalmente os videoclipes atualmente.

Na imagem em movimento (cinema) temos, por assim dizer, uma síntese de dois contrapontos – o contraponto espacial da arte gráfica, e o contraponto temporal da música. Dentro do cinema, e caracterizando-o, ocorre o que pode ser definido como: contraponto visual (EISENSTEIN, 2002, p. 55).

Ao estabelecer essas composições de montagem multiformes e de natureza desconstrutiva com traços das marcações narrativas clássicas, a montagem é de natureza fundamental para a compreensão de como as passagens *transcineclípicas* são articuladas, pois ela se forma pela natureza não sincrônica e não associativa. Portanto, cria-se um estranhamento fílmico.

No filme *J'ai tué ma mère* (2009), a cena em que os personagens principais fazem um *dripping*, ao mesmo tempo que simulam uma relação sexual, é construída por uma cadência rítmica com planos curtos e velozes, destoando do tratamento da montagem do filme como um todo. Neste caso, há uma aceleração rítmica que salta esse momento da narrativa do filme, Dolan cria uma cena à parte com elementos visuais rápidos e lentos, destoando-os da forma de composição clássica.

Percebe-se nos filmes de Xavier Dolan, um diálogo estilístico com várias linguagens, é comum em seus

filmes, a inserção de *letterings* nas imagens, a fim de criar narrativas que suspendem da matriz visual e projetam a visualidade por meio do textual. Entendo que o cineasta utiliza-se de estratégias e composições visuais que marcam a apropriação de várias linguagens inseridas nas composições narrativas, utilizando-se de recursos que caracterizam a ideia de passagem *transcineclípica*.

Sobre as Paisagens “*transcineclípicas*”

A ideia de paisagens *transcineclípicas* tem relação com a imagem em si e sua visualidade. São vários os recursos estéticos que sinalizam uma aproximação com a linguagem do videoclipe. Mas as alterações temporais, a utilização de sínopes visuais e articulações sonoras e audiovisuais projetam imagens de características bastante peculiares. Deformações, anamorfozes, *slow-motion*, saturação, uso de filtros são elementos que sinalizam e caracterizam as paisagens *transcineclípicas*, além de variadas formas e representações, às vezes, bizarras com elementos destoantes.

No filme *Laurence Anyways* (Canadá, 2012), Dolan cria várias cenas com componentes de paisagens *transcineclípicas*. Em uma delas, vemos os dois personagens principais caminhando num ambiente frio, em meio a neve. Ao som de uma canção *New Error*, do projeto de música eletrônica *Moderat*, os personagens são surpreendidos por roupas de variadas cores que caem do céu, criando um efeito surrealista e desconstrutivista, porém esteticamente belo.

Na cena citada anteriormente do *dripping*, em *J'ai tué ma mère* (Canadá, 2009), as tintas utilizadas pelos personagens para compor a obra de arte, são visualmente

apresentadas em primeiro plano, formando uma imagem cheia de riscos multicoloridos que vão criando formas abstratas. Essas imagens são sincopadas com o ritmo da música, gerando um tratamento estético-poético não realista e reafirmando a poética do videoclipe inserido no filme.

Portanto, percebo que determinadas potencialidades estéticas, estruturadas a partir de características das linguagens audiovisuais, determinam possibilidades de criação e inserção de poéticas na forma de se construir filmes. Tais marcas acabam tornando-se reconhecidas e determinam o estilo de composição fílmica. As paisagens *transcineclípicas* são identificadas pelo componente visual e marcadas pelas visualidades que caracterizam a linguagem do videoclipe no universo do cinema.

Conclusão

Ao discutir as ideias de passagem e paisagem *transcineclípica*, argumento que ambas podem ser compreendidas como recursos de natureza estilística. Essas ideias partem do conceito proposto de *transcineclipe*, cujo objetivo é entender como se organizam as linguagens do videoclipe e do cinema, a partir das suas interconexões. Alguns cineastas incorporam nas poéticas de seus filmes aspectos criativos que aproximam-se da construção de recursos estéticos convencionados pela linguagem do videoclipe.

Penso existir uma espécie de estética da hiperestilização, quando se dá essas interações, já que as composições fílmicas, parecem estar sobrecarregadas de efeitos, marcas e de componentes estéticos, que ultrapassam as caracterizações do conteúdo narrativo.

A tendência para os cortes rápidos ao longo das duas últimas décadas, conjugadas ao esquemas revistos da encenação em profundidade, pode ser parte de uma dinâmica maior de mudança e estabilidade. Uma técnica não ascende e cai, chega a plenitude ou decai. Só há normas prevalentes e secundárias, opções preferidas e improváveis, alternativas rivais, sínteses provisórias, tendências sobrepostas, fatores que promovem a estabilidade e a mudança (BORDWELL, 2013, p. 336).

Penso ser importante refletir sobre a citação acima, pois Bordwell sinaliza alguns dos enfrentamentos que as linguagens operam nos cenários contemporâneos. Percebe-se que não há novidade nos tratamentos audiovisuais, ou seja, há processos de reconfiguração. Sendo assim, argumento que a ideia de *transcineclipe* fundamenta-se no entendimento de como se opera as linguagens dentro deste cenário contemporâneo, porém aponto que no próprio desenvolvimento histórico estilístico do cinema, houve movimentos e ideias muito próximas a essas relatadas.

Os exemplo trazidos apresentados por meio da obra de Xavier Dolan fazem parte de um estudo aplicado, porém vários cineastas contemporâneos utilizam-se destas estratégias em seus filmes.

Portanto, as ideias defendidas têm como intenção ser instrumento para sinalizar estudos na área da comunicação audiovisual, com o intuito de terem aplicabilidade. As expressões *transcineclipes*, paisagem e passagem *transcineclipes* estão sendo estudadas a fim de orientar o entendimento de como se organiza o processo de inserção de videoclipes em filmes.

Referências

BELLOUR, Raymond. *A dupla hélice*. IN: PARENTE, André. Imagem-máquina. A era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro, Editora 34, 1993.

BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. Campinas: Papirus, 2007.

BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2013.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosic Naify, 2004.

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

EPSTEIN, Jean. *A inteligência de uma máquina*. In: XAVIER, Ismail. A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

LIPOVETSKY, Gilles. *A tela global: mídias culturais na era hipermoderna*. Porto Alegre, Sulina, 2009.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora Senac, 2000.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.

STAM, Robert. *Introdução as teorias do cinema*. Campinas – SP: Papirus, 2003.

Efeitos visuais e seus usos em filmes brasileiros entre os anos de 2009 a 2013

ROBERTO TIETZMANN

Efeitos visuais estão presentes em grande parte das obras cinematográficas, de grande circulação, contemporâneas, seja em sua aplicação mais evidente na elaboração de objetos, personagens, cenários e movimentos de câmera através de técnicas que aproximam a realização cinematográfica com a flexibilidade possível na animação ou em usos mais discretos como em retoques de detalhes da imagem ou o reenquadramento de planos.

No cinema brasileiro por restrições técnicas, narrativo-ideológicas ou de orçamento tradicionalmente observa-se um menor uso de tais recursos em comparação ao cinema internacional. Ao longo da trajetória da produção nacional temos, por exemplo, as caravelas de Pedro Álvares Cabral realizadas com auxílio de maquetes em *O Descobrimento do Brasil* (Humberto Mauro, 1937), efeitos de animação e composição de imagens realizados

com tecnologias de televisão e transpostas para o cinema de maneira inovadora em *Os Trapalhões na Guerra dos Planetas* (Adriano Stuart, 1978), além de sobreposições de imagem, acelerações e outras manipulações em truca óptica buscando um fim cômico em diversos filmes. Ao contrário de seus contrapartes internacionais, a cinematografia brasileira definiu a identidade de suas imagens baseado no trabalho de câmera e fotografia estando a síntese de imagens com efeitos visuais em menor destaque.

No período mais recente do cinema brasileiro, definido como pós-retomada e situado cronologicamente a partir de 2003, é possível observar mudanças neste panorama incluindo a contínua digitalização das ferramentas, a qualificação técnica-tecnológica da realização e a incorporação de processos de pós-produção que facilitaram a inclusão de efeitos visuais nos filmes. Este panorama recente apresenta novas possibilidades à área que tensionam convenções estabelecidas do bem fazer.

Neste artigo discutimos o uso de efeitos visuais em filmes brasileiros de grande circulação realizados de fins da década de 2000 em diante, questionando como ocorre sua incorporação: a partir de matrizes de representação inspiradas naquelas usadas em filmes de grande orçamento norte-americanos? Há características nacionais neste movimento? Este artigo atualiza os dados e a metodologia de observação e análise primeiro aplicada em Tietzmann (2011) onde foram observados a presença e os usos de efeitos visuais na produção brasileira de grande circulação de 2005 a 2010. A discussão será realizada a partir da observação da presença de efeitos visuais e de seu vínculo com a narrativa nos filmes

nacionais indicados e vencedores da categoria no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro entre os anos de 2009 a 2013 com bilheteria acima de um milhão de espectadores a partir de dados consolidados pela Ancine.

Definindo efeitos visuais

Entendemos efeitos visuais como o resultado de técnicas adicionais de produção de imagens 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), Goulekas (2001), Katz (1998), Mitchell (2004), Netzley (2000), Pinteau (2004), Rickitt (2000), Sawicki (2007), Urrero (1995) e Wilkie (1996) é constante esta ideia de substituição através da aplicação de uma ou mais técnicas específicas que buscam aproximar-se das convenções de registro de uma câmera tradicional. Presentes desde os primeiros dias do cinema ao final do século XIX, tais recursos de manipulação, tratamento e criação de imagens foram sendo integradas ao processo de realização em todas as suas etapas até se tornarem um elemento determinante da identidade do cinema de grande circulação a partir da década de 1970.

Matrizes conceituais para os efeitos visuais partem dos instrumentos mecânicos para os palcos do teatro grego, capazes de fazer voar personagens e substituir cenários com agilidade chamando pouca atenção para o maquinário, como apontam Chondros (2004) e Rehm (1994) e também da tradição de edição e manipulação de fotografias com propósitos artísticos e criativos a partir da metade do século XIX traçada por Clarke (1997), Wheeler (2002) e Zakia&Stroebel (1993). Esta bagagem

foi adaptada rapidamente ao novo meio de Edison e Lumière e proporcionou ao nascente cinema avanços nas formas de representar, situações e sugerir narrativas anteriores à consolidação da montagem e da decupagem.

Assim, efeitos visuais são técnicas diversas de produção de imagens que – na maioria dos casos – pretendem se parecer com as imagens produzidas por uma câmera. O caráter de diferença na produção da imagem, bem como sua intenção de assemelhar-se aos meios tradicionais pode ser observado nas regras de seleção dos finalistas ao prêmio de efeitos visuais nos Oscars: é solicitada uma amostra do trecho do filme submetido onde os efeitos estejam em destaque e também uma descrição do processo usado para atingir o resultado (AMPAS, 2014), algo não requerido de categorias como roteiro, direção ou melhor filme. Na competição nacional, a Academia Brasileira de Cinema estabelece em seu regulamento a categoria de “melhor efeito visual” sem oferecer mais detalhes (ACADEMIA BRASILEIRA DE CINEMA, 2014) o que interpretamos como sintoma da pouca tradição da área no país.

Aproximação e afastamento entre prêmios e a bilheteria

Efeitos visuais chamam a atenção do público para o cinema brasileiro? Para buscar uma resposta estabelecemos um recorte cronológico dos filmes a serem analisados, com lançamentos em salas de cinema entre 2008 e 2012, escolhido como o ano final para os dados de bilheteria porque o prêmio de efeitos visuais entregue em 2013 reflete as produções do ano anterior. A escolha por lançamentos em salas de cinema, ao contrário de outras janelas que recebem a produção nacional como

canais de televisão aberta e por assinatura, vendas em DVD/Blu-Ray e transmissões digitais é justificada pela tradição que esta janela de exibição tem como espaço de referência, agendando debates e repercussão em outros meios.

Como critério de seleção definimos a bilheteria de mais de um milhão de espectadores segundo os dados divulgados pela Ancine como o marcador de quais filmes seriam observados. Não dedicamos atenção neste texto a dados de circulação do filme pelas demais janelas de exibição ou através da pirataria. Tampouco estabelecemos uma categoria diferenciada para as obras que superaram em muito esta quantidade de ingressos vendidos, uma vez que entendemos que este número representa uma circulação ampla o suficiente para colocar o filme em um panorama das obras mais lembradas daquele ano. Segundo este critério a lista de obras foi de vinte e dois filmes¹ no período delimitado.

Este conjunto foi então cruzado com a lista de finalistas e vencedores da categoria de efeito visual no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro dos anos de 2009 a 2013. Os oito filmes que atenderam aos critérios e formam nosso corpus de análise são: *Meu Nome Não é*

1. Os vinte e dois filmes com mais de um milhão de espectadores na bilheteria no período são: *Meu Nome Não é Johnny* (Mauro Lima, 2008), *Se Eu Fosse Você 2* (Daniel Filho, 2009), *A Mulher Invisível* (Cláudio Torres, 2009), *Os Normais 2 - A Noite Mais Maluca de Todas* (José Alvarenga Jr., 2009), *Divã* (José Alvarenga Jr., 2009), *Xuxa em O Mistério de Feiurinha* (Tizuka Yamasaki, 2009), *Tropa de Elite 2* (José Padilha, 2010), *Nosso Lar* (Wagner de Assis, 2010), *Chico Xavier* (Daniel Filho, 2010), *Muita Calma Nessa Hora* (Felipe Joffily, 2010), *De Pernas pro Ar* (Roberto Santucci, 2011), *Cilada.com* (José Alvarenga Jr., 2011), *Bruna Surfistinha* (Marcus Baldini, 2011), *Assalto ao Banco Central* (Marcos Paulo, 2011), *O Palhaço* (Selton Mello, 2011), *O Homem do Futuro* (Claudio Torres, 2011), *Qualquer Gato* (Tomas Portella, 2011), *Até que a sorte nos separe* (Roberto Santucci, 2012), *E Aí, Comeu?* (Felipe Joffily, 2012), *Os Penetras* (Andrucha Waddington, 2012), *Gonzaga de pai para filho* (Breno Silveira, 2012) e *De pernas para o ar 2* (Roberto Santucci, 2012).

Johnny (Mauro Lima, 2008), *Se eu Fosse Você 2* (Daniel Filho, 2009), *Tropa de Elite 2* (José Padilha, 2010), *Chico Xavier* (Daniel Filho, 2010), *Nosso Lar* (Wagner de Assis, 2010), *O Homem do Futuro* (Cláudio Torres, 2011), *Bruna Surfistinha* (Marcus Baldini, 2011), *Gonzaga de pai para filho* (Breno Silveira, 2012). A tabela 01 detalha os finalistas e vencedores, indicando quando houve coincidência entre a premiação e a bilheteria.

A leitura da tabela 01 oferece algumas conclusões preliminares. Em primeiro lugar, apenas nas premiações de 2011 e 2012 há um alinhamento entre o prêmio de efeitos visuais e a bilheteria, o que acontece com *Nosso Lar* e *O Homem do Futuro* respectivamente. Os demais anos traçam uma relação menos próxima entre as duas listas, com o vencedor em efeitos visuais vendendo menos ingressos que outros filmes indicados em 2009, 2010 e 2013. Esta curiosa diferença se aprofunda se observarmos diferenças temáticas entre os filmes e como há distância entre eles nas bilheterias.

GP 2013	[v] Carlos Faia, Gus Martinez e Xico de Deus por 2 <i>Coelhos</i> [>1m] Claudio Peralta por <i>Gonzaga de pai para filho</i> Hugo Gurgel por <i>Xingu</i> Robson Sartori por <i>Paraísos artificiais</i> Sergio Farjalla Jr por <i>Corações sujos</i>
GP 2012	André Kapel por <i>Bróder</i> [V, >1m] Cláudio Peralta por <i>O Homem do futuro</i> Cláudio Peralta e Marcelo Siqueira por <i>Lope</i> Diego Velasco-de Armas por <i>Onde está a felicidade?</i> [>1m] Eduardo Souza e Rodrigo Lima por <i>Bruna surfistinha</i>
GP 2011	[>1m] Bruno Van Zeenbroeck por <i>Tropa de elite 2</i> [v, >1m] Darren Bell, Geoff D. E. Scott e Renato Tilhe por <i>Nosso lar</i> Luciano Neves (TRIBO Post) por <i>Quincas Berro D'Água</i> Marcelo Siqueira por <i>Eu e meu guarda-chuva</i> [>1m] Tamis Lustre por <i>Chico Xavier</i>

GP 2010	[v] Marcelo Siqueira, Abc, por <i>Besouro</i> [>1m] Marcelo Siqueira, Abc, por <i>Se eu fosse você 2</i> Marcelo Siqueira, Abc, por <i>Tempos de paz</i> Marcelo Siqueira, Abc e Robson Sartori, por <i>Salve geral</i> Tamis Lustre, por <i>A deriva</i>
GP 2009	[v] André Waller, Renato Tilhe, Ricardo Gorodetcki e Tamis Lustre por <i>Ensaio sobre a cegueira</i> Kapel Furman por <i>Encarnação do demônio</i> [>1m] Marcelo Mm por <i>Meu nome não é Johnny</i> Marcelo Siqueira por <i>Última parada 174</i> Renato Cavalcanti e Tatiana Machnicki por <i>Estômago</i>

Tabela 01: Indicados ao Grande prêmio do cinema brasileiro - categoria efeito visual, com destaque dos [v] vencedores com os respectivos supervisores de efeitos visuais e os filmes com [>1m] mais de um milhão de espectadores por ano. Fontes: Academia Brasileira do Cinema (2013a, 2013b, 2012a, 2012b, 2011a, 2011b, 2010a, 2010b, 2009); ANCINE (2014, 2013, 2012a, 2012b, 2011, 2010, 2009)

Em 2009, o vencedor de efeitos visuais foi *Ensaio sobre a cegueira* (Fernando Meirelles, 2008), uma adaptação de José Saramago sobre a vida urbana sob uma inexplicável epidemia de cegueira aparentada com as temáticas do gênero de ficção científica que alcançou 892.272 espectadores nas salas (ANCINE, 2009). Mas o indicado que o superou em bilheteria foi *Meu nome não é Johnny*, drama biográfico sobre um jovem de classe média que transita do consumo de drogas ao tráfico mesclando gêneros de drama, comédia e crime que vendeu 2.099.294 ingressos (ANCINE, 2009).

O vencedor de efeitos visuais de 2010 foi *Besouro* (João Daniel Tikhomiroff, 2009), um filme de inspiração biográfica sobre um capoeirista que enfrenta o racismo e os legados da cultura escravagista com suas habilidades físicas sobre-humanas que alcançou 481.381 espectadores em salas (ANCINE, 2010). Foi superado na bilheteria pelo finalista *Se eu fosse você 2*, comédia farsesca sobre a

troca de corpos estrelado por Tony Ramos e Glória Pires que levou 6.112.851 espectadores aos cinemas (ANCINE, 2010).

Por fim, em 2013, *Dois coelhos* (Afonso Poyart, 2012) venceu o prêmio de efeitos visuais ao ilustrar a juventude urbana do irônico protagonista que se aproxima do crime com diversas técnicas de animação e design gráfico, alcançando 336.460 espectadores (ANCINE, 2013), sendo superado nas bilheterias pela biografia de Luís Gonzaga e sua relação com Gonzaguinha que atingiu 1.457.988 no mesmo período.

Discussão temática das motivações narrativas

Uma vez que as evidências discutidas anteriormente apontam para o predomínio de características narrativas sobre os efeitos visuais como força de atração das plateias aos filmes brasileiros, questionamos também quais temáticas se utilizam de efeitos visuais de maneira recorrente no corpus de oito filmes escolhidos. Buscamos assim compreender quais demandas trazidas pelas narrativas ganham apoio dos efeitos visuais no cinema nacional.

A partir de uma revisão dos filmes e de suas sinopses oficiais propomos as seguintes categorias: deslocamento temporal (o filme se passa total ou parcialmente em uma época significativamente diferente² do tempo presente de sua rodagem), religiosidade (as manifestações de fé são explicitadas visualmente), sobrenatural/fantasia

2. A diferença aqui é na distância cronológica entre o tempo presente da realização e o tempo narrativo. Em *Bruna Surfistinha*, por exemplo, a história começa alguns anos antes do tempo presente, mas a caracterização do período é feita com detalhes de direção de arte sem necessitar de efeitos visuais. *Nosso Lar* ou *Gonzaga de pai para filho* se passam décadas antes do momento de sua captação, e a caracterização destes períodos mais distantes pode se beneficiar de efeitos visuais ao apagar de cenários elementos mais contemporâneos.

(os personagens demonstram algum contato com forças ou propriedades sobrenaturais ou o personagem visita espaços ou situações imaginárias onde os laços de causa e consequência da narrativa não são conduzidos baseados em um viés realista), ação/violência (cenas baseadas em ações e conflitos físicos) e vinhetas e gráficos (parte da informação visual, progressão narrativa ou representações é conduzido por elementos gráficos ou colagens de imagens), detalhado na tabela 02.

O corpus de pesquisa apresenta algumas peculiaridades nos gêneros dos filmes: dos oito filmes, quatro são cinebiografias (*Meu nome não é Johnny*, *Chico Xavier*, *Bruna surfistinha* e *Gonzaga*); duas são comédias românticas com um toque de sobrenatural (*Se eu fosse você 2* e *O homem do futuro*) um é um filme de temática espírita (*Nosso lar*) e um é um thriller sócio-policial (*Tropa de elite 2*). Esta delimitação de gêneros já define parte dos usos possíveis dos efeitos visuais.

Filme	Deslocamento temporal	Religiosidade	Sobrenatural Fantasia	Ação Violência	Vinhetas e Gráficos
<i>Meu nome não é Johnny</i> (2008)	Sim			Sim	
<i>Se eu fosse você 2</i> (2009)			Sim		Sim
<i>Tropa de elite 2</i> (2010)	Sim			Sim	Sim
<i>Chico Xavier</i> (2010)	Sim				Sim
<i>Nosso lar</i> (2010)	Sim	Sim		Sim	Sim
<i>O Homem do futuro</i> (2011)	Sim		Sim		Sim
<i>Bruna surfistinha</i> (2011)	Sim				Sim
<i>Gonzaga de pai para filho</i> (2012)	Sim				Sim

Tabela 02: Temáticas narrativas que motivam a presença de efeitos visuais nos filmes observados. Fonte: o autor.

As cinebiografias guardam em sua estrutura uma promessa de proximidade com os fatos mostrados da vida do biografado, um grau de realismo esperado pelas plateias conforme aponta Pinel (2000). A essência deste realismo reside na crença depositada em que o objeto representado existe de forma semelhante para além da representação cinematográfica. Fiske (1983) afirma que isto envolve o uso de dispositivos de representação e que a comparação entre o que é realista e o que não é depende do conhecimento do objeto, que é “o árbitro da verdade na representação” (FISKE, 1983, p.192). Desta maneira, e uma observação dos filmes confirma, nestes quatro títulos efeitos visuais são usados de maneira discreta e transparente à narrativa sem perturbar este regime de representação.



Figura 01 - Frames selecionados de uma versão preliminar de *Bruna Surfistinha*, indicando o uso de efeitos visuais como complementos de arte às cenas originais ou tratamento de closes e detalhes. Fonte: Disponível online no endereço https://www.youtube.com/watch?v=L0zTrgY2__s, acessado em 13/07/2014.

Na figura 01, uma versão preliminar do filme *Bruna surfistinha* que foi circulado na internet antes

da estreia nas salas de cinema serve para ilustrar o regime de verossimilhança esperado dos efeitos visuais em cinebiografias. Ali os complementos na pós-produção estão situados principalmente nos conteúdos das telas dos computadores, em vinhetas de aceleração do tempo onde vemos o progresso da protagonista em suas postagens online e em poucos planos que indicavam um tratamento diferenciado da imagem.

As duas comédias românticas com toques de sobrenatural utilizam os efeitos visuais de maneira semelhante. *Se eu fosse você 2* pontua o início do processo com uma vinheta de alinhamento planetário, um pretexto para as ações cômicas de seu elenco que pouco dependem de efeitos visuais para provocarem risos. O homem do futuro incorpora os efeitos visuais de maneira mais evidente, os utilizando tanto para explicitar o funcionamento das tecnologias de viagem no tempo quanto para mostrar consequências das mudanças realizadas na história. Nos dois filmes os efeitos visuais servem para firmar um acordo com o espectador: a partir de sua presença nas telas as plateias deveriam aceitar o fantástico como algo possível, abrindo espaço a partir dali para o desenvolvimento da história e a química do elenco. Mais uma vez, o filme que incorporou mais espetáculo visual alcançou aproximadamente cinco vezes menos espectadores do que o outro: a presença de efeitos não é garantia de assiduidade dos espectadores nacionais.

Tropa de elite 2 utiliza os efeitos visuais de três modos: um modo transparente, naturalizado no desenrolar das cenas, um que tem o propósito de amplificar a intensidade sensorial das ações e outro que afasta o espectador, revelando a ilusão. Naturalizadas estão todas as aplicações de vídeos nas telas de monitores e televisores, diagramas em telas de computadores e

demais tratamentos de imagem no limiar da percepção dos espectadores. Mais explícitos são os tiros das armas de fogo, cujas faíscas são ampliadas na pós-produção e demais complementos visuais em cenas de enfrentamento físico entre os personagens.

O uso irônico, que revela ao espectador a estrutura do truque, reside no programa sensacionalista de televisão *Mira Geral*, apresentado por Fortunato (André Mattos). O cenário do programa conta com paredes verdes (preparadas para o recorte de imagem por cor) e fotos ampliadas, prática corrente em direção de arte para a televisão. Ao apresentar o bastidor do efeito à plateia o filme de José Padilha também se posiciona a respeito de onde está a falsidade e onde está a verdade na trama, convidando o espectador a se alinhar com os efeitos discretos, mais próximos do protagonista. O filme ainda ironiza a qualidade de produção deste tipo de programa na televisão, reunindo o exagero e o histrionismo do personagem Fortunato com o mau gosto envolvido.

Por fim, o filme *Nosso lar* se apresenta como o filme brasileiro utiliza efeitos visuais de maneira mais próxima aos *blockbusters* internacionais. Ao produzir as imagens tanto do limbo quanto da cidade espírita descrita por Chico Xavier ele atende às demandas da narrativa com o propósito de impressionar suas plateias, uma intenção de espetáculo que está explícita em seu *pressbook*:

Com uma direção de arte grandiosa e efeitos especiais jamais vistos em produções locais, o filme leva às telas a mais importante obra do médium mineiro Chico Xavier que, através de relatos do espírito do médico André Luiz, descreve em detalhes a vida em 'Nosso Lar' (NOSSO LAR O FILME, 2011, p.3).

O que separa *Nosso lar* das cidades extraterrenas dos filmes de grande circulação é, mais do que as técnicas de efeitos visuais utilizadas, a ética e preceitos do espiritismo que são a base da narrativa. Se em um filme internacional possivelmente a cidade-efeito seria o sítio de guerras e combates, *Nosso lar* é o refúgio para longe da violência, lugar para evoluir espiritualmente segundo a doutrina que define a história e tem grande número de fiéis no país.

Considerações finais

A pesquisa aponta que efeitos visuais claramente não conquistam sozinhos a atenção e o investimento das plateias brasileiras para assistir a filmes brasileiros em salas de cinema. Isto fica evidente nos prêmios de 2009, 2010 e 2013 onde a distinção da academia e a bilheteria não se alinham e as plateias preferem filmes de gêneros mais acessíveis como a comédia, as cinebiografias ou a mescla de gêneros (como no caso de *Meu nome não é Johnny*) onde a aplicação dos efeitos visuais tende a ser mais discreta. No entanto tampouco podemos entender o uso de efeitos visuais como um fator que espanta as plateias nacionais, uma vez que nenhum dos vencedores da categoria teve uma bilheteria que poderia ser considerada inexpressiva e os mesmos relatórios da Ancine apontam que o sucesso de *blockbusters* internacionais nas salas brasileiras permanece ano a ano.

Filmes mais ousados em seus efeitos visuais como *Dois coelhos* ou *Besouro* se afastam das temáticas de apelo massivo e assim circulam menos em salas de cinema, continuando a encontrar seu público em outras janelas de exibição fora do escopo deste artigo.

Os anos de 2011 e 2012 são o momento onde ocorre

um alinhamento das temáticas narrativas de apelo massivo às plateias brasileiras com recursos técnico-tecnológicos em ambos os filmes. Embora tanto em *Nosso lar* quanto em *O homem do futuro* os efeitos visuais sejam evidentes ao espectador e parte inerente do apelo de venda dos filmes, destacamos que o primeiro é uma adaptação da série de livros de grande sucesso com temática espírita do médium Chico Xavier e o segundo uma comédia romântica mesclada com um pastiche de ficção científica, apelos à numerosa comunidade espírita do país e ao gênero de diálogo fácil.

Estas considerações sustentam aquelas encontradas em Tietzmann (2011) sugerindo que o caminho principal dos efeitos visuais no cinema brasileiro continua sendo aquele que busca um naturalismo na imagem. Mesmo quando há a necessidade ou a intenção de dar mais destaque aos efeitos, isto não repercutirá com as plateias a menos que a narrativa que os motiva também tenha forte apelo popular. Ação e violência no cinema nacional somente são aceitas se guardarem uma proximidade com o cotidiano exterior às telas, especialmente em um contexto urbano de descrédito das instituições e corrupção. Isto situa o cinema nacional com um registro de uso de efeitos visuais distinto do cinema internacional – especialmente norte-americano – onde é frequente o espetáculo se destacar mais que a densidade narrativa e as temáticas que mais evidenciam as realizações técnicas de pós-produção girarem em torno de ação, aventura ou violência.

Referências

AUMONT, J.; MARIE, M. *Análisis del film*. Barcelona : Paidós, 1990.

_____, *Dicionário técnico e crítico de cinema* (segunda edição). Campinas : Papyrus Editora, 2006.

CHONDROS, T. G. “*Deus Ex-Machina*” *Reconstruction and Dynamics. em International Symposium on History of Machines and Mechanisms*. Proceedings HMM2004. Springer, 2004.

CLARKE, G. *The Photograph*. Nova Iorque : Oxford University Press, 1997.

FIELDING, R. *Techniques of Special Effects Cinematography*. Boston : Focal Press, 1985.

FISKE, J. (et al). *Key Concepts in Communication*. London : Methuen, 1983.

GOULEKAS, K. E. *Visual Effects in a Digital World*. London : Morgan Kaufmann, 2001.

HILL, J. & GIBSON, P. C. (ed.). *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

JULLIER, L.; MARIE, M. *Lire Les Images de Cinéma*. Paris : Larousse, 2007.

KATZ, E. *The Film Encyclopedia* (3rd Edition). Nova Iorque : Perennial; 1998.

MITCHELL, A.J. *Visual Effects for Film and Television*. Oxford: Focal Press, 2004.

NETZLEY, P. D. *Encyclopedia of Movie Special Effects*. Phoenix : Oryx Press, 2000.

PINEL ,V. *Ecoles Genres Et Mouvements Au Cinema*. Paris : Larousse, 2000.

PINTEAU, P. *Special Effects: an oral history*. Nova Iorque : Harry N. Abrams, 2004.

REHM, R. *Greek Tragic Theatre*. Londres : Routledge, 1994.

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.

STABLEFORD, B. *Science Fact and Science Fiction*. Nova Iorque : Routledge, 2006.

URRERO, G. *Cinefectos: trucajes y sombras. Una aproximación a los efectos especiales en la Historia del Cine*. Barcelona : Royal Books, 1995.

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

WILKIE, B. *Creating Special Effects for Film and Television*. Boston : Focal Press, 1996.

ZAKIA, R. & STROEBEL, L. D. *The Focal Encyclopedia of Photography*. Oxford : Focal Press, 1993.

Referências Eletrônicas

Academia Brasileira de Cinema. *Regulamento [2014]*. Disponível no endereço <http://academiabrasileiradecinema.com.br/regulamento/>. Capturado online no dia 13/07/2014.

_____. *Release e vencedores [2013]*. Disponível no endereço <http://academiabrasileiradecinema.com.br/gp2013/br/noticias/40>. Capturado online no dia 13/07/2014.

_____. *Finalistas [2013]*. Disponível no endereço <http://academiabrasileiradecinema.com.br/gp2013/br/noticias/38>. Capturado online no dia 13/07/2014.

_____. *Edição - 2012*. Disponível no endereço <http://academiabrasileiradecinema.com.br/edicao-2012/>. Capturado online no dia 13/07/2014.

_____. *Finalistas [2012]*. Disponível no endereço <http://academiabrasileiradecinema.com.br/gp2012/br/noticias/33>. Capturado online no dia 13/07/2014.

_____. *Vencedores [2011]*. Disponível no endereço <http://academiabrasileiradecinema.com.br/gp2011/vencedores>. Capturado online no dia 13/07/2014.

_____. *Lista dos Finalistas do Grande Prêmio 2011*. Disponível no endereço <http://academiabrasileiradecinema.com.br/gp2011/noticias/19>. Capturado online no dia 13/07/2014.

_____. *Vencedores [2010]*. Disponível no endereço <http://academiabrasileiradecinema.com.br/gp2010/vencedores>. Capturado online no dia 13/07/2014.

_____. *Finalistas [2010]*. Disponível no endereço <http://academiabrasileiradecinema.com.br/gp2010/finalistas>. Capturado online no dia 13/07/2014.

_____. *GRANDE PRÊMIO VIVO DO CINEMABRASILEIRO 2009- SEGUNDO TURNO*. Disponível no endereço <http://www.academiabrasileiradecinema.com.br/gp2009/listafinalistas.doc>. Capturado online no dia 13/07/2014.

Academy of Motion Picture Arts and Sciences (AMPAS). *Rule Twenty-Two: Special Rules for the Visual Effects Award*. Disponível no endereço <http://www.oscars.org/awards/academyawards/rules/86/rule22.html>. Capturado online no dia 15/07/2014.

ANCINE. INFORME DE ACOMPANHAMENTO DO MERCADO - *Salas de Exibição - Informe Anual Preliminar 2013* - Semanas 1 a 52 de 2013 (04 de janeiro de 2013 a 02 de janeiro de 2014). Disponível no endereço <http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/2013/DistribuicaoSalas/informeanual2013.pdf>. Capturado online no dia 13/07/2014.

_____. *Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2012*. Disponível no endereço http://issuu.com/oca_ancine/docs/anuario_2012. Capturado online no dia 13/07/2014.

_____. *INFORME DE ACOMPANHAMENTO DO MERCADO - Filmes e Bilheterias - Resultados de 2011* - (31 de dezembro de 2010 a 5 de janeiro de 2012). Disponível no endereço http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/Informes/2011/Informe_Anuar_2011-Filmes_Bilheterias_2.pdf. Capturado online no dia 13/07/2014.

_____. *INFORME DE ACOMPANHAMENTO DO MERCADO - Distribuição em Salas - Resultados de 2011* (31 de dezembro de 2010 a 5 de janeiro de 2012). Disponível no endereço http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/Informes/2011/Informe_Anuar_2011_Distribuicao-2.pdf. Capturado online no dia 13/07/2014.

_____. *INFORME DE ACOMPANHAMENTO DE MERCADO - SADIS – AGREGADO 2010* - Informe Anual (01 de janeiro a 30 de dezembro de 2010). Disponível no endereço http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/Informes/2010/Informe_Anuar_2010.pdf. Capturado online no dia 13/07/2014.

_____. *INFORME DE ACOMPANHAMENTO DE MERCADO - SADIS – AGREGADO 2009* - Informe Anual 01 (02 de janeiro a 31 de dezembro de 2009). Disponível no endereço <http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/Informes/2009/InformeAnual2009.pdf>. Capturado online no dia 13/07/2014.

_____. *Títulos Brasileiros Lançados por Renda - 2008*. Disponível no endereço <http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2008/ObrasBrasileiras/118.pdf>. Capturado online no dia 13/07/2014.

NOSSO LAR O FILME. *Pressbook*. Disponível no endereço www.nossolarofilme.com.br/PressBook_NossoLar.pdf. Capturado online no dia 13/07/2014.

TIETZMANN, R. *Cinema de truques nacionais : apontamentos sobre o uso recente de efeitos visuais no cinema brasileiro* [texto completo]. In: I Confibercom - 1º Congresso Mundial da Comunicação Ibero-Americana, 2011, São Paulo. Disponível no endereço <http://confibercom.org/anais2011/pdf/324.pdf>. Capturado online no dia 13/07/2014.

Filmes citados

Besouro. Direção: João Daniel Tikhomiroff. Intérpretes: Sérgio Laurentino, Aílton Carmo, Anderson Grillo, Sérgio Pererê, Adriana Alves. Brasil, 2009.

Bruna surfistinha. Direção: Marcus Baldini. Intérpretes: Deborah Secco, Cássio Gabus Mendes. Brasil: 2011.

Bruna surfistinha Pt [pirata]. Direção: Marcus Baldini. Intérpretes: Deborah Secco, Cássio Gabus Mendes. Brasil: 2011. Disponível online no endereço https://www.youtube.com/watch?v=L0zTrgY2__s, acessado em 13/07/2014.

Chico Xavier - o filme. Direção: Daniel Filho. Intérpretes: Matheus Costa, Angelo Antonio, Nelson Xavier, Tony Ramos. Brasil: 2010.

Descobrimento do Brasil, O. Direção: Humberto Mauro. Intérpretes: Álvaro Costa, Manoel Rocha De Los Rios, Armando Duval, Reginaldo Calmon, João de Deus, João Silva. Brasil: 1937.

Dois coelhos. Direção: Afonso Poyart. Intérpretes: Fernando Alves Pinto, Alessandra Negrini, Caco Ciocler. Brasil: 2012.

Ensaio sobre a cegueira. Direção: Fernando Meirelles. Intérpretes: Julianne Moore, Mark Ruffalo, Danny Glover. Brasil / Canadá / Japão: 2008.

Gonzaga de pai para filho. Direção: Breno Silveira. Intérpretes: Nivaldo Expedito e Júlio Andrade. Brasil: 2012.

Homem do futuro, O. Direção: Cláudio Torres. Intérpretes: Wagner Moura, Alinne Moraes. Brasil: 2011.

Meu nome não é Johnny. Direção: Mauro Lima. Intérpretes: Selton Mello, Rafaela Mandelli, Eva Todor, André di Biasi. Brasil: 2008.

Nosso lar. Direção: Wagner de Assis. Intérpretes: Renato Prieto, Fernando Alves Pinto, Othon Bastos, Paulo Goulart. Brasil: 2010.

Se eu fosse você 2. Direção: Daniel Filho. Intérpretes: Glória Pires, Tony Ramos, Cássio Gabus Mendes, Maria Luisa. Brasil: 2009.

Trapalhões na guerra dos planetas, Os. Direção: Adriano Stuart. Intérpretes: Renato Aragão, Dedé Santana, Mussum, Zacarias. Brasil: 1978.

Tropa de elite 2. Direção: Jose Padilha. Intérpretes: Wagner Moura, Andre Ramiro, Maria Ribeiro, Milhem Cortaz. Brasil: 2010.

AUTORES

Autores

Adriano Medeiros da Rocha

Cineasta, professor do curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto, doutorando em Artes-Cinema, pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

E-mail: adrianomedeiros.ufop@gmail.com

Afonso Henrique Novaes Menezes

Professor do curso de Psicologia da Universidade Federal do Vale do São Francisco (UNIVASF). Mestre em Teoria da Literatura e graduado em Letras/Crítica Literária pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

E-mail: afonso.menezes@univasf.edu.br

Anderson Alves da Rocha

jornalista e mestre em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Maringá. Atualmente é docente e coordenador do curso de graduação em Jornalismo da Faculdade Maringá.

E-mail: anderson.82@bol.com.br

Anderson Medeiros da Rocha

Técnico do Laboratório de Produção Audiovisual da Universidade Federal de Ouro Preto. Especialista em Cinema, Televisão e Mídias Digitais, pela Universidade Federal de Juiz de Fora.

E-mail: andersonmedeiros.ufop@gmail.com

André Azevedo da Fonseca

Professor adjunto do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina.

Email: azevedodafonseca@gmail.com

Andreza Lisboa da Silva

Mestranda do Curso de Comunicação da Universidade Estadual de Londrina.

Email: andrezalisboa.silva@gmail.com

Cleise Furtado Mendes

Doutora em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia. Membro da Academia de Letras da Bahia e professora do programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA

E-mail: cleise.mendes@gmail.com

Cristiane Freitas Gutfreind

Professora do Curso de Cinema e do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da PUCRS, pesquisadora do CNPq, líder do Grupo de Pesquisa Kinopoliticom e editora da Revista E-Compós.

E-mail: cristianefreitas@pucrs.br

Dafne Reis Pedroso da Silva

Doutora em Comunicação Social pela PUCRS. Professora dos cursos da área de Ciências Sociais Aplicadas da Unochapecó.

E-mail: dafnepedroso@gmail.com

Danielle Borges

Doutoranda do curso de Comunicação e Jornalismo da Escola de Pós-graduação da Universitat Autònoma de Barcelona, Espanha.

E-mail: dasborges@yahoo.com.br

Danilo Fantinel

Mestrando de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

E-mail: danilo.fantinel@gmail.com

Diego Baraldi de Lima

Professor adjunto do Curso de Comunicação Social da Universidade Federal de Mato Grosso.

E-mail: diegobaraldii@gmail.com

Douglas Deó Ribeiro

Mestrando do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco.

E-mail: doug_deo@yahoo.com.br

Fabiana Rodrigues

Doutoranda em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná e docente na Pontifícia Universidade Católica do Paraná.

E-mail: farodri@gmail.com

Felipe Corrêa Bomfim

Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), graduado em Cinema pela Universidade de Bolonha, Itália.

E-mail: felipecorrea.bomfim@gmail.com

Filipe Tavares Falcão Maciel

Doutorando em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco. Professor das Faculdades Integradas Barros Melo e da Faculdade Metropolitana, no Grande Recife.

E-mail: filifalcao@gmail.com

Felipe Xavier Diniz

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

E-mail: fildiniz@hotmail.com

Fellipe Luís de Melo Fernandes

Mestrando em Comunicação do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco.

E-mail: guilhermecarrera@gmail.com

Guilherme Carréra Campos Leal

Mestrando em Comunicação do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco.

E-mail: guilhermecarrera@gmail.com

Gustavo da Silva Souza

Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA/USP. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Midiática da Universidade Paulista. Coordenador do GP de Cinema da Intercom.

E-mail: gustavo03@uol.com.br

Helena Maria Antonine Stigger

Professora da Faculdade de Comunicação Social e do Teccine da PUCRS. Pesquisadora vinculada ao Grupo de Pesquisa Kinepoliticom (CNPq).

E-mail: lenastigger@terra.com.br

Klaus'Berg Nippes Bragança

Professor no curso de Cinema e Audiovisual do Departamento de Comunicação da UFES. Doutorando em Comunicação no PPGCom-UFF.

Email: klausbraganca@ymail.com

Laura Loguercio Cánepa

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi.

E-mail: lauracanepa@anhembimorumbi.edu.br

Leila Beatriz Ribeiro

Professora Adjunta IV do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

E-mail: leilabriereiro@ig.com.br

Livia Sampaio

Mestranda em Comunicação e Culturas Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia.

E-mail: lmmsampaio@hotmail.com

Márcio Zanetti Negrini

Mestre por meio do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

E-mail: marcioznegrini@gmail.com

Marcos Paulo de Araújo Barros

Mestre em Comunicação e Identidades do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora.

E-mail: titoaraujo@ig.com.br

Margarida Maria Adamatti

Doutora em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

E-mail: mmadamatti@hotmail.com

Rafael Rocha Jaime

Professor em nível de graduação na Universidade Estácio de Sá / UNESA e em nível de pós-graduação no Instituto de Administração do Estado do Rio de Janeiro e na Associação Educacional Dom Bosco/FGV. Doutorando do Programa de Pós-graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

E-mail: rafael.jaime@bol.com.br

Rafael Tassi Teixeira

Vice-Coordenador do PPGCom (Mestrado e Doutorado) da Universidade Tuiuti do Paraná.

E-mail: rafatassiteixeira@hotmail.com

Roberto Tietzmann

Professor do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

E-mail: rtietz@pucrs.br

Rodrigo Oliva

Doutorando do Programa de Pós Graduação em Comunicação e Linguagem da Universidade Tuiuti do Paraná.

E-mail: prof.rodrigo.oliva@gmail.com

Sancler Ebert

Mestrando em Imagem e Som do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos.

E-mail: sanclerebert@yahoo.com.br

Sandra Fisher

Coordenadora do PPGCom (Mestrado e Doutorado) da Universidade Tuiuti do Paraná.

E-mail: sandrafisher@uol.com.br

Tito Eugênio Santos Souza

Mestrando em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco e bacharel em Jornalismo pela Universidade do Estado da Bahia.

E-mail: tito_souza@live.com

Zuleika de Paula Bueno

Doutora em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas. Docente da Universidade Estadual de Maringá.

E-mail: zubueno@hotmail.com

Todos os direitos desta edição reservados à:
Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação- Intercom
Rua Rua Joaquim Antunes, 705 - Pinheiros
CEP 05415-012 - São Paulo - SP
Tel.: (11) 2574-8477 / 3596-4777
Site: portalintercom.org.br - E-mail: secretaria@intercom.org.br