

ISBN: 978-85-63552-10-5



sociedade brasileira de estudos de cinema e audiovisual

I Estudos de Cinema e Audiovisual Estadual São Paulo

Sociedade Brasileira de Estudos de
Cinema e Audiovisual - SOCINE

Organizadores

Josette Monzani
Luciana Corrêa de Araújo
Suzana Reck Miranda
Hugo Reis
Laila Rotter Schmidt
Maria Ines Dieuzeide
Mirian Ou

Adaptado do storyboard de José de Oliveira para "Testemunha oculta"

ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL
ESTADUAL SÃO PAULO



ISBN: 978-85-63552-10-5
ANO I - SÃO PAULO
2012

Josette Monzani, Luciana Corrêa de Araújo, Suzana Reck Miranda, Hugo Reis,
Laila Rotter Schmidt, Maria Ines Dieuzeide, Mirian Ou (Orgs.)

I Estudos de Cinema e Audiovisual Estadual São Paulo



SÃO PAULO - SOCINE
2012

E82e Estudos de cinema e audiovisual Socine : estadual São Paulo / organizadoras: Josette Monzani, Luciana Corrêa de Araújo, Suzana Reck Miranda.. ...[et al.]. — São Paulo : Socine, 2012.
336 p.

ISBN: 978-85-63552-10-5

1. Cinema. 2. Comunicação audiovisual. 3. Cinema brasileiro. 4. Cinema latino-americano. 5. World cinemas. 6. Análise fílmica. I. Título.

CDU: 791.43 (20a)

CDD: 791.4

Estudos de Cinema e Audiovisual Socine: Estadual São Paulo

Coordenação editorial

Josette Monzani, Luciana Corrêa de Araújo, Suzana Reck Miranda

Capa

Laila Rotter Schmidt (Adaptado do *storyboard* de José de Oliveira para o filme "Testemuha Oculta")

Projeto gráfico e diagramação

Laila Rotter Schmidt

Revisão

Maria Ines Dieuzeide, Patrícia Costa Vaz

1ª edição digital: Outubro de 2012

Encontro estadual realizado em 2011 – UFSCar - São Carlos/SP

© Socine - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

Diretoria

Maria Dora Genis Mourão - Presidente

Anelise Reich Corseuil - Vice-Presidente

Alessandra Soares Brandão - Secretária

Mauricio Reinaldo Gonçalves - Tesoureiro

Conselho Deliberativo

Adalberto Müller – UFF, André Guimarães Brasil – UFMG, Andréa França – PUCRJ,
Consuelo da Luz Lins – UFRJ, João Guilherme Barone – PUCRS, Josette Maria Alves de
Souza Monzani – UFSCar, Laura Loguercio Cánepa – UAM, Lisandro Nogueira – UFG,
Luiz Antonio Mousinho Magalhães – UFPB, Mariana Baltar Freire – UFF, Ramayana
Lira de Sousa – UNISUL, Rodrigo Octávio D’Azevedo Carreiro – UFPE, Rosana de Lima
Soares – USP, Rubens Luis Ribeiro Machado Júnior – USP, Sheila Schvarzman – UAM.

Discentes: André Keiji Kunigami – UFRJ, Ilana Feldman Marzochi – USP

Conselho fiscal

Afrânio Mendes Catani - USP, Antonio Carlos (Tunico) Amancio da Silva - UFF,
Paulo Menezes - USP

Comitê Científico

Ângela Prysthon – UFPE, Bernardette Lyra - UAM, César Guimarães – UFMG, José Gatti
- UTP/UFSC/SENAC, João Luiz Vieira – UFF, Miguel Pereira - PUCRJ

I Encontro Estadual da Socine/SP

Realizado de 17 a 19 de maio de 2011 - UFSCar - São Carlos/SP

Comissão Organizadora Docente

Prof. Dr. Samuel José Holanda de Paiva

Profa. Dra. Josette Maria Alves de S. Monzani

Profa. Dra. Luciana Sá Leitão Corrêa de Araújo

Profa. Dra. Suzana Reck Miranda

Coordenação de Produção

Laila Rotter Schmidt, Maria Ines Dieuzeide, Mirian Ou

Secretaria de Produção

Felipe Rossit

Comissão Organizadora Discente

Dario de Souza Mesquita Júnior, Edson Pereira da Costa Júnior, Hugo Leonardo

Castilhos dos Reis, Juliana Panini Silveira, Marco Aurélio Teles Freitas, Natasha

Hernandez Almeida, Náyady Karyze Oliveira Nunes da Silva, Patrícia Costa Vaz,

Rogério Secomandi Mestriner, Wiliam Pianco dos Santos

Comitê Científico

Afrânio Mendes Catani, Alessandro Constantino Gamo, Ana Sílvia Lopes Davi Médola,

Anita Simis, André Piero Gatti, Arthur Autran Franco de Sá Neto, Bernadette Lyra,

Carlos Roberto Rodrigues de Souza, Cecília Almeida Salles, Claudiney Rodrigues

Carrasco, Cristian da Silva Borges, Eduardo Victorio Morettin, Eduardo Simões dos

Santos Mendes, Esther Império Hamburger, Flávia Cesarino Costa, Francisco Elinaldo

Teixeira, Gilberto Alexandre Sobrinho, João Carlos Massarolo, José Soares Gatti Junior,

Josette Maria Alves de Souza Monzani, Laís Guaraldo, Laura Loguercio Cánepa,

Luciana Sá Leitão Corrêa de Araújo, Luís Carlos Petry, Maria Guiomar Pessoa de

Almeida Ramos, Mauricio Reinaldo Gonçalves, Osvando José de Moraes, Paulo Braz

Clemencio Schettino, Sheila Schvarzman, Rogerio Ferraraz, Rosana de Lima Soares,

Samuel José Holanda de Paiva, Suzana Reck Miranda, Tânia Pellegrini, Wilton Garcia

Sobrinho

SUMÁRIO

9 Apresentação

Conferências

- 10 Algumas tendências no cinema mexicano contemporâneo: História e identidade - Profa. Dra. Aleksandra Jablonska (Universidad Pedagógica Nacional e Universidad Nacional Autónoma de México)
- 19 Cinema africano: Um possível, e necessário, olhar - Profa. Dra. Mirian Tavares (Universidade do Algarve)
- 25 *World cinema* e a ética do realismo - Profa. Dra. Lúcia Nagib (University of Leeds, Centenary Professor of World Cinemas)

Comunicações

- 37 Os corpos no cinema de Werner Herzog - Albert Elduque i Busquets
- 47 Memória, cinema e representação em *Cinema Paradiso* - Ana Paula dos Santos Martins
- 56 *Koyaanisqatsi*, ou o movimento como aceleração - André Bonotto
- 65 Globalizando o cinema brasileiro (1993-2010) - André Piero Gatti
- 76 A tortura nos filmes brasileiros sobre a ditadura militar - Caroline Gomes Leme
- 87 Algumas reflexões sobre os modos de produção cinematográfica - Cecilia Almeida Salles
- 96 Imagens do passado, memórias do futuro: O anacronismo em *Le souvenir d'un avenir* - Edson Pereira da Costa Júnior
- 108 Corpo, *performance* e identidade no cinema de David Cronenberg - Fabio Camarneiro
- 116 Ferramentas e métodos aplicados à análise de narrativas em videoclipes - Fernanda Carolina Armando Duarte
- 123 *Eu não tenho medo* (Gabriele Salvatores, 2003) e os anos de chumbo revisitados - Gabriela Kvacek Betella
- 134 *Retrato de classe: As vozes e a “voz” do documentário, no encontro da fotografia com a televisão* - Gilberto Alexandre Sobrinho

- 145 *Lost* – Interação e frustração - Glauco Madeira de Toledo
- 153 A crítica de Ismail Xavier: Dos jornais aos estudos acadêmicos - Isabella Mitiko Ikawa Bellinger
- 162 Aspectos da trilha musical de *Eles não usam black-tie* - Laila Rotter Schmidt
- 177 Sob o domínio da cor: Cinema e pintura - Laura Carvalho Hércules
- 188 A questão das paixões e da verossimilhança em Diderot, Eisenstein e Tarkovski - Luiz Henrique Monzani
- 197 *Rocha que voa*: O documentário como memória e representação do *nuevo cine latinoamericano* - Marcelo Prioste
- 209 Entre o cinema e a canção: Uma história da MPB - Marcia Carvalho
- 222 Documentário animado: Um estudo sobre *Valsa com bashir* - Maria Ines Dieuzeide Santos Souza
- 233 Fazer ver no documentário de guerra: *Corações e mentes* e *Restrepo* - Mariana Duccini Junqueira da Silva
- 245 Meninos peraltas em filmes de 1904 a 1915 e a legitimação do cinema na classe média - Mirian Ou
- 257 Walt Disney e o desenho animado enquanto *parergon* musical - Rafael Duarte Oliveira Venancio
- 270 A propósito de singularidades (Notas sobre cinema e teatro em Manoel de Oliveira) - Renata Soares Junqueira
- 280 *De vento em popa* – A maturidade do filme musical da Atlântida - Sandra Ciocci
- 291 A hibridação de gêneros em *Trem de sombras* - Sara Martín Rojo
- 302 Transformações ao longo de uma carreira: Notas sobre o trabalho de criação de Delphine Seyrig - Sônia Maria Oliveira da Silva
- 317 O discurso alegórico em *Noite escura*, de João Canijo - Wiliam Pianco
- 326 Uma delicada *performance* em *Como esquecer*: Estudos contemporâneos do cinema - Wilton Garcia

APRESENTAÇÃO

O **I Encontro Estadual SOCINE - SP** teve por objetivo promover o fortalecimento das relações acadêmicas entre pesquisadores das Instituições de Ensino Superior do Estado de São Paulo, por meio do intercâmbio entre discentes e docentes deste Estado e entre estes e os docentes convidados do exterior.

A SOCINE - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual - completou quinze anos de existência em 2011. Seu crescimento ao longo desse período se consolidou e, além do Encontro Nacional anual, pensou-se então na viabilidade da promoção de Encontros Estaduais da instituição. No caso, a iniciativa-piloto foi esta, realizada na Universidade Federal de São Carlos nos dias 17, 18 e 19 de maio de 2011, com a organização do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som (da UFSCar) e o apoio da Diretoria da SOCINE.

A intenção desta iniciativa foi proporcionar um espaço de discussão e encontro que privilegiasse o crescente número de Programas de Pós-Graduação em Comunicação de São Paulo, estimulando as produções estaduais e regionais, sem deixar de abrigar, contudo, trabalhos de âmbito nacional e internacional. O I Encontro Estadual Socine-SP também se mostrou uma grande oportunidade para que graduandos e recém-formados em audiovisual de todo o estado apresentassem trabalhos de iniciação científica e monografias, além de haver possibilitado a este público debater com pesquisadores brasileiros e estrangeiros ali presentes e conhecer programas de Mestrado e Doutorado vinculados ao cinema e ao audiovisual - e suas respectivas linhas de pesquisa - ofertados pelas universidades do Estado de São Paulo. Ainda no evento, os participantes tiveram oportunidade de dialogar com os professores convidados de Programas de Pós-Graduação da Inglaterra, Portugal e México com os quais a UFSCar vem buscando estabelecer convênios de cooperação mútua.

Só temos a dizer, por fim, que o I Encontro Estadual Socine-SP foi muito bem sucedido em todos os seus aspectos e, com o apoio da Diretoria da SOCINE, vimos agora publicar parte do material apresentado naquela ocasião, à espera que o diálogo acadêmico prossiga e na expectativa que nossos colegas deste e de outros estados se lancem nessa jornada.

Os Organizadores

São Carlos, agosto de 2012

Algumas tendências do cinema mexicano contemporâneo:

História e identidade

Dra. Aleksandra Jablonska (*Universidad Pedagógica Nacional e Universidad Nacional Autónoma de México - México*)

Introdução

Nos últimos seis anos dediquei minha pesquisa ao estudo da representação da história no cinema mexicano, tanto a da antiga, do século XVI, como a da recente, que está em construção. O tema da história levou-me inevitavelmente à questão da representação das identidades. Isso porque as questões de história vêm nos confrontar, de fato, com o tema da memória coletiva e as formas que esta encontra para significar o passado à luz do momento presente. Em seu núcleo está o problema de como mobilizar a memória: “do serviço de busca à exigência da reivindicação de identidade” (RICOEUR, 2004, p. 110).

Embora a declaração do problema seja resolvida no cinema mexicano contemporâneo de várias maneiras, é possível observar duas tendências principais: uma inclinada a repetir as características de identidade nacional, e outra que tende a negar quaisquer tipos de identidades tradicionais, quer pertençam à nação, à família ou à Igreja Católica.

No primeiro caso, trata-se de um grupo de filmes que aborda uma série de questões relacionadas à conquista da América, que ilustro por meio da análise de *Cabeza de vaca* (1990), de Nicolas Echevarria. A segunda tendência é representada, por um lado, por *Barroco* (1989), de Paul Leduc, e, por outro, por uma série de filmes cujo tema é a corrente migratória.

Em busca da homogeneidade

Cabeza de vaca, traça a origem da identidade mexicana na figura de um conquistador em franco declínio, arruinado, que adota a cultura indígena, desistindo de sua própria cultura. O homem que, depois de “convertido”, não consegue mais se comunicar com os europeus e tem, em vez disso, um excelente relacionamento com os representantes de outras raças e culturas. O homem que renuncia à sua religião e ao projeto que o levou para a América: a intenção de conquistar e colonizar a terra e seus habitantes.

Álvar Nuñez Cabeza de Vaca é, segundo o filme, totalmente apolítico. Dispensa o poder dentro do grupo espanhol, adquirido em virtude do seu papel como tesoureiro da

expedição, e não aspira a qualquer posição de poder dentro da sociedade indígena. No filme, é um personagem passivo, que não toma atitude alguma, mas é vítima e objeto das ações dos outros.

No filme, Cabeza de Vaca transforma-se completamente na cultura indígena. Longe de fazer uma espécie de síntese entre as duas civilizações, tal como tentou fazer o personagem histórico, renuncia à cultura espanhola e adota a “outra” (NÚÑEZ CABEZA DE VACA, 1998). Ele cura, de acordo com os rituais indígenas, sem invocar a Deus e sem utilizar a oportunidade para evangelizar seus beneficiários. A “conversão” de Álvaro Nuñez se dá, de acordo com os autores do filme, praticamente sem conflito. Hostilidades iniciais entre o personagem principal e os índios conduzem ao respeito mútuo e ao reconhecimento das diferenças, logo que ambas as partes conhecem-se um pouco. O filme não é uma reflexão sobre a natureza dessas diferenças e a dificuldade que levaria a um esforço de compromisso; ao contrário, escolhe o caminho fácil e historicamente falso para negá-las.

A América é assim reivindicada como o lugar no qual os homens sensíveis vindos do velho continente com segurança podem desistir de sua cultura e, assim, renascer como homens novos, sem bens materiais, mas mestres de si mesmos e com uma maior espiritualidade. Esse processo também pode ocorrer, segundo o filme, sem o exercício da violência, e com o consentimento livre e a convicção daqueles que se submetem a ela.

De acordo com essa construção, o que deu origem aos mexicanos não foi o processo biológico de mistura ou os processos de aculturação e sincretismo, mas o retorno a uma espécie de estado de pureza original, representada pelos povos nativos americanos. Assim, os mexicanos não são hoje o resultado da imposição de uma cultura em detrimento de outra, mas um povo que conseguiu abandonar a cultura invasora e afirmar os valores originais da sua civilização.

Mas esse argumento não se desenvolve no filme sem contradição, uma vez que tanto no nível de emissão como na narrativa o filme incorpora e combina, por um lado, dois tipos de pensamento, duas formas de conceber a relação do homem com a natureza, e por outro, dois tipos de realidade, uma com base em convenções ocidentais, e a outra nas regras de um mundo arcaico. Estas duas mentalidades diferentes e os dois mundos distintos que existem no início da narrativa são interligados à medida que o filme progride, até que a racionalidade ocidental é subsumida por uma consciência na qual a magia governa eventos reais e até a cultura indígena consegue incluir a civilização ocidental,

enfraquecendo-a.

De fato, inicialmente, os acontecimentos retratados no filme são registrados por um olhar ocidental, as rupturas de tempo são identificadas por legendas que indicam claramente o seu âmbito e dimensão. Mas aos poucos essa visão é obscurecida por outra, que vai invadindo, como uma espécie de diálogo, a anterior. Desde as primeiras cenas existe a evidência da existência de outro mundo, regido por regras diferentes, mas agora, como sobreviventes, não sabemos o que é. Este mundo está presente na cena em que o feiticeiro decide impedir a fuga de Álvaro através de um ritual em que, controlando os movimentos de um lagarto, controla o comportamento de Cabeza de Vaca.

No entanto, o discurso do filme é mais parecido com a ideologia nacionalista do que poderia parecer à primeira vista. Na verdade, compartilha com ela a ideia de que nossa identidade é produto de uma origem comum, e esta um processo de sincretismo cultural cuja violência e assimetria nunca se questionou. Como a história nacional, relega a disputa para a última e enfatiza os processos de assimilação e homogeneização. Refugia-se em estereótipos e em uma visão maniqueísta de “uns” e “outros”: índios generosos e honestos e europeus devorados pela ganância, diminuídos pelo egoísmo e arrogância.

A subversão do discurso nacionalista

A ideologia nacionalista, repetida pela maioria dos filmes, foi contestada, no entanto, em *Barroco*, um filme inspirado em *Concerto barroco* (1974), de Alejo Carpentier.

Este é um filme de difícil leitura, uma vez que não tem diálogo, nem uma linha narrativa clara. Outro obstáculo à compreensão são as constantes mudanças de lugar e saltos no tempo, fazendo referência a momentos da história da América e da Espanha que vão desde a Conquista até a atualidade. Esse tratamento do tempo e do espaço faz com que o espectador forme uma ideia da América Latina como uma unidade, e é impossível perceber a sua história de forma linear e progressiva. O que ele revela à tela é, ao contrário, uma grande variedade cultural e heterogeneidade, resultado de misturas e sobreposições cujo exato processo não pode ser conhecido, porque cada um dos eventos culturais já contém traços de muitas tradições diferentes. Esta realidade é multifacetada, complexa e extraordinariamente rica, resistindo a qualquer processo de homogeneização que a ideia de nação implica necessariamente.

Estão ausentes em *Barroco* as ideias de progresso, de desenvolvimento linear e de continuidade histórica. Ao contrário, o filme fala de um relacionamento passado,

incompleto, fragmentado e híbrido, sem nexos causais. Ligando o passado e o presente através do personagem do *Indiano*, não se refere, na verdade, à ideia de continuidade histórica constantemente em contradição com o filme, mas sim à ideia de um devir inacabado, aberto, capaz de tomar caminhos diferentes e contingenciais. Entre os vários eventos que o filme mostra não há nexo de causalidade, qualquer continuidade temporal ou espacial. O que aparece é a justaposição de elementos heterogêneos de diferentes tradições, da “alta cultura” à cultura popular.

O passado é contado pelo *Indiano* que, então, o vê como “a última camada de uma série de acontecimentos que são acumulados e sintetizados, que são ‘presentes’ em diferentes níveis de consciência e memória da mente e atos praticados pelo indivíduo”, como em uma operação psicanalítica de “desmantelar os mecanismos de defesa que impedem de experimentar o [...] passado a fim de alcançar uma catarse progressiva da sua influência no presente” (HOYOS, 1997).

Nesta perspectiva, podemos compreender o *Indiano* como um sujeito transindividual, trans-histórico e transcultural, que tenta reconstruir sua identidade através de recursos especialmente ao passado traumático, o que corresponde à perda da liberdade e à luta por sua recuperação. Neste processo, descobre a diversidade e heterogeneidade cultural, que reúne as tradições ibérica, árabe, cigana, africana e indígena. Devemos reconhecer e aceitar nossa origem e processo de desenvolvimento, o filme parece dizer, porque essa é a nossa realidade: multifacetada, complexa e extremamente rica.

Mas a subversão da visão tradicional da história que o filme pratica não se limita aos fatores acima descritos. O filme não monta o seu discurso sobre “fatos”: a partir das lendas e das crenças, os autores imaginam situações que poderiam ter acontecido, mas que não têm nenhuma fonte confiável. É um filme que imagina, e não reconstrói a história dos elementos, da maneira como, por sua vez, os europeus imaginavam e sonhavam quando chegaram ao Novo Mundo.

O colapso das identidades tradicionais

No mesmo período em que se estavam filmando e exibindo filmes sobre a conquista, apareceu em nossas telas outro grupo de obras interessado na história recente, uma história de contatos entre diferentes culturas, principalmente devido à migração dos indivíduos. Mas esses filmes, apesar de contemporâneos dos outros, estão completamente longe do ponto de vista nacionalista. Com efeito, não só abandonam a ideia de pertencimento à

nação, mas igualmente e em grau crescente, a todas as comunidades do tipo tradicional, seja família, sociedade ou igreja local. Quando isso acontece, outras referências são igualmente modificadas: o papel do gênero, a importância dada à cultura nacional ou à língua espanhola, a relação com outras culturas e o exercício de valores.

Em todos os filmes analisados podem ser encontrados alguns elementos comuns, mas também se apresentam diferentes maneiras pelas quais os indivíduos transformam a sua identidade, uma vez que os motivos que provocam a ruptura com a condição anterior trazem novas experiências adquiridas no curso de um processo de mudança tanto geográfica como espiritual. Estas variações estão associadas, por sua vez, no cinema mexicano, com a direção da viagem empreendida pelos indivíduos.

Viagens ao norte estão relacionadas, em geral, com a necessidade de romper com a tradição e escapar de espaços opressivos que oferecem poucas oportunidades para aqueles que ali habitam. Os que viajam até a fronteira com os Estados Unidos procuram emprego, uma maior liberdade pessoal e a realização das aspirações que não podem sequer ser levantadas em sociedades conservadoras de onde eles vêm. Este é o caso de *Mujeres insumisas* (1994), de Alberto Isaac, e de *Santitos* (1998), de Alejandro Springall.

São diferentes as motivações daqueles que se aventuram para o sul. Essas pessoas invariavelmente procuram mais ou menos conscientemente suas raízes. Esta viagem os confronta com uma nova espiritualidade e com valores que se tornaram obsoletos nas sociedades modernas. São experiências que os transformam profundamente, na maioria das vezes. São viagens iniciáticas. O mesmo vale tanto para os descendentes de mexicanos (*Bajo california: el límite del tiempo*, 1998, de Carlos Bolado) quanto para as pessoas que viveram algum tempo na fronteira ou fora dela (*Sin dejar huella*, 2000, de Maria Novaro) e agora buscam uma mudança em suas vidas.

Uma terceira opção para os migrantes, de acordo com o cinema mexicano, constitui a fronteira norte para viver, o que significa que geralmente ficam no meio do caminho, não concretizando suas aspirações e vivendo em uma espécie de suspense sem um plano de vida claro. Aqueles que fazem isso geralmente são caracterizados como sujeitos liminares, isto é, pessoas que deixaram seus estilos de vida anteriores e os valores a eles associados, mas não conseguiram se introduzir em uma nova estrutura social que lhes desse um novo *status* e um novo papel a desempenhar na sociedade.

Explica Luis H. Mendez (2005) que, em todas as sociedades, aqueles que deixam uma identidade, por razões de idade ou mudança de local de vida, e adquirem outra,

geralmente passam por três etapas claramente definidas. Essas etapas constituem o que na literatura antropológica é chamado de rito de passagem. A primeira é a separação da comunidade de origem, hábitos, leis e formas de vida. A segunda, denominada fase liminar, é a dos que estão começando a perder hábitos anteriores e rotinas da vida organizada. O sujeito experimenta um tempo em um estado de liberdade de regulamentação e independência estrutural. Para de jogar os papéis que lhe são atribuídos pela comunidade a que pertenciam antes. Na terceira fase, devem aprender novas regras e um novo papel na estrutura social.

Mas o processo nem sempre é alcançado. Em algumas circunstâncias, os ritos de passagem são truncados e os indivíduos permanecem na fase liminar. Deixaram a estrutura social, mas não podem se juntar a outra. Eles deixaram os vestígios de sua antiga identidade, mas não chegam a uma nova definição. Eles vivem em suspense, em uma espécie de limbo, em constante transição. Isto é exatamente o que acontece com os personagens de *El jardín de Edén* (1994), de Maria Novaro.

As experiências narradas no filme falam sobre o enfraquecimento dos velhos mitos e símbolos da nação, da família e dos valores que foram a eles associados: a estabilidade, a permanência na casa, a lealdade e submissão à comunidade. Os protagonistas estão se rebelando contra as estruturas anteriores, percebidas como imobilidade de prisão e opressão, que impedem sua realização. Focam sua nova vida em torno da ideia da viagem, do risco e de uma atitude positiva perante as circunstâncias. Eles querem estar “em outro lugar”, com outras pessoas, constantemente atravessando as fronteiras, tanto administrativas como morais, espirituais e mentais. Buscam a libertação de todos os tipos de controles institucionais (Estado, família, igreja), fugindo das tradições que remetem à experiência opressiva, sufocante e destrutiva, e buscam novos lugares para realizar as várias facetas de sua personalidade, novas formas de experiência religiosa e de relacionamento com os outros.

Na sua percepção, as fronteiras tornaram-se flexíveis: não importa se se vive no México ou nos Estados Unidos, se se fala espanhol ou inglês, se se relaciona com pessoas da mesma ou de outra cultura. As outras pessoas deixaram de ser percebidas como uma ameaça para aquele que evita os “outros” tradicionais, marido-macho, policial, sacerdote. Flexibilidade ligada à evolução das circunstâncias que atinge todas as esferas da vida: o casal, a ortodoxia religiosa, o âmbito de atuação no trabalho. A necessidade de liberdade parece ter substituído a necessidade de uma identidade.

Diversificam-se as buscas de natureza espiritual, em que os personagens contam mais do que as crenças religiosas concretas, alguns mitos e símbolos que residem numa cultura que mistura vários elementos de diferentes tradições.

Suas viagens são muitas vezes verdadeiros ritos de passagem, aventuras existenciais. Estas procuras ou viagens espirituais são acompanhadas pela emergência de novas formas de solidariedade e parceria com base na ideia de dignidade humana, acima de etnias, religiões ou nações. Entre estas, salienta-se a solidariedade de gênero, a busca da autointegridade, a fim da interação com os outros ou da parceria baseada em valores compartilhados.

As pessoas deixam de estar de acordo com determinados valores. Estes são avaliados de acordo com circunstâncias particulares. Também não é uma escolha entre uma opção ou outra. Os personagens são cada vez mais inclinados a aceitar diversas tradições, incluí-las todas em sua vida, manter uma comunicação aberta com outras culturas. Assim, os filmes pintam um horizonte mais inclusivo, aberto e flexível para acelerar o intercâmbio cultural. Aumenta o retorno a formas de vida que desejam restaurar a integridade entre pensamento e sentimento, para unir a sabedoria antiga com a moderna.

Considerações finais

Os filmes analisados neste trabalho atestam diferentes formas de construção da memória coletiva a serviço da afirmação da identidade. Filmes que lidam com a conquista parecem ser o resultado do que Paul Ricoeur chamou de memória prejudicada. A conquista assemelha-se, no final do século XX, a um trauma ainda impossível de dizer, a um momento que não pode ser analisado sob quaisquer circunstâncias. Em vez de reconstruir os elementos desta história traumática, confrontando-os - em última instância, fazer o “trabalho de luto” para se reconciliar com o passado -, os filmes fazem uma operação totalmente diferente. Parecem tentar conciliar o espectador contemporâneo com o passado, mas não com uma reformulação crítica dele, e sim, primeiro, através de sua negação. E assim, os filmes negam a brutalidade da Conquista, as fraturas das sociedades que surgiram como consequência, a divisão social e cultural que ainda enfrentam as sociedades latino-americanas.

Uma vez negadas as características fundamentais do processo pelo qual as sociedades passaram, os filmes oferecem uma ideia positiva a ser reconhecida, uma imagem muito idealizada da história, construída por uma série de abordagens contemporâneas. Não

há dúvida de que esta é uma operação que visa produzir um efeito terapêutico sobre os espectadores atuais, que vivem em um mundo em que valores como o respeito à diversidade e à tolerância são os mais populares. É por isso que precisamente esses valores efetivamente ausentes no processo de construção das sociedades latino-americanas são os que ocupam um lugar central em todas as narrativas contemporâneas.

Isso explica porque os conflitos e rupturas ocupam pouco espaço na tela, enquanto a compreensão mútua que permite a construção de sociedades homogêneas, pacíficas e igualitárias aparecem mais.

Algo semelhante acontece nos filmes que lidam com o passado recente. Embora o passado seja percebido de uma forma mais rica, continua a dominar a simplificação, o uso de estereótipos e o “esquecimento” das questões mais controversas da vida contemporânea. Ao contrário dos filmes sobre a conquista, com uma forte presença de grupos indígenas, em outro grupo de filmes os habitantes originais do nosso território praticamente não aparecem, exceto nos filmes de María Novaro, nos quais também são representados de forma extremamente estereotipada.

A omissão do tema em outros filmes parece obedecer a uma característica do nosso imaginário coletivo: os índios são “uma coisa do passado”, como fomos ensinados pelos programas de história em que aparecem apenas no período anterior à chegada dos espanhóis e durante a Conquista. Assim, não surpreende que os cineastas falem sobre a história recente esquecendo sua existência e pensando que os migrantes são, essencialmente, os mesmos indivíduos “da classe média para a baixa”, mas sem grandes laços culturais com os seus grupos de origem.

Essa visão individualista da sociedade mexicana significa que, comparada a esse grupo de filmes que lidou com a conquista, mudamos completamente a ideia de pertencimento. Enquanto os filmes anteriores usaram a conquista como pretexto para construir um discurso sobre a origem da nação mexicana, filmes que lidam com os migrantes refletem a existência de outro imaginário, que tem ganhado terreno no final do século XX e início do XXI, sob a influência da ofensiva neoliberal, o que fazem a partir da ideia de uma sociedade competitiva, construída sobre indivíduos, em vez de grupos.

Em suma, a maneira com que o cinema mexicano contemporâneo trata de temas históricos corrobora que o cinema é, principalmente para aqueles que fazem os filmes e para aqueles que gostam deles, “fonte e expressão do imaginário popular”, ao invés de fala, arte ou testemunho. É por isso que não devemos esperar daquele uma visão

particularmente crítica de questões sociais, mas sim a continuação dos temas, formas narrativas, mitos e símbolos embutidos em nossa cultura.

Referências

- BAJO CALIFORNIA: EL LÍMITE DEL TIEMPO*. Carlos Bolado. México, 1998.
- BARROCO. Paul Leduc. Espanha; Cuba, 1989.
- CABEZA DE VACA*. Nicolás Echevarría. México, 1990.
- CARPENTIER, Alejo. *Concierto barroco*. La Habana: Arte y Literatura; Siglo XXI, 1975.
- HOYOS, Andrés. *Historia y ficción: dos paralelas que se juntan*. In: KOHUT, Karl (ed.). *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Frankfurt- Madri: Vervuert; Ibero-americana, 1997. p. 122-136.
- JABLONSKA, Aleksandra. *Cristales de tiempo, pasado e identidad en el cine mexicano contemporáneo*. México: SEO; UPN; CONACYT, 2009.
- JARDÍN DEL EDÉN, EL*. María Novaro. México; Canadá; França, 1993.
- MÉNDEZ Y BERRUETA, L. H. *Ritos de paso truncos. El territorio simbólico maquilador fronterizo*. México: UAM-Azcapotzalco, Eón, 2005.
- MUJERES INSUMISAS*. Alberto Isaac. México, 1994.
- NÚÑEZ CABEZA DE VACA, Álvar. *Naufragios y Comentarios*. México: Porrúa ("Sepan cuantos...", núm. 576), 1998.
- RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Tradução de Agustín Neira. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- SANTITOS*. Alejandro Springall. México; Estados Unidos; Canadá; França, 1998.
- SIN DEJAR HUELLA*. Maria Novaro. México; Espanha, 2000.

Cinema africano:

Um possível, e necessário, olhar

Dra. Mirian Tavares (CIAC – Centro de Investigação de Artes e Comunicação/
Universidade do Algarve, Portugal)

*Every thought, however original it may be,
is to some extent shaped by the questions that it is asked.*
Paulin J. Hountondji

O filósofo beninense Hountondji, ao longo da sua vida, tem-se debatido à procura de uma verdadeira filosofia africana que fuja do modelo imposto pela *etnofilosofia* defendida por Placide Tempels e Alexis Kagame. Para Hountondji, a proposta de Tempels e Kagame reproduz a visão que o Ocidente tem da África, imputando-lhe um pensamento que nega a subjetividade e defendendo a manutenção de traços comunitários e tradicionais, baseados num conjunto de saberes transmitidos oralmente. A *etnofilosofia* seria mais um braço da antropologia e, sem refutar os valores culturais por ela valorizados, Hountondji prefere defender uma filosofia que não ignore o sujeito e que não ignore que a filosofia, para existir, necessita inscrever-se, e ser escrita, em um texto reflexivo que não consegue sobreviver apenas da tradição oral, pois esta tem uma função primeva: preservar a memória. E se estamos preocupados em não nos esquecermos daquilo que foi transmitido, sobra pouco, ou nenhum espaço, para a reflexão. Assim, o texto fixado “*liberates the memory, and permits it to forget its acquisitions, provisionally to reject or question them because it knows that it can at any moment recapture them if need be*” (HOUNTONDJ, 2002, p. 103-4).

A necessidade de fixação do texto não é a principal ideia defendida pelo filósofo mas, para mim, é um ponto de partida para aquilo que pretendo fazer sobre e com o cinema africano. Por um lado reconheço, como o filósofo, que é necessário deixar de pensar a África como o paraíso da etnografia, como um lugar unificado e estanque, aprisionado pela tradição e, mais ainda, pela visão do outro sobre os que ali estão. Como se os africanos fossem “*members of a herd-like mob, devoid of the capacity to think as independent individuals*” (OCHIENG, 2010, p. 25). Pensar o continente africano, independentemente de sermos ou não africanos, é não nos esquecermos de que o substrato inconsciente, ou atávico, que está sob a camada de toda e qualquer cultura, não deve impor-se sobre aquilo

que a cultura contemporaneamente nos apresenta e aquilo que ela, efetivamente, produz.

Para Hountondji é impensável falarmos de uma álgebra ou de uma geometria inconscientes. A modernidade é um fato, mesmo que distribuída de forma desigual pelo planeta, determina regras para a aceitação e para a respeitabilidade de condutas teóricas. A modernidade estabeleceu um modelo discursivo que não aceita outras formas de pensamento que não a sua, como único modelo válido para enfrentar a barbárie. E a barbárie são os outros, cujas ideias advêm de uma massa inconsciente e informe e que pode ser tratada, livremente, por quem dela conseguir se apoderar. Daí a necessidade de lutar com as armas do inimigo, dentro do seu campo. A África, para o filósofo, deve abandonar o lugar de objeto e ocupar o lugar de sujeito. O que não é, definitivamente, uma tarefa fácil.

Há alguns anos, o diretor do *Centre National de la Cinématographie Française*, Dominique Wallon, foi questionado sobre a sua opção pelo cinema africano, ao que ele respondeu que a França não deveria baixar a cabeça ao “bulldozer” americano da uniformização cultural. A cultura desejável não seria a da aceitação e da uniformização, mas a que assumisse a difícil tarefa de aceitar, e difundir, a pluralidade. No caso do cinema, é começar uma guerra entre o cinema industrial e as cinematografias independentes, entre o cinema produzido nos EUA e o que é feito no resto do mundo. Sem nos esquecermos de que, por trás de tudo ou à frente, há a questão econômica. O modelo de cinema que se impõe escapa às razões éticas ou estéticas. Responde, sobretudo, à imposição de um modelo de discurso universalizante e hegemônico que incorpora os discursos outros convertendo-os todos no discurso do mesmo. Talvez seja uma guerra perdida. Em 2001, Jean-Marie Messier, então diretor do Canal+, declara que a exceção cultural franco-francesa estava morta. Para Olivier Barlet (2002, p. 3):

Une production cinématographique ne contribue à l'exception culturelle que lorsqu'elle se détache du classicisme ou du dogmatisme progressiste, que si elle affirme un regard autre, celui d'une modernité en perpétuelle redéfinition.

Para mim o problema não é a batalha entre uma cinematografia hegemônica e as que não conseguem, por razões várias, destacar-se. O problema reside na ideia mesma da necessidade de estabelecermos exceções, sejam elas culturais ou não. A ideia de exceção é já, à partida, uma ideia condescendente: há que proteger uma cultura, uma tradição, uma cinematografia, porque ela não pode, sozinha, sobreviver. E cabe a nós, Ocidente, este papel. É a mesma atitude dos etnofilósofos que por respeito à cultura alheia

preferem preservá-la e cultuá-la, e assim ela permanecerá a mesma, não poderá expandir-se, adaptar-se, modificar-se e, inclusive, negar-se a si mesma num dado instante. É a manutenção da exceção que confirma a regra, que confirma o discurso hegemônico, que confirma a manutenção de um modelo.

Ao estudar a cinematografia dos países africanos de língua portuguesa deparei-me com textos diversos cujo tom é o da etnografia. Nada contra a matéria em si, mas poucos são os que olham para a cinematografia destes países como uma cinematografia, com características próprias e muitas características em comum com o cinema mundial. O que é bastante óbvio: o cinema é um texto nascido e criado no ocidente, uma narrativa ocidental que foi transplantada para o continente africano a quando dos processos de colonização. Por exemplo, o cinema chega a Angola pouco depois da instalação da República em Portugal. O primeiro filme rodado neste país data de 1913, *O caminho de ferro de Benguela*, de Artur Pereira. Em Cabo Verde o cinematógrafo entra no país por esta altura, mas a realização de filmes só começa, efetivamente, nos anos 50.

Em Moçambique e na Guiné-Bissau, a produção cinematográfica começa nos anos 60. Encontramos referência à produção de um filme nos anos 70 em S. Tomé e Príncipe, onde o cinema chega tardiamente. Da cinematografia desses países, interesse-me por aquela que começa a ser realizada após a independência. Grande parte do que foi realizado anteriormente é constituído por filmes de propaganda do regime, documentários de carácter pedagógico e/ou político e muitos documentos filmados pelos Serviços Cartográficos do Exército. O cinema, desde muito cedo, e não só nos países africanos, cumpriu um papel fundamental na construção do imaginário moderno.

Flora Gomes, cineasta da Guiné-Bissau, repete muitas vezes que fazer cinema é bastante difícil e fazer cinema na África é uma insanidade total. Após a independência, Moçambique investiu na produção cinematográfica como forma de propaganda do novo regime, na tentativa de criar uma imagem do país para ser consumida por uma nação fragmentada. De todos os países africanos de língua portuguesa é o que possui, desde 1975, a filmografia mais variada e um conjunto de realizadores com características diversas que continuam, até hoje, a produzir, apesar de o Estado cedo ter se retirado do papel de mecenas. Na Guiné-Bissau, Flora Gomes foi um dos pioneiros e é um dos poucos realizadores do país, tendo alguns de seus filmes contado com o apoio do Estado e quase todos eles terem sido galardoados em festivais internacionais. Mas não existe qualquer estrutura de produção na Guiné-Bissau e nunca foi criado um Instituto

Nacional do Cinema, como ocorreu em Angola e Moçambique. Cabo Verde começa por se constituir como um país de cinéfilos e é a atividade cineclubista que vai dar impulso à criação cinematográfica. Hoje o país conta com festivais e várias coproduções com países como Portugal, França e Brasil, além da produção nacional.

Flora Gomes e Sana Na N'Hada estudaram em Cuba e o ideário por trás da formação dos institutos nacionais de cinema em Angola e Moçambique era originário dos países socialistas e tinha a função clara de contribuir para reforçar o regime e criar uma identidade nacional. Passada a fase inicial da independência, diminuiu o apoio do Estado e o cinema passa a ser verdadeiramente um cinema de resistência, ou como disse Flora Gomes, um ato de insanidade. Os que resistiram, e que resistem, como cineastas nesses países, fazem-no por pura teimosia ou vontade de continuar a contar uma história que não pode ser contada por outros. Porque é a história deles e é a sua maneira de inscreverem-se na história dos outros, que somos nós.

A História contemporânea se constitui como um discurso aberto à interpretação e, nisso, o seu estatuto não difere do estatuto de qualquer outra espécie de discurso narrativo. O discurso do outro, e sua história, podem ser desvendados através da arte, através do cinema, arte-indústria, que nasce como narrativa ocidental, e que cedo se espalha pelo mundo afora, convertendo-se numa espécie de espelho opaco para onde converge o desejo de imagens do mundo, partilhado por todos. Para conhecer melhor o outro e tentar perceber o seu lugar na construção de uma nova narrativa, mais adequada ao necessário esbatimento das fronteiras culturais atuais, precisamos apreender o seu discurso sobre os outros, que somos nós. Neste contexto, coloca-se esta questão: de que maneira as sociedades africanas absorveram, transformaram ou rejeitaram o modelo de narrativa ocidental da modernidade?

Partindo da premissa que o cinema, como forma visível, é mais do que apenas uma forma cultural e/ou artística, é também uma maneira de se organizar e de se refletir sobre o mundo, acredito que este *medium* é um veículo que poderá ajudar-nos a compreender as culturas africanas dos países de língua portuguesa. Como defende Hountondji, para haver filosofia, contemporaneamente, é preciso haver um texto que liberte a memória para que se possa chegar à *episteme* e deixar que a *doxa* ocupe o lugar que lhe cabe. O Cinema tornou-se um dos mais importantes repositórios de imagens a que podemos ter acesso. Não só pelo que mostra, mas também por aquilo que ele diz. Assim, se o filme tem servido, desde o início, para organizar a nossa experiência do mundo, e a nossa

experiência no mundo, é legítimo recorrer a ele para entender melhor a construção do imaginário de um povo ou de uma nação.

Mama Këita, realizador senegalês, disse numa entrevista: “*Les jeunes Guinéens de Conakry écoutent la même musique que ceux de Paris. A moins d’être dans un trou perdu Il y a aujourd’hui une culture dominante qui affecte toutes les couches de la population*” (apud BARLET, 2002). Para Këita o mundo vai a todos os lugares, impondo um modelo de cultura que torna todos os outros modelos clandestinos. A única maneira de deixar a clandestinidade é criar um modelo alternativo, ou disjuntivo. Um modelo que ponha em causa o conceito moderno de unidade e de modelo.

A modernidade trouxe consigo um novo conceito de espaço e um novo modelo de visão. A nova espacialidade racional e teleológica pretendia substituir o labirinto e os descaminhos, pretendia iluminar os becos e convertê-los em largos bulevares. Mais do que um conceito espacial, é um modelo ideológico que só aceitava como certo aquilo que a ele correspondia. Todo o resto era a barbárie. O novo espaço (co) respondia a uma nova realidade, teoricamente destinada a tornar o mundo um lugar melhor para se viver. Este foi o modelo que os colonizadores do século XX levaram junto com eles quando assumiram o controle das terras para além das fronteiras europeias. Este é o modelo que falhou, mas que persiste em continuar como uma referência incontornável. Este é o modelo que vê o resto como etnografia, que vê o outro não como sujeito, mas como outro, simplesmente.

Por isso é preciso tentar uma abordagem diferente, divergente, que resista à tentação de ver o cinema outro como um reflexo apenas do cinema mesmo. Que não caia na tentação condescendente da exceção ou da tradição imutável que deve ser respeitada e vista como uma peça de museu, inerte. O cinema africano de língua portuguesa segue diversos caminhos, não é fruto de uma coletividade nem de um conhecimento ancestral. É fruto, isto sim, de um processo em constante mutação. De um processo em revolução permanente, em busca de um discurso que, apesar de ser aparentemente o mesmo, é distinto. Os jovens da Guiné Conacri ouvem a mesma música que os jovens de Paris. Mas os jovens da Guiné Conacri não estão em Paris. E a experiência do espaço é diversa. O mundo pode vir até nós. Mas não necessariamente altera o espaço ao meu redor. E é deste espaço que os rodeia que são feitos os filmes. E é esta voz, vinda destes espaços, e são estas imagens que refletem esta realidade documentada ou ficcional que devemos ver e que é tão difícil de chegar até nós. Porque o *bulldozer* cultural americano, ou europeu, não deixa muito espaço para mais nada além do seu próprio discurso. Estou ainda no

princípio de um processo que deve ser longo. Podia falar de listas de filmes, de datas, de nomes. Mas para já, prefiro começar por falar de uma atitude. De uma escolha. Quero desenhar o meu percurso conforme as perguntas que o meu *corpus* me coloque cada vez que estejamos frente a frente. Para já, prefiro começar por rejeitar um modelo. Só posso ter a pretensão de entrar no discurso do outro com o seu assentimento e no seu espaço, diverso, complexo, impenetrável talvez. Só posso ter a pretensão de ver o cinema do outro se não quiser que ele seja o reflexo de um modelo, se não pretender que ele seja apenas o resultado de um processo de colonização. Mas um texto legitimamente escrito por pessoas que querem deixar a questão da memória resolvida e tratar do presente e da necessária ação sobre uma realidade que se transforma e que escapa, como toda realidade que se preze, a um modelo que tente aprisioná-la.

Referências

- BARLET, Olivier. *Modernité de l'exception*. **Africultures**, n. 45, fev. 2002, p. 3.
- _____. *Notre génération a une chance historique – entretien avec Mama Këita*. **Africultures**, n. 45, fev. 2002.
- HOUNTONDJI, Paulin. *The struggle for meaning: Reflections on philosophy, culture and democracy in Africa*. Ohio: Ohio University Press, 2002. p. 103-4.
- OCHIENG, Omedi. *The African intellectual: Hountondji and after*. **Radical Philosophy**, London, n. 164, nov/dez 2010, p. 25.

World cinema e a ética do realismo

DRa. Lúcia Nagib (University of Leeds, Centenary Professor of World Cinemas)

Neste ensaio, irei propor uma série de redefinições. Começo explicando o título, que contém um termo inexistente em português, *world cinema*, mas de relevância em minha abordagem por refletir uma organização geográfica do cinema mundial que reserva o centro exclusivamente para a produção norte-americana e a periferia para todas as demais cinematografias do mundo (incluindo é claro a brasileira). Minha proposta é redefinir a expressão *world cinema* à luz de uma “ética do realismo”. Esta justaposição de conceitos gera uma tensão que altera o sentido deles todos.

Com relação a *world cinema*, minha intenção é romper o esquema binário que cria uma oposição entre Hollywood e o resto do mundo, e repercute em outras oposições, tais como entre cinema popular e de arte, ficção e documentário, cinema narrativo e não narrativo etc. Mais especificamente, minha proposta se contrapõe ao discurso da “diferença”, que transforma o cinema mundial num “outro” vitimizado e acaba por replicar e perpetuar a divisão colonial do mundo que se propunha justamente a desconstruir. Proponho seguir o caminho oposto, isto é, estimular e legitimar o estudo de filmes, qualquer que seja sua procedência, através da paixão em vez da compaixão. Para tanto, defendo a adoção de uma abordagem positiva, democrática e inclusiva que define *world cinema* como um fenômeno policêntrico, marcado por picos de criatividade em lugares e períodos diferentes. Uma vez descartadas as noções de primazia e de um centro único, tudo encontra lugar num mesmo nível, no mapa do cinema mundial, até mesmo Hollywood, o qual, em vez de uma ameaça, torna-se uma cinematografia como as outras (NAGIB, 2006). No cerne desta proposta, encontra-se a crença de que cinematografias de todos os lugares do mundo podem gerar teorias próprias e originais. Elas não dependem dos paradigmas estabelecidos pelo assim chamado cinema narrativo hollywoodiano e, na maioria dos casos, são mal compreendidas quando vistas sob este prisma. Em sociedades multiculturais e multiétnicas como as nossas, expressões cinematográficas de origens diversas de Hollywood não podem ser vistas como “diferentes” pelo simples fato de que são as nossas. Mais interessantes do que a diferença entre esses cinemas são suas interconexões.

Esta visão tem seus precedentes, sem dúvida. Há cerca de duas décadas, Robert Stam e Ella Shohat, na introdução de seu livro seminal *Unthinking eurocentrism*,

formularam o conceito de “multiculturalismo policêntrico”, descartando sumariamente como insuficiente e mesmo errada a divisão do mundo entre “nós” e o “outro”, “centro e periferia”, o “Ocidente e o resto” (SHOHAT; STAM, 1994, p.8). Tais ideias repercutiram numa série de outros estudos, e modelos alternativos ao esquema binário e ao cânone hollywoodiano têm proliferado desde então.

Há porém um aspecto peculiar ao assim chamado *world cinema* de particular interesse para a minha abordagem, embora também possa gerar uma oposição binária. Trata-se da questão realista. Thomas Elsaesser, por exemplo, define *world cinema* por seu maior grau de realismo em relação a Hollywood (2009, p. 3). Embora minha proposta também enfatize o realismo, não pretendo contrapor filmes realistas a Hollywood, mesmo porque o cinema narrativo clássico, que caracteriza a produção comercial americana, é ela mesma tradicionalmente considerada “realista” por possuir uma estrutura narrativa voltada para a produção de uma “impressão de realidade”. Como se sabe, desde os anos 1960, o realismo narrativo ilusionista tem sido alvo de críticas por sua suposta associação com narrativas fechadas de ideologia burguesa (NAGIB; MELLO, 2009, p. xvii ff). A estrutura narrativa dos filmes comerciais americanos inspirou toda uma linhagem de estudos psicanalíticos que compõem o que se convencionou chamar de “grande teoria”, baseada em modos de recepção e na posição do espectador. O realismo a que me refiro, porém, não se relaciona a estratégias narrativas nem a modos de recepção, mas a modos de produção e endereçamento, e aqui meu questionamento de oposições binárias se depara com um modelo dual mais sofisticado, que é a compreensão do cinema como um sistema de representação.

Realismo, apresentação, representação

A teoria do cinema encontra-se hoje dominada, em escala mundial, pelos Estudos Culturais, que tomam por base quase exclusiva, para análise de filmes e obras de arte em geral, a questão da representação, um método normalmente utilizado para a desconstrução de ideologias contidas em representações de minorias. Nos Estudos Culturais, as obras de arte são vistas como meios de comunicação, quer dizer, como uma linguagem que investe os objetos de significados dos quais emerge, nas palavras de Stuart Hall, “um sentido da nossa identidade” (HALL, 2003, p. 3). Embora derivada da ideia platônica de mimese reflexiva, a representação, segundo Hall, difere desta na medida em que abre para abordagens mais complexas e construtivas, segundo as quais objetos encontrados no

mundo material não têm nenhum significado para além do modo como são representados (2003, pp. 6-7). Isto, porém, não impede que abordagens representacionais continuem a ser utilizadas pela crítica de arte com o fim de preservar, e não de abolir, a divisão binária entre o mundo material e sua imagem, ou entre a arte e o seu modelo. Isto faz com que o crítico se transforme num decodificador cuja tarefa é extrair de uma obra de arte o seu significado “real” supostamente escondido sob uma aparência ilusória. Não serei a primeira a apontar os perigos de se promover a separação entre aparência e essência, forma e conteúdo, a realidade e sua imagem, dentre eles, o estabelecimento de uma hierarquia que coloca aqueles que possuem o conhecimento do real (isto é, o crítico) acima daqueles que re-apresentam este real numa obra de arte (quer dizer, o artista). A utilização da representação como método de análise faz com que o crítico passe a julgar, em vez de apreciar uma obra de arte, a legislar como um pregador moralista, em vez de investigar como um pesquisador apaixonado, reproduzindo assim as próprias relações de poder que os Estudos Culturais se propõem a abolir.

Focalizando o problema sob um outro prisma, poderíamos perguntar: seriam todas as obras de arte necessariamente (ou exclusivamente) representacionais? O filósofo Jacques Rancière, em seu livro iluminador sobre cinema, responde negativamente a esta questão, estabelecendo, ao contrário, uma distinção entre o que ele chama de “regime representativo” e “regime estético” na arte:

O regime representativo entende a atividade artística com base no modelo de uma forma ativa que se impõe sobre a matéria inerte, sujeitando-a a seus fins representacionais. O regime estético da arte rejeita a ideia da forma impondo-se deliberadamente sobre a matéria, identificando, ao contrário, o poder da obra com a identidade de termos opostos: a identidade de ativo e passivo, pensamento e não-pensamento, o intencional e o não-intencional.

Rancière prossegue, afirmando que “a mais abrupta formulação desta ideia encontra-se em Flaubert, que se propôs a escrever um livro que não dependia de nada externo, sustentando-se exclusivamente pela força do estilo” (RANCIÈRE, 2006, p. 117). Não é por acaso que Rancière recorre a uma realidade autossuficiente do estilo, em lugar da mimese do real, para definir um escritor eminentemente realista, que, para ele, é a melhor expressão do regime não representativo. Esta ideia a meu ver adquire ainda maior significado com relação ao cinema.

De fato, a discussão sobre os modos apresentacional e representacional no cinema vem de longa data e está intimamente ligada à questão realista. Noël Burch, em seu estudo

pioneiro do cinema dos primeiros tempos, opôs o que ele chamou de “representacionalismo burguês” ao “apresentacionalismo popular”, derivando desta divisão duas fases inteiramente distintas do cinema, uma anterior e a outra posterior à emergência do “modo institucional de representação”, que ele localizou por volta de 1906 (BURCH, 1990, p. 186ff). Mas qual seria a diferença entre os modos “representacional” e “apresentacional” para Burch? Basicamente o fato de que o cinema representacional estaria voltado à produção de uma “impressão de realidade”, ao passo que o apresentacional deixaria aparente seu próprio artifício. O objetivo fundamental de Burch, pelo menos naquele momento, era combater o caráter manipulativo do cinema hollywoodiano ilusionista através do resgate e elogio da exposição do artifício característica do cinema dos primeiros tempos. Burch foi o primeiro a estabelecer um paralelo entre as estratégias deste cinema e as técnicas do cinema experimental, contestando assim abordagens evolucionistas que tendem a condicionar o aprimoramento artístico ao progresso tecnológico. Embora original e visionária, a abordagem de Burch não deixa de ser binária na medida em que adota e reforça a divisão entre Hollywood e seus seguidores, de um lado, e seus contraventores de outro.

Tom Gunning deu um passo à frente nesse sentido ao formular sua teoria do “cinema de atrações”, baseada na famosa definição de Eisenstein de “montagem de atrações”. Como Burch, ele definiu o cinema de atrações como um modo predominante no cinema dos primeiros tempos até 1906-7, quando foi suplantado por Griffith e o advento de formas cinematográficas marcadamente narrativas. Isto, porém, não significou o fim do cinema de atrações, que sobreviveu de forma subterrânea, tornando-se o elemento definidor dos cinemas de vanguarda e mesmo um componente sutil e destabilizador de um certo cinema narrativo. A qualidade mais notável deste cinema, segundo Gunning, seria sua habilidade de “mostrar” algo, em vez de “representá-lo”. “Comparado ao aspecto voyeurista do cinema narrativo analisado por Christian Metz”, diz Gunning, “trata-se de um cinema exibicionista”, no qual os atores estão constantemente olhando para o espectador – isto é, “quebrando a quarta parede do teatro”, como Brecht diria trinta anos depois da produção desses filmes. Para Gunning, o cinema de atrações em sua forma mais literal seriam os filmes eróticos que proliferaram nos primeiros tempos (GUNNING, 1997, p. 56-62).

Visões mais recentes do problema tendem a estabelecer umnexo entre o modo apresentacional de endereçamento e o contingente histórico, como na formulação de Willemsen, que expressa a questão em termos de “representação (uma coisa tomando o

lugar da outra) versus apresentação (algo que se manifesta ainda que de forma dissimulada, distorcida ou traduzida)”, lançando a pergunta: “como é que a dinâmica da transformação histórica se ‘apresenta’ na representação?” (WILLEMEN, 2010, p. 252). Em resposta a tal questão, Rancièrre define o próprio meio fílmico como inerentemente apresentacional. Enquanto reprodução mecânica do real, diz ele, o cinema “revoga a antiga ordem mimética, porque resolve a questão da *mímese* em sua própria raiz”. Diz ele:

Na origem do cinema, encontra-se um artista “escrupulosamente honesto” que não trapaceia, que não pode trapacear, porque sua função é gravar. ... O automatismo cinematográfico resolve a disputa entre arte e técnica ao alterar o próprio estatuto do “real”. Não se trata de reproduzir as coisas tais como se oferecem ao olhar, mas de gravá-las de um modo que o olho humano é incapaz de ver, quando elas ainda se encontram em processo de devir, em estado de ondas e vibrações, antes de poderem ser qualificadas de objetos inteligíveis, pessoas ou eventos graças a suas propriedades descritivas ou narrativas (RANCIÈRE, 2006, p. 2).

Tanto Rancièrre quanto Willemen estão na verdade parafraseando o conceito fundador de André Bazin de “ontologia da imagem fotográfica” e assim reacendendo o debate realista. Na famosa definição de Bazin, a fotografia difere das outras formas artísticas pelo fato de que o objeto é impresso diretamente na emulsão fílmica sem a mediação do elemento humano, tal como ocorre com a máscara mortuária ou o Santo Sudário. Em suas palavras, trata-se de “uma reprodução mecânica na qual o homem não tem qualquer função” (BAZIN, 1967, p. 14). O debate sobre “ontologia” e “indexicalidade” (a tradução semiótica do conceito baziniano), com relação à imagem em movimento, voltou à tona nas últimas décadas porque o assim chamado “índice”, ou o nexos material entre o signo e o referente, parece encontrar-se em vias de extinção. A razão seria a introdução da tecnologia digital que permite a criação de imagens sem referentes no mundo exterior, como apontou Miriam Hansen na sua introdução à teoria do realismo redentor de Kracauer (HANSEN, 1997, p. vii ff.). De fato, a mídia digital não opera por meio de impressão fotográfica, mas de píxeis, isto é, elementos pictóricos distribuídos numa grade para leitura computacional. Por este motivo, Rodowick afirma que

o que permanece ausente do processo de representação digital é aquilo que pensadores como André Bazin ou Roland Barthes consideravam fundamental na imagem fotográfica: sua capacidade causal de literalmente moldar o espaço e o tempo (RODOWICK, 2007, p. 11).

Isto, no entanto, não impede que cineastas do mundo todo recorram à tecnologia digital para fins realistas, e mais uma vez aqui Bazin toma a dianteira por ter previsto

que toda inovação tecnológica acabaria por favorecer o realismo no cinema. De fato, a tecnologia digital tem possibilitado a realização de filmes em locações e entre populações que de outro modo permaneceriam inacessíveis à reprodução audiovisual, tal como eloquentemente ilustrado pelo filme inuit *Atanarjuat, o corredor* (Zacharias Kunuk, 2001). Filmes como este demonstram que a tecnologia digital pode ser utilizada para *resistir* ao simulacro, tanto quanto para *produzi-lo*, deixando a cargo do cineasta privilegiar modos de apresentação ou de representação.

Embora não seja minha intenção seguir à risca as regras bazinianas, minha hipótese realista toma por base os casos em que se evita simulação, ainda que seja apenas em prol do realismo do próprio aparato, incluindo-se aqui até mesmo elementos antirrealistas de linhagem eisensteiniana – rejeitados por Bazin – tais como encontrados, por exemplo, nos filmes de Glauber Rocha. Minha abordagem na verdade deriva de um pressuposto ético que estaria por trás do retorno cíclico de modos realistas, em cinematografias do mundo inteiro. Nos movimentos de cinemas novos tais tendências se tornam particularmente evidentes. Em seu livro sobre realismo no cinema britânico, John Hill, citando Raymond Williams, afirma que “é geralmente uma revolta contra convenções preexistentes que caracteriza o rompimento em direção ao realismo nas artes” (HILL, 1986, p. 59). Eis talvez a principal razão pela qual os cinemas novos constituem um campo privilegiado de pesquisa da vertente realista. Mas para compreender esse realismo é necessário examinar seu aspeto apresentacional. Na verdade, meu interesse se volta para cineastas que utilizam o meio fílmico como um modo de produzir, tanto quanto de reproduzir, a realidade. O resultado é um cinema eminentemente físico, portanto expositivo e exibicionista, que rejeita verdades apriorísticas para dar lugar ao risco, ao acaso, ao contingente histórico e ao real imprevisível, não importando o fato de serem filmes de arte ou populares, ficcionais ou documentais, narrativos ou experimentais.

Tomem-se, por exemplo, os filmes de Kazuo Hara e Sachiko Kobayashi: *Adeus CP* (*Sayonara CP*, 1972), *Eros extremamente privado: canção de amor 1974* (*Gokushiteki erosu: renka 1974*, 1974), *O exército nu do imperador* (*Yuki yukite shingun*, 1987) e *A vida dedicada do escritor* (*Zenshin shosetsuka*, 1994). Estes filmes costumam ser definidos como “documentários” por utilizarem personagens e locações reais. No entanto, eles expandem as fronteiras do gênero por horizontes inéditos, graças ao método de se provocar no mundo real objetivo os eventos políticos e pessoais em foco, muitas vezes acarretando risco de vida à equipe e ao elenco. Para além de qualquer gênero, trata-se

assim de um projeto realista baseado numa fisicalidade levada ao extremo, que supera o realismo de estilo para transformar o ato de filmar num modo de produzir, tanto quanto de reproduzir, a realidade.

Ética apresentacional

Minha visão de cinema físico, combinada ao questionamento da objetividade distanciada e do conhecimento superior do real por parte do crítico, apresenta elementos em comum com as reações à tradicional dualidade entre corpo e mente que proliferou nos estudos de cinema desde a virada psicanalítica dos anos 1970. A partir do fim dos anos 1980, cognitivistas como Noël Carroll (1988) começaram a reagir contra a oposição, inspirada em Brecht, entre absorção ilusionista e recepção crítica, amplamente adotada pelas abordagens psicanalíticas de cinema. Murray Smith, por exemplo, ao se referir a Brecht e ao brechtianismo, criticou “o lugar comum, de raízes muito antigas na cultura ocidental, referente à relação supostamente antagônica entre razão e emoção”, tanto quanto “a ideia de que a experiência de empatia amortece as faculdades racionais” (SMITH, 1996, p. 132). Ao mesmo tempo, a ênfase dada por Deleuze a modos motores-sensoriais de comunicação inspirou críticos como Steven Shaviro a acrescentar o corpo a esta equação, com o objetivo de reintroduzir o prazer como parte da experiência espectral (SHAVIRO, 2006, p. 12-15). A isto seguiu-se a celebração do “espectador corpóreo” nos anos 2000, que tem em Vivian Sobchack sua representante mais notável. Tomando por base a fenomenologia de Merleau-Ponty, Sobchack propôs a “corporeidade” como “condição radicalmente material do ser humano que necessariamente envolve o corpo e a consciência, objetividade e subjetividade, num *conjunto irreduzível*” (2004, p. 4). No mesmo sentido, Marks lançou o conceito de “crítica háptica” como uma espécie de fusão física entre o filme e o espectador (2002, p. xiii-xv). Mesmo a fenomenologia de Bazin, em leituras recentes como a de Philip Rosen, é vista como dotada de uma intencionalidade que permite que as subjetividades atrás da câmera e diante da tela se unifiquem numa mesma “obsessão pelo realismo” (ROSEN, 2003, p. 43).

As tentativas de romper as barreiras entre espetáculo e público se proliferaram de tal maneira que Rancière observou ironicamente, a propósito do assim chamado “espectador emancipado”, que:

Não é preciso transformar o espectador em ator e ignorantes em acadêmicos.
Basta reconhecer o saber inerente ao ignorante e a atividade própria do

espectador. Todo espectador já é um ator na sua história; todo ator, toda pessoa de ação é um espectador da mesma história. (RANCIÈRE, 2009, p. 17)

Rancière questiona, com razão, se não é precisamente o desejo de abolir a distância que a instaura: “Não seria o pressuposto de que existe uma oposição radical entre ativo e passivo justamente o que torna possível definir como inativo o espectador sentado em sua poltrona?” (2009, p. 12). Parece-me assim que o único modo de se romper o círculo vicioso criado pelas teorias da recepção, que repetem o binário ativo-passivo *ad infinitum*, é dirigir o foco para o cinema apresentacional como aquele que mantém laços indissolúveis com modos realistas de produção e endereçamento, algo que, a meu ver, ainda carece de teorização.

E eis o momento de introduzir o terceiro elemento da minha equação, que define os modos realistas de produção e endereçamento, típicos dos cinemas novos, como uma “ética”. Não quero, certamente, com isto sugerir uma “ética da representação”, e muito menos filmes “éticos” ou “antiéticos”, que encontram no espectador passivo a sua “vítima” e no crítico o seu “juiz”. Tampouco faz parte da minha proposta aderir a uma ética kantiana, que separa claramente os desejos empíricos das imposições morais e condiciona a boa ação a deveres apriorísticos. Ao contrário, os cineastas que focalizo defendem um programa baseado num princípio unificador, que os torna a um só tempo sujeito e objeto de seus filmes e, conseqüentemente, condicionam a moral e a boa ação ao real contingente. À guisa de ilustração, recorro a uma frase frequentemente citada pela crítica de cinema: “O travelling é uma questão de moral” (*Le travelling est une question de morale*). Frequentemente atribuída a Godard, esta frase foi originalmente utilizada por Luc Moullet de forma invertida: “A moral é uma questão de travelling” (*La morale est affaire de travellings*”, 1959, p. 14). A atração imediata desta fórmula reside no modo pelo qual ela atribui valor ético à indicialidade produzida pelo movimento contínuo e ininterrupto da câmera através da realidade objetiva. De modo semelhante, eu diria que escolher a realidade em vez da simulação é uma questão de moral, mas que concerne apenas a equipe e o elenco de um filme, em seu ímpeto de se fundir com o real fenomenológico, e eis porque a ênfase nos modos de produção e endereçamento, em vez de recepção, é aqui essencial.

Desnecessário enfatizar que esta posição contraria a recente virada ética que Rancière traduziu como “uma tendência crescente de submeter a política e a arte a julgamentos morais sobre a validade de seus princípios e as conseqüências de suas

práticas” (2009, p. 109). Tal tendência, entusiasticamente adotada pelos Estudos Culturais (ZYLINSKA, 2005), toma por base principalmente Emmanuel Lévinas e sua defesa e respeito pelo que ele chama de “alteridade infinita do outro”, mas também os seguidores de Lévinas, notadamente Derrida, Irigaray e Spivak. Embora tardiamente, os estudos de cinema também seguiram este caminho, produzindo uma série de estudos sobre a ética no cinema que não terei tempo de abordar aqui.

No que diz respeito à ética em si, porém, tendo a concordar com o crítico mais severo de Lévinas, Alain Badiou, para quem a ideia de uma absoluta alteridade não passa do “nome ético de Deus” (BADIOU, 2002, p. 22), resultando afinal em mais um modo dualista de pensar. Tomando por base Badiou, o que chamo de “ética” nos filmes que analiso é o compromisso com a verdade do evento imprevisível. Não era outra, aliás, a ideia fundamental do realismo baziniano, que exaltava a fidelidade básica do meio fílmico ao evento fenomenológico, conferindo-lhe uma honestidade inerente e transformando-o num antídoto eficaz às mentiras nazifascistas, cujas nefastas consequências Bazin e sua geração haviam experimentado na própria pele. Era esta igualmente a preocupação de Brecht, que defendia o desmascaramento do artifício representacional como único método realista possível. Seria fácil desqualificar o projeto de Badiou enquanto “ética”, pelo fato de que ele rejeita a ideia de um “outro” universal e de verdades apriorísticas. No entanto, a ética de Badiou não é avessa a termos universais, já que reconhece a universalidade produzida pelo que ele chama de “procedimento-verdade” (HALLWARD, 2002, p. xxvi), embora afirme que não pode haver uma ética geral, mas apenas uma “ética de verdades singulares, quer dizer, uma ética relativa a uma situação particular” (2002, p. lvi). O “regime das verdades” de Badiou é governado pela noção de “evento”: “ser fiel a um evento”, diz ele, “significa movimentar-se no interior da situação proporcionada por esse evento e *pensar* ... a situação ‘de acordo com’ o evento” (2002, p. 41).

Tais noções de “evento” e “situação” são inteiramente afins à minha abordagem. Isto porque reconhecem a precedência da apresentação à representação, já que esta só pode ocorrer se todas as múltiplas singularidades forem apresentadas ao mesmo tempo numa situação (BADIOU, 2007, p. 174), constituindo um “estado” no sentido marxista tanto quanto no sentido lato de “status quo” (HALLWARD, 2002, p. ix). Em função de seu caráter representacional, a situação é, portanto, dotada de um elemento normativo que não contém nenhuma verdade em si. “Uma verdade”, diz Badiou, “só pode se constituir pela ruptura da ordem que a suporta, nunca como resultado desta ordem”, isto é, a verdade

depende da emergência do evento imprevisível (2007, p. xii). O sujeito ético, por sua vez, se caracteriza pela “fidelidade ativa ao evento da verdade” (p. xiii). Contém, assim, uma intencionalidade regulada pelo incerto e o inesperado, que criam a necessidade de uma escolha, “a mesma escolha que divide[...] a coragem das verdades do niilismo”, segundo Badiou (2002, p. 35). O tom militante, utópico mesmo de tal afirmação ecoa em todos os filmes que defino como realistas. Para além de qualquer orientação política que possam abraçar, todos mantêm um compromisso ativo com a verdade do evento profílmico. Nagisa Oshima, o líder incontestado da *nouvelle vague* japonesa nos anos 1960 e 70, é um exemplo privilegiado de alguém que rejeitou toda autoridade repressiva em nome de uma “subjetividade ativa” (*shutai*), inspirada nas noções sartreanas de responsabilidade, liberdade de escolha e má fé com relação a processos de vitimização, conceitos estes igualmente afins ao pensamento de Badiou. Acima de tudo, a fidelidade ao caráter contingente do “evento da verdade”, quer dizer, ao realismo, é plenamente discernível nos filmes que examino, tornando-os comparáveis esteticamente e eticamente.

Minha proposta se baseia portanto num conjunto de características estéticas derivadas de uma ética realista que conecta filmes do mundo inteiro nos momentos mais criativos da história e da geografia do cinema. A meu ver, realismo significa liberdade, e o cinema, por sua vez, pode ser visto como uma ética do real através da qual se pode reconfigurar o mapa do cinema mundial. Deixe-me ilustrar esta afirmação com alguns exemplos práticos. Em sua busca utópica de mudança pessoal e social, três personagens se lançam numa corrida em direção ao desconhecido. O primeiro deles é Antoine Doinel, no final do filme *Os incompreendidos* (*Les quatre cents coups*, François Truffaut, 1959). Na sequência final desse marco inaugural da *nouvelle vague*, o protagonista, representado por Jean-Pierre L  aud, corre sem parar em direção ao mar que ele nunca vira. A utopia marítima, aqui, se traduz como libertação dos laços da família, da escola e do reformatório onde ele estivera preso. O uso de planos-sequência tipicamente bazinianos torna evidente o esforço físico do ator, obrigado a correr longos trechos continuamente na paisagem invernal e inóspita.

Poucos anos depois, no sertão do Brasil, encontramos Manuel, o vaqueiro pobre tornado herói ic  nico do Cinema Novo em *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964). Para se libertar das forças do messianismo religioso e do banditismo, ele lança numa corrida desesperada pelo deserto   rido, que afinal se transforma em mar graças à montagem. Essa corrida final, que realiza a profecia anunciada no enredo do

filme, tornou-se inesquecível, entre outros aspetos, por evidenciar o sofrimento real do ator Geraldo Del Rey, em seu percurso acidentado pela superfície áspera da caatinga, castigada pelo sol.

Quase quarenta anos mais tarde, em 2001, encontramos uma outra corrida libertária, desta vez nas paisagens glaciais do Pólo Norte. Neste que constitui o primeiro filme inuit de longa metragem, *Atanarjuat, o corredor*, dirigido por Zacharias Kunuk, a encenação do mito e da história pelos próprios inuits é mais uma vez inseparável da experiência física de condições extremas, as quais o herói, encarnado por Natar Ungalaaq, vence, na ficção tanto quanto na realidade, com a mera força de seu corpo nu correndo no gelo por sete longos minutos.

Estes três filmes distintos, feitos em momentos históricos, culturas e locações inteiramente diferentes, chegam a soluções apresentacionais surpreendentemente semelhantes em momentos-chave da narrativa que nenhuma palavra poderia traduzir. Conectando os três casos através do tempo e do espaço encontram-se o compromisso inarredável da equipe e do elenco com o momento da verdade; o engajamento físico de todos com o evento profilmico; e a fidelidade àquilo que Rancière chamou de honestidade do meio filmico. Em suma: a ética do realismo.

Referências

- BADIOU, Alain. *Ethics: an essay on the understanding of evil*. London/New York: Verso, 2002.
- _____. *Being and event*. London/New York: Continuum, 2007.
- BAZIN, André. *What is cinema?* vol. 1, essays selected and translated by Hugh Gray. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1967.
- BURCH, Noël. *Life to those shadows*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1990.
- CARROLL, Noel. *Mystifying movies: fads and fallacies in contemporary film theory*. New York: Columbia University Press, 1988.
- ELSAESSER, Thomas. *World cinema: realism, evidence, presence*. In: NAGIB, Lúcia e MELLO, Cecília (eds.). *Realism and the audiovisual media*. Basingstoke: Palgrave, 2009, p. 3-19.
- GUNNING, Tom. *The cinema of attractions: early film, its spectator and the avant-garde*. In: ELSAESSER, Thomas (ed.). *Early cinema: space, frame, narrative*. London: BFI, 1997, p. 56-62.
- HALL, Stuart. *Introduction*. In: HALL, Stuart (ed.). *Representation: cultural representations and signifying practices*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage/The Open University, 2003, p. 1-11.
- HALLWARD, Peter. *Translator's introduction*. In: BADIOU, Alain. *Ethics: an essay on the understanding of evil*. London: Verso, 2002.

- HILL, John. *Sex, class and realism: British cinema 1956-1963*. London: BFI, 1986.
- HANSEN, Miriam Bratu. *Introduction*. In: KRACAUER, Siegfried. *Theory of film: the redemption of physical reality*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997, p. vii-xlv.
- MARKS, Laura U. *Touch: sensuous theory and multisensory media*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2002.
- MOULLET, Luc. *Sur les brisées de Marlowe*. In: *Cahiers du Cinéma*, n. 93, março 1959. *Apud.*: NAGIB, Lúcia. *Towards a positive definition of world cinema*. In: DENNISON, Stephanie e LIM, Song Hwee (eds.). *Remapping world cinema: identity, culture and politics in film*. London: Wallflower, 2006, p. 30-7.
- NAGIB, Lúcia e MELLO, Cecília. *Introduction*. In: NAGIB, Lúcia e MELLO, Cecília Mello (eds.). *Realism and the audiovisual media*. Basingstoke: Palgrave, 2009, p. xiv-xxv.
- RANCIÈRE, Jacques. *Film fables*. Oxford/New York: Berg, 2006.
- _____. *The emancipated spectator*. London/New York: Verso, 2009.
- RODOWICK, D.N. *The virtual life of film*. Cambridge, Massachusetts/London: Harvard University Press, 2007.
- ROSEN, Philip. *History of image, image of history: subject and ontology in Bazin*. In: MARGULIES, Ivone (ed). *Rites of realism: essays on corporeal cinema*. Durham/London: Duke University Press, 2003, p. 42-79.
- SHAVIRO, Steven. *The cinematic body*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2006.
- SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Unthinking eurocentrism: multiculturalism and the media*. London/ New York: Routledge, 2004.
- SMITH, Murray. *The logic and legacy of brechtianism*. In: BORDWELL, David e CAROLL, Noël (eds). *Post-theory: reconstructing film studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 1996.
- SOBCHACK, Vivian. *Carnal thoughts: embodiment and moving image culture*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2004.
- WILLEMEN, Paul. *Fantasy in action*. In: DURICOVA, Natasa e NEWMAN, Kathleen (eds.). *World cinemas, transnational perspectives*. New York/Abingdon: Routledge, 2010, p. 247-86.
- ZYLINSKA, Joanna. *The ethics of cultural studies*. London/New York: Continuum, 2005.

Os corpos no cinema de Werner Herzog¹

Albert Elduque i Busquets² (Universitat Pompeu Fabra, Espanha, doutorando)

Resumo

Este trabalho apresenta um pequeno percurso pelos corpos no cinema de Werner Herzog. Estes corpos com frequência estão em contato com corpos de animais, e muitas vezes eles mesmos sofrem mutações que colocam em questão a noção de humanidade e os acostam à animalidade. A observação dos corpos serve para tentar encontrar o lugar da cesura entre o homem e o animal, tanto em corpos humanos que viram animais quanto em corpos animais que, por gestos impostos, viram humanos.

O cartaz mais conhecido de *O homem urso* (*Grizzly Man*, 2005), um dos mais recentes documentários do diretor alemão Werner Herzog, mostra um homem de costas diante de um urso selvagem. O animal parece curioso, com vontade de comê-lo, e na postura do homem percebe-se certa tranquilidade, assunção de um destino fatal: ser comido por um urso que ele mesmo queria proteger daqueles que ameaçam seu meio ambiente. A história é bem conhecida: Timothy Treadwell, ecologista excêntrico, passou 13 verões da sua vida nos espaços protegidos do Alasca para reivindicar os direitos dos ursos *grizzlies*, e terminou sendo comido por um deles. Neste cartaz há, sem dúvida, a plasmação magistral deste conflito dramático, mas também uma ausência de distância, uma superposição de figuras, a criação de um ser mitológico a meio caminho do homem e do animal, um ser chamado como o filme: o homem urso. Neste texto vou tentar descrever algumas dinâmicas figurativas no cinema de Herzog, e o ponto de partida é precisamente esta relação, este choque entre o homem e o animal, entre a civilização e a selvageria.

Homens e animais

No livro *De la figure em général et du corps em particulier: l'invention figurative ao cinéma* (1998), Nicole Brenez diz que o cinema pode produzir corpos sem necessidade dos modelos figurativos clássicos, e um dos métodos que propõe é o circuito plástico, onde o

¹ Agência financiadora: Comissionado para Universidades e Pesquisa do DIUE da *Generalitat de Catalunya* e do Fundo Social Europeu. Suporte da SUR e do Departamento de Economia e Conhecimento (*Generalitat de Catalunya*) e do programa COFRE (*Universitat Pompeu Fabra*).

² albert.elduque@gmail.com

corpo é resultado duma sintaxe ou duma parataxe visual e sonora. Tomando como exemplo *Sangue de Pantera* (*Cat People*, Jacques Tourneur, 1942), explica que um dos tipos de circuito plástico é a síntese dispersiva, na qual o cinema pode criar figuras e monstros só deduzidos do trabalho de montagem. No terreno do documentário, *O homem urso* seria um exemplo bem curioso: quando estreou e surgiram as dúvidas sobre a veracidade dos fatos mostrados, foi sugerido o uso do *chroma key* como instrumento de composição (CASAS, 2006, p. 20). Esta intuição revelava uma característica objetivamente comprovável no filme: Timothy Treadwell e os ursos não se tocam, permanecem a uma distância cuja supressão só pode provocar a morte. Porém, nesta distância se cria uma comunicação, um circuito de contaminação que origina o homem urso, um homem cuja raiva e exasperação são exteriormente representadas pela bestialidade dos animais do Alasca.

É assim que no espaço entre o homem e o animal se configura um novo corpo, uma figuração a meio caminho entre a civilização e a natureza, um homem selvagem como os que são analisados nos livros de Roger Bartra: *El salvaje en el espejo* (1996) e *El salvaje artificial* (1997). Este procedimento é habitual no cinema de Herzog e encontra no final de *Aguirre, a cólera dos deuses* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972) o exemplo mais paradigmático: a balsa de Lope de Aguirre (Klaus Kinski), cheia de cadáveres e sonhos de grandeza mortos, é progressivamente invadida por macacos. Estes animais representam um retorno ao primitivismo (PRAGER, 2007, p. 34-35) e certificam o momento em que o impulso civilizador de Lope de Aguirre e dos conquistadores espanhóis vira uma viagem até a animalidade. A identidade do homem já não é mais definida pelos objetos ricos da civilização, mas pelo movimento incessante dos macacos, e assim o homem civilizador vira um homem macaco, um selvagem, um primitivo, a imagem que ele mesmo queria combater. Enquanto Klaus Kinski proclama um discurso de grandeza cheio de ambição de conquista, agarra um macaco e espelha-se nele. Na dialética entre imagem e som gera-se o diálogo entre as bestas e os ideais, entre a viagem para o passado e as expectativas de futuro, entre o corpo do animal e a linguagem humana. Kinski fica a meio caminho, no seu corpo se resolve a contradição: macaco ou conquistador? Selvageria ou civilização? Corpo em desintegração ou armadura de guerreiro? As facções cansadas, a corcunda nas costas resolvem a interrogação: a animalidade ganha e invade o corpo do invasor. *O homem urso* e *Aguirre, a cólera dos deuses* são exemplos de como as relações entre homens e animais no cinema de Herzog estão além da superposição ou do contato e manifestam-se no próprio rosto dos personagens: a raiva bestial de Treadwell, o corpo

animalizado de Kinski, ambos perdem os atributos da figura ordenada e racional da educação civilizada. Todo o cinema de Herzog é caracterizado pelo mergulho na figura humana para extrair dela os movimentos mais animais, um circuito que não se opera entre elementos separados mas, graças ao tempo, num corpo só.

Homens animais

Ao falar de figura humana no cinema de Herzog, uma imagem primária aparece antes que todas as outras: no filme *Stroszek* (1977), quando o protagonista visita o médico, este o acompanha a uma sala de crianças prematuras e mostra-lhe o forte reflexo preênsil dum bebê, que se agarra muito forte aos dedos do doutor e chora sem parar, até que dorme nas mãos do médico. O aspecto deste ser humano que acaba de nascer é o de uma criatura ainda não formada completamente, sem a aparência com a qual as pessoas chegam ao mundo, o inverso de um morto em decomposição que ressuscita, é apenas um ser que berra e aperta as mãos. O doutor o agarra e diz que talvez algum dia este menino vai virar presidente. A imagem que se produz combina a vontade de grandeza com a sujeição da animalidade, evocando o espelhamento entre o conquistador e o macaco ao fim de *Aguirre, a cólera dos deuses*: aqui, o macaco é o prematuro, o homem que ainda não é. A história natural que se concentrava ao final do filme de conquista vira, em *Stroszek*, história pessoal ou geracional, e nos dois casos se efetua uma viagem ao passado. Porém, é possível dizer que este bebê prematuro é equivalente aos macacos? A criancinha é humana ou animal? Como analisa Giorgio Agamben no seu ensaio *O aberto. O homem e o animal (L'aperto. L'uomo e l'animale, 2002)*, a cesura entre a humanidade e a animalidade encontra-se no interior mesmo do ser humano, e esta cesura é sempre instável, variável, e por isso a definição de humanidade é sempre precária. “Os rasgos do rosto humano são – e serão ainda durante algum tempo – tão indecisos e aleatórios que estão sempre se desfazendo e se apagando como os dum ser momentâneo”³ (AGAMBEN, 2005, p. 45). Quando *Stroszek* e o doutor abandonam a sala, Herzog para a câmera um momento sobre o corpo do pequeno bebê. Sem dúvida, trata-se duma decisão arbitrária, pois a presença dele não tem nenhuma importância no enredo do filme. E, enquanto o tempo transcorre, a câmera observa os movimentos do menino, gerando precisamente um diálogo entre o humano e o animal, deslocando esta cesura e procurando o elo perdido,

3 As traduções de textos consultados em espanhol e em inglês são minhas.

aquele espaço intermediário que, segundo Agamben, ainda fica vazio na nossa “máquina antropológica” (AGAMBEN, 2005, p. 53). Podemos dizer, então, que a humanidade é uma questão de tempo, uma passagem, uma identidade fugaz que pode ser revelada (e, portanto, apagada) com a insistência do olhar. “Sabemos tão pouco dos seres humanos”, diz o doutor a Stroszek antes da visita à sala de prematuros.

Homens e homens

O bebê gera movimentos primários além de qualquer educação civilizada, puro movimento cinematográfico alheio às normas de interpretação dos atores. A semente do cinema encontra-se, pois, no ser humano acabado de nascer, no ser humano mais animal.⁴ Ao longo da sua carreira, Herzog pesquisa sobre a essência do homem, e ao mesmo tempo se interroga sobre a essência dos corpos humanos no cinema. O caso mais conhecido, sem dúvida, é *O enigma de Kaspar Hauser (Jeder für sich und Gott gegen alle, 1974)*, baseado no caso dum menino selvagem real do século XIX. Nesta obra um indivíduo que nunca teve contato com a civilização é forçado a se integrar à sociedade burguesa. Na casa da família que o acolhe, Kaspar olha para um bebê, do mesmo jeito que Stroszek (o mesmo ator, Bruno S.) contemplaria o menino no outro filme. Nos dois casos há nestas cenas paralelismos entre a situação destes adultos, indefesos num mundo que não compreendem, e a situação dos bebês. Além disso, em *O enigma de Kaspar Hauser* esta analogia pode se estender à educação gestual, que é uma questão-chave no filme. De fato, Agamben fala da instabilidade da noção de humano a partir dos casos de crianças selvagens do século XVIII, recolhidos pelo *Systema naturae* de Linneo com a taxonomia de *Homo ferus* (AGAMBEN, 2005, p. 44-45). A cesura entre o homem e o não homem, que estas crianças selvagens e o prematuro de *Stroszek* colocam em questão, é neste filme definida pela educação burguesa.

No seu estudo sobre o homem selvagem na cultura europeia, Roger Bartra diz:

As normas de etiqueta e os modos aceitos giravam (e ainda giram) em torno do corpo humano, dos seus movimentos e das suas necessidades físicas: só o adequado controle da corporalidade podia abrir passagem a uma feliz e amorosa civilidade. O homem selvagem era totalmente alheio ao *externum corporis decorum*, o decoro exterior do corpo de que falava Erasmo de Rotterdam no século XVI. A civilidade era, muito claramente, um conjunto de regras para controlar e ritualizar os fluxos de entrada e saída do corpo humano, assim como as posturas, ademanes, ruídos e gestos que deviam acompanhá-las

4 Sobre as relações entre os animais e o cinema, consultar o texto recente de Raymond Bellour *Le corps du cinema: hypnoses, émotions, animalités* (2009).

(BARTRA, 1996, p. 215).

Estas normas de educação encontram também uma plasmação na história da arte. Em *Du visage au cinéma* (1992), a sua análise do rosto cinematográfico, Jacques Aumont diz que na história pictórica e teatral o rosto se move na dialética entre a exteriorização da intimidade e a manifestação de pertencimento a uma comunidade civilizada, que Gombrich opõe usando os conceitos de rosto e máscara. Segundo Aumont, em finais do século XIX se consolida o rosto educado burguês, uma máscara opressora que não deixa escapar as expressões interiores (AUMONT, 1998, p. 25-26). Uma repressão que pode ser vinculada com outro caso mencionado pelo próprio Aumont, o *homo-civis* definido por Pierre Abraham, que, no seu intento de ser digno cidadão de um país, tentará eliminar qualquer singularidade da sua pessoa (AUMONT, 1998, p. 47).

O enigma de Kaspar Hauser é um filme sobre um homem selvagem que precisa aprender estas normas, que precisa se colocar uma máscara de cidadão. A sequência do almoço com a família é bem significativa, pois mostra como ela tenta educá-lo mostrando-lhe como precisa comer e beber; nesta sequência, Kaspar, como o bebê, tem um reflexo preênsil muito forte, porque mantém bem agarrado o chapéu. Ele assiste à aula improvisada de civilidade num estado ausente, petrificado como uma escultura, branco, como uma tábua rasa onde ainda não se escreveu nenhum traço de educação corporal, um papel sem escritura nem normas. No estudo do cinema de Herzog desde o prisma da mística germânica, Radu Gabrea (1986) acha que a humanidade nas figuras de Herzog não se encontra nas aparências, mas numa essência profunda e escondida que ele vincula com a *Seelengrund*, o fundo da alma do Meister Eckhart. Segundo Eckhart, neste fundo se encontram as forças espirituais do homem e a essência da divindade. Gabrea diz que os personagens de Herzog são “humanos demais”, como diria Nietzsche, porque o fundo deles está liberado da cultura e dos sistemas sociais, que na verdade são destrutivos. Adiciona que Kaspar e Deus são um só, e que a educação do selvagem produzirá o afastamento da sua essência humana (GABREA, 1986, p. 191-196).

Esta procura da pureza se encontra também, sem dúvida nenhuma, no fato de que Kaspar Hauser é interpretado por Bruno S., um indivíduo sem experiência prévia no cinema, que, além disso, sofria de fortes desequilíbrios mentais. Segundo Aumont, o mito neorrealista do não ator é uma pessoa que aparece na tela sem a mediação do ator e praticamente sem a do personagem (AUMONT, 1998, p. 116). A pesquisa de Herzog,

pois, não consiste só em contar como um selvagem é inserido na civilização, mas também como um não ator é inserido num filme. Partindo desta premissa, o filme explora quais são os gestos particulares do ser humano além da educação burguesa e das normas de interpretação. Trata-se dum projeto com fortes vínculos com o que Charles Darwin descreve no seu livro *A expressão das emoções no homem e nos animais* (*The expression of the emotions in man and animals*, 1872), no qual diz que para relacionar os estados de ânimo e as expressões do rosto é útil estudar, entre outros, os gestos das crianças e dos doentes mentais. Seguindo o que fala sir Charles Bell, Darwin assegura que as crianças manifestam as emoções com maior intensidade que os adultos; no que diz respeito aos doentes mentais, ele acha que são susceptíveis de paixões mais fortes expressadas de forma descontrolada. Em uma nota de rodapé, o tradutor da versão espanhola explica que o interesse de Darwin nas expressões dos doentes mentais cresceu com o apoio à teoria de Maudsley, segundo a qual as doenças mentais comportavam uma regressão evolutiva nas faculdades psíquicas, e que por isso o estudo das expressões dos doentes mentais permitiria conhecer um estrato evolutivo anterior e desaparecido. O tradutor adiciona aqui o interesse de Darwin pela fotografia, considerada um instrumento crítico pelos psiquiatras. Porém, depois da publicação do seu livro a confiança do biólogo nela foi decrescendo progressivamente, pois deixou de acreditar nas posturas de atores ou outras pessoas e defendia uma observação ao vivo dos doentes, mais continuada e menos instantânea (DARWIN, 1984, p. 45). De fato, a opinião de Darwin sobre os problemas da análise da pintura e da escultura para estes estudos aponta numa direção semelhante: o objetivo principal destas artes é a procura da beleza, e a contração excessiva dos músculos faciais a destrói (DARWIN, 1984, p. 46). Darwin morreu em 1882, treze anos antes da primeira projeção pública de cinema,⁵ uma nova arte que incorporava o que ele não tinha encontrado nem na fotografia nem na pintura ou na escultura: a passagem do tempo, aquele que vimos ao falar do bebê de *Stroszek*.

A escolha de Herzog por fazer o filme com um ator como Bruno S. responde, sem dúvida nenhuma, ao mesmo impulso que tinha Darwin para estudar a gestualidade de meninos ou doentes mentais: partir de zero, aquele zero que é também o do personagem Kaspar, e registrar o corpo de uma pessoa com alterações psicológicas no contexto de um filme de época. Assim, Herzog registra movimentos que estão além do personagem

⁵ Paul Ekman já sugeriu o hipotético interesse que o cientista teria tido no novo invento (EKMAN, 1973, p. 8).

e além do ator, como o tique com o qual Kaspar reage quando o professor de lógica o contradiz, um movimento que não estava no roteiro original e que Bruno fez porque achava que tinha errado no seu diálogo (CRONIN, 2002, p. 113). *O enigma de Kaspar Hauser* é um filme à procura destes gestos, destes movimentos brutais que desestabilizam a educação que a sociedade quer impor ao Kaspar. O jeito de beber e cuspir a sopa na cena do almoço são outros exemplos bem claros. Mais adiante, na recepção aristocrática, esta desestabilização definirá também a entrada em cena do corpo dele. Esta sequência é apresentada com uma imagem emoldurada por uma porta que sublinha a artificialidade da festa; tanto os movimentos dos personagens como as imagens apresentadas pela câmera estão medidos e bem preparados, até que chega Kaspar: ele não se move à vontade, não dá a mão corretamente à anfitriã e, quando é chamado por Daumer, entra na imagem pela parte frontal esquerda, fazendo um movimento esquisito que ocupa toda a tela e quebra a ordem compositiva da cena. Herzog conta que este movimento é inspirado na “espiral de Kinski”, um movimento de entrada ao plano que Klaus Kinski tinha usado em *Aguirre, a cólera dos deuses*: “realmente criava uma tensão misteriosa e perturbadora”, diz Herzog (CRONIN, 2002, p. 284). Esta correspondência visual também vincula os dois personagens e os dois atores: corpos pelos quais Herzog sente fascinação, corpo que se desgasta ou corpo que se educa, transbordamento da tela nos dois casos.

Diante da ficção e da educação civilizada, pois, *O enigma de Kaspar Hauser* propõe a aparição do corpo, este corpo onde constantemente, em cada cena, se definem e redefinem as cesuras que separam o homem do animal, que às vezes se cruzam com aquelas que definem a realidade e a ficção. Aqui o bebê de *Stroszek* é sacado da sala de prematuros para se confrontar com a educação burguesa, com determinadas cenas do enredo (o almoço, o problema de lógica, a festa aristocrática) que desenham as cesuras e as fronteiras da civilização inscrita no corpo.

Animais humanos

A terceira e a última fase do nosso percurso é aquela onde as cesuras entre os homens e os animais são confusas de novo, onde não há padrões argumentais que clarifiquem onde fica a delimitação. São aquelas imagens em que, ao contrário do bebê de *Stroszek*, não vemos seres humanos com gestos animais, mas animais com gestos humanos. Talvez sejam as imagens mais tristes da filmografia de Herzog. A primeira é o final de *Stroszek*. O protagonista sobe a um teleférico onde se suicidará. Na imagem vemos uns animais

que estão fechados numa gaiolas decoradas como se fossem partes duma cidade ou dum local de diversão, e lá fazem várias atividades: uma galinha toca piano, um pato toca um tambor e um coelho se move sobre um carro de bombeiros. A câmera fica olhando-os, e nesta observação, como acontecia com o bebê de *Stroszek*, surge a dúvida sobre as fronteiras entre animal e humano: eles são bestas, mas os cenários onde se movem representam, numa pequena escala, espaços propriamente humanos, e os seus gestos são forçados, estão impostos, para se encaixar neste contexto artificial. O último plano do filme recupera novamente a galinha que dança, mas agora de um lugar mais afastado, e podemos ver um simulacro de cortina teatral que reforça a condição de artifício dos seus movimentos.

A outra cena é o fim de *Echos aus einem düsteren Reich* (1990), onde Herzog insiste em filmar um macaco do zoológico privado do ditador Bokassa a quem os soldados ensinaram a fumar. Na trilha sonora ouvimos o *Notturmo Op. 148* de Schubert, e o macaco olha fixamente para a câmera, embora às vezes passe a mão diante da face, como se estivesse com vergonha. Michael Goldsmith, que conduz o documentário, diz que ele não pode suportar esta imagem e pede a Herzog para deixar de filmar, embora este resista, e finalmente concordam que Herzog filme mas que seja o último plano do filme. Embora esta dramatização seja falsa, o comentário de Goldsmith é muito revelador: trata-se duma imagem difícil de resistir, porque nela o espectador se vê espelhado do mesmo jeito que Aguirre o estava com o macaco. Nesse momento somos conscientes da nossa terrível animalidade. Por que acontece isso? Porque um elemento propriamente humano, o ato de fumar, é trasladado a um animal muito parecido a nós.

Segundo Linneo, Agamben diz no seu ensaio que “*o homem é o animal que precisa se reconhecer como humano para sê-lo*” (AGAMBEN, 2005, p. 40), e segundo ele este reconhecimento precisa ser feito num não homem, num símio. No macaco de Bokassa, descobrimos o gesto propriamente humano, a sua arbitrariedade, quando é transplantado artificialmente num animal. Brad Prager diz que no contexto deste documentário o gesto interroga o espectador sobre a humanidade da ditadura de Bokassa, onde talvez este macaco seja mais humano que nós mesmos (PRAGER, 2007, p. 197). Além disso, em comparação com outros animais de Herzog como a galinha, o pato e o coelho de *Stroszek*, vemos uma ideia que vai além dos contextos históricos. Todos estes animais estão fechados em gaiolas civilizadoras, espaços que espelham a sociedade civilizada. Nestes animais não vemos uma imagem primária, das nossas origens, como no bebê

de *Stroszek*, mas uma tela que nos devolve a nossa animalidade atual e a estupidez dos nossos gestos, convenientemente isolados e situados noutras figuras.

O caso extremo se encontra no filme *Glaube und Währung* (1983): o predicador televisivo Gene Scott, que cada dia passa muitas horas diante das câmeras para ganhar grana para a Igreja, está farto que a FCC (*Federal Communications Commission*) realize pesquisas sobre o cumprimento das normas neste espaço televisivo. Por isso apresenta uns bonecos em forma de símios que chama “*The FCC Monkey Band*”: estes bonecos tocam instrumentos, dançam ou fazem exercício. Neste caso não se trata só de gestos humanos adotados, mas também da mecanização destes e da sua identificação com a burocracia, um elemento que Herzog já tinha parodiado em *O enigma de Kaspar Hauser*. Brad Prager, que vincula estes símios com o retorno às origens em *Aguirre, a cólera dos deuses* (PRAGER, 2007, p. 34-35), diz o seguinte:

Neste caso é bem interessante que o que vemos não é um animal real, mas um boneco mecânico. Parece como se o mundo fabricado de Los Angeles, o que envolve Gene Scott, nem pudesse produzir um símio real para que Scott batesse nele. Finalmente, Los Angeles, cheia de simulacros, dá só um símio falso, e é através destes olhos que a Cristandade televangélica é confrontada com ela mesma (PRAGER, 2007, p. 123-124).

A artificialidade do gesto dos animais de *Stroszek* e *Echos aus einem düsteren Reich*, pois, vira aqui mecanicidade, autômato, o outro extremo ao qual pode se orientar o corpo humano.

A questão apresentada pelo cartaz de *O homem urso*, pois, revela-se uma característica fundamental do cinema de Herzog. Um cinema que, nos seus circuitos plásticos, propõe contaminações entre o homem e o animal que finalmente afetam o próprio corpo humano apresentado na tela, no qual se filmam conflitos entre a humanidade e a animalidade, entre o gesto natural e o gesto imposto, que deslocam continuamente as fronteiras disso que chamamos humanidade.

Referências

- AGAMBEN, G. *Lo abierto. El hombre y el animal*. Tradução de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2005.
- AGUIRRE, A *CÓLERA DOS DEUSES (Aguirre, Der Zorn Gottes)*. Werner Herzog. República Federal da Alemanha, 1972.
- AUMONT, J. *El rostro en el cine*. Tradução de Antonio López. Barcelona: Paidós, 1998.
- BARTRA, R. *El salvaje artificial*. Barcelona: Destino, 1997.
- _____. *El salvaje en el espejo*. Barcelona: Destino, 1996.
- BELLOUR, R. *Le corps du cinéma: hypnoses, émotions, animalités*. Paris: POL, 2009.

- BRENEZ, N. *De la figure en général et du corps en particulier: l'invention figurative au cinéma*. Paris: De Boeck Université, 1998.
- CASAS, Q. *Grizzly Man. Dos percepciones y un solo film*. **Dirigido Por**. Barcelona, n. 358, jul/ago. 2006, p. 20.
- CRONIN, P. *Herzog on Herzog*. New Cork: Faber and Faber, 2002.
- DARWIN, C. *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*. Tradução de Tomás Ramón Fernández Rodríguez. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- ECHOS AUS EINEM DÜSTEREN REICH*. Werner Herzog. França; Alemanha, 1990.
- EKMAN, P. (ed.) *Darwin and Facial Expression. A Century of Research in Review*. New York, London: Academic Press, 1973.
- GABREA, R. *Werner Herzog et la mystique rhénane*. Lausanne: Éditions L'Age d'Homme, 1986.
- GLAUBE UND WÄHRUNG*. Werner Herzog. República Federal da Alemanha, 1983.
- NAGIB, L. **Werner Herzog: o cinema como realidade**. São Paulo: Estação Liberdade, 1991.
- O ENIGMA DE KASPAR HAUSER (*Jeder Für Sich Und Gott Gegen Alle*). Werner Herzog. República Federal da Alemanha, 1974.
- O HOMEM URSO (*Grizzly Man*). Werner Herzog. Estados Unidos, 2005.
- PRAGER, B. *The cinema of Werner Herzog: aesthetic ecstasy and truth*. London: Wallflower, 2007.
- SANGUE DE PANTERA (*Cat People*). Jacques Tourneur. Estados Unidos, 1942.
- STROSZEK. Werner Herzog. República Federal da Alemanha, 1977.

Memória, cinema e representação em *Cinema paradiso*

Dra. Ana Paula dos Santos Martins¹ (SEE-SP, docente)

Resumo

O objetivo deste trabalho é analisar o papel da memória como mecanismo de representação em *Cinema paradiso* (Giuseppe Tornatore, 1988), a partir do jogo de espelhamento entre a reconstrução da infância e adolescência, vividas em torno do “Cinema Paradiso”, na pequena cidade de Giancaldo, pelo protagonista Salvatore di Vita, e o encontro com as “ruínas” desse passado, trinta anos depois. Entre lembrar e esquecer, as memórias individuais e sociais revelam profundas alterações na relação entre o cinema e seus espectadores.

A memória não existe sem a linguagem, a qual permite que aquela “seja um veículo de socialização das experiências individuais” (MENESES, 2007, p. 16), com a função de criar significados. Por esta razão, está intimamente ligada à imaginação, “uma forma de ampliar a experiência do homem além da sua própria experiência individual” (MENESES, 2007, p. 17-18).² É nesse sentido que a imaginação também entra em cena não só no que se refere à produção do discurso da memória, no tocante à elaboração da narração de um passado tornado presente pelas condições mesmas desse presente, mas também na possibilidade de o ouvinte/espectador de tal discurso permitir-se um distanciamento dessa “presentificação da experiência” para tornar possível a trilha por outros caminhos de leitura que recuperem, com base em outros dados, aquilo que possivelmente ficou de fora da narração. A figura do rio é uma das metáforas tradicionais do tempo. Segundo a mitologia clássica, o rio do esquecimento, Lete, é apresentado como aquele que corre ao lado da fonte de Mnemósine, cujas águas tinham de ser bebidas por seus consulentes para terem acesso à revelação. Por outro lado, as águas de Lete deveriam ser ingeridas pelas almas que tornariam a viver em um novo corpo. Considerando a concomitante existência da lembrança e do esquecimento, sugeridas pelas águas míticas de Lete e Mnemósine, pode-se dizer que a tarefa de reconstruir o passado a partir da memória evoca voluntária ou involuntariamente memórias individuais e sociais, representações do presente e do passado, em constante diálogo. Em *Cinema paradiso*, o diretor Giuseppe Tornatore, através

1 anasanmartins@yahoo.com.br

2 Esta questão também é discutida por Beatriz Sarlo, em *Tempo passado*, a partir da visão de Hannah Arendt, no que tange ao papel da imaginação no trabalho de exteriorização e distância do crítico e do ouvinte em relação ao testemunho.

da linguagem cinematográfica, recria esse processo vivido pela personagem Salvatore di Vita, famoso cineasta que há trinta anos não visita sua cidade natal, Giancaldo.

A cena de abertura do filme traz a imagem do mar, delimitado pelo enquadramento da janela da antiga casa de Salvatore nessa pequena cidade, e do vento, que sopra e balança as alvas cortinas, como um mensageiro que levará a Totó, seu apelido de infância, a notícia de que é hora de regressar. Essa metáfora visual se confirma quando o protagonista chega a sua casa, em Roma, e vê, pela janela, que uma tempestade está se formando – o vento toca os tubos do objeto metálico que se encontra em sua porta, que por sua vez se tocam e possibilitam a percepção do som: o mensageiro dos ventos. Ele é informado pela mulher que dorme em sua cama que sua mãe havia ligado para avisar que um certo Alfredo morrera e que o funeral seria no dia seguinte. Nesse momento, Salvatore mergulha na escuridão do quarto, quando a mulher apaga a luz do abajur; a sombra do mensageiro dos ventos é projetada sobre o rosto de Salvatore, enquanto os lampejos dos relâmpagos integram o jogo de claro e escuro, que remete ao mecanismo de funcionamento da memória – mas também do próprio cinema. Essa cena marca o desencadeamento do processo de revisitação de seu passado, recalcado por uma frustração amorosa. Alfredo era o antigo projetista de cinema, que ensinara seu ofício a Salvatore; ele reconheceu o talento do menino para a produção cinematográfica e o incentivara, quando jovem, a ir embora de Giancaldo e nunca mais voltar. A notícia da morte do amigo e mestre, o qual representou, de certo modo, a figura paterna na vida de Totó, dá início à longa narrativa em *flashback* da história da formação do protagonista, das etapas de uma educação que se dá necessariamente pelo e no cinema, especialmente na cabine do Paradiso na Itália do II Pós-Guerra; é ali que se constrói a história de amor entre o pequeno Salvatore e o cinema, e por meio da qual também se desenvolve em paralelo a história de amor do protagonista por Elena. O som do mensageiro dos ventos também prenuncia a cena de abertura da narrativa da infância de Totó, quando este deveria tocar a sineta durante a missa, no papel de coroinha. A imagem dessa abertura, com a entrada da luz na igreja através da vidraça, lembra a mesma imagem da luz que adentrava o antigo cinema e a tela através da boca de leão que ficava na cabine de projeção do Paradiso, como a boca da fonte mencionada por Rainer M. Rilke em seus *Sonetos a Orfeu*, a jorrar inimagináveis efeitos de ilusão e realidade...

O contato de Totó com a materialidade da fita de celulóide, com as fotografias estáticas que ao serem colocadas no projetor ganhariam vida pela adição do movimento

funciona como um alento para sua condição de menino pobre e perspicaz, órfão de pai, ceifado durante a II Guerra Mundial. Isso se dá, primeiramente, no antigo cinema, que funcionava sob a tutela da igreja local, e que fora destruído por um incêndio que levou Alfredo à cegueira; posteriormente, com a construção do “Nuovo Cinema Paradiso”, Salvatore, ainda menino, passa a realizar a função de seu mestre, de quem salvou a vida durante o referido incêndio. A passagem do velho para o novo prédio, que renasce das cinzas graças ao dinheiro de um morador da cidade que ganhara na loteria, revela-se como metáfora da decadência do poder e da abrangência da Igreja Católica, mas também marca a mudança na forma como os filmes eram assistidos, produzidos e projetados entre os anos 40 e 50. A transição do antigo “Cinema Paradiso” para o “Nuovo Cinema Paradiso” e deste a um prédio em ruínas a ser destruído no presente da narrativa fílmica para ceder lugar a um estacionamento público funciona como espelho tanto das fases da vida de Totó como das mudanças técnicas e tecnológicas que alteraram profundamente o papel do espectador: de participante de um evento essencialmente público, que congregava as mais diversas idades, condições e classes sociais, para a de alguém que realiza um “ato de consumo doméstico cada vez mais privado” (GUNNING, 1996, p. 24), com a chegada da televisão e do vídeo. Nesse sentido, é emblemática a cena em que a mãe de Totó é mostrada assistindo a um programa de TV para as massas, na mais completa solidão e isolamento. Esse ato é ironicamente reforçado por Salvatore já adulto, na função de diretor cinematográfico, cujos filmes são veiculados também na televisão, aquela que seria a responsável pela “crise da indústria do filme”. Nas palavras de Tiziana Ferrero-Regis (2002, p. 1), *Cinema Paradiso*, ao lado de outros filmes produzidos na Itália desde 1988, preserva uma característica do cinema italiano: “o recurso cíclico ao passado em tempos de crise tanto na sociedade quanto na indústria do filme”;³ isto é, o tratamento da própria história do cinema, a influência do cinema italiano no imaginário do período do pós-guerra e o impacto negativo da televisão na indústria cinematográfica. Essas experiências confundem-se, portanto, com a própria imbricação do cinema nas novas experiências de tecnologia, tempo e representação visual a partir de sua busca de “fotografias animadas”, como afirma Gunning.

Os pedaços de fitas que recolhia às escondidas, quando Alfredo ainda era o projetista

³ “Since 1988, Italian film production has increasingly focused on historical fictions. These texts deal critically and stylistically in different ways with national history and fall within one of the Italian cinema’s prominent traditions: its cyclical recourse to the past in times of crisis in both society and the film industry” (FERRERO-REGIS, 2002, p. 1).

do Paradiso, constituíam o brinquedo preferido de Totó, que extrapolava, com a riqueza da imaginação proporcionada pela ilusão cinematográfica, os limites de sua existência miserável num cenário igualmente marcado pela carência de recursos, na pequena cidade de hábitos rurais, com uma população com um número significativo de analfabetos, cuja vida social concentrava-se na praça com a igreja e o grande cinema. No filme, o processo de constituição da identidade do protagonista, com diversas contradições e tensões, é revelado por uma memória individual que não se dissocia da organização da vida social. No antigo e no novo Cinema Paradiso a vida social e comunitária fervilhava: namoros iniciavam-se, mães amamentavam seus filhos, homens dormiam, bebiam, garotos fumavam e masturbavam-se, mulheres exerciam na penumbra dos corredores o ofício de prostituta. A plateia, formada por pessoas das mais diversas classes sociais, interagiu com os filmes, com palmas, gargalhadas, lágrimas, gritos de pavor e urros. Essas experiências coletivas, que gradativamente perdem o sentido de rituais de constituição da identidade individual e coletiva, desenvolvem-se em cenários que oscilam entre a penumbra do cinema e a luminosidade que vem da praça ou do mar. A rigorosa cronologia dos fatos ocorridos mantém o princípio de causalidade da narrativa, com a articulação espaço-temporal bem definida, mas isso não impede – aliás, revela, com os recuos próprios ao uso do *flashback*, na imbricação das memórias individuais e sociais – a fragilidade da ideia de linearidade da narrativa. A própria abertura para o registro da memória, que, por sua vez, é fragmentário, é marcada pela dialética do particular e do universal (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 60-65), do individual e do social e, de certo modo, pela oscilação do cinema entre dois polos: o “de fornecer um novo padrão de representação realista e (simultaneamente) o de apresentar um sentido de irrealidade, um reino de fantasmas impalpáveis” (GUNNING, 1996, p. 25). Esse efeito mágico do cinema sobre o imaginário de seus antigos frequentadores é reforçado pelo uso da intertextualidade, que se revela nas marcas deixadas por filmes e atores consagrados por crítica e público na memória individual de Totó e na própria história do cinema, na medida em que delimita e insere-se num amplo espaço cultural que contribuirá posteriormente para a construção de seus próprios filmes. Isso fica evidente na cena em que Maria volta para casa depois de assinar o formulário para obter a pensão para a família, em decorrência da morte do esposo, ocorrida durante a II Guerra Mundial. Totó, que a acompanhava, vê o cartaz do filme *E o vento levou* com a imagem de Clark Gable, ator ao qual Alfredo comparara o pai do garoto. Sem as fotografias da figura paterna, guardadas e destruídas pelo fogo juntamente

com os pequenos excertos de filmes trazidos da cabine do cinema, os quais Totó esquecera por engano perto de uma lamparina, a imagem de Gable mistura-se à do rosto paterno na memória da criança que já não se recorda exatamente desse pai, revelando, mais uma vez, a profunda relação entre vida e arte, entre realidade e cinema vividas pelo protagonista. O processo de intertextualidade funciona também para os espectadores de *Cinema Paradiso* como ponto de referência de uma época distante que se integra a um fundo cultural comum e que permite uma identificação dos antigos moradores de Giancaldo, muitas vezes, com nossos familiares ou vizinhos mais idosos...

A cena em que o jovem Totó encontra-se com Alfredo na praia, quando regressa a sua cidade natal após prestar o serviço militar, é decisiva para o rumo que o rapaz dará a sua vida, mas também é fundamental para a compreensão do processo de lembrança e esquecimento que estrutura a narrativa:

– Vá embora, que esta terra é maligna. Enquanto estamos aqui todos os dias, temos a sensação de estar no centro do mundo. Parece que nunca muda nada. Depois, partindo por um ano, dois... quando voltamos, está tudo mudado. É o fio que se rompe. Não se encontra o que se procura. As próprias coisas não existem mais. É preciso ir embora por muito tempo. Por inúmeros anos... antes de voltar e reencontrar sua gente..., sua terra, onde nasceu. Não. Agora é impossível. Agora, você está mais cego do que eu.

[...]

– Ninguém disse isso. Isso sou eu que digo. A vida não é como viu no cinema. A vida é mais difícil. Vá embora! Vá para Roma! É jovem, o mundo é seu! E eu estou mais velho. Não quero mais ouvir falar. Quero ouvir falar de você (TORNATORE, 1988).

Essa cena termina com a imagem da praia e um vento forte soprando, com o mar revolto ao fundo, sugerindo o conflito vivido por Salvatore de não reencontrar sua amada ao voltar após um ano. O calor daquela noite é intenso e o jovem fica pensativo na escadaria do cinema, com os sinos da igreja a tocarem ao fundo. O gesto de passar a mão sobre o lado esquerdo da face, demonstrando que tomara uma decisão difícil – partir de Giancaldo – é repetido pelo protagonista, trinta anos depois, em sua cama, quando também toma a dolorosa resolução de fazer o caminho inverso – voltar àquela cidade. A cena seguinte, quando Salvatore adulto recorda o momento de sua partida para Roma ainda muito jovem, é aberta pelo badalar da sineta do trem, avisando que se aproxima da estação – característica marcante ao longo de todo o filme, a percepção do som de um sino precede simbolicamente, uma vez mais, uma ação significativa na narrativa. Enquanto o avião prepara-se para tocar o solo, o mar que banha Giancaldo aparece como pano de

fundo, sobre o qual o reflexo do rosto de Salvatore no vidro da janela da aeronave parece flutuar, como uma imagem fantasmagórica, como uma projeção cinematográfica, a partir do trabalho da memória de recuperar uma experiência – que é basicamente constituído de lembrança e esquecimento, passado e presente, claro e escuro, ilusão e realidade, como preconiza a própria narrativa cinematográfica.

O adiado e temido reencontro com o passado, que se encontra na pequena Giancaldo, funciona como uma espécie de recomposição do “paraíso perdido” do protagonista que, efetivamente, não ocorre. A perda do sentido de história, de passado e da própria memória, que acompanha a cidade, é representada pela praça transformada. Ao não reconhecer o antigo espaço utópico, ligado à infância e à adolescência, Totó percebe esse local como conhecido e desconhecido, símbolo das transformações rápidas e profundas que se operaram na sua cidade, como a evidente perda de elos comunitários. De acordo com Bachelard (2003, p. 27), “quando se sonha com a casa natal, na extrema profundidade do devaneio, participa-se desse calor inicial, dessa matéria bem temperada do paraíso material. É nesse ambiente que vivem os seres protetores”. No entanto, a antiga praça, que abriga o Cinema paradiso, é vista como uma metonímia da cidade pela personagem:

A cidade, assim, vai-se qualificando como a Babel que prospera com a perda das conexões e a falta de referência aos valores do passado. É palco para a atrofia progressiva da experiência ligada à tradição, à memória válida para toda a comunidade, substituída pela vivência do choque, ligada à esfera do individual (GOMES, 1999, p. 19).

Assim, o protagonista tem a percepção da enorme distância entre tempo vivido e *presente*, algo que expõe tanto perdas exteriores quanto interiores. Quando o cortejo que acompanha o funeral de Alfredo adentra a praça, Salvatore fecha os olhos e os abre em seguida, com a expressão de um menino que já conhece o que seus olhos verão no jogo de expor/ocultar e guarda em seu coração a alegria de poder rever o Cinema paradiso em seu esplendor, símbolo de seu “paraíso perdido”, espaço cuja função é reter o tempo comprimido (BACHELARD, 2003, p. 26). Esse reencontro, no entanto, perde a aura de magia e encantamento quando Totó tem a expectativa frustrada: pelo exercício do olhar não encontra mais o glorioso cinema, mas apenas suas ruínas. Os trinta anos que afastaram o cineasta desse seu paraíso, como o próprio nome reitera, mantiveram vivas na memória do protagonista todas as personagens que circulavam no antigo cinema, bem como a sala de projeção e a boca de leão através da qual Salvatore dava a conhecer ao público a magia do cinema, vivida ao extremo em sua vida pessoal. Essa mesma sensação

é experimentada pelo protagonista ao perceber que a poeira do tempo recobriria não apenas seu espaço utópico, mas os cabelos e os corpos dos frequentadores do cinema de outrora. No reencontro com Elena, o motivo que levou à separação indesejada do jovem casal é exposto: o silêncio de Alfredo sobre a vinda da namorada, atrasada, ao encontro de Totó e o fato de ele não ter encontrado o bilhete da amada com o endereço para a correspondência na cabine do Paradiso. O fechamento desse ciclo ocorre, novamente, em frente ao mar, símbolo da dinâmica da vida, com suas idas e voltas, ao longo de toda a narrativa; a luz lançada sobre a escuridão, como metáfora do funcionamento da memória, é simbolicamente representada pelos faróis do carro de Elena a piscar e, posteriormente, pelo próprio farol da praia a iluminar, na penumbra, o rosto do casal que ali tem sua única noite de amor, como uma projeção fantasmagórica, de sonho, que concretiza, anos depois, o desejo dos jovens de outrora. No dia seguinte, Salvatore sugere que recomecem uma vida juntos; a amada, no entanto, casada com um colega dos tempos de colégio do famoso cineasta, afirma que isso faz parte do passado e deverá ficar na memória, como uma boa recordação, como o “melhor final”, segundo Elena, assim como todas as vivências ligadas ao antigo cinema e à época de ouro que ele representa. Desse modo, as imagens da jovem Elena, gravadas por Totó anos antes e reprojctadas na parede de seu antigo quarto no retorno a Giancaldo, revelam-se também como experiência realista e irreal, silenciada, capaz de reavivar, de trazer à tona, o amor e o desejo recalçados.

Ao conversar com sua mãe sobre esse período de silêncio e ausência de trinta anos, a velha senhora afirma que Salvatore não deveria ter voltado, pois a vida do filho está em Roma; em Giancaldo, segundo Maria, “só há fantasmas”. Aquele fio a que se referia Alfredo, no entanto, não se rompeu por completo, como fica evidente na metáfora do tricô caído no chão que se desfaz enquanto a mãe, segurando o novelo de lã, abre a porta para o filho que regressara – o que evidencia o paralelismo entre Maria e Penélope, confiantes no retorno do ente querido. No temido reencontro com o passado, intacto em sua memória, os únicos elementos concretos são, paradoxalmente, suas lembranças, que figurarão como um sonho, como uma imagem fantasmagórica, como o filme de sua vida. Ao voltar para a capital italiana, Salvatore leva consigo, além das lembranças, uma fita constituída pelos excertos das cenas censuradas por Padre Adelfio, consideradas pornográficas e indecorosas, enquanto a Igreja era a guardiã da memória e a autoridade capaz de determinar o que era a moral e os bons costumes para a população. Esses pedaços de filmes foram prometidos ao pequeno Totó por Alfredo, que se recusara a entregar o presente, devido ao teor das

cenas excluídas, apesar das investidas do garoto perspicaz. O velho mestre, ao reunir os inúmeros cortes prometidos a Totó na infância, faz a seleção de um conjunto de imagens que se revela com um duplo sentido. Por um lado, essa fita guarda boa parte da história do cinema que não foi revelada aos moradores de Giancaldo, mas que é conhecida por Totó, que se escondia entre as cortinas do antigo cinema e acompanhava a “leitura” realizada por Padre Adelfio. Nesse sentido, tal fita funciona como metáfora do trabalho do diretor cinematográfico, daquele que conhece a sequência por trás das câmeras – prenúncio do profissional que Salvatore tornar-se-ia no futuro. Por outro lado, essas imagens revelam-se como substitutas das experiências reais que Salvatore não viveu no plano pessoal após a separação de sua amada, cuja figura fora procurada nas inúmeras mulheres com quem se relacionou ao longo da vida. Vale destacar que essa eterna busca é sugerida pelo filme *O grito* (1957), de Michelangelo Antonioni, exibido no Paradiso na ocasião do fatídico desencontro com Elena, que mudara os rumos da trajetória do casal.

Assim sendo, o jogo de espelhamento entre as memórias nostálgicas que o protagonista reconstrói em torno do cinema de sua infância e juventude ainda em Roma, em meio ao trabalho de lembrar e esquecer que é próprio desse exercício, e o encontro com as ruínas daquele local cuja dimensão espaço-temporal abarca coexistências e sucessões, funciona como o grande mecanismo de representação em *Cinema Paradiso*. Isto é, a memória e os elementos que a suscitam e constituem sua base são próprios da criação dessa narrativa cinematográfica, reforçando a ideia de que a “cultura do cinema é baseada menos em objetos e mais em intangíveis efeitos de memória e experiência compartilhadas” (GUNNING, 1996, p. 42). Com a morte de Alfredo e a destruição física e simbólica do Cinema Paradiso, resta a Salvatore que seja o guardião da memória, alimento de vida, como seu sobrenome sugere, simbolizado na fita montada pelo velho projetorista, como uma época de “ouro” a qual possa, para usar as palavras de Sábato Magaldi, “[...] embelezar o passado na recriação mítica de um tempo perfeito, para oferecer-lhe agasalho contra a rudeza atual [...]” (MAGALDI, 1999, p. 354).

Referências

- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- CINEMA PARADISO (*Nuovo Cinema Paradiso*). Giuseppe Tornatore. Itália; França, 1988, vídeo.
- FERRERO-REGIS, Tiziana. *Cinema on cinema: Self-reflexive memories in recente*

Italian History Films. Transformations, May, 2002. Disponível em: <<http://www.cqu.edu.au/transformations>>. Acesso em: 10 jan. 2011.

GOMES, Renato C. A cidade, a literatura e os estudos culturais: do tema ao problema. *Ipotesi*: Revista de estudos literários. Juiz de Fora, v. 3, n. 2, 1999, p. 19-30. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2009/12/A-CIDADE-A-LITERATURA-E-OS-ESTUDOS1.pdf>>. Acesso em: 8 mai. 2006.

GUNNING, Tom. Cinema e História: “fotografias animadas”, contos do esquecido futuro do cinema. Tradução de Flávia Cesarino Costa. In: XAVIER, I. **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996. p. 21-42.

MAGALDI, Sábato. Tennessee Williams evoca o passado. In: **O texto no teatro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 354.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Os paradoxos da memória. In: MIRANDA, Danilo S. (org.). **Memória e cultura**: a importância da memória na formação cultural humana. São Paulo: Edições SESC SP, 2007. p. 13-33.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução de Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, Memória, Literatura** – O testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora UNICAMP, 2003.

***Koyaanisqatsi*, ou o movimento como aceleração¹**

André Bonotto² (UNICAMP, Doutorando em Multimeios)

Resumo

Este artigo apresenta uma análise do filme *Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1983), primeira parte da trilogia *Qatsi*. Pretendemos demonstrar, na narrativa fílmica, um movimento que a percorre por completo: um movimento de *aceleração*. Este movimento seria dado a ver tanto nos eventos de mundo registrados nas tomadas (situações de vida e trabalho, máquinas e veículos, etc.), como também seria ele *imanente aos processos fílmicos* postos em operação, dentre os quais destacamos a duração do plano, a captação de imagem acelerada (*time-lapse*), a movimentação de câmera na tomada e a estrutura da trilha musical.

Introdução: a propósito da narrativa fílmica

A cultura audiovisual predominante nos acostumou a compreender uma narrativa fílmica pelo viés do que se chama *representação realista* ou *naturalista*. Vejamos como o filósofo Gilles Deleuze (1985, p. 178-179) nos explica este tipo de representação:

O que constitui o realismo é simplesmente o seguinte: meios e comportamentos; [...] A imagem-ação é a relação entre os dois, e todas as variedades desta relação. É este modelo que consagrou o triunfo universal do cinema americano [...]. O meio e suas forças se encurvam, agem sobre o personagem, lançam-lhe um desafio e constituem uma situação na qual ele é apreendido. O personagem, por sua vez, reage (ação propriamente dita) de modo a responder à situação, ou a modificar o meio ou a sua relação com o meio, com a situação, com outros personagens. [...] Daí decorre uma situação modificada ou restaurada, uma nova situação. [...] Essa representação orgânica [...] tem por fórmula S-A-S' (da situação à situação transformada por intermédio da ação).

Estas passagens extraídas do livro de Deleuze (1985), *A imagem-movimento*, nos expõem, de forma rica e precisa, e sob a perspectiva de seu conceito de “imagem-ação”, a dinâmica de desenvolvimento das narrativas fílmicas que adotam os regimes de representação realista – que constituem a maior parte das narrativas fílmicas exibidas no circuito comercial.

Poderíamos sintetizar esta análise de Deleuze retendo a noção de que, de modo geral, a representação realista se desenvolve nos filmes através do “acompanhamento de

¹ Agradecemos ao apoio fornecido pela FAPESP, na forma da Bolsa de Mestrado, que possibilitou o desenvolvimento da pesquisa a qual originou este trabalho: *Trilogia Qatsi: visões e movimentos de mundo* (BONOTTO, 2009). Este artigo apresenta uma versão modificada do Capítulo 2 de nossa dissertação.

² andrebonotto@yahoo.com.br

personagens que agem e reagem a situações”.

Ora, quando nos deparamos com um filme como *Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1983), essas expectativas e abordagens costumeiras da narrativa fílmica sofrem certo abalo.

Koyaanisqatsi é um filme que demanda que reconsideremos a concepção de narrativa fílmica num senso expandido, para além do inter-relacionamento de meios e personagens. Isto pois, neste filme, assim como no restante da trilogia *Qatsi*, não há personagens propriamente ditos (e tampouco há o recurso verbal) para estruturar a narrativa.

Apesar dessa constatação, pensamos que não seria também o caso, por outro lado, de se afirmar que “*Koyaanisqatsi* não tem narrativa”. O que é necessário é que se reveja o conceito de narrativa fílmica, de modo que possamos lidar mais produtivamente com filmes que escapam a estas estruturas comuns mais gerais.

Acompanhemos, por exemplo, a consideração de Jacques Aumont et al (2007, p. 93) a respeito da “não-narratividade” fílmica. Ele nos diz que

[...] para que um filme seja [considerado] plenamente não-narrativo, seria preciso que ele fosse não-representativo, isto é, que não se possa perceber relações de tempo, de sucessão, de causa ou de consequência entre os planos ou os elementos.

Tomando essa consideração de Aumont por base, e observando o caso do filme *Koyaanisqatsi*, podemos notar, num primeiro momento, que na quase totalidade deste filme são-nos apresentadas “imagens representativas”, isto é, imagens as quais podemos reconhecer e remeter, por nossa vez, a objetos existentes no mundo. E além disso, podemos depreender das passagens fílmicas relações de sucessão ou causalidade razoavelmente identificáveis (mesmo que essas relações sejam apenas construídas “profílmicamente”, e não existam fora do filme).

A comparação dessas características fílmicas com o comentário de Aumont sobre os requisitos da “não-narratividade” nos satisfaz para afastar a hipótese da “inexistência de narrativa fílmica” para o caso de *Koyaanisqatsi* – como também para o caso de outros filmes que eventualmente escapem ao “esquema de ações e reações”. E mais: podemos ir, ainda, um pouco além, e depreender do comentário anterior de Jacques Aumont que algumas qualidades do desenvolvimento da narrativa fílmica podem ser observadas nos “processos fílmicos” eles próprios, e não apenas necessariamente no “conteúdo representado” por esses processos fílmicos.

Portanto, para nos orientar nesta análise da narrativa de *Koyaanisqatsi*, optamos por nos apoiar num sentido de *narrativa fílmica* compreendido como a conjugação de “eventos representados no filme” (situações existentes e ações que modificam estas situações, mesmo que essas “ações” não tenham por causa “personagens”, no sentido restrito usual do termo) com os “processos fílmicos postos em operação” para representar estes eventos.

Procuraremos, com este trabalho, enfatizar o segundo polo desta nossa definição provisória: “os processos fílmicos postos em operação”.

A análise destes processos fílmicos terá como base a metodologia de análise de narrativas documentárias proposta por Francisco Elinaldo Teixeira (2005), segundo a qual o primeiro passo da análise consistiria no levantamento dos *materiais de composição da narrativa* (as imagens e sons utilizados), após o qual se observaria os *modos de composição* destes materiais.

Pensamos ser importante que, para melhor aproveitamento de nossa análise, antes de dar prosseguimento à leitura do texto, o leitor possa rever o filme por nós abordado – ou ao menos rever a oitava sequência fílmica,³ que é a sequência de maior duração, e a qual consideramos emblemática da articulação dos processos fílmicos utilizados na narrativa.

Blocos de sensação: relação imagem-música

Poderíamos, a princípio, dividir a narrativa de *Koyaanisqatsi* em nove blocos sequenciais.⁴ Conforme acompanhamos o transcorrer desses blocos sequenciais, temos a sensação de que a narrativa fílmica constrói um longo *movimento de aceleração*. Haveria, mais precisamente, diversas passagens na narrativa fílmica, onde se manifestariam espécies de “zonas de *aceleração/desaceleração*”.

Pensamos que um dos principais processos fílmicos produtor destes movimentos de aceleração/desaceleração na narrativa é a relação imagem-música.

É bem perceptível a condição de fragmentação das imagens que compõem a narrativa. As imagens parecem a todo o momento tenderem a ser “descoladas da narrativa”, visto

3 Sequência compreendida aproximadamente entre os tempos 44'10" e 65'50" de projeção.

4 Para maiores informações sobre a divisão de sequências deste filme, recomendamos a consulta ao “Apêndice I” de nossa dissertação de mestrado (BONOTTO, 2009, p. 135).

sua heterogeneidade em relação às imagens que as precedem ou sucedem.⁵ Contudo, “algo as segura”. E esse algo é a componente sonora, composta essencialmente de uma trilha musical.

A trilha musical se compõe ao longo do filme através de nove faixas musicais de longa duração. Podemos nos referir à existência aqui de um *continuum musical*: a presença da trilha musical junto às imagens é uma constante, incessante, o que faz com que a música tenha um papel fundamental de estruturação das narrativas, sendo o elemento que dá o “contorno” dos inícios, dos desenvolvimentos e dos finais de cada sequência fílmica.

Esse agenciamento de imagem-música sintoniza-se com a concepção de Gilles Deleuze sobre a natureza primeira do cinema como imagem-movimento, isto é, “modulação de matéria sinalética” (matéria formada por signos, visuais e/ou sonoros) (DELEUZE, 1985, p. 40; 42 *et passim*). Deleuze desenvolve ainda, junto de Felix Guattari, a abordagem da arte, de maneira geral, como agenciadora de “blocos de sensação” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 213 *et seq.*).

Consideramos que ambos estes conceitos: “modulação de matéria sinalética” ou o agenciamento de “blocos de sensação” descrevem muito bem a articulação que se dá entre imagem e música em *Koyaanisqatsi*.

Vejamos então agora como, além de delimitar as sequências fílmicas, formando os “blocos de sensação” com as imagens, a trilha musical opera os movimentos de aceleração, que aqui nos interessam.

Michel Chion (2008) nos explica que uma música associada a uma imagem tem a qualidade de alterar nossa percepção temporal sobre esta dada imagem. Esse fenômeno seria apenas uma das possibilidades de articulação som-imagem, a que o autor se refere por “temporalização” ou “animação temporal” da imagem (CHION, 2008, p. 16-18).

Pensamos que este fenômeno da temporalização da imagem, descrito por Chion, é o que ocorre na sequência de *Koyaanisqatsi* que tomaremos como base para nossos comentários – a oitava sequência.⁶ Estamos a tratar, justamente, das variações na

5 Daí podermos nos referir a uma “construção em mosaico” deste filme. O diretor Godfrey Reggio se refere à forma do mosaico ao comentar sobre a estrutura de *Koyaanisqatsi* e *Powaqqatsi*, notando que cada um desses mosaicos é composto de acordo com um princípio diferente: estrutura de uma unidade pela padronização industrial (*Koyaanisqatsi*) vs. estrutura de uma unidade pela heterogeneidade das formas de vida (*Powaqqatsi*) (Cf. MACDONALD, 1992, p. 388). A intuição dessa construção em mosaico também aparece, por exemplo, na parte traseira da capa dos DVDs de *Koyaanisqatsi* e *Powaqqatsi* distribuídos no Brasil pela MGM, através da forma de agrupamento de dezenas de pequenos fotogramas de cada filme.

6 Sequência compreendida aproximadamente entre os tempos 44’10” e 65’50” de projeção.

sensação de movimento criadas na narrativa fílmica, o que interfere na maneira como experienciamos o tempo fílmico.

Neste trecho fílmico, algumas das variações na composição musical⁷ são, por exemplo: a) a menor ou maior sustentação das notas musicais; b) a menor ou maior rapidez de execução das séries de notas; c) a multiplicação dessas notas; e d) a multiplicação das linhas melódicas (os instrumentos que executam estas notas), o que ocasiona uma complexificação do tecido musical.

Todas essas variações musicais estão diretamente relacionadas a variações na sensação de aceleração provocada pela narrativa fílmica, em determinados pontos. Recapitulemos o desenvolvimento desta sequência.

Parte-se de um movimento mais lento, no início da sequência, com repetições musicais mais simples e estáveis, junto às tomadas das fábricas e ruas no final de tarde. Conforme se desenvolve a sequência, alternamos tomadas da cidade de noite e de dia, nas quais há um progressivo aumento da quantidade de veículos e transeuntes em movimento. Temos então fluxos visuais em direções e velocidades variadas, dentro dos planos, formando zonas diversas de aceleração.

Esses fluxos visuais variados combinam-se, por sua vez, com os padrões de notas musicais em repetição, que apresentam pequenas variações de tempo em tempo – as variações a que nos referimos, há pouco.

Temos então aqui, na componente musical, as tais zonas de aceleração (por exemplo: maior quantidade de notas, notas executadas mais rapidamente, etc.) e desaceleração (por exemplo: poucas notas, notas de longa duração, etc.).

Há também os movimentos de aceleração/desaceleração na imagem. Estes, no entanto, não se resumem unicamente à velocidade com a qual os objetos se movimentam dentro do quadro. Há outros importantes processos fílmicos visuais produtores de movimentos de aceleração. Retomemos o desenvolvimento da sequência para melhor

7 As operações de variação sobre esses elementos se consistiriam em características atribuíveis ao estilo musical Minimalista, ao qual o compositor Philip Glass é associado (SANTANA; SANTANA, 2005, p. 131, nota 5). Glass se utiliza largamente de texturas sonoras “onde predominam o uníssono, o paralelismo e a repetição”, o que pode se realizar por defasagem e técnicas de construção/desconstrução do motivo sonoro “pela adição/subtração de constituintes do objeto sonoro base” (p. 127). Este processo de adição ou subtração consiste na “repetição indefinida de um determinado elemento musical”. Quando o elemento repetido sofre variação através da “adição ou subtração de uma altura sonora, é então este novo elemento que é repetido indefinidamente, e assim sucessivamente até ao final da obra” (p. 131, nota 4). Há, em diversas obras do compositor, todo um universo de criação com as repetições e variações, os serialismos, e os movimentos de maior ou menor complexificação e intensificação do tecido sonoro.

analisar estes processos.

Movimentos de aceleração visual

No início do trecho filmico em questão, há tomadas do exterior de uma fábrica e das ruas, num final de tarde. Estas tomadas empregam a principal técnica de câmera utilizada neste filme: a captação de imagens aceleradas (técnica conhecida como *time-lapse*, isto é, lapso temporal). Apesar de aceleradas, a maioria dessas tomadas iniciais foram captadas com a câmera fixa, havendo apenas uma tomada que apresenta um lento movimento de panorâmica vertical (*tilt*) sobre uma rua com tráfego intenso.

Um movimento de aceleração tem efeito quando passamos deste ponto à série de tomadas das pessoas no metrô: vemos primeiros planos de mãos colocando/tirando tíquetes, e pés/pernas atravessando as catracas. Essas tomadas apresentam duração muito curta, e sua rápida sucessão provoca o mencionado movimento de aceleração.

Prosseguimos com tomadas das pessoas no metrô, mas a câmera agora deixa sua imobilidade, e acompanha o deslocamento das pessoas. A câmera passa, logo em seguida, a estar montada sobre um veículo em movimento, apresentando-nos sua trajetória, captada de forma acelerada. A partir deste ponto, até o final da sequência, teremos tomadas que se intercalam quanto à mobilidade ou imobilidade da câmera, podendo ela estar acoplada a um carro, elevador, carrinho de compras ou esteira em uma fábrica.

Uma próxima série de imagens nos apresenta as imagens eletrônicas, através de emissões televisivas e *videogames*, todos captados/reproduzidos de forma extremamente acelerada, de modo que se acaba tendo muita dificuldade em realmente *perceber* as imagens contidas nesse fluxo. Esse fluxo luminoso tem continuidade e ainda um ganho a mais de intensidade quando passamos às tomadas noturnas aceleradas, captadas de um carro em movimento: agora já não mais podemos reconhecer as imagens; vemos apenas uma profusão dos estímulos luminosos provenientes dos veículos, semáforos, *neons* etc.

Mais alguns planos sucedem-se nesse movimento luminoso e atinge-se um ponto limítrofe de aceleração onde há uma ruptura, com a explosão de telas e monitores empilhados, culminando numa câmera errática que se move no meio de pessoas ou em um carro, sem trajetória muito definida.

Todo este trecho final, desta oitava sequência, caminhou para a alçada do movimento às velocidades mais estonteantes. O movimento de aceleração foi suspenso em pequenos momentos (por exemplo, nas tomadas desaceleradas dos transeuntes nas calçadas), apenas

para, a seguir, ganhar-se mais impulso.

A trilha musical, neste trecho, manteve um *crescendo* de intensidade e complexidade e, com a câmera acelerada nos veículos em movimento, criou-se o fluxo audiovisual (blocos de sensação) mais intenso da narrativa – como se fosse um vórtice, para cujo ponto de fuga é lançado o espectador. Passamos pela máxima aceleração do movimento, até ele próprio fundir-se em luz. Os aparelhos televisivos, então, incapazes de suportar toda essa potência lumino-motora, explodem, e a câmera sai dos eixos, em estado errante acelerado, dentre os transeuntes.

O movimento como aceleração

O percurso da narrativa fílmica de um modo geral, que procuramos apresentar através da análise desse trecho fílmico em particular, é o de criação de um movimento geral de gradual aceleração.

Propomos a formação da imagem mental deste movimento como uma grande onda, com suas cristas e vales, onde todos esses picos e quedas, todas essas variações de níveis, corresponderiam a *variações de aceleração* – variações do “fluxo audiovisual”, ou modulação dos blocos de sensação.

Tendo esta imagem mental suficientemente fixada, podemos seguir adiante e levantarmos a questão da utilidade de havermos centrado nossa análise em torno desse movimento de aceleração na narrativa.

Para responder a esta pergunta, relembremos que iniciamos este trabalho explorando a concepção de narrativa fílmica predominante, e a necessidade de expandi-la, ao lidarmos com filmes como *Koyaanisqatsi* – filme este que teria afinidades com os chamados “documentários poéticos” ou “filmes experimentais”.

Pensamos que a questão levantada perpassa esta via: a maneira como se concebe e como se aborda a narrativa cinematográfica. Segundo nossa orientação metodológica, dever-se-ia aqui abordar os “eventos representados” no filme *consubstancialmente* aos “processos fílmicos” postos em operação para representar estes eventos.

Isto é, torna-se imprescindível observar com atenção a construção dos processos fílmicos, as articulações entre qualidades diversas de imagens e sons, pois, no exemplo de *Koyaanisqatsi*, *estes materiais de composição operam, no âmbito sensorial, a experiência de aceleração de um modo de vida (fora de equilíbrio) de que trata o filme.*

E é exatamente isto o que o diretor Godfrey Reggio afirma, por exemplo, sobre o uso

sistemático da captação de tomadas aceleradas: é “uma maneira de criar a experiência da aceleração”, experiência esta que compõe o mundo de *Koyaanisqatsi* (MACDONALD, 1992, p. 387-388).

O *evento representado* na narrativa, isto é, o modo de vida acelerado, presente nas sociedades industrializadas (globalizadas) do final de século XX, *nos é feito sentir* através da criação dessa aceleração nos próprios *processos filmicos*, fazendo com que tenhamos não apenas uma *representação* de tal evento, mas acima disso, que *vivencemos a própria sensação da aceleração insuportável*, presente no evento.

E essa sensação da aceleração é vivenciada pelo espectador, conforme indicamos em nossa análise: a) quando as tomadas são captadas de forma acelerada; b) quando a câmera deixa de ser fixa e passa a se movimentar na tomada; c) quando há acoplamento da câmera em veículos e outros móveis; d) quando a duração dos planos é encurtada; e) quando há aumento da velocidade de execução dos padrões melódicos musicais; f) quando há uma complexificação das linhas melódicas musicais que se desenvolvem simultaneamente;⁸ etc.

O desenvolvimento da narrativa de *Koyaanisqatsi* se deu de modo que “os [objetos] móveis são sobrepujados para [se] extrair um máximo de quantidade de movimento num espaço dado”, como que tentando atingir uma “resultante de movimento” (DELEUZE, 1985, p. 58).

A aceleração é aqui, pois, imanente à narrativa filmica, até o ponto em que o movimento, tendo atingido um limite de aceleração, é então descarrilado, sai de equilíbrio (*Koyaanisqatsi* = vida fora de equilíbrio).

Referências

- AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. 5. ed. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2007.
- BONOTTO, André. **Trilogia Qatsi**: visões e movimentos de mundo. Dissertação (Mestrado em Multimeios), Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
- CHION, Michel. *Projections du son sur l'image*. In: **L'audio-vision**. *Son et image au cinéma*. 2ème. ed. Paris: Armand Colin, 2008. p. 7-24.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. Tradução de Stella Senra. São Paulo:

8 Quanto a isso o diretor afirma que sente que a experiência em *Koyaanisqatsi* talvez fora demasiada intensa, pois em certo ponto do filme, diz ele: “estávamos lidando com onze estruturas musicais polirítmicas colidindo todas ao mesmo tempo, durante vinte e um minutos!” (MACDONALD, 1992, p. 396). Reggio está a se referir aqui ao processo de aceleração efetuado na sequência que analisamos.

Brasiliense, 1985.

_____. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?**. 2. ed. Tradução de Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Ed. 34, 1997.

KOYAANISQATSI. Godfrey Reggio. Estados Unidos, 1983, filme 35 mm.

MACDONALD, Scott. Godfrey Reggio. In: **A critical cinema 2. Interviews with independent filmmakers**. Berkeley: University of California Press, 1992. p. 378-401.

_____. Godfrey Reggio: *Powaqqatsi*. In: **Avant-garde film: motion studies**. New York: Cambridge University Press, 1993. p. 137-146.

PARENTE, André. **Narrativa e modernidade**: os cinemas não-narrativos do pós-guerra. Campinas: Papirus, 2001.

SANTANA, Helena; SANTANA, Rosário. Imagens de som / Sons de imagem: Philip Glass *versus* Godfrey Reggio. In: FIDALGO, António; SERRA, Paulo (Eds.). **Ciências da Comunicação em Congresso na Covilhã**, Actas do III SOPCOM, VI LUSOCOM e II IBÉRICO, Vol. 1, Estética e Tecnologias da Imagem. Covilhã: LabCom, 2005. p. 127-132. Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt>>. Acesso em: 9 jul. 2009.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. A propósito da análise de narrativas documentais. In: CATANI, Afrânio Mendes; FABRIS, Mariarosaria; GARCIA, Wilton (Orgs.). **Estudos Socine de Cinema**. São Paulo: Nojosa Edições, 2005. p 119-126.

Globalizando o cinema brasileiro (1993-2010)¹

Dr. André Piero Gatti² (Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP, docente)

Resumo

Este trabalho discute o processo de globalização induzida da produção cinematográfica brasileira, via leis federais de incentivo ao audiovisual, particularmente as leis nº. 8.685/ 93, 11.437/06 e a MP nº 2.228-1/01.

O processo de internacionalização da cinematografia no Brasil se inicia com o surgimento da atividade propriamente dita entre nós. Os primeiros filmes e equipamentos eram todos importados, situação que pouco mudou desde então, fator este que explica, em boa parte, a situação de dependência externa que o mercado cinematográfico mantém até os dias de hoje. Por sua vez, os pioneiros empresários da área ou eram imigrantes ou estrangeiros que em terras brasileiras aportavam, eventualmente, em busca de fortuna fácil. Estes sujeitos ficaram conhecidos como exibidores ambulantes, primeiramente, e, depois, tornaram-se os primeiros cinegrafistas que se tornaram cavadores cinematográficos, como atesta a historiografia clássica. Parafraseando o crítico Paulo Emílio Sales Gomes (1980), o cinema no Brasil sempre apresentou a marca cruel do subdesenvolvimento e da dependência em relação às cinematografias hegemônicas. No que diz respeito ao aspecto econômico isto é um dado claro.

Ainda que pese a questão de que o brasileiro logo teria se tornado um povo que passou a apreciar o cinema de maneira fidedigna, esta cinefilia nascente não foi capaz de dar maiores fôlegos à indústria cinematográfica nacional. Em parte, porque demorou para o cinema se tornar um entretenimento popular, tanto que a primeira campanha pública em prol do cinema local acontece somente com o advento da revista *Cinearte* (1926-1942). Foi neste célebre magazine que os jovens jornalistas Pedro Lima e Adhemar Gonzaga se tornaram os elementos rizomáticos no assunto. *Cinearte* cunhou o slogan: “Todo filme brasileiro deve ser visto”. Além disso, o magazine *Cinearte* tinha uma coluna regular dedicada à produção de filmes brasileiros quando criou o primeiro prêmio de crítica para a produção nacional, momento em que foi instituído o “Medalhão Cinearte

¹ Este trabalho é uma versão ampliada, atualizada e revisada do meu texto publicado na revista Rua Especial: **A globalização do cinema no Brasil (1993-2009)**.

² apgatti@gmail.com

de Melhor Filme Brasileiro”. O primeiro ganhador da láurea foi o filme *Thesouro perdido* (Humberto Mauro, 1927). Por sua vez, Gonzaga era um sujeito que enxergava a indústria cinematográfica como uma indústria de base, numa época em que o termo indústria cultural ainda não tinha sido criado. Desta situação deriva a fé de Gonzaga no processo de industrialização do cinema no Brasil. Não por acaso, isto acontece no momento em que o presidente Getúlio Vargas sugere o delineamento de uma política de substituição de importações de produtos industrializados. Entretanto, tal política para o cinema nunca teve maiores rasgos, somente alguns soluços, durante a década de 1970, notadamente. Ainda hoje, nos vemos diante de saias justas.

O principal dado que caracterizou o desenvolvimento da cinematografia no país foi que o segmento da comercialização cinematográfica se consagrou através da exibição e distribuição de filmes importados. Esta situação provocou a assimetria histórica que existe no campo do cinema nacional, até os dias de hoje. Contudo, pode-se dizer que o que houve aqui foram três situações que são bastante distintas entre si. Primeiro, foram os exibidores nacionais que se verticalizaram, prioritariamente, com a distribuição de filmes importados. Dessa maneira, eles conseguiam garantir o fornecimento de filmes com certa regularidade. Os primeiros grandes exibidores, como Francisco Serrador e Severiano Ribeiro, acabaram se tornando depositários fiéis de películas produzidas nos centros hegemônicos de realização de obras cinematográficas. Havia também aqueles distribuidores que só trabalhavam com filmes importados, pelo menos em sua grande maioria, sem vínculos societários com os exibidores. E, por fim, houve a situação da presença das distribuidoras estrangeiras verticalizadas com a produção além-mar. Historicamente, claro que algumas destas empresas também contaram com salas de exibição lançadoras. Neste segmento, destacam-se a Paramount e a Metro.³ Contudo, a principal marca desta internacionalização foi a presença maciça das distribuidoras *majors*,⁴ ou seja, empresas norte-americanas que aportaram no Brasil, muitas delas há quase cem anos atrás. Deste momento em diante, estas companhias, as *majors*, passaram a dominar o mercado e a circulação de filmes nas salas e telas brasileiras. Historicamente,

3 Houve alguns casos de verticalização internacional que escaparam à lógica das empresas *majors*, entre estas companhias estavam os grandes estúdios japoneses (Toho, Tohei) e a mexicana Pelmed.

4 Esta designação de empresa *major*, no Brasil, diz respeito às empresas norte-americanas aqui instaladas. Na realidade, trata-se de uma apropriação do jargão utilizado no mercado dos EUA, onde as empresas durante muito tempo foram divididas em empresas *minors* e *majors*. Via de regra, o termo se refere às companhias cinematográficas que integravam o *board* da *Motion Pictures Association of América* (MPAA).

o período coincide com o advento da I Guerra Mundial (1914-1918).

A aliança histórica entre distribuidores de filmes importados e os exibidores nacionais é o principal fato que enfeixa toda a problemática da economia cinematográfica no Brasil e, por consequência, da história do cinema nacional. Este, por sua vez, já tem mais de 100 anos de existência e, até hoje, pena para se viabilizar sob a lógica de mercado. Em 2012, são comemorados 116 anos da presença da tecnologia do cinema no território nacional,⁵ fato que coloca o Brasil ao lado de um grupo seletivo de países que alcançaram tal marca. Entretanto, o que há para se comemorar em tal data? Creio que pouca coisa, já que os laços de dependência do cinema no país nunca estiveram tão adensados como se encontram hoje. O mercado cinematográfico de filmes nacionais em solo brasileiro se encontra completamente amarrado pelas *majors*.

Como o cinema brasileiro se tornou um bom negócio?

Curiosamente, a situação de dependência externa do cinema e do audiovisual brasileiros vem se consolidando muito em função do despreparo local para enfrentar a presente situação mundial. O chamado processo de globalização no setor de imagens em movimento e sons se deu de uma maneira muito dinâmica, o que acabou tendo como resultado o enlaçamento da economia e da tecnologia do setor de maneira simbiótica, onde o mercado brasileiro reage positivamente aos desígnios impostos pelas economias centrais do audiovisual. O exemplo clássico seria o atual processo de conversão tecnológica das salas de cinema que estamos presenciando, tanto no Brasil quanto no exterior. Este fator também afetou as narrativas das obras aqui produzidas. Por exemplo, em tempos de Retomada do Cinema Brasileiro, não é por acaso que o gênero mais bem sucedido é a comédia romântica, típico gênero norte-americano. A tradição cinematográfica nacional é a da comédia paródica (chanchada) e da erótica (porno-chanchada). O que assemelha estes distintos períodos históricos da produção brasileira é o fato de que os gêneros mais populares são todos filiados ao amplo gênero da comédia. A predileção de realização de comédias românticas deriva do fato de que os distribuidores e produtores têm em mãos pesquisas que corroboram esta clara preferência do público frequentador das salas de cinema.

Sob o ponto de vista teórico, a questão tecnológica é de simples solução. Via de regra,

⁵ A primeira sessão, de acordo com a historiografia clássica, é datada de 06 de julho de 1986, na cidade do Rio de Janeiro.

o Brasil não tem significativo desenvolvimento tecnológico que seja digno de nota para este segmento. O que aqui se faz são alguns *softwares*, filmes e *videogames* que circulam em um universo técnico totalmente preparado para a difusão de produtos importados. O império do tecnopólio se organiza em torno de uma Nova Divisão Internacional do Trabalho da Cultura (MILLER, 2005).

A questão econômica é aquela que me parece ser a mais contraditória, pois o embate cinema importado *versus* cinematografia nacional não opera mais nesta chave simplista. Isto porque as cinematografias nacionais, de um modo geral, estão se internacionalizando em vários níveis. A comercialização de filmes cinematográficos no território brasileiro já se encontrava internacionalizada e agora globalizada de maneira inequívoca. Portanto, o único ramo da indústria no Brasil que se encontrava, razoavelmente, fora desta órbita mundializada tratava-se da produção audiovisual nacional. Contudo, na década de 1990, tal cenário mudou de rumo em função de um processo externo e de condições favoráveis no ambiente interno. Tais condições se tornaram possíveis pelo fato de ter sido criado um escopo legislativo cinematográfico e audiovisual brasileiro que abria mais este mercado para a indústria internacional do cinema.

O primeiro sinal de inserção da produção audiovisual no processo de globalização, ironicamente, partiu do instrumento que permitiu o surgimento do chamado ciclo da Retomada do Cinema Brasileiro. Refiro-me aqui à edição da lei nº 8.685/93, mais conhecida como Lei do Audiovisual. Entre os dois mecanismos originais de suporte à produção audiovisual brasileira se encontrava o Art. 3º. Este instrumento legal permite que as empresas exportadoras de lucros, sobre a exploração de filmes no Brasil, possam investir parte do imposto de renda devido na coprodução de obras cinematográficas. O mecanismo de recursos da remessa de lucros não é exatamente novo. Na realidade, ele existe há muito tempo – por exemplo, na década de 1970 a retenção de parte do imposto de renda que incide sobre a remessa de lucros era uma das principais fontes de receita da Embrafilme (1969-1990). Curiosamente, mesmo com o seu fechamento, a distribuidora estatal, melhor dizendo, o seu principal mecanismo de sustentação foi o recurso que acabou financiando o início do processo de produção contemporânea. Isto se deu com a edição do primeiro Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro (1994), que teve a chancela do Ministério da Cultura (MinC) e de sua Secretaria do Desenvolvimento do Audiovisual (SDAv). O edital foi realizado com os recursos retidos para financiar o organismo estatal, naquele momento inexistente. Aqui se presencia a exuberância irracional da máquina

burotecnocrática brasileira, que continuava recolhendo os recursos da chamada remessa de lucros, mesmo não tendo para onde direcioná-los. Estes valores acabaram ficando disponíveis e foram utilizados para financiar a primeira gestação do ciclo da Retomada do Cinema Brasileiro.

Os pensadores que elaboraram e articularam a tramitação da Lei do Audiovisual entendiam que o cinema brasileiro necessitava ter uma distribuição profissionalizada, o que praticamente acabara com o fim da Embrafilme. E, por outro lado, como as empresas *majors* são as que remetem as maiores quantias de recursos, em tese, acaba-se unindo o útil ao agradável. Isto porque pelo novo instrumento legal as *majors* se tornariam coprodutoras dos filmes nacionais e, por tabela, também distribuidoras destes filmes. Então, por um mecanismo nacional, o cinema brasileiro passou a orbitar em torno do que se chama de *Global Hollywood* (MILLER, 2005). Este cenário teve seus reflexos percebidos no seio da indústria brasileira de maneira indelével.

Entretanto, a participação das empresas *majors* na produção cinematográfica brasileira se deu de maneira bastante cautelosa, por várias razões. Num primeiro momento, as companhias *majors* temiam perder os subsídios do governo norte-americano para o setor, via o mecanismo conhecido como *tax credit*. Isto tanto é verdade que a adesão delas ao instrumento legal do Art. 3º não aconteceu de maneira imediata. Entretanto, por volta de 1996/1997, quando as dúvidas foram sanadas pelos advogados e contadores das empresas de Hollywood, as companhias *majors* começaram a se utilizar do mecanismo, inicialmente de maneira bastante tímida, para depois tornar tal parceria um fato corriqueiro. Os resultados logo seriam percebidos, principalmente pelo desempenho que os filmes obtiveram no mercado cinematográfico e audiovisual no Brasil. Neste sentido, pode-se dizer que há uma coincidência histórica no cenário do audiovisual, pois acontece uma conjugação de interesses bastante nova. Isto no que diz respeito, especificamente, ao surgimento da empresa Globo Filmes e ao interesse das distribuidoras *majors* em trabalhar de maneira adensada com a produção nacional. Por sua vez, o binômio *majors*-Globo Filmes caracterizou-se como o centro gravitacional da atividade cinematográfica brasileira nos últimos anos. Tal fato provocou uma concentração de capital nunca antes vista, provocada por um mecanismo que pretendia alicerçar a indústria audiovisual independente.

No período estudado, observa-se o fato de que a junção dos interesses das *majors* e da Globo Filmes foi o que delineou o perfil do mercado de filmes nacionais em solo

brasileiro. Pode-se afirmar que o avanço das empresas *majors* sobre a distribuição de filmes brasileiros teatrais se deu de uma maneira bastante impetuosa, e em curto período. Vejamos como se apresenta o quadro de distribuição no período de transição abaixo:

Tabela.1. Distribuição de Filmes Brasileiros por Empresa (1992-2002) (*)

Distribuidora	Público	No. Filmes
Columbia	12.636.061	24
Warner	6.095.245	6
Riofilme	4.366.652	128
Lumière	4.197.006	12
SRD	3.673.611	11
Fox	2.836.830	4
Elimar	1.696.342	5
Pandora	222.512	3
UIP	227.863	5
Paris	210.414	3
Mais Filmes	30.718	2
Total	36.167.254	203

Fonte: *Cinema e desenvolvimento.*

Elaboração: Autor

Obs: Os filmes em codistribuição estão computados duplamente. Não constam distribuidoras com apenas 1 filme lançado (Cinearte etc.).

(*) Atualizado até 28 de nov. de 2002.

Observando-se o quadro acima, percebe-se que este período inicial ainda é de um Tateamento do mercado, isto no que diz respeito aos resultados das *majors*. Quando nos debruçamos sobre a tabela acima, percebe-se que neste momento as distribuidoras *majors* já detinham a maior fatia do bolo: elas já eram amplamente as maiores distribuidoras de filme nacionais, pois os seus filmes totalizavam um público de 21.795.999, o que representa cerca de 60% do total da receita. O bloco das empresas intermediárias ficava com 12.237.269. Mas aqui, apenas a Rio Filme não trabalhava com o Art. 3º, pois a Lumière e a SRD já operavam na franja da globalização, sendo que a Lumière representava os interesses da Miramax, que nos EUA ficou conhecida como *mini-major*,

antes de adquirida pela Disney Corp.

Contudo, os resultados das *majors* vão melhorar exponencialmente, na medida em que a Globo Filmes foi azeitando a sua máquina de produção e aperfeiçoando a sua rotina de lançamentos. As informações dispostas na tabela abaixo deixam isto bem claro, quando nos referimos aos filmes mais rentáveis no mercado de salas brasileiras:

Tabela 2. As 22 maiores rendas do cinema brasileiro (1995-2010)

Filme	Distribuidora	Produtora	Receita (R\$)
1 - Tropa de Elite 2 (2010)	Zazen	Zazen	102.320.114,36
2 - Se eu fosse você 2 (2009)	Fox	Fox/Lereby/TE*/GF**	50.543.885,00
3 - Dois filhos de Francisco (2005)	Sony	CTF****/Cons***GF**	36.728.278,00
4 - Chico Xavier (2010)	Sony	Lereby	30.279.000,00
5 - Carandiru (2003)	Sony	CTF/GF/Lereby	29.623.481,00
6 - Se eu fosse você (2006)	Fox	Fox/TE/EspaçoZ	28.916.137,00
7 - Cazuza: o tempo não pára (2004)	Sony	GF/Lereby/Cineluz	21.230.606,00
8 - A mulher invisível (2009)	Warner	GF/Lereby/Cons.***	20.498.576,00
9 - Tropa de elite (2007)	Universal	Zazen/Universal	20.422.567,00
10 - Olga (2004)	Lumière	Europa/GF/Lumière	20.375.397,00
11 - Lisbela e o prisioneiro (2003)	Fox	GF/Natasha	19.915.933,00
12 - Os Normais (2003)	Lumière	GF	19.874.866,00
13 - Cidade de Deus (2003)	Lumière	O2/GF/Lereby	19.874.866,00(*****)
14 - Os Normais 2 (2009)	Imagem	GF	18.926.851,00
15 - Meu nome não é Jonhny (2008)	DTF/Sony	GF/Teleimage	18.365.978,00
16 - Divã (2009)	Downtown	GF/Lereby	16.480.499,00
17 - Sexo, amor e traição (2004)	Fox	Total Entartneiment	15.775.132,00
18 - A grande família (2007)	Europa/MAM	GF	15.482.240,00
19 - Maria: mãe do filho... (2003)	Sony	Diller/GF	12.842.085,00
20 - Xuxa e os duendes (2001)	Warner	Diller/GF	11.691.200,00
21- Xuxa, abracadabra (2003)	Warner	GF/Diller	11.677.129,00
22 - O auto da compadecida (2000)	Sony	GF/Lereby	11.496.994,00
		Total	553.237.814.36

Fonte: www.filmebr.com.br, www.imdb.com, www.ancine.gov.br/ocoa

***** Valor aproximado

**** Columbia Tristar Films

*** Conspiração

** Globo Filmes

*Total Entertainment

Pelos dados expostos acima, fica fácil notar que existe uma clara conjugação de interesses econômicos. Esta situação é curiosa, tanto sob o ponto de vista econômico quanto fiscal, pois o sistema retroalimenta a expatriação de recursos para empresas que operam globalmente. Isto porque das 20 maiores rendas do período estudado, a Sony e a Fox detêm a metade dos títulos lançados no mercado. Sendo que a Warner e a Universal somam mais 4 títulos. Portanto, 14 títulos foram lançados pelas empresas *majors*. Os outros 6 títulos foram comercializados por empresas fora do espectro daquelas vinculadas à Motion Pictures Association - América Latina (MPA-AL). Entretanto, a Lumière, no período, por exemplo, distribuía títulos da Miramax no Brasil, o que lhe garantia um *status* diferenciado em relação às outras empresas ditas independentes ou nacionais (GATTI, 2005). Esta situação mostra claramente como o capital internacional avançou sobre o mercado de filmes brasileiros. Mercado este que, historicamente, sempre esteve fora do alcance das empresas de bandeiras internacionais. Por outro lado, das 22 produções *top*, apenas uma não conta com a marca da Globo Filme, no caso, *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007). Esta situação demonstra claramente em que bases estão alicerçadas a filmografia mais comercial brasileira contemporânea.

Na realidade, o que acabou sendo criado foi um sistema que viciou o uso do Art. 3º. Por outro lado, o que se vê na prática é que há uma clara divisão no campo dos produtores audiovisuais, ou seja, há aqueles que têm acesso ao Art. 3º e aqueles que não têm acesso ao mesmo. O fato é que as empresas que captam recursos através do Art. 3º são, invariavelmente, as mesmas. Isto faz com que o mercado de produção fique concentrado em algumas poucas empresas. Entretanto, um estado democrático deveria trabalhar no sentido de promover uma ação mais horizontal na atividade. Este artigo necessariamente deveria ter uma regulamentação mais justa e democrática. Inclusive, sem ferir a lógica do negócio que é visar vantagens na comercialização. Por sua vez, o Art. 3º trata-se de um verdadeiro crime de lesa pátria, pois creio não ter sentido o fato de que recursos de impostos no Brasil venham a capitalizar empresas globais que necessariamente não dependeriam destes recursos para produzir filmes em território brasileiro.

Abaixo estão os dados de quanto capital já foi investido na produção brasileira através da utilização dos recursos do Art. 3º da Lei do Audiovisual:

Tabela 3 Investimento Art. 3º da Lei 8.685/93 (1995 - 2010)

Ano	Valor (R\$)
1995	4.030.88
1996	6.819.36
1997	3.848.91
1998	3.888.70
1999	3.865.16
2000	5.828.83
2001	15.225.12
2002	14.812.00
2003	41.629.50
2004	49.333.10
2005	48.888.20
2006	58.467.70
2007	41.558.00
2008	30.322.20
2009	35.434.20
2010	40.353.60
Total	345.986.50

Fonte: Ocoa-Ancine, *Distribuição e exibição na indústria cinematográfica brasileira, Cinema no mundo: indústria, política e mercado, Vol. II*. Há que se considerar o fato de que os dados da própria Ancine se encontram discrepantes em suas várias publicações. Os dados aqui apresentados estão atualizados pelo site da Ancine, 20/06/2011.

O que chama atenção nos investimentos feitos pelo Art. 3º é o fato de que há uma sensível diferença de valores no período 1995 – 2000 para o que acontece logo depois, ou seja, entre 2001 e 2002. Entretanto, a partir de 2003, o valor do investimento total será feito de maneira mais ou menos regular, pois este período coincide precisamente com o momento em que as empresas *majors* passam a adotar de maneira sistêmica os recursos do citado artigo.

O que houve foi o fato mencionado de que reinou uma hesitação por boa parte das empresas *majors* até o final de década de 1990. Além disto, havia também a presença de um sistema decisório centralizado destas empresas, no sentido de dizer quais filmes deveriam ou não receber os tais recursos incentivados. Estes foram fatores que contribuíram para que os investimentos só tomassem fôlego a partir de 2002 em diante. O que agilizou muito o serviço foi que esta tarefa de aquinhoar os filmes, pelo menos na maioria dos casos, hoje cabe às gerências localizadas no Brasil. O fato é que com a decisão sendo tomada pelas gerências locais uniu-se o útil ao agradável. Isto porque as decisões começaram a ser tomadas em tempo mais ágil. Além do que os filmes passaram a ser escolhidos por pessoas da própria empresa que conhecem muito melhor o mercado, o público e o cinema

brasileiros. Isto pode ser demonstrado pela franca evolução de bilheteria que tais filmes vieram a obter junto ao público frequentador das salas de cinema no Brasil.

O quadro fica mais complexo ainda quando, na evolução dos investimentos, percebe-se que também este período coincide com a ascensão de um tipo de cinema brasileiro cujo modelo se inspiraria em *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) e *Central do Brasil* (Walter Salles Jr., 1997). Estes filmes tiveram distribuição internacional por empresas que aqui investem no Artigo (Miramax e Sony Movies). Agentes do mercado afirmam que o fenômeno de *Cidade de Deus*, principalmente, também provocou o fato de que, a partir de então, na negociação de coprodução as empresas distribuidoras também estavam levando no pacote os direitos de distribuição para além da mídia cinema. Este fator com certeza engordou estes investimentos, pois filmes como *Cidade de Deus* têm condição de obter boa extroversão em outras mídias, tais como DVD, *blue-ray*, *pay-per-view*, *VOD*, etc. Destaca-se o fato de que esta situação, normalmente, estende-se para além do mercado interno. Portanto, estas empresas *majors* também passaram a distribuir no mercado externo os filmes brasileiros por elas coproduzidos. Algumas empresas, como a Fox, por exemplo, têm comprado o que eles chamam de direitos universais e perpétuos dos filmes. O que incluiria a distribuição de filmes fora do planeta Terra.

Todavia, a situação de investimento do mecanismo de remessa de lucros ainda vai se defrontar com uma nova realidade diferente daquela que foi dada na original Lei do Audiovisual. Isto se deu pela edição da lei n.11.437/06. Ela inseriu dois novos mecanismos de incentivo à indústria, a saber, os artigos 1ºA e 3ºA. Estes estão possibilitando uma nova situação de investimento na atividade de produção de audiovisual independente.

Tabela 4. Investimento em leis de incentivo federais

Ano	Investimento Total (R\$)	Art. 3º A	Art. 1º A
2002	88.357	-	-
2003	112.984	-	-
2004	157.426	-	-
2005	137.032	-	-
2006	179.260	-	-
2007	153.712	-	38.523
2008	151.414	-	49.023

2009	124.398	2.500	44.787
2010	166.828	20.201	64.710
Total	1.297.109	22.701	197.043

Fonte: *Mapeamento do mercado de salas*/ancine.gov.br/ocoa, acessado em 20 de setembro de 2011.

Elaboração: Autor

Os novos artigos da Lei do Audiovisual representam uma grande injeção de recursos junto à atividade. Estes artigos têm aumentado a sua participação no bolo de capital necessário para fazer a atividade andar com mais agilidade, principalmente no caso do Art.1ºA que representa um avanço no sentido de criar uma outra lógica para o fomento direto da atividade. Isto porque a sua fonte é uma parte daquilo que é recolhido pela cobrança de tributos no setor audiovisual como um todo, onde as empresas estrangeiras e importadoras de conteúdo audiovisual são elementos importantes na constituição destes recursos.

Referências

ALMEIDA, Paulo S.; BUTCHER, Pedro. **Cinema e desenvolvimento**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006.

GATTI, André Piero. **Distribuição e exibição na indústria cinematográfica brasileira (1993-2003)**. Campinas: mimeo, UNICAMP, 2005.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1980.

MILLER, Toby et al. **Global Hollywood 2**. London: British Film Institute, 2005.

A tortura nos filmes brasileiros sobre a ditadura militar¹

Caroline Gomes Leme² (UNICAMP, doutoranda em Sociologia)

Resumo

Diferentes estratégias têm sido utilizadas pelo cinema brasileiro em sua apresentação audiovisual da tortura perpetrada pelo regime militar (1964-1985). Pretendemos aqui colocar em foco os filmes brasileiros sobre a ditadura lançados de 1979 a 2009 e trazer à discussão questões como a atribuição das responsabilidades pela violência, a representação do corpo feminino supliciado, os dilemas éticos e estéticos implicados na abordagem cinematográfica do horror.

O cinema brasileiro tem se debruçado sobre questões e temas concernentes à ditadura militar desde, praticamente, a instauração daquele regime pelo golpe civil-militar de 1964. Obras de cineastas ligados ao Cinema Novo, como *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965); *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967); *Fome de amor* (Nelson Pereira dos Santos, 1969); *O bravo guerreiro* (Gustavo Dahl, 1969); *Os herdeiros* (Cacá Diegues, 1969) e *Os inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972) elaboraram cada um à sua maneira – mais realista ou mais alegórica – o sentimento de frustração e desorientação ante um golpe que ceifou as perspectivas de uma revolução nacional e popular com vistas à superação do subdesenvolvimento. Obras do chamado Cinema Marginal (1968-1973), por sua vez, radicalizaram a expressão de profundo desconforto dando-lhe forma numa estética agressiva, exasperada, por vezes permeada por imagens de tortura e dilaceramento corporal. A tortura aparecera também no veemente *O caso dos irmãos Naves* (Luiz Sérgio Person, 1967), que retratava um caso real de falsa confissão obtida sob bárbara violência nos tempos do Estado Novo – problemática com trágicos ecos no contexto de realização do filme e nos anos subsequentes.

Em intrínseca relação com o momento sócio-histórico em que se inscrevem, tais filmes produzidos nos anos 1960 não são exatamente filmes *sobre* a ditadura, são antes filmes *sob* a ditadura: construídos sob o impacto do golpe ou sob a opressão aprofundada após a instauração do Ato Institucional n.5 (AI-5), marcados pelo jugo cerceador da censura.

Nosso foco se dirige não a essas obras produzidas no calor do pós-golpe e

¹ As considerações aqui apresentadas resultam da pesquisa *Cinema e sociedade: sobre a ditadura militar no Brasil*, realizada com apoio do CNPq (de março de 2009 a fevereiro de 2010) e da FAPESP (de março de 2010 a fevereiro de 2011).

² carolinegomesleme@gmail.com

impregnadas pela opressão do regime autoritário, mas a obras filmicas produzidas a partir da abertura política, notadamente após a revogação do AI-5 em 13 de outubro de 1978 e a sanção da Lei de Anistia em 28 de agosto de 1979, quando se tornou possível ao cinema tecer considerações mais diretas, e com algum distanciamento, a respeito da ditadura que estava se exaurindo.

Nos trinta anos subsequentes, o processo de redemocratização foi se consolidando enquanto a ditadura militar não saiu mais das telas de cinema e a problematização da tortura tornou-se um elemento de destaque nessa filmografia. Aludida, descrita, relatada ou encenada, a tortura se faz presente na grande maioria dos filmes de longa-metragem, na modalidade ficção ou documentário, lançados de 1979 a 2009 que, de diferentes formas, tematizam a ditadura militar brasileira.

Ao mesmo tempo em que compartilham uma postura de denúncia em relação à violência ditatorial, esses filmes se diferenciam nos tratamentos cinematográficos da questão. Essas diferenças podem ser observadas tanto em aspectos de ordem mais propriamente “conteudística” – a tortura apresentada (ou não) como política de Estado, a vinculação (ou não) dos militares às práticas de violência, a problematização (ou não) da base sócio-histórica dessa violência – quanto em aspectos de ordem estética, na forma pela qual os filmes apresentam audiovisualmente os suplícios.

Nota-se que nos filmes lançados nos anos 1980 – particularmente até 1985, quando ainda se vivia sob o regime militar – a denúncia da tortura é realizada com certa cautela, valendo-se de estratégias que não culpabilizam diretamente o Estado brasileiro pela violência. Em *Pra frente Brasil* (Roberto Farias, 1982) e *O bom burguês* (Oswaldo Caldeira, 1983) a tortura realiza-se pelas mãos de civis sem vinculação com as Forças Armadas ou Forças Auxiliares (Polícia Militar ou Civil), sendo que em *Pra frente Brasil* as investigações policiais ocorrem paralelamente e sem relação com a tortura. Em *E agora José? Tortura do sexo* (Ody Fraga, 1980) e *Paula – A história de uma subversiva* (Francisco Ramalho Jr., 1980), filmes anteriores e menos conhecidos, os policiais civis estão comprometidos com a tortura, mas os militares e o governo não são explicitamente envolvidos e responsabilizados pelo funcionamento do aparato repressor. *A freira e a tortura* (Ozualdo Candeias, 1984) e *Ao sul do meu corpo* (Paulo César Saraceni, 1983) são outros filmes do início dos anos 1980 que não comprometem diretamente os militares, ainda que em *A freira e a tortura* os carcereiros tragam à delegacia uma grande foto do general-presidente Médici.

Outra estratégia adotada por filmes dos anos 1980 em sua abordagem da tortura foi o deslocamento da nacionalidade do aparato repressor para países fictícios, como ocorre em *O torturador* (Antonio Calmon, 1981); *Tensão no Rio* (Gustavo Dahl, 1985) e *Tanga – Deu no New York Times?* (Henfil, 1988). Nesses filmes os personagens militares aparecem em ligação direta com o arbítrio e a violência, mas eles não estão a serviço do Brasil e sim de fantásticos países da América Latina: “Corumbai”; “Valdívia” e “Tanga”, respectivamente.

Após o fim do regime militar, os militares passam a aparecer em vinculação direta com o aparato repressor em filmes como *Kuarup* (Ruy Guerra, 1989) e *Corpo em delito* (Nuno Cesar Abreu, 1989). E o aparato repressor é apresentado em sua complexa rede de agentes a serviço do Estado em filmes recentes como *Zuzu Angel* (Sérgio Rezende, 2006) e *Batismo de sangue* (Helvécio Ratton, 2007). A vigência do regime liberal-democrático, entretanto, não correspondeu necessariamente à abordagem da tortura como política de Estado. Em *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997), o personagem do agente torturador age com autonomia e chega a contrariar ordens superiores, de modo que a tortura pode ser interpretada neste filme como ação de oficiais de baixa patente indisciplinados, que agiam independentemente e/ou à revelia de ordens superiores, ratificando a hipótese propalada por autoridades civis e militares comprometidas com a ditadura que afirmam que a tortura, quando excepcionalmente ocorreu, foi produto da “autonomia” e dos “excessos” da polícia política.

Quanto à representação audiovisual dos suplícios, ao contrário do que se poderia supor, não houve uma “evolução” na forma de exposição, de implícita para explícita, ao longo dos anos em que se caminhou para o regime liberal-democrático. Aquele que identificamos como o primeiro dentre os filmes que se reportam diretamente ao período de recrudescimento da ditadura militar e à tortura contra presos políticos, *E agora, José?*, exibido em 1980, apresenta cenas bastante contundentes. O personagem José, preso sob acusação de envolvimento com organizações “subversivas” após ter se encontrado com um amigo militante político, é submetido ao pau-de-arara, espancado severa e continuamente com pontapés, “telefones”³ e golpes desferidos com pedaço de madeira, e, não tendo na realidade qualquer envolvimento político, nada pode revelar e morre sob tortura. Mulheres presas por envolvimento com José são também barbaramente torturadas

3 “Telefones” são fortes tapas desferidos simultaneamente contra os dois ouvidos.

com socos e pontapés, queimaduras de cigarros, violência sexual, choques elétricos e são ainda coagidas a chutá-lo.

Paula, também de 1980, é mais discreto na representação imagética da tortura, que é, não obstante, sugerida de forma incisiva: são apresentadas imagens de um preso severamente machucado; pode-se ouvir os gritos da militante Paula quando está sendo “interrogada”; menciona-se que um dos presos já “não pertence mais a este mundo”; a tortura psicológica é referenciada quando o personagem Frei é humilhado e provocado pelos policiais que procuram desestabilizá-lo dizendo-lhe que seus companheiros o estão acusando de traidor ou quando Frei alerta o companheiro de cela Marco Antônio: “eles mexem com todas as celas para deixar a gente nervoso”; Paula é assassinada pela equipe do delegado Oliveira quando retorna clandestina ao Brasil após ter estado exilada; e os métodos de Oliveira ficam explicitados quando, dez anos depois, ele usa a violência como meio de obter informações numa investigação.

Em *Pra frente Brasil*, são representadas as diversas formas de tortura por que passa o personagem Jofre: tortura psicológica, espancamento, “telefones” e choques elétricos na “cadeira-do-dragão”,⁴ terminando por ser assassinado quando o torturador Dr. Barreto pula com os dois pés sobre seu corpo. Outras práticas são abordadas por esse filme em “aula de tortura” – ministrada por um instrutor de língua inglesa – em que se explica o funcionamento do pau-de-arara através de demonstrações com um preso que é também “empalado” com um cassete.

Já *O bom burguês*, produzido em meio a um conturbado processo de censura a *Pra frente Brasil*,⁵ é mais sutil na apresentação da tortura, não representando audiovisualmente os atos de violência, apenas seus resultados: os ferimentos relativamente leves sofridos pelo protagonista Lucas; a morte de um líder do Partido Comunista, personagem idoso que sofre ataque cardíaco após presumida sessão de tortura; a perturbação da personagem Joana cujo corpo, exibido nu, não apresenta sinais visíveis de violência.

4 “Cadeira do dragão” designa uma cadeira com placas de metal onde o indivíduo é amarrado para aplicação de choques elétricos.

5 Após ser exibido no Festival de Gramado de 1982, *Pra frente Brasil* teve sua exibição comercial proibida pela censura, com base no artigo 41, alínea “d”, do Decreto n. 20.493/46, que determinava a interdição de obras que pudessem “provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades e seus agentes”. O filme passou por tramitação conturbada, com recursos ao Conselho Superior de Censura (CSC), até sua liberação para exibição em território nacional, oito meses depois, em dezembro de 1982, após a Copa do Mundo de futebol e o período de eleições. As tensões em torno desse filme custaram ainda a exoneração do diretor-geral da Embrafilme na época, Celso Amorim, por ter aprovado a participação da empresa estatal no financiamento do filme. Cf. Simões (1999).

Há também exemplos de abordagens que se valeram do chamado “humor negro” em sua representação, como é o caso dos já mencionados filmes dos anos 1980, *O torturador* e *Tanga – Deu no New York Times?* e do recente *Casseta & Planeta – A taça do mundo é nossa* (Lula Buarque de Hollanda, 2003).

Mas qual seria a forma mais apropriada para se representar a tortura no cinema?

Se, de um lado, filmes como *O bom burguês* e *O que é isso, companheiro?* puderam ser acusados de apresentar as torturas de forma “higiênica e palatável” ou “que não arrancam uma críspação, nem embrulham o estômago” – expressões de Xavier (1997) e Corrêa (1983), respectivamente a respeito dos filmes de Barreto e Caldeira – *Batismo de sangue*, que apresentou cenas nada “palatáveis”, foi alvo de críticas justamente em torno de seu extremo realismo, que se confundiria com “certa faísca de sadismo cinematográfico”, nas palavras de Butcher (2007).

Tal discussão nos remete aos célebres textos de Jacques Rivette (1961) e Serge Daney (1992), que colocam em questão o aspecto abjeto inerente à espetacularização do horror. Determinadas questões, segundo Rivette (1961), só podem ser abordadas “no temor e no terror” e esse “temor e terror” deve se inscrever na forma como se filma. Ao se abordar os campos de concentração – ou os horrores da tortura perpetrada pela ditadura militar – não é cabível adotar-se a mesma postura com que se filma um outro tema qualquer. Pretensões de realismo precisam, nesses casos, ser problematizadas, pois, quando se trata de um tema como esse,

[...] por múltiplas razões, fáceis de compreender, o realismo absoluto, ou aquele que pode ter lugar no cinema, é impossível; toda tentativa nessa direção é necessariamente inacabada (“logo imoral”), todo ensaio de reconstituição ou de maquiagem derrisória e grotesca, toda aproximação tradicional do “espetáculo” diz respeito ao *voyeurismo* e à pornografia (RIVETTE, 1961, p. 54, tradução nossa).

Em alguns dos filmes sobre a ditadura militar o aspecto de exploração espetacularizante da violência fica evidente, como é o caso de *E agora José?*, cujo subtítulo, *Tortura do sexo*, permite vislumbrar facetas de apelo erótico num filme que seria “um filme sobre os direitos humanos, eminentemente político”, como quis seu diretor e roteirista, Ody Fraga (1980). Realizado na chamada Boca do Lixo paulistana, núcleo de produção de filmes calcados na fórmula “erotismo + produção barata + título apelativo + divulgação em mídias populares” (ABREU, 2006, p. 118, grifos do autor), *E agora José?* não escapa

das balizas que pautavam o Cinema da Boca⁶ e, desse modo, a condenação que faz da violência - o filme se encerra com a exibição do Art. 5º da Declaração Universal dos Direitos do Homem: “Ninguém será submetido à tortura, nem a tratamento ou castigo cruel, desumano ou degradante” - fica comprometida por imperativos de apelo sexual, sendo tênue a linha que separa a condenação da violência e a sua apologia, especialmente no que diz respeito às personagens femininas.

Além do protagonista José são presas sua amante e duas prostitutas que estiveram com ele e com seu amigo militante de esquerda na noite que antecedeu a sua prisão, sendo os corpos dessas mulheres exibidos nus durante quase todo o filme e explorados pela câmera de maneira “voyeurista”, característica dos filmes eróticos voltados ao público masculino.⁷

Sabe-se que a prática de tortura contra presos políticos usualmente era perpetrada contra corpos nus, quer se tratassem de corpos masculinos ou femininos. No entanto, em *E agora José?* a nudez masculina fica encoberta pela manipulação de luz e sombra, bem como pelo enquadramento da câmera, enquanto os corpos femininos, que são maioria (três mulheres), são continuamente explorados ao estilo característico das pornochanchadas, que privilegiam a perspectiva masculina. *E agora José?*, todavia, afasta-se do caráter “leve” das comédias eróticas conhecidas como pornochanchadas e, na exploração da violência contra mulheres encarceradas, tangencia o gênero WIP (*Women in Prison*), subgênero fortemente misógino do chamado cinema *exploitation*,⁸ que explora situações sórdidas envolvendo corpos femininos submetidos ao confinamento.

Conforme aponta Laura Cánepa (2008, 2009), os filmes *exploitation*, especialmente *sexploitation*, tiveram seu apogeu no Brasil na década de 1970 e trilharam uma trajetória com início na comédia e desdobramentos posteriores em filmes de horror e violência

6 Segundo Abreu (2006), o cinema da Boca do Lixo era caracterizado pela ausência de financiamento estatal, pela produção realizada por e para pessoas de classes populares, pela precariedade de recursos, pelo financiamento sustentado por pequenos comerciantes ou distribuidores e exibidores de cinema e pela produção e consumo rápidos, numa lógica estritamente comercial.

7 O cinema erótico voltado ao público masculino exacerba a condição de objeto do olhar tradicionalmente atribuída ao corpo feminino no cinema. É clássico o ensaio de Laura Mulvey (1983) no qual ela utiliza uma abordagem psicanalítica e feminista para analisar a posição da mulher no cinema narrativo clássico. Em sua análise, a autora observa que à imagem da mulher é atribuída a condição de objeto passivo do prazer escopofílico, enquanto ao olhar é atribuído um ponto de vista masculino e ativo. A figura feminina ora é transformada em fetiche, o que se expressa no culto às estrelas de cinema; ora é desvalorizada, considerada culpada, sendo punida ou redimida pela narrativa.

8 O chamado cinema “de exploração” explora temas e situações considerados tabus, tendo como eixos centrais o horror, o sexo e a violência. Cf. Piedade (2002) e Cánepa (2008, 2009).

que tinham as mulheres como principais vítimas.⁹ *E agora José? Tortura do sexo* faz parte desse conjunto de filmes que oferecem o que Linda Williams (1999) denominou de “espetáculos da vitimização feminina”.

Segundo Linda Williams (1999), os corpos femininos têm sido no cinema os principais invólucros e veículos das intensas sensações transmitidas por gêneros cinematográficos marcados pelo “excesso”, notadamente a pornografia, o horror e o melodrama. Em tais gêneros, explica a autora, o excesso é marcado visualmente, na imagem dos corpos convulsos pela violenta emoção de prazer sexual, de terror ou de sofrimento, e também auditivamente, exprimindo-se não na forma de articulações codificadas de linguagem mas em inarticulados gritos, gemidos, choros e soluços, de prazer, de medo, de dor. A pornografia, o horror e o melodrama compartilham não só a exibição dos “excessos”, mas o objetivo de mobilizar sensações corporais no espectador, que de certo modo mimetiza as intensas sensações dos corpos espetacularizados na tela. E as mulheres têm, tradicionalmente, figurado como a encarnação primária dessas sensações. Em filmes de terror convencionou-se que as mulheres são as “melhores vítimas”, assim como nos filmes de pornografia sadomasoquista costuma-se encontrar uma representação exacerbada da clássica composição melodramática da vítima feminina sofrendo nas mãos do vilão. *E agora, José?* é exemplo claro desse tipo de configuração, e também em outros filmes sobre a ditadura realizados nos anos 1980 observa-se, de maneira mais ou menos sutil, a objetificação dos corpos femininos.

Ao contrário de filmes mais recentes, nos quais se nota quase uniformidade no que diz respeito à não representação da tortura de mulheres,¹⁰ filmes dos anos 1980, como *O torturador*; *Ao sul do meu corpo*; *A freira e a tortura* e *O bom burguês*, levaram às telas imagens de mulheres sob tortura, sendo que tal representação parece estar relacionada a

9 Cánepa (2009) aponta também exemplos de filmes *exploitation* brasileiros que se desenrolam em sentido oposto, com personagens femininas dominadoras que fazem dos homens suas vítimas. Mas é importante notar que diversos filmes eróticos, pornográficos ou de horror produzidos no Brasil nos anos 1980 apresentam tortura de mulheres em seus enredos, conforme se depreende das sinopses presentes no *Dicionário de Filmes Brasileiros*, organizado por Silva Neto (2002). Nesses filmes, no entanto, a tortura vincula-se a perversões individuais (ou sobrenaturais) sem a conotação política presente em *E agora, José?*.

10 Filmes como *Lamarca* (Sérgio Rezende, 1994), *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997), *Ação entre Amigos* (Beto Brant, 1998), *Zuzu Angel* (Sérgio Rezende, 2006), *Batismo de sangue* (Helvécio Ratton, 2007) e *O Ano em que meus pais saíram de férias* (Cao Hamburger, 2006) restringem a representação imagética da tortura aos corpos masculinos, mesmo quando há referências à tortura de personagens femininas; *Cabra-cega* (Toni Venturi, 2005) é marcante exceção.

uma “necessidade” do cinema brasileiro dos anos 1980 de exibir a nudez feminina.¹¹ Isto é mais evidente nos filmes produzidos no âmbito da Boca do Lixo – caso de *E agora, José?* e *A freira e a tortura* – que, conforme mencionamos, tinham na exibição das formas femininas seu mote principal, mas também pode ser percebido em filmes “sérios”. Em *Ao sul do meu corpo* uma moça é exibida em pé, nua, com ferimentos nos seios, aos gritos, desesperada por saber que seu companheiro está sendo torturado. A ação de tortura desferida contra ela não é encenada, somente seu corpo é exibido ferido, enquanto a tortura do rapaz é explicitada em afogamentos e choques elétricos, sendo, no caso dele, a iluminação adotada bastante discreta e sem qualquer exploração de seu corpo, numa representação mais simbólica do que naturalista. *O bom burguês*, por sua vez, representa esteticamente a tortura da personagem Joana, interpretada pela bela Christiane Torloni, atriz de grande sucesso nos anos 1980. No canto de uma sala ampla e completamente branca, ela aparece nua e submissa; seu corpo não apresenta nenhum sinal de agressão e só se presume que passara por tortura sexual e/ou psicológica pelos sinais de perturbação mental que apresenta.¹² É importante notar que esta cena é imediatamente posterior à cena de sua prisão, em que estava deitada na praia, de biquíni, e fora enquadrada pela câmera de maneira sensual. Desse modo, as imagens que concernem à tortura de Joana ficam diretamente associadas àquelas que exploram sua sensualidade.

A ambiguidade de tais cenas pertencentes a filmes dos anos 1980 está ausente no contemporâneo *Cabra-cega*, no qual a representação da tortura é aterradora e não traz nenhuma conotação estética ou apelo erótico. Em cenas curtas e perturbadoras que invadem a narrativa à semelhança de *flashes*, a torturada aparece nua, suja e sangrando, com ferimentos no rosto e no corpo e queimaduras de cigarro nos seios. Sentada na “cadeira-do-dragão”, aplicam-lhe choques sobre o corpo molhado, mostram-lhe um

11 Com a liberalização do regime e dos costumes, as chamadas pornochanchadas foram ficando cada vez mais ousadas e, com o precedente aberto pela liberação de *O Império dos sentidos* (Nagisa Oshima, 1976) em 1980, começaram a entrar no país filmes estrangeiros pornográficos, que conseguiam o direito de exibição através de mandatos judiciais. Para enfrentar a concorrência e atender à demanda, os filmes brasileiros foram impelidos a adotar algum tipo de apelo sexual e, em meados da década, o cinema brasileiro começou a produzir, especialmente na Boca do Lixo, seus próprios filmes *hardcore*, de sexo explícito, que chegaram a corresponder, no final da década, a mais da metade dos filmes produzidos no Brasil. Cf. José Mário Ortiz Ramos (1987) e Randal Johnson (1995).

12 Sabe-se que salas sem qualquer móvel foram utilizadas para a tortura conhecida como “geladeira”, conforme relata a ex-presença política Rosalina Santa Cruz no filme *Em nome da segurança nacional* (Renato Tapajós, 1984). *O bom burguês*, entretanto, não traz elementos suficientes para que o espectador compreenda o funcionamento da “geladeira” (não há referência às baixas temperaturas e/ou ruídos intensos diversos) e a sala branca acaba servindo aos quesitos estéticos para enquadramento da atriz.

espelho para que se veja naquela situação deplorável e então a câmera se afasta após uma frase atroz: “vai parir eletricidade!”¹³

Observa-se na filmografia que a preocupação em denunciar a tortura é uma constante e esta costuma vir carregada de imagens chocantes de suplício. No entanto, raramente os filmes propõem uma reflexão mais acurada sobre a problemática subjacente à violência do Estado. Ao mesmo tempo em que há quase um consenso na abordagem crítica à ditadura e à repressão, é comum que os tratamentos cinematográficos favoreçam o maniqueísmo e promovam a redução do conflito ao âmbito moral, personificando nos militares e agentes torturadores um poder opressor que se apresenta sem substância sócio-histórica.

Cabe lembrar que, conforme pondera Susan Sontag (2003), a mera representação realista da violência não é suficiente para que esta seja problematizada; não basta mostrar o horror para que ele seja considerado abominável. Imagens como fotografias de mortos em guerras têm sentidos diversos dependendo de quem as vê, podendo ser apreendidas de formas diferentes pelos dois lados de um conflito. Sendo assim, é necessária uma reflexão política e esta raramente tem sido suscitada nos filmes brasileiros sobre a ditadura militar lançados nos últimos trinta anos.

Referências

- ABREU, Nuno Cesar Pereira de. **Boca do lixo: cinema e classes populares**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.
- AÇÃO ENTRE AMIGOS. Beto Brant. Brasil, 1998, filme 35 mm.
- ANO EM QUE MEUS PAIS SAÍRAM DE FÉRIAS, O. Cao Hambúrguer. Brasil, 2006, filme 35 mm.
- AO SUL DO MEU CORPO. Paulo César Saraceni. Brasil, 1983, filme 35 mm.
- BATISMO DE SANGUE. Helvécio Ratton. Brasil, 2007, filme 35 mm.
- BOM BURGUEÊS, O. Oswaldo Caldeira. Brasil, 1983, filme 35 mm.
- BRAVO GUERREIRO, O. Gustavo Dahl. Brasil, 1969, filme 35 mm.
- BUTCHER, Pedro. “Batismo de sangue” peca pelo didatismo. **Folha de São Paulo**, 20 abr. 2007.
- CABRA-CEGA. Toni Venturi. Brasil, 2005, filme 35 mm.
- CÁNEPA, Laura Loguercio. **Medo de quê?: uma história do horror nos filmes brasileiros**. Tese (Doutorado em Multimeios), Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.
- _____. Pernochoanchada do avesso: o caso das mulheres monstruosas em filmes de horror da Boca do Lixo. **E-Compós**, v. 12, n. 1, jan./abr. 2009. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/358/320>>. Acesso em: 20 jun. 2010.
- CASO DOS IRMÃOS NAVES, O. Luiz Sérgio Person. Brasil, 1967, filme 35 mm.

13 Sobre a tortura de mulheres, há que se assinalar o filme *Que bom te ver viva* (Lúcia Murat, 1989), dentre os filmes brasileiros, o que tematiza mais a fundo a tortura do corpo feminino.

- CASSETA & PLANETA – A TAÇA DO MUNDO É NOSSA. Lula Buarque de Hollanda. Brasil, 2003, filme 35 mm.
- CORPO EM DELITO. Nuno Cesar Abreu. Brasil, 1989, filme 35 mm.
- CORRÊA, Villas-Bôas. Um burguês perdido no espaço. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, 7 ago. 1983, p. 8.
- DANEY, Serge. *Le travelling de Kapo*. **Trafic**, n. 4, 1992, p. 5-19.
- DESAFIO, O. Paulo César Saraceni. Brasil, 1965, filme 35 mm.
- EM NOME DA SEGURANÇA NACIONAL. Renato Tapajós. Brasil, 1984, filme 16mm.
- FOME DE AMOR. Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1969, filme 35 mm.
- FRAGA, Ody. Entrevista a **Jornal da Semana**, n. 63, abril de 1980.
- FREIRA E A TORTURA, A. Ozualdo Candeias. Brasil, 1984, filme 35 mm.
- HERDEIROS, OS. Cacá Diegues. Brasil, 1969, filme 35 mm.
- IMPÉRIO DOS SENTIDOS, O (*Ai no korîda*). Nagisa Oshima. Japão, 1976, filme 35 mm.
- INCONFIDENTES, OS. Joaquim Pedro de Andrade. Brasil, 1972, filme 35 mm.
- JOHNSON, Randal. *The rise and fall of brazilian cinema, 1960-1990*. In: JOHNSON, Randal; STAM, Robert. (Orgs.). **Brazilian Cinema. Expanded edition**. New York: Columbia University Press, 1995. p. 362-386.
- KUARUP. Ruy Guerra. Brasil, 1989, filme 35 mm.
- LAMARCA. Sérgio Rezende. Brasil, 1994, filme 35 mm.
- LEME, Caroline Gomes. **Cinema e sociedade: sobre a ditadura militar no Brasil**. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Tradução de João Luiz Vieira. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983. p. 437-453.
- PAULA – A HISTÓRIA DE UMA SUBVERSIVA. Francisco Ramalho Jr. Brasil, 1980, filme 35 mm.
- PIEIDADE, Lúcio de Franciscis dos Reis. **A cultura do lixo: horror, sexo e exploração no cinema**. Dissertação (Mestrado em Multimeios), Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.
- PRA FRENTE BRASIL. Roberto Farias. Brasil, 1982, filme 35 mm.
- QUE BOM TE VER VIVA. Lúcia Murat. Brasil, 1989, filme 35 mm.
- QUE É ISSO, COMPANHEIRO? O. Bruno Barreto. Brasil, 1997, filme 35 mm.
- RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968/1973): a representação em seu limite**. São Paulo: Brasiliense; Embrafilme, 1987.
- RAMOS, José Mário Ortiz. O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987). In: RAMOS, Fernão (org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987. p. 399-454.
- RIVETTE, Jacques. *De l'abjection*. **Cahiers du cinéma**, n. 120, jun. 1961, p. 54-55.
- SILVA NETO, Antônio Leão. **Dicionário de Filmes Brasileiros**. São Paulo: A. L. Silva Neto, 2002.
- SIMÕES, Inimá. **Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil**. São Paulo: Ed. Terceiro Nome; SENAC, 1999.
- SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SORLIN, Pierre. **Sociología del Cine: la apertura para la historia de mañana**. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

- _____. *European cinemas, European societies 1939-1990*. Londres: Routledge, 1994.
- TANGA – DEU NO NEW YORK TIMES?. Henfil. Brasil, 1988, filme 35 mm.
- TENSÃO NO RIO. Gustavo Dahl. Brasil, 1985, filme 35 mm.
- TERRA EM TRANSE. Glauber Rocha. Brasil, 1967, filme 35 mm.
- TORTURADOR, O. Antonio Calmon. Brasil, 1981, filme 35 mm.
- WILLIAMS, Linda. *Film bodies: gender, genre and excess*. In: GRANT, Barry Keith. (Org.) *Film genre reader II*. Austin: University of Texas Press, 1999. p. 140-158.
- XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. A ilusão do olhar neutro e a banalização. **Praga**, n. 3, 1997, p. 141-153.
- ZUZU ANGEL. Sérgio Rezende. Brasil, 2006, filme 35 mm.

Algumas reflexões sobre os modos de produção cinematográfica

Dra. Cecilia Almeida Salles¹ (PUC/SP, docente)

Resumo

A partir de uma pesquisa sobre a expansão dos documentos do processo de criação, chegamos a uma grande diversidade de registros de produções cinematográficas tanto de natureza audiovisual, como verbais. A análise dessa documentação, sob a perspectiva da crítica que tem por objeto os processos construtivos nas artes e na ciência, nos levou ao enfrentamento da discussão sobre processos coletivos. Na interação de tais desdobramentos, surge este trabalho que tem como foco a autoria em tais percursos. Tendo como abordagem teórica a discussão de criação como rede em construção, serão discutidos, de modo mais específico, os livros *Memórias Imoriais* de Serguei Eisenstein e *The Kill Bill diary* de David Carradine.

Esta discussão sobre cinema está inserida no campo de pesquisa que se dedica à compreensão dos processos de produção em uma grande diversidade de meios, denominado, pelo Grupo de Pesquisa em Processos de Criação da PUC/SP, “crítica dos processos criativos”.

No XIV Encontro Socine, discutindo os diários de David Carradine, tentei responder à pergunta “o que esses registros oferecem sobre o processo de criação cinematográfico?” Foi possível flagrar algumas questões sobre o trabalho do ator em meio à coletividade do cinema. Quanto mais o tempo das filmagens passava, mais claro ficava o que era ser ator de um projeto Tarantino, como discutirei, de modo breve, mais adiante.

Os processos como o cinema oferecem muitas portas de entrada, referentes às diferentes etapas e pessoas que tornam um filme possível. Por exemplo, podemos estudar o percurso da sinopse ao roteiro, as diferentes versões de roteiros, a passagem do roteiro à filmagem, a relação material bruto e montagem final, extras e bônus de DVDs, diários, *blogs* mantidos ao longo do processo, etc.

Diante da complexidade dos aspectos envolvidos nesses processos de produção (que podem e precisam ser discutidos), algo que fica patente é a relevância de compreender as implicações das tomadas de decisão em processos coletivos.

Trago alguns pensadores que servirão de apoio para tais reflexões. Edgar Morin (2010, p. 111), em seu livro *Ciência com consciência*, discute os campos de conflitos nas

¹ cecilia.salles@gmail.com

produções em equipe. Ele ajuda a ampliar o olhar para além da aparente especificidade do cinema. Ao propor uma sociologia da ciência, ele afirma que muito do que acontece no universo acadêmico é mais geral do que se quer acreditar:

Como sabemos, o grande problema de toda organização viva – e, sobretudo, da sociedade humana – é que ela funciona com muita desordem, muitas aleatoriedades e muitos conflitos e, como diz Montesquieu, referindo-se a Roma, os conflitos, as desordens e as lutas que marcaram Roma não foram apenas a causa de sua decadência, mas também de sua grandeza e existência. Quero dizer que o conflito, a desordem e o jogo [...] não são resíduos a reabsorver, mas constituintes-chaves de toda existência social.

O autor reforça essa visão, afirmando que a essência das relações entre os cientistas é, ao mesmo tempo, de natureza amigável e hostil, de colaboração e competição, regida pelo jogo de verificação. Isto nos leva a um interessante questionamento: quais seriam as regras do jogo de outras atividades coletivas, como o cinema?

Gostaria de trazer para o debate sobre processos coletivos a analogia que Eisenstein (1987, p. 101) faz da produção cinematográfica com a construção de pontes e com o trabalho do músico de orquestra. Ele se sente fascinado pelo trabalho coletivo:

nunca toquei numa orquestra, mas acredito que uma estranha ocupação leva as pessoas ora a se envolverem, ora se divorciarem do traçado tão especial da ação coletiva [...] é o coletivismo do trabalho, quase uma dança marcada coletivamente, que une o movimento de dezenas de pessoas numa única sinfonia.

O interesse de Eisenstein pelo coletivismo do trabalho não pode ser visto isolado de sua ação política e de sua própria opção por se dedicar a uma atividade artística que se dá exatamente em meio à coletividade.

O cineasta ressalta ainda algo bastante interessante ao definir os processos em equipe: trata-se do entrelaçamento de atos individuais com a ação geral. Isso pode parecer óbvio à primeira vista, mas, sob a perspectiva dos estudos sobre processo, tem desdobramentos instigantes para refletir sobre o modo de ação do coletivo: são indivíduos ou sujeitos que viabilizam as produções em equipe.

Para dar continuidade a essas reflexões, retomo a abordagem do sujeito sob o ponto de vista semiótico (peirceano), assim como Vincent Colapietro (1989 e 2003) desenvolve. Ele diz que o próprio sujeito não é uma esfera privada, mas um agente comunicativo. É distinguível, mas não separável de outros, pois sua identidade é constituída pelas relações com outros; não é só um possível membro de uma comunidade, mas a pessoa, como sujeito, tem a própria forma de uma comunidade. Consciência, engenhosidade,

criatividade e outras características, atribuídas a agentes criativos, são sempre funções de sua constituição cultural e localização histórica. A multiplicidade de interações não envolve o absoluto apagamento do sujeito e, ao mesmo tempo, o *locus* da criatividade não é a imaginação de um indivíduo.

Os acompanhamentos de diferentes percursos da criação que venho fazendo ao longo de minha pesquisa, associados às reflexões de Colapietro, geram um conceito de autoria nesse espaço de interações múltiplas. É uma autoria distinguível, porém não separável dos diálogos com o outro; não se trata de uma autoria fechada em um sujeito, mas não deixa de haver espaço de distinção para seu modo específico de ação. A autoria, mesmo nos processos ditos individuais, se estabelece nas relações, ou seja, nas interações que sustentam a rede que vai se construindo ao longo do processo de criação (Salles, 2006).

Bauman (2003) discute, em seu livro *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*, as fontes do comunitarismo. Diz que uma parte integrante da ideia de comunidade é a obrigação fraterna de partilhar vantagens entre seus membros, independente do talento ou importância deles. Os sujeitos buscam reconhecimento de sua individualidade, mas sua forma de atuar passa a ser coletiva. Buscamos o sentido perdido de comunidade, entendida como lugar de segurança.

Para Vilém Flusser (2007), por sua vez, a comunidade humana é um artifício cuja intenção é nos fazer esquecer a brutal falta de sentido de uma vida condenada à morte, aproximando a ideia de pulsão de estar junto com o sentido de comunicação.

Colocando Steven Johnson (2011, p. 54-55) na roda desta discussão sobre o coletivo sob o ponto de vista da interatividade, ele parte de uma ampla análise de processos criativos em diferentes campos, em busca dos modos como as novas ideias são formuladas. Ao procurar por “propriedades e padrões compartilhados que ocorrem reiteradamente em ambientes de excepcional fertilidade” (JOHNSON, 2011, p. 20), ele encontra aquilo que denomina redes líquidas. O autor relata descobertas no campo da ciência, mais especificamente, no ambiente de um laboratório de pesquisa.

Ele parte da pesquisa que Kevin Dunbar fez sobre o trabalho em um laboratório de biologia molecular. Foi observado que a maioria das ideias importantes vinha à tona durante reuniões regulares de laboratório, nas quais cerca de uma dúzia de pesquisadores se encontrava e, de maneira informal, apresentava e discutia seu trabalho mais recente. Ao estudar o mapa da formação de ideias criado por Dunbar, podia ser observado que o

ponto de partida da inovação não era o microscópio, mas a mesa de reunião.

Jonhson diz que Dunbar colocou a olho nu uma serie de interações, que levavam de maneira invariável a descobertas importantes durante conversas no laboratório. O ambiente de grupo ajudava a contextualizar problemas, na medida em que perguntas feitas por colegas forçavam os pesquisadores a pensar sobre seus experimentos numa escala ou nível diferente. As interações do grupo desafiavam suas suposições sobre os achados mais surpreendentes, tornando-os menos propensos a descartá-los como erro experimental. Nessas sessões grupais de solução de problemas, “os resultados do raciocínio de uma pessoa tornavam-se o input para o raciocínio de outra, resultando em mudança significativa em todos os aspectos do modo como a pesquisa era conduzida” (JOHNSON, 2011, p. 55).

Analogias produtivas entre diferentes campos especializados tinham maior probabilidade de emergir no ambiente de diálogo da reunião de laboratório. A reunião de laboratório cria um ambiente no qual novas combinações podem ocorrer e a informação pode transbordar de um projeto para outro, evitando que as ideias fiquem presas aos preconceitos iniciais.

Steven Johnson afirma que a pesquisa de Dunbar sugere uma ideia vagamente tranquilizadora: mesmo com todos os avanços tecnológicos de um dos principais laboratórios de biologia molecular americano, a ferramenta mais produtiva para gerar boas ideias continua a ser um círculo de seres humanos sentados em volta de uma mesa, discutindo questões de trabalho.

O fluxo social da conversa em grupo transforma o estado sólido privado numa rede líquida, tirando, assim, os indivíduos de zonas de estabilidade, certezas e conforto. É interessante associar essa discussão trazida por Steven Johnson ao conceito de criação como rede, com o qual venho lidando. Ao adotarmos o paradigma da rede estamos pensando o ambiente de interações, laços, interconectividade, nexos e relações.

Os elementos de interação são os picos ou nós da rede (MUSSO, 2004). Morin (2002, p. 72) faz também algumas reflexões interessantes, em outro contexto, sobre interações, ao defini-las como ações recíprocas que modificam o comportamento ou a natureza dos elementos envolvidos; supõem condições de encontro, agitação, turbulência e tornam-se, em certas condições, inter-relações, associações, combinações, comunicações, etc., ou seja, dão origem a fenômenos de organização. Morin fala também em jogo de interações, cujas regras podem parecer com as leis da natureza. Há algo nas propriedades associadas

à interatividade, em ambas as definições, que nos parece ser importante de se destacar para compreendermos as conexões da rede da criação: influência mútua, algo agindo sobre outra coisa e algo sendo afetado por outros elementos.

Trago, assim, essas visões sobre o coletivo para o campo do cinema. Parece, a partir dos autores até aqui apresentados, ser fundamental levar em conta a colaboração e a competição que levam a conflitos inevitáveis mas profícuos (Morin). Ao mesmo tempo, o coletivo é visto como necessidade humana de partilhar e de buscar o sentido perdido de comunidade como lugar de segurança (Bauman) e pulsão de estar junto no sentido de comunicação (Flusser).

O coletivo é ao mesmo tempo propiciador de interações gerando mútuo contágio e campos de novas possibilidades (Johnson). É uma rede (Musso) que se dá na interação de indivíduos ou agentes comunicativos (Colapietro); uma rede que se constrói no entrelaçamento de ações com hierarquias e funções diferenciadas (Eisenstein).

Gostaria de me aprofundar um pouco mais na questão trazida por Eisenstein: o fato do cinema ser o entrelaçamento de atos individuais com a ação coletiva; é importante lembrar que os modos de produção do cinema passam necessariamente pelo coletivo, sem deixar, no entanto, de viver essas questões que envolvem a interação entre sujeitos envolvidos em um projeto comum.

Seria interessante, para estabelecer relação entre essa questão e as interações que acontecem ao longo dos processos de criação, partir do relato de William Kentridge sobre sua instalação *Screensaver*, feita no Sesc Pompéia em 2000. Trata-se somente de um exemplo em meio a outros tantos que eu poderia trazer aqui.

O DVD *Certas dúvidas de William Kentridge* inclui o *making of* da instalação, no qual ele lembra que em determinado momento do processo pensou na possibilidade de estabelecer relação entre aquário e carro. Diz que foi uma associação sedutora. No entanto, não foi suficiente. A dúvida que seguiu foi: será que é suficiente para sustentar algo bom ou é só uma ideia boa? E ele mesmo responde: “acho que depende da futura filmagem”. Em outras palavras, depende do que será feito dessa interação aparentemente atraente.

A pergunta que ele se fez fala da associação como um campo de possibilidades, cujo desenvolvimento e avaliação da consistência são dependentes da continuidade do processo, que envolverá produção, necessidade de tomadas de decisões que por sua vez

envolvem critérios. Trouxe este exemplo de um processo (aparentemente) individual para conseguir focar uma das muitas questões envolvidas na complexidade de uma produção coletiva como o cinema, ao longo da qual há uma ampla interação de redes individuais, que estão em ação conjunta para que o filme aconteça. Quem resolve que uma associação traz algo consistente para o processo ou é só uma boa ideia?

No estudo que fiz do diário que David Carradine manteve ao longo da filmagem de *Kill Bill* (SALLES, 2010), ficou claro como o ator passou a ser parte de uma equipe, especialmente o processo de envolvimento e adesão em um campo de atração por afinidades, com comando definido: um projeto Tarantino. O relato de Carradine deixa claro que “o jogo de verificação seria regido” (Morin) nesse caso pelos critérios do diretor, com algumas referências ao produtor.

Acompanhamos, também, a formação da equipe, em um clima de desejos em comum, como quando ele relata o encontro com Harvey Weinstein, da Miramax, e o produtor, que já era parceiro de Tarantino, Lawrence Bender. Apesar de dúvidas sobre como tudo transcorreria, Carradine (2007, p. 21) diz que era pura formalidade: “Harvey quer ser parte da equipe. Ao falar da inclusão de Rob Moses, seu *coach*, ele usa um termo interessante para se pensar a formação de equipe, diz que, ao longo do processo, sua entrada se tornaria orgânica” (CARRADINE, 2007, p. 26). Ele parece estar se referindo às escolhas que passam a integrar, de modo não artificial, este corpo de trabalho, formado por diversos indivíduos.

Nesta tentativa de discussão do processo de criação em meio à equipe que envolve a produção cinematográfica, destaco nesta última anotação de D. Carradine a permanente inter-relação de projetos e de desejos. O diretor, neste caso, é visto como uma liderança que convoca para a realização de um projeto por ele idealizado ou proposto; no entanto, esta equipe é formada por sujeitos com seus próprios desejos e buscas. Ao mesmo tempo em que o ator se coloca à disposição do projeto do diretor, ele quer estar muito bem neste papel, provavelmente, para atender a seu desejo individual. Quando falo de projetos pessoais, refiro-me aos princípios éticos e estéticos que direcionam o fazer artístico. São as tendências do percurso que podem ser observadas como atratores, que funcionam como uma espécie de campo gravitacional, indicando a possibilidade de determinados eventos ocorrerem. Nesse espaço de tendências vagas está o projeto poético do artista, princípios direcionadores, de natureza ética e estética, presentes nas práticas criadoras,

relacionados à produção de uma obra específica e que atam a obra daquele criador, como um todo. São princípios relativos à singularidade do artista: planos de valores, formas de representar o mundo, gostos e crenças que regem seu modo de ação. Esse projeto está inserido no espaço e tempo da criação que inevitavelmente afetam o artista. A busca pela concretização deste projeto é contínua, daí ser sempre incompleta; ao mesmo tempo, o próprio projeto se altera ao longo do tempo (SALLES, 2011).

É interessante observar este diálogo de desejos, explicitado na primeira leitura do roteiro. Carradine se sente atraído pelo modo de ação de Tarantino, ao mesmo tempo em que se inebria com elogios pessoais.

As hierarquias e as funções são parte da definição dos modos de organização da “comunidade passageira” que é a equipe do processo cinematográfico, e, por sua vez, estão estreitamente ligados ao cinema que se busca – o cinema de Hollywood, com funções bem definidas e diferenciadas, e o cinema de autor, com o diretor como *locus* de decisões, a partir de critérios de seu projeto cinematográfico. Essa é a clássica dicotomia dos modos de ação dos cineastas, gerando claras diferenças no que diz respeito aos resultados sob o ponto de vista cinematográfico.

O cinema contemporâneo parece estar fazendo algumas experimentações nesse campo, a partir da exploração de diferentes modos de produção e de relações entre os membros da equipe. Sei que há muitos cineastas em busca de outros modos de produção. Vou falar de dois cineastas paulistas, Tatá Amaral e Roberto Moreira, cujos trabalhos acompanho mais de perto. Em um processo que parece dialogar com o modo de ação de alguns diretores teatrais, leva-se para o *set* de filmagem o processo colaborativo, que é apresentado por Antonio Araújo (2011) em suas reflexões sobre o processo de *O paraíso perdido*, que marcou o surgimento do Teatro da Vertigem.

O autor fala da dinâmica de trabalho que só foi assim denominada por eles quando já iam para a terceira peça da trilogia bíblica. Ele diz que

apesar de certa desconfiança e preconceito, naquele momento, com o termo *criação coletiva*, é incontestável nossa filiação a esse *modus operandi* – ainda que tenhamos nos apropriado dele de uma maneira própria e particular. Pois, apesar de não comungarmos da filosofia da extinção dos papéis dentro de uma criação, acreditávamos em funções artísticas com limites menos rígidos, estanques, e praticávamos uma criação a todo tempo integrada, com mútuas contaminações entre os artistas envolvidos (ARAÚJO, 2011, p. 14).

A principal diferença entre criação coletiva e colaborativa se encontra, portanto, na manutenção das funções artísticas.

Se a criação coletiva pretendia uma diluição ou até uma erradicação desses papéis, no processo colaborativo a sua existência passa a ser garantida. Dentro dele, existiria, sim, um dramaturgo, um diretor, um iluminador, etc. (ou, no limite, uma equipe de dramaturgia, de encenação, de luz, etc.), que sintetizariam as diversas sugestões para uma determinada área, propondo-lhe um conceito estruturador. Além disso, diante de algum impasse insolúvel, teriam direito à palavra final concernente àquele aspecto da criação (ARAÚJO, 2011, p. 137).

Tal dinâmica é definida de modo sucinto, em determinado momento, por Araújo: “[...] se constitui numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, sem qualquer espécie de hierarquias, produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos” (ARAÚJO, 2011, p. 131). “Praticávamos uma criação a todo tempo integrada, com mútuas contaminações entre os artistas envolvidos” e convidados (ARAÚJO, 2011, p. 14).

Ao longo da leitura de *A gênese da vertigem: o processo de criação de “O paraíso perdido”*, de Antonio Araújo, acompanhamos, assim, o encontro de um grupo e de um método.

O processo colaborativo parece dialogar com aquilo que Steven Johnson (2011, p. 56) denomina rede líquida e toda a discussão aqui apresentada relativa ao poder gerador da interatividade a partir do contágio mútuo. É interessante observar esse aspecto sendo tomado como modo de ação do grupo.

Retomando o que poderia se chamar uma possível apropriação de modos de produção, alguns cineastas vêm trabalhando de modo semelhante, com algumas consequências como atores propositivos, que a partir de improvisos podem interferir no roteiro. É claro que esses modos de trabalho não se restringem a este aspecto, envolvem outras escolhas como, só para citar um exemplo, trabalhar com atores não profissionais. Não é meu objetivo aqui.

De um modo geral, o roteiro cinematográfico já se coloca mais flexível, chegando, em alguns casos, à aposta de um processo sem roteiro anterior, que se constrói ao longo da filmagem. É nesse sentido que poderíamos dizer que os membros da equipe são propositores sem que as funções sejam eliminadas, como no processo colaborativo descrito por Antonio Araújo. Lembrando que o desempenho de funções envolve critérios de tomadas de decisão.

O que eu gostaria de ressaltar é que a compreensão dos diferentes projetos estéticos dos cineastas passa por seus modos de produção, isto é, diferentes propostas de relações no coletivo geram diferentes tipos de cinema.

Referências

- ARAÚJO, Antonio. **A gênese da Vertigem**: o processo de criação de “O paraíso perdido”. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade**: a busca por segurança no mundo atual. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- CARRADINE, David. **The Kill Bill diary**. London: Methuen Drama, A&C Black Publishers Ltd., 2007.
- CERTAS DÚVIDAS DE WILLIAM KENTRIDGE. William Kentridge. Brasil, 2000. DVD.
- COLAPIETRO, Vincent. **Peirce’s approach to the self: a semiotic perspective on human subjectivity**. New York: State University of New York, 1989.
- _____. *The loci of creativity: fissured selves, interwoven practices*. **Manuscrita**: revista de crítica genética. n. 11. São Paulo: Annablume, 2003. p. 59-82.
- EISENSTEIN, Serguei. **Memórias imorais**: uma autobiografia. Tradução de Herbert Marshall. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**: por uma filosofia do *design* e da comunicação. Tradução de Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- JOHNSON, Steven. **De onde vêm as boas ideias**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- MORIN, Edgar. **O Método 1**: a natureza da natureza. Tradução de Ilana Heineberg. Porto Alegre: Sulina, 2002.
- _____. **Ciência com consciência**. 13. ed. Tradução de Maria D. Alexandre e M. Alice S. Dória. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- MUSSO, Pierre. A filosofia da rede. In: Parente, A. (org.) **Tramas da rede**. Porto Alegre: Sulina, 2004. p. 17-38.
- SALLES, Cecilia A. **Redes da criação**: construção da obra de arte. Vinhedo: Horizonte, 2006.
- _____. O diário de David Carradine: *Kill Bill* de Quentin Tarantino. **Manuscrita**: revista de crítica genética. n. 19. São Paulo: Humanitas, 2010. p. 48-65.
- _____. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

**Imagens do passado, memórias do futuro:
O anacronismo em *Le souvenir d'un avenir*¹**

Edson Pereira da Costa Júnior (UFSCar, mestrando em Imagem e Som)

Resumo

Analisamos o *found footage* *Le souvenir d'un avenir* (Lembranças de um porvir, 2001), de Chris Marker e Yannick Bellon, tendo como foco o gesto dos realizadores de despertar o anacronismo nas imagens de arquivo e encontrar, nos vestígios do passado, a marca de um porvir. Amparamo-nos, sobretudo, nos estudos de Didi-Huberman a propósito da relação entre imagem, memória e tempo.

*parti pour ne plus revenir
et n'étant plus que pour moi-même
le souvenir d'un avenir
qui s'était cru d'espèce humaine
(Claude Roy²)*

Pensar a fotografia não apenas como um corte no escoar do tempo, mas como um dispositivo atravessado por forças de sobrevivência e profecia, de passado e futuro. É esse o olhar que Yannick Bellon e Chris Marker lançam sobre o arquivo da fotógrafa Denise Bellon, no ensaio fílmico documental *Le souvenir d'un avenir* (2001). Os realizadores apoiam-se nas fotografias para pensar, a partir da memória, a capacidade da imagem de suplantar o contexto de sua origem e servir de receptáculo para tempos heterogêneos, incluindo o próprio porvir. Apresentaremos ao longo deste trabalho uma análise do filme ancorada na reflexão conjunta sobre anacronismo, memória e fotografia.

O primeiro projeto com o objetivo de transformar o arquivo de Denise Bellon em um documentário surgiu em 1990 e ficou a cargo de Yannick Bellon, filha da fotógrafa. Intitulado de *Arrêt sur image*, não chegou a ser concluído à época e só foi retomado em 2001. Entre as mudanças, Yannick decidiu realizar o documentário em codireção com Chris Marker. O título atual foi inspirado em um poema de Claude Roy, marido de Loleh Bellon, também filha de Denise.

Neste ensaio documental, Marker retorna ao foto-filme, modelo que marcou *La*

¹ O artigo é parte do estudo sobre a relação entre audiovisual e memória a partir da análise do filme-ensaio *Sans Soleil* (Chris Marker, 1982). A pesquisa é financiada pela FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo).

² O poema aparece ao final de *Le souvenir d'un avenir*.

Jetée (1962) e *Si j'avais quatre dromadaires* (1966). Em *Le souvenir*, o movimento ausente nas fotografias é criado a partir do uso de panorâmicas e *zoom* nas imagens. Há, ainda, a inserção de curtas sequências filmicas evocando o futuro trágico que sucede as fotografias (COOPER, 2008).

Situado entre as exposições surrealistas realizadas em Paris em 1938 e 1947, o filme é composto pelas fotografias de Denise Bellon feitas entre a década de 30 e a de 50. O documentário pode ser dividido em duas partes, tomando como critério a organização das fotos. A primeira mostra a capital francesa dos anos trinta e é composta por imagens pacíficas: cotidiano, esporte, dança, entre outros assuntos. É o retrato de uma França pós-guerra que respirava ares de tranquilidade, mas, como se verá, apresentava indícios do que estava por vir – a II Guerra Mundial. Sinais possíveis de surgir à tona por um olhar que, além da capacidade de decalcar o estado das coisas de uma época, tem o poder de captar o que Deleuze (2008) denomina de o acontecimento em seu devir – o que explicaremos mais à frente.

Bellon e Marker (2003) escrevem que com o avançar do filme é possível perceber, pouco a pouco, o início de uma mudança, de um amadurecimento no olhar de Denise. A fotógrafa parece imantar e sofrer influência de tudo que lhe cerca: as viagens, o trabalho, e também a proximidade com os amigos surrealistas.

Pouco a pouco a visão da artista se faz mais penetrante e mais cruel (pois fica mais e mais verídica). Ela aprendeu que não basta refletir as imagens como um espelho, mas que é necessário também refletir sobre elas, que a realidade tem muitas faces múltiplas, um lado e um avesso[...] (BELLON; MARKER, 2003, p. 1, tradução nossa)

A sequência seguinte consiste nas viagens feitas por Denise antes das guerras (anticoloniais e II Guerra Mundial) por Magrebe, África Subsaariana, Finlândia, Espanha e Países Baixos. Nesta fase, mais que na anterior, a fotógrafa parece registrar – consciente ou inconscientemente – uma atmosfera de tensão que precede grandes conflitos.

As fotografias são acompanhadas por comentários em voz *off* lidos por *Pierre Arditi* que descrevem, criticam e sublinham impressões sobre as imagens. Como em outros filmes de autoria ou participação de Marker, a narração não impõe verdades ou um sentido único. Langmann (1986, p. 35) destaca que na filmografia do cineasta francês os comentários “difícilmente podem ser desligados da imagem porque ora a comentam, ora a completam, ora a contradizem, ao passo que, por sua vez, a imagem tem influência sobre os comentários.” Como veremos posteriormente, a narração adquire um papel

fundamental no que tange tanto ao elo entre as fotografias quanto ao trabalho metafórico, feito pelos realizadores, de escavar o passado para encontrar em seus vestígios indícios de um porvir ou a tensão entre tempos heterogêneos na imagem.

1. Fotografia como aparelho da memória (ou a lembrança das imagens)

Antes de nos atermos à discussão sobre os tempos heterogêneos que perpassam a obra de Denise Bellon em *Le souvenir d'un avenir*, realizaremos alguns apontamentos breves sobre a relação entre fotografia e memória. Afinal, a segunda encontra-se no cerne da definição que Didi-Huberman (2008) postula sobre anacronismo nas obras de arte.

“O curso, a corrida, o Tempo não têm validade *aos olhos* da fotografia. O ato fotográfico corta, o obturador guilhotina a duração, instala uma espécie de fora-do-tempo”. Esta frase, que Philippe Dubois (2008, p. 163) escreveu para se referir a uma lembrança pessoal despertada por uma fotografia, é significativa para pensarmos a propriedade da fotografia de enregelar um vestígio do seu referente, mas em um “outro mundo”. Desde que a luz sensibiliza a película fotográfica ou o sensor digital, há um decalque do real, a criação de um duplo do referente que, na verdade, é um outro. Este outro, a reprodução fotográfica, permanecerá em um instante imóvel, enquanto o original continuará no tempo perpetuado. Nas palavras de Sontag (2004), a imagem fotográfica eterniza um instante, um estilhaço, mas dentro de um mundo-imagem.

De maneira próxima ao dispositivo fotográfico, opera a memória humana que, por meio das lembranças, sugere a sensação do que vivemos num instante da percepção. Essa sugestão, porém, não é a própria percepção em si. Assim como a reprodução fotográfica, que apesar do aspecto indicial apontado por Barthes (1984) em *A câmara clara*, está separada do objeto retratado tanto em termos espaciais quanto temporais (DUBOIS, 2008), a lembrança duplica um instante da percepção, ao mesmo tempo em que se distancia, pois passa a viver na consciência (ou no inconsciente). Bergson (2006, p. 51) escreve a esse respeito quando explica a diferença de natureza que existe entre uma sensação e uma lembrança:

A lembrança de uma sensação é coisa capaz de sugerir essa sensação, ou seja, de fazê-la renascer, fraca primeiro, mais forte à medida que a atenção se fixa mais nela. Mas a lembrança é diferente do estado que sugere e é precisamente porque a sentimos por trás da sensação sugerida.

Ainda sobre o assunto, Bergson (2006) considera que a sensação – ou o que quer

que se dê no instante, e somente nele, da percepção – é essencialmente atual e presente, enquanto que a lembrança vem do fundo do inconsciente e apresenta-se com o poder de sugestão que é marco do que não existe mais, mas ainda queria ser. Para o filósofo, a sugestão não é, em nenhum grau, o que sugere, assim como a lembrança de uma sensação ou percepção não é, em nenhum grau, a sensação ou a percepção elas mesmas.

O distanciamento que a fotografia e a lembrança adquirem dos seus respectivos referentes – inscritos no instante da percepção –, não impede que ambas, a seu modo, preservem em imagens um momento único e suspenso do tempo evolutivo. É por meio do corte na duração que a fotografia e a lembrança vão preservar um fragmento, mantê-lo a salvo do curso do tempo.

As imagens de Denise estão impregnadas por esta sobrevivência do passado, pela lembrança de um instante. Os registros pela França, Magrebe, África Subsaariana e outras regiões trazem consigo memórias daqueles lugares. Memórias estas que não restituem a temporalidade do período, mas, ao contrário, fragmentam-na, cortam-na, em pedaços estanques (DUBOIS, 2008).

A sequência das fotografias remonta não à cronologia exata em que foram feitas, mas a uma ordenação histórica subjetiva. A ligação entre as imagens segue o uso e o significado que os diretores visam transferir a partir delas. A associação entre as fotografias baseia-se, sobretudo, em critérios de natureza pessoal ou subjetiva, coordenado pela consciência interna dos cineastas. Algo similar, mas em um grau totalmente diferente, visto sua complexidade e suas particularidades, acontece em *Sans soleil* (1982), onde o esquema de montagem de Chris Marker alude ao próprio fluxo da consciência ou ao trabalho do imaginário (LEMAÎTRE, 2002).

A aproximação do filme com a memória perdura, ainda, na reescritura que ambos efetivam. Como propõe Seligmann (2003, p. 53), “a memória só existe ao lado do esquecimento: um complementa e alimenta o outro, um é o fundo sobre o qual o outro se inscreve”. Assim, a memória não é capaz de uma recordação total do passado, pois é atravessada pelo esquecimento. A lembrança, mais que um traço do que vivemos, é resultado do poder da imaginação em recriar. “Daí vem a impossibilidade de se estabelecerem fronteiras muito nítidas entre fatos vividos e fatos lembrados, já que existe uma imaginação da realidade que adultera ou corrige o fato vivido” (SALLES, 1998, p. 100). *Le souvenir d'un avenir* segue à risca essa proposição, pois se vale de um material decalcado do real – as fotografias de Denise Bellon – para, por meio da montagem e

do comentário, estabelecer vínculos imaginários entre as imagens, preenchendo o vazio que existe entre uma fotografia e outra por meio da reelaboração do passado. No filme, a narração e a montagem são as instâncias do imaginário: agem sobre os vestígios do passado, alterando-os.

2. Designar sem significar: a enunciação entra em jogo

É através da ação do imaginário que surge um trabalho de ressignificação das fotografias de Denisse Bellon em *Le souvenir d'un avenir*. Sem a montagem e a narração, os arquivos da fotógrafa apenas apontariam para um passado que, ante o distanciamento do atual presente, não adquiriria tanta força quanto a que Yannick Bellon e Chris Marker alcançam por meio do filme. Uma imagem fotográfica, por mais forte que seja, por mais atrelada ao seu índice ou carregada de uma sobrevivência do passado, de uma lembrança cristalizada, não possui um sentido completo. Barthes (1984) identifica o “isso foi” e Dubois (2008) a “força designadora da fotografia”. Ambos referem-se ao poder de uma imagem fotográfica de apenas apontar para a existência do seu referente. A significação dependerá da situação de enunciação.

Tomada isoladamente, a fotografia que Denise Bellon fez da *Pont-Neuf* (fig. 1), em Paris, não carrega um sentido, apenas traz consigo o traço indiciário, a designação de que ali está o referente. A aparição desta imagem em *Le souvenir d'un avenir*, no entanto, é saturada pela ideia de um último registro de tranquilidade, de um instante singular que precedeu o início da II Guerra Mundial. A voz *off* comenta: “A doçura destas últimas noites de paz. Meia-noite na *Pont Neuf*. Essa, logo será a imagem de um paraíso perdido”. A voz *off* “historiciza” a foto; sobrepõe-lhe sentidos, camadas.

A propriedade de uma fotografia de se livrar das amarras que a localizam em um contexto específico, sob um sentido particular, e lançar-se a outros usos e situações é comentada por Susan Sontag (2004, p. 86-87):

Uma foto é apenas um fragmento e, com a passagem do tempo, suas amarras se afrouxam. Ela se solta à deriva num passado flexível e abstrato, aberto a qualquer tipo de leitura (ou de associação a outras fotos). Uma foto também poderia ser descrita como uma citação, o que torna um livro de fotos semelhante a um livro de citação.

Para Sontag (2004) a foto, enquanto uma fração da duração, é uma visão do mundo que nega a inter-relação, a continuidade e, por isso, torna a realidade (a da própria fotografia) manipulável. A imagem oriunda do ato fotográfico seria um convite à dedução

e à fantasia. Os ensaios escritos pela autora não objetivam destituir o valor da fotografia documental ou do fotojornalismo, que prezam tanto pelo sentido das imagens que produzem. O que Sontag (2004, p. 122) tenta tornar claro é que “o significado é o uso”. Conforme a foto se distancia de seu contexto de origem, o sentido tende a se dissipar. A tendência é que a imagem atravesse outros contextos, saindo destes com o sentido original, ou o objetivado pelo seu autor, mais enfraquecido.



fig. 1 - A fotografia da *Pont-Neuf*, feita por Denise Bellon, é recontextualizada no filme

A interpretação de Yannick Bellon e Chris Marker sobre os arquivos de Denise Bellon passa pela aptidão da imagem, seja de qual natureza for, de aludir a outras imagens que compõem o nosso repertório mental. É cabível aqui a noção de *Museu Imaginário* proposta por André Malraux (apud LOMBARDI, 2008), onde cada pessoa monta em seu inconsciente um *Museu* com grandes obras que viu durante sua vida. Esse conceito estaria no centro da discussão da reapropriação e ressignificação que um artista opera sobre o trabalho de outro, algo bastante presente no filme. Denise Bellon fotografa as esculturas e obras dos surrealistas e, a partir do seu olhar, as transforma em outras imagens. Os diretores, por sua vez, resgatam as fotografias para criar uma outra obra. A estrutura de *Le souvenir d'un avenir*, por si só, evoca a apropriação de imagens preexistentes, mas são

algumas passagens que reverberam essa correspondência entre-imagens.

Acompanhando as primeiras fotografias feitas na França, a voz *off* tece laços entre o trabalho de Bellon e imagens de tempos futuros. Assim, a fotografia de uma mulher estendida à margem de um rio remete, segundo o narrador, “a outros corpos estendidos depois da passagem dos Stukas”. Um vídeo com aviões Stukas (usados largamente na II Guerra Mundial) é sobreposto à fotografia mencionada. As duas imagens dividem o quadro do filme, tornando explícita a relação ventilada pelo narrador: um registro fotográfico direcionado, a princípio, a significar um momento de lazer é suturado, por meio da memória ou do *Museu Imaginário* dos realizadores, aos bombardeios da II Guerra Mundial efetuados pelos aviões Stukas. O que seria uma imagem de prazer torna-se uma imagem de morte.

3. A história da arte é a história das profecias: a lembrança de um futuro

Podemos, agora, retomar o foco inicial do nosso trabalho: analisar o anacronismo em *Le souvenir d'un avenir*. Seremos orientados pelas postulações desenvolvidas por Didi-Huberman – fundamentadas no pensamento de Walter Benjamin – a respeito da especificidade do tempo nas obras de arte. Segundo tais proposições, uma imagem³ não pode ser analisada tomando como base simplesmente a época em que foi criada, pois o passado não é suficiente para sua própria compreensão. É necessário levar em conta as conexões anacrônicas, onde há a intrusão de uma época sobre outra. É por meio disso que Benjamin (apud DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 145) considera:

A história da arte é uma história de profecias (*die Geschichte der Kunst ist eine Geschichte von Prophetien*). Só pode ser descrita do ponto de vista do presente imediato, atual; pois cada época tem uma possibilidade nova, mas não transmissível por herança (*unvererbbar*), que lhe é própria, de interpretar as profecias que lhe são dirigidas e que a arte das épocas anteriores contém (tradução nossa).⁴

Sob a perspectiva do filósofo, a obra de arte, além da sobrevivência ou memória de sua época, traz consigo a marca do porvir. Esse porvir não é cristalizado ou fixo, mas, ao contrário, está sempre por se reconfigurar. A cada presente que atravessa, a imagem será

3 A exemplo do artigo *Charles Baudelaire e a arte da memória*, de Roberta Andrade do Nascimento, neste trabalho o termo “imagem” pode adquirir o sentido amplo de obra de arte.

4 No original: “*La historia del arte es una historia de profecias (die Geschichte der Kunst ist eine Geschichte von Prophetien). Sólo puede ser descripta desde el punto de vista del presente inmediato, actual; pues cada época tiene una posibilidad nueva, pero no transmisibile por herencia (unvererbbar), que le es propia, de interpretar las profecias que le son dirigidas y que el arte de las épocas anteriores contiene*”.

interpretada ou decifrada por ferramentas diferentes; do mesmo modo, cada obra faz de seu espaço sombrio do porvir um campo de possibilidades aberto e sujeito a transformações (DIDI-HUBERMAN, 2008). A ligação das fotografias de Denise Bellon com um tempo futuro não é fixa; o porvir é variável. No caso de *Le souvenir*, é condicionado por Yannick Bellon e Chris Marker.

A possibilidade de novas configurações para o passado sobrevivente nas imagens e nas obras de arte situa-se na compreensão do presente dialético, capaz de realizar um movimento entre tempos heterogêneos. Pensando na análise, sobretudo histórica, que os realizadores empreendem no filme, aproximamos a leitura das fotografias com os escritos de Walter Benjamin (1994, p. 229) sobre o conceito de história, onde este afirma que “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’”. Para o autor, o historiador deve captar a configuração em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada.

É por essa lógica do presente que se lança ao passado tentando entrelaçar tempos heterogêneos que entendemos o trecho-chave da narração de *Le souvenir*, que diz: “Denise Bellon captou o momento único em que o pós-guerra se converteu em pré-guerra. Cada uma de suas fotos mostra um passado, mas decifra um futuro.” É fundamentalmente pelo olhar de Yannick Bellon e de Chris Marker, que atuam como historiadores ou, na metáfora de Benjamin, arqueólogos, que as fotografias poderão decifrar um futuro, um porvir que, para os realizadores, já é passado. O trabalho de escavação visa menos o próprio passado isolado em si mesmo, que sua relação com outros tempos, incluindo o futuro.

Em distinção sobre devir e história, Deleuze (2008) comenta que a história capta de um acontecimento a sua efetuação em estados de coisa, mas o acontecimento em seu devir escapa à história. Citando o livro *Clio*, de Charles Péguy, o filósofo (2008, p. 211) explica que há duas formas de considerar o acontecimento: a primeira “consiste em passar ao longo do acontecimento, recolhendo dele sua efetuação na história, o condicionamento e o apodrecimento na história”. A outra, próxima à atitude dos realizadores de *Le souvenir*, consiste em: “remontar o acontecimento, em instalar-se nele como num devir, em nele rejuvenescer e envelhecer a um só tempo, em passar por todos os seus componentes ou singularidades”.

A possibilidade de se instalar no acontecimento como num devir pode ser atrelada à faculdade anacrônica da imagem. Para Didi-Huberman (2008), sempre diante de uma imagem estamos diante do tempo. O autor justifica afirmando que por mais antiga que

seja a imagem, seu presente não cessa de se reconfigurar a partir de quem a olha; por mais recente ou contemporânea, o passado, da mesma forma, não cessa nunca de se reconfigurar, dado que a imagem só se torna pensável em uma construção da memória; por fim, considera que devemos ser humildes e reconhecer que a imagem provavelmente sobreviverá a quem a olha. A imagem, conclui, tem mais de memória e porvir do que quem a olha.

Em *Le souvenir*, o trabalho sobre o arquivo de Denise Bellon desencadeia ligações com outras épocas. A fotografia de uma noiva cigana na capa da revista *Match*, em 1939, leva a outras fotos de ciganos e, a partir da narração, a tempos ulteriores. A voz *off* diz: “No ano 2000, nos Bálcãs, serão os rom. Sempre indefinidos e sob suspeita”. Depois, na mesma sequência de fotos, regride para a II Guerra Mundial: “sob o nome de ciganos, entraram para o vocabulário da exterminação em segundo lugar, depois dos judeus”. Voltando para o mesmo número da revista *Match*, o narrador encontra uma foto de Hitler e trechos do seu livro *Mein kampf* (Minha luta).

Ainda na primeira sequência do filme, na França, as fotografias que Bellon fez na década de 30 conduzem o narrador a um deslocamento mais amplo no tempo, que vai de períodos anteriores a momentos posteriores à imagem. A voz *off* sai dos anos 30, volta para 1900, atravessa o período da I Guerra, o entre-guerras, até chegar a uma sequência filmada que alude a regimes totalitários.

O anacronismo deflagrado pelas fotografias de Denise Bellon e pelo olhar e memória dos realizadores permite o que Seligmann (2003) toma por uma oposição à “musealização” do ocorrido, ou a adoção de uma leitura estética por meio da qual se tenta manter o passado ativo no presente. Substitui-se a ideia de uma apropriação absoluta ou arquivamento do passado, em troca da possibilidade de sua (re)inscrição, não total, a partir dos fragmentos e dos vestígios encontrados. O uso e a significação destas ruínas da História só podem ser alcançados pela reordenação, “montagem: vale dizer, de uma *collage* de escombros e fragmentos de um passado que só existe na sua configuração presente de destroço” (BENJAMIN apud SELIGMANN, 2003, p. 70). *Le souvenir* não tenta se apropriar do período situado entre a década de 30 e década de 50, mas, antes, utiliza as fotografias – e as curtas sequências filmicas – para reconstruí-lo a partir da reminiscência. Como atesta Didi-Huberman (2008, p. 161):

As coisas que “fizeram seu tempo” não pertencem simplesmente a um passado caduco, desaparecido: porque elas “se tornaram receptáculos inesgotáveis de

recordações”, elas se tornaram matéria de sobrevivências – a eficaz matéria do tempo passado (tradução nossa).⁵

O passado está em constante movimento, é um tempo feito de memória e cuja (re) inscrição é subordinada ao saber presente do historiador. À medida que este passado, prefigurado em imagem, atravessa outras épocas e recebe o choque de tempos heterogêneos, por meio do trabalho de recordação, revela um porvir ligado a um futuro devastado. Esta concepção pessimista alude à visão de Benjamin (apud XAVIER, 2005, p. 357) da “história como um campo de sofrimento e conflito permanentes, não uma cadeia puramente lógica de eventos construtivos, mas uma escalada de violência sem limites”.

A reincidência com que as fotografias desembocam em eventos trágicos expõe, a nosso ver, uma experiência traumática, no sentido freudiano daquela que não pode ser totalmente assimilada enquanto ocorre. Entra aqui o conceito de testemunho que, para Seligmann (2003), diz respeito à narração menos dos fatos violentos ou traumáticos, que da resistência à compreensão dos mesmos. Tenta-se, por meio da linguagem, “dar limite ao que não foi submetido a uma forma no ato da sua recepção. Daí Freud destacar a repetição constante, alucinatória, por parte do ‘traumatizado’ da cena violenta” (SELIGMANN, 2003, p. 48-49). O filme evidencia, sob este olhar, uma construção histórica simbolizada pelo trauma, por um choque que não pode ser narrado normalmente: as referências aos horrores da II Guerra sempre vêm e vão, como alucinações, lampejos de uma consciência que não parece pronta para aceitar o terror e a morte. As fotografias evocam a guerra, mas não mostram, de fato, o conflito. Existe uma resistência dos realizadores. A elaboração de uma “imagem da morte ou da violência” fica em suspenso, só é aventada pelo comentário ou por curtas sequências filmicas. Existe por parte de *Le souvenir d'un avenir* uma tentativa recorrente, por meio do anacronismo, de trazer a experiência do trauma à tona.

Tanto Chris Marker quanto Yannick Bellon nasceram no período pós I Guerra e vivenciaram a II Guerra Mundial. O olhar e a memória – expressa pelo filme – que ambos lançam sobre o arquivo de Denise Bellon levam o pessimismo de um tempo, de uma história marcada, no sentido de uma cicatriz, pela guerra.

Apresentamos breve análise sobre o ensaio fílmico *Le souvenir d'un avenir* pensando as imagens como forças atravessadas por tempos heterogêneos. Encadeamos

5 No original: “Las cosas que ‘han hecho su tiempo’ no pertenecen simplemente a un pasado caduco, desaparecido: porque ellas ‘han devenido receptáculos inagotables de recuerdos’, ellas han devenido materia de supervivencias – la eficaz materia del tiempo pasado”.

esse pensar ao trabalho arqueológico que Yannick Bellon e Chris Marker realizam sobre o arquivo fotográfico de Denise Bellon. O olhar que os realizadores projetam sobre as fotografias retira-as de um passado falsamente fixo para mostrar seu movimento. O presente analisa o passado a partir dos fragmentos e vestígios, recusando uma apreensão total e adotando uma concepção de (re)escritura pela memória. A montagem dessas ruínas possibilita o encadeamento com múltiplos tempos: em *Le souvenir*, as fotografias são ligadas a sequências filmicas de época futuras. O passado, através do presente, remete ao seu futuro. O anacronismo trabalhado no filme conduz a um caminho trágico, doloroso, de morte, onde o presságio de uma época seguinte revela uma visão marcada pela experiência traumática.

Referências

- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BELLON, Yanick; MARKER, Chris. **Essai filmé sur l'art du photographe à partir des archives de Denise Bellon (1902-1999)**. 2003. s/r. Disponível em: <http://www.leptitcine.be/pdf/2005_0506_souvenir_avenir.pdf>. Acesso em: 05 fev. 2011.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGSON, Henri. **Memória e vida**. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- COOPER, Sarah. **Chris Marker**. Manchester: Manchester University Press, 2008.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papius, 2008.
- LANGMANN, Ursula. O manual de história idealizado. In: NEVES, António Loja. **O bestiário de Chris Marker**. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.
- LEMAÎTRE, Barbara. *Sans Soleil, le travail de l'imaginaire*. In: DUBOIS, Philippe (org.). **Théorème 6**. Paris: Sorbonne Nouvelle, 2002.
- LE SOUVENIR D'UN AVENIR*. Yannick Bellon; Chris Marker. França, 2001, vídeo.
- LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto. O audiovisual contemporâneo e a criação com imagens de arquivo. In: **Estudos de cinema e audiovisual – Socine**, v. 10. São Paulo: Socine, 2010.
- LOMBARDI, Kátia Hallak. Documentário Imaginário: reflexões sobre a fotografia documental contemporânea. **Discursos fotográficos**. Londrina, v. 1, n. 1, jan/dez. 2005.
- NASCIMENTO, Roberta Andrade do. Charles Baudelaire e a arte da memória. **Alea**, vol. 7, n. 1, 2005, p. 49-63. Disponível em: <<http://ow.ly/a5FNj>>. Acesso em: 01 fev. 2011.
- SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Annablume; FAPESP, 1998.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, memória, literatura:** o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia.** Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

XAVIER, Ismail. A alegoria histórica. *In:* RAMOS, Fernão. **Teoria contemporânea do cinema:** pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Senac, 2004.

Corpo, *performance* e identidade no cinema de David Cronenberg

Fabio Camarneiro¹ (ECA/USP, doutorando)

Resumo

A (des)construção das identidades contemporâneas deixou de ser linear ou estanque, para se transformar em um processo dinâmico, baseado na ideia da *performance*. A partir das modificações dos corpos, pela tecnologia ou por “disfarces permanentes”, David Cronenberg discute a centralidade da *performance* na construção de uma identidade pós-moderna.

Em *Senhores do crime* (*Eastern promises*, David Cronenberg, 2007), o personagem Nikolai (interpretado por Viggo Mortensen) é destacado membro de uma organização criminosa. Em determinado momento da trama, descobre-se que, na verdade, ele é um agente infiltrado – um homem da lei disfarçado. Mas o disfarce funciona tão bem, a máscara é tão eficaz, que ao final do filme o *status* do personagem é elevado e ele passa a ser aceito em círculos ainda mais fechados da máfia russa. Para marcar essa passagem, ele é tatuado. O filme se encerra justamente com essa tatuagem, a marca definitiva do disfarce. Revela-se aqui uma questão central do cinema de David Cronenberg: as diferentes maneiras de construção de identidade no mundo contemporâneo. A pergunta que paira no ar, ao final de *Senhores do crime*, é a seguinte: uma máscara “definitiva”, um disfarce muitas vezes repetido, continua sendo apenas uma máscara ou passa a ser uma nova identidade?

A tatuagem do personagem de Viggo Mortensen remete também às diversas maneiras com que, contemporaneamente, as pessoas modificam seus corpos. Anne-Marie Sohn estuda esse fenômeno e ensina que, até o início do século XIX, os padrões puritanos de comportamento impediam o desnudamento dos corpos. Logo, não fazia sentido trazer impressas na carne as marcas de identidade, exceto em grupos específicos. Mas o século XX conheceu intensas mudanças nas relações entre os corpos dos indivíduos e a sociedade: os corpos tatuados, que exibem suas escolhas e suas histórias, tornaram-se muito mais difundidos, deixando de ser restritos a poucos grupos sociais (como marinheiros etc.) (SOHN, 2009).

¹ camarneiro@hotmail.com

O cinema de David Cronenberg lida com essas marcas (máscaras e disfarces) e com as questões de identidade que são exibidas ou carregadas no corpo. Pode-se tratar de um corpo abjeto, como em *A mosca* (*The fly*, 1986) – em que o cientista interpretado por Jeff Goldblum percebe que perdeu sua identidade original quando o computador não reconhece mais sua voz. Pode-se tratar também de um corpo alterado por tecnologias (implantes, próteses, etc.) como em *Videodrome* (1983) – em que o corpo do personagem “mescla-se” à televisão; e *Crash: estranhos prazeres* (*Crash*, 1996) – em que próteses de vítimas de acidentes automobilísticos se transformam em marcas de identidade sexual. Em *Shivers: enraivecida na fúria do sexo* (*Shivers*, 1975), a personagem sofre uma intervenção cirúrgica que lhe deixa com uma espécie de lâmina retrátil nas axilas. O corpo físico alterado (muitas vezes pela intervenção médica) cria, na obra de Cronenberg, um componente erótico, uma nova identidade sexual. Temos como exemplo, e peça central de nossa análise, *M. Butterfly* (1993), em que o corpo físico alterado é associado ao sexo e à política.

A trama do filme tem início em Pequim, em 1964, durante o governo de Mao Tsé-Tung. René Gallimard (interpretado por Jeremy Irons) é um funcionário da embaixada francesa que, no decorrer da trama, tornar-se-á vice-cônsul. Após a apresentação do personagem ao público, ele vai assistir a um espetáculo da ópera *Madama Butterfly*, de Giacomo Puccini, um dos símbolos do orientalismo que marcou o final do século XIX na Europa: um interesse pelo Oriente como um lugar diferente, exótico, cheio de belezas, mistérios, enigmas e romance – em suma, um lugar irreal, uma utopia.²

Fascinado pela cantora da ópera, Gallimard a procura nos camarins. O primeiro diálogo entre eles faz referência às relações entre Ocidente e Oriente: ela afirma que apenas um ocidental pode apreciar a beleza de *Madama Butterfly*. Afinal, segundo a personagem, trata-se de uma fantasia de dominação: a história da mulher oriental que se sacrifica por amor ao homem ocidental.

Gallimard se apaixonará pela cantora; se apaixonará pela China. Mas, acima de tudo, ele se apaixonará pelas promessas do exótico.

Logo, revela-se – em um jogo de disfarces bem ao gosto de Cronenberg – que a cantora, na verdade, é um homem que trabalha em busca de informações para o governo chinês. O interesse em Gallimard deve-se à sua posição na embaixada francesa. Temos um

2 Sobre o tema, ver Edward W. Said, *Orientalismo*. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

“duplo” disfarce: o agente infiltrado (uma primeira máscara) nunca deixa de interpretar a cantora e permanece 24 horas travestido, realizando trejeitos femininos e falando com voz aguda (uma outra máscara). Cria-se uma instabilidade na definição da identidade do personagem: trata-se de um agente do governo disfarçado de mulher (que viverá, no disfarce, um romance homossexual)? Ou de um homossexual que, disfarçado de mulher, finge ajudar o governo para sobreviver no regime maoísta e manter alguns privilégios? Em outras palavras, trata-se de um disfarce de cantor(a) para agir melhor como espiã(o) ou de um disfarce de espiã(o) para agir melhor como cantor(a) (e mulher)?³

Arriscamos aqui uma definição possível para *performance*, ainda que quase simplória, como a tentativa de “ser um outro que não o eu mesmo”. Mas no caso de uma *performance* permanente, em que se é outra pessoa o tempo todo, qual seria o estatuto do “eu” original? Qual o fundamento da identidade no mundo contemporâneo? Até que ponto pode-se permutar as máscaras das novas identidades sem que a identidade original esteja em risco? Claro que o cinema, por seu papel no imaginário social, torna-se privilegiado no debate sobre essas questões.

Um dos centros do cinema clássico hollywoodiano é a identificação do público com o personagem principal da trama. Como escreve Ismail Xavier, o cinema clássico se apoia em “uma interação entre o ilusionismo construído e as disposições do espectador, ‘ligado’ aos acontecimentos e dominado pelo grau de credibilidade específica que marca a chamada ‘participação afetiva’” (XAVIER, 2005, p. 34). Podemos entender que, por um breve período de tempo, durante a projeção do filme, o espectador do cinema clássico é levado a desejar ser outra pessoa, o “outro” (o personagem na tela), que lhe possibilita, por um princípio de identificação, compartilhar emocionalmente seus perigos, aventuras, sucessos e fracassos. Logo, o cinema é um espaço por excelência para que se possa experimentar ser “outro”.

Em *M. Butterfly*, filme dedicado à questão do “outro”, a cena da sedução se dá de maneira “hollywoodiana”: a cantora pede para Gallimard acender seu cigarro. Há nesse momento ecos da cena com Humphrey Bogart e Lauren Bacall em *Uma aventura na Martinica* (Howard Hawks, 1944), da paródia de *Acosado* (Jean-Luc Godard, 1960) e de outras repetições do clichê. Em outra cena de *M. Butterfly*, as autoridades chinesas

3 A ambiguidade de gênero presente no filme está aqui representada no uso dos parênteses, como em “cantor(a)”. Essa ambiguidade é determinante para nossa interpretação de *M. Butterfly*. Portanto, quando nos referirmos ao personagem interpretado por John Lone, usaremos sempre a expressão “ele(a)”, sublinhando assim a duplicidade de gênero da personagem.

questionam a imagem da mulher construída por Hollywood, acusando-a de “falsa”, de “submissa ao homem”, etc. Mas o filme claramente encampa o ponto de vista da personagem do(a) cantor(a), que é fascinado por Hollywood e que é, também, realizador de uma certa imagem feminina para o olhar de Gallimard. A oposição é clara: um certo realismo (aqui identificado à experiência da China comunista) *versus* um certo ilusionismo (associado a Hollywood).

Ele(a), ao flertar com o ocidental, estaria também criando uma espécie de fantasia pessoal, de narrativa ficcional “hollywoodiana”? Uma rota de escape de sua realidade? Um breve momento do filme dá conta dessa “realidade”: um campo de trabalhos forçados no qual o personagem é colocado após Gallimard deixar a China – e seus serviços de espião deixarem de ser necessários. Talvez possamos afirmar que, como na estrutura do cinema narrativo clássico, ele(a) está construindo não apenas um espetáculo, mas também o espectador perfeito para apreciá-lo.

Seguem-se diversos eventos na trama do filme. Ele(a) afirma a Gallimard que está grávida, e consegue uma criança para fazer o papel do filho do casal. Quando a agitação política impossibilita a permanência de Gallimard em Pequim, ele retorna a Paris.

Uma cartela de texto nos informa que agora estamos em 1968, e algumas imagens colocam, como pano de fundo da trama, a agitação política e as manifestações dos estudantes que marcaram o maio daquele ano na França. Importante notar que este momento, na história do século XX, representa importante ponto de inflexão nas mudanças que aconteceriam no estatuto dos corpos, do sexo e do prazer na sociedade francesa e europeia durante as décadas seguintes. A narração do filme sabe disso, e faz questão de mostrar os estudantes portando o chamado *Livro vermelho* de Mao Tsé-Tung, o que cria um momento de ironia: segundo os pressupostos do próprio filme, uma das inspirações dos estudantes libertários seria um governo que é apresentado como nem um pouco libertário.

Em Paris, Gallimard e o(a) cantor(a) se reencontram. Ele passa a contrabandear informações para o governo chinês, é descoberto e levado a julgamento. Nas cenas de tribunal, estabelece-se a “verdade”: o amante chinês surge em roupas masculinas e ocidentais — paletó e calças. O filme não responde à dúvida do júri: Gallimard alguma vez soube que se tratava de um homem? Seria possível conviver por vários anos em regime conjugal com um outro e jamais perceber sua anatomia? Possivelmente, não. O mais provável é imaginarmos que Gallimard, desde sempre tendo conhecimento da

anatomia masculina do seu parceiro, preferia vê-lo sob a lógica da *performance*; preferia vê-lo representar um papel feminino.

Quando, ainda na China, ele(a) afirma ter dado a luz a um bebê, Gallimard não nega sua paternidade. Pelo contrário, ele aceita seu “papel” de pai. (Usamos “papel” aqui para apontar, na paternidade de Gallimard, outro elemento de *performance*, como uma função social a ser “representada”.) Perante o tribunal, para surpresa do júri, ele(a) diz que Gallimard teria sido o “pai perfeito”.

Um tribunal e um júri trabalham sobre a ideia de que os fatos são unívocos. Mas a relação entre Gallimard e o(a) cantor(a) de ópera demonstra o contrário: os fatos podem ser experimentados de maneiras diferentes por cada indivíduo, de acordo com suas identidades, que podem ser flutuantes. Ser um “pai perfeito” não diz respeito à paternidade biológica, mas sim ao fato de “assumir” o papel de pai, respondendo às exigências cotidianas da paternidade (mesmo que dentro de uma espécie de “farsa”, como a criada aqui pelo casal de protagonistas). Da fala sobre o “pai perfeito”, podemos depreender também outra ideia: talvez a “perfeição” só possa existir na mentira, no ato performático. Em outras palavras, apenas a arte pode ser perfeita: a vida é falha.

Na sequência final de *M. Butterfly*, Gallimard está preso e, em montagem paralela, o(a) cantor(a) está sendo deportado(a) para a China (o personagem nunca é nomeado(a) de outra maneira que “Butterfly”, seu papel na ópera). Na prisão, acontecerá uma espécie de apresentação de Gallimard, paródia da ópera de Puccini. Acompanhamos sua cuidadosa e demorada preparação: maquia-se, passa o batom, usa um figurino que remete às apresentações da ópera chinesa. Transformação completa, Gallimard se transforma no duplo de seu amante. Ao se dirigir ao público, certa hesitação: nunca chega a terminar suas frases. Em determinado momento, pronuncia sua identidade: “sou René Gallimard, também conhecido como Madama Butterfly”. Momento importante – a nomeação – em um filme que trabalha a questão do “outro”. Nessa frase, a alcunha se torna maior que o nome próprio, como se o nome não pudesse dar conta das ambiguidades da imagem: são necessários dois nomes para duas identidades. A lei (o tribunal) precisa de uma palavra exata para cada corpo, para cada identidade. Mas as imagens, de maneira diferente, são mais imprecisas e ambíguas. Talvez por isso a hesitação de Gallimard e seu gesto de sempre balbuciar, engasgar as palavras: uma imagem (o homem travestido) dirá mais sobre quem ele é (ou parece ser) do que qualquer veredicto escrito ou falado.

Iniciando sua apresentação, Gallimard aperta o *play* em um aparelho de som e

começa a dublar, quase a parodiar a ópera *Madama Butterfly*. É necessário lembrar que a dublagem e a paródia são muito importantes na cultura *queer*.⁴ Soma-se a isso o fato da plateia dessa apresentação ser majoritariamente masculina e comportar-se de maneira efusiva (como em uma casa noturna homossexual): primeiro, debocham de Gallimard. Depois, poucos planos de reação mostram que se emocionaram com a *performance* final.

Durante essa cena, Gallimard se suicida. Tendo vivido uma relação conjugal como *performance*, morrer sobre um palco talvez lhe pareça apropriado. Temos aqui nova permuta de papéis, encerrando *M. Butterfly*: o homem ocidental que se apaixonou pela mulher oriental (na verdade um homem travestido), precisa se travestir de mulher oriental (um personagem de Puccini) para morrer. Enquanto isso, seu amante, agora vestido como um homem ocidental, deixa o continente.

A aparente confusão do parágrafo anterior apenas reforça de que maneira *M. Butterfly* trabalha no sentido de baralhar os papéis sexuais. O homem ocidental termina travestido de mulher oriental. O homem oriental que se traveste de mulher e, no final, de homem ocidental. As identidades se tornam flutuantes ou, como prefere a *queer theory*, as identidades são substituídas por *performances*.⁵

O travesti é a figura por excelência desse mundo da *performance*: o travesti é uma mulher que é (ou pode ser) homem, mas é também um homem que é (ou pode ser) mulher. Não importa a identidade, mas o papel que é desempenhado no ato sexual e na vida conjugal. O travesti pode, a qualquer tempo, se adequar ao olhar de quem deseja. Como o olhar de Gallimard estava permeado pelo desejo, ele viu no(a) parceiro(a) aquilo que lhe faltava. O travesti pode aqui ser entendido como um elogio à ambiguidade, ao duplo.

Na ópera de Puccini, temos uma visão do Oriente adequada aos desejos do Ocidente: como uma mulher dócil, submissa e apaixonada. A inversão de papéis no final do filme é também a inversão do colonizador e do colonizado. Como se Ocidente e Oriente pudessem abrir mão de suas identidades e se travestir uns nos outros, de acordo com as necessidades da *performance*. Como se burguesia e proletariado pudessem inverter suas

4 Em *Notas sobre Camp*, Susan Sontag identifica na sensibilidade *Camp* “um grande componente de artifício” e uma “predileção pelo exagerado, por aquilo que está ‘fora’, por coisas que são o que não são” (SONTAG, 1987, p. 322). A autora afirma que “o gosto *Camp* inspira-se numa autenticidade do gosto em grande parte não reconhecida: a forma mais refinada de atração sexual (assim como a forma mais refinada de prazer sexual) consiste em ir contra a corrente do próprio sexo. O que há de mais belo nos homens viris é algo feminino; o que há de mais belo nas mulheres femininas é algo masculino...” (p. 323). Tais traços encontram-se também na estrutura do filme de Cronenberg.

5 Ver Judith Butler, *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge, 1990, especialmente o capítulo 1, *Subjects of sex/gender/desire*, p. 1-34.

posições sexuais e compartilhar suas fantasias no único palco que, contemporaneamente, parece comportar tudo: o teatro do consumo.

O cinema de Cronenberg lida, de diferentes maneiras, com a questão da identidade no mundo contemporâneo. Existem dois filmes de Cronenberg que tratam de maneira mais direta das questões da representação, apesar de nenhum deles lidar especificamente com o cinema (por acaso, ambos baseados em roteiros originais de autoria do próprio diretor, o que podemos perceber como indício de que esses filmes sintetizem as ideias centrais de sua filmografia): em *Videodrome*, estamos no universo da produção e da recepção televisiva; em *eXistenZ* (David Cronenberg, 1999), no mundo dos *videogames* de realidade virtual. Em ambos, de maneiras distintas, temos uma análise sobre os métodos de ilusionismo e identificação típicos da ficção cinematográfica. Cronenberg parece ter seus filmes oscilando entre as alterações de identidade no mundo contemporâneo e os mecanismos de identificação que fazem com que se queira “ser” outra pessoa. A construção da identidade na pós-modernidade, como aponta Judith Butler em seu livro *Gender trouble*, está intimamente ligada à *performance*. Ela conclui seu livro dizendo que

Linguagem não é *uma mídia ou instrumento exterior* no qual eu deposito um *self* e do qual eu observo um reflexo desse modo. O modelo hegeliano de autorreconhecimento que foi apropriado por Marx, Lukács e uma variedade de discursos libertários contemporâneos, pressupõe uma potencial adequação entre o ‘eu’ que confronta o mundo, incluindo sua linguagem, e o ‘eu’ que se descobre como um objeto neste mundo. Mas a dicotomia sujeito/objeto, que pertence à tradição da epistemologia ocidental, é condição mesma da identidade problemática que ela procura resolver. (BUTLER, 1990, p. 143-144).⁶

Butler identifica as novas identidades como uma mudança na maneira como a tradição da filosofia ocidental percebe os indivíduos. O cinema de Cronenberg aponta para as novas sensibilidades que colocam em xeque essa mesma tradição, obrigando-nos a repensar, na contemporaneidade, as categorias de “indivíduo” e “identidade”. O cineasta não aponta caminhos nem destila doutrinas, mas, de maneira contundente, registra o mal-estar da existência no mundo contemporâneo, em que o respeito pelos direitos civis e pela liberdade das escolhas sexuais e de comportamento deve ser visto como um valor

6 “*Language is not an exterior medium or instrument into which I pour a self and from which I glean a reflection of that mode. The Hegelian model of self-recognition that has been appropriated by Marx, Lukács, and a variety of contemporary liberatory discourses presupposes a potential adequation between the “I” that confronts its world, including its language, and the “I” that finds itself as an object in that world. But the subject/object dichotomy, which here belongs to the tradition of Western epistemology, conditions the very problematic identity that seeks to solve*”

positivo, mas onde essas mesmas diferenças podem ser orquestradas em uma gigantesca *performance* em que os papéis são determinados pelo poder de compra de cada indivíduo.

Referências

- BUTLER, Judith. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge, 1990.
- CAPISTRANO, Tadeu (org.). **Cinema em carne viva: David Cronenberg – corpo, imagem e tecnologia**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2009.
- CRASH: ESTRANHOS PRAZERES (*Crash*). David Cronenberg. Canadá; Reino Unido, 1999, filme 35 mm.
- EXISTENZ. David Cronenberg. Canadá; Reino Unido, 1999, filme 35 mm.
- M. BUTTERFLY. David Cronenberg. Estados Unidos, 1993, filme 35 mm.
- MOSCA, A (*The fly*). David Cronenberg. Estados Unidos, 1986, filme 35 mm.
- RODLEY, Chris. (ed.) *Cronenberg on Cronenberg*. London: Faber and Faber, 1997.
- SAID, Edward W. **Orientalismo**. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SENHORES DO CRIME (*Eastern promises*). David Cronenberg. Estados Unidos; Canadá, 2007, filme 35 mm.
- SHIVERS: ENRAIVECIDA NA FÚRIA DO SEXO (*Shivers*). David Cronenberg. Canadá, 1975, filme 35 mm.
- SIBILIA, Paula. **O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- SOHN, Anne-Marie. O corpo sexuado. In: COURTINE, Jean-Jacques (org.). **História do corpo**, vol. 3: as mutações do olhar, o século XX. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 109-154.
- SONTAG, Susan. Notas sobre *Camp*. In: **Contra a interpretação**. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 318-337.
- VIDEODROME. David Cronenberg. Canadá, 1983, filme 35 mm.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Ferramentas e métodos aplicados à análise de narrativas em videoclipes

Fernanda Carolina Armando Duarte¹ (UFSCar, Mestre em Imagem e Som)

Resumo

Organizamos aqui algumas ferramentas e métodos aplicados à análise de narrativas em videoclipes, levando em conta as diversas especificidades inerentes a essas obras e que são incomuns em narrativas clássicas. Falaremos de conceitos aplicados a esse tipo de análise contidos nas obras de teóricos importantes da área, além de descrevermos ferramentas utilizadas na realização de nossa dissertação intitulada *O videoclipe brasileiro pelo viés do Manguembeat: a contribuição do diretor*.

1. Conceitos teóricos aplicados à abordagem analítica de narrativas em videoclipes

O videoclipe é um formato audiovisual produto da convergência e do desenvolvimento de diversos meios midiáticos, tais como o cinema, a televisão, a videoarte e a publicidade e percebe-se, através da diversidade de obras, que o formato assume esses antecedentes em maior ou menor grau à medida que considera isso conveniente para a construção da imagem do artista retratado no imaginário juvenil. Podemos citar aqui como exemplo de aproximação entre o videoclipe e a videoarte a obra *Tomate* (1987), dirigida por Gringo Cardia para a banda *Kid Abelha*, no qual se monta um rosto por meio de diversos monitores televisivos, remetendo às obras de Nam June Paik.² Também podemos enxergar essa aproximação com o cinema expressa no videoclipe de *Otto, Pelo engarrafamento* (2001), do próprio cantor com codireção de Sérgio Oliveira, que faz uma citação ao filme *Beijo no Asfalto* (Bruno Barreto, 1980) em seus momentos finais, quando Otto, após ser atropelado e morto por um ônibus, é beijado por um transeunte interpretado pelo ator Matheus Nachtergaele. Enfim, em todas as produções sempre é possível encontrar relações e referências entre o videoclipe e outros gêneros e formatos.

Justamente por se basearem em fontes tão diversas, as obras em geral se afastam da narrativa convencional hollywoodiana, o que pode inviabilizar uma análise executada por métodos tradicionais. Dessa forma, o analista é impelido a recorrer a conceitos específicos para a observação de cada obra e a adaptar ferramentas para a sua desconstrução.

Um dos procedimentos recorrentes no videoclipe é a adoção de diversos núcleos

⁶ Bolsista CAPES REUNI. Email: fernandacarolster@gmail.com

⁷ Nam June Paik foi um artista sul-coreano e um dos precursores da videoarte. Integrou o grupo Fluxus junto ao músico John Cage.

narrativos cíclicos e episódicos que aparecem de forma não linear, muitas vezes acompanhando as características das canções representadas. No entanto, esses núcleos não têm o “dever” de se configurarem em narrativas que serão esclarecidas naquele pequeno espaço temporal, o que as torna apenas “esboços narrativos”, conforme se verifica na obra de Carol Vernallis (2004). Assim, a associação desses diversos núcleos poderá abrir muitas possibilidades de compreensão da mesma obra, o que, conseqüentemente, gera várias formas de análise narrativa.

Outra característica que interfere na análise das narrativas de videoclipes é a edição extremamente veloz empregada nas obras, o que dificulta a observação detalhada de itens narrativos. A edição costuma ser utilizada para conferir ritmo às obras, e frequentemente apresenta uma sucessão de imagens em ritmo alucinante. Esta edição vertiginosa de imagens cria o sentido de *polifonia visual*³ que Michel Chion aponta como uma forma de simulação de diversas camadas visuais, constituindo a forma visual que mais se assemelha à simultaneidade dos sons polifônicos ou à música.⁴

2. Elementos constitutivos, análise histórica e o contexto social das obras

A análise visual precisa ser estabelecida a partir da verificação histórica e do contexto social nos quais as obras se inserem. É preciso resgatar o histórico do artista e do diretor, os quais Rodrigo Barreto (2006) nomeia como *instância performática* e *instância diretiva*, por considerar que os videoclipes nascem de uma parceria firmada entre estes profissionais. Esse material pode ser obtido de diversas formas, desde pesquisas teóricas em livros e veículos especializados, até programas televisivos (o programa *Biocliipe* de 2006 da MTV é um exemplo) ou entrevistas pessoais com os autores e bandas abordadas, a fim de reconstruir o momento de produção da obra, ocasião de suma importância para a compreensão da relação entre as duas instâncias autorais e a relação de ambas com o mercado.

Todavia, o primeiro passo para se iniciar uma análise consistente deve ser a identificação e a classificação dos elementos concernentes à obra musical, tais como: a identificação do refrão, das estrofes e transições da canção; a observação do gênero

1 Polifonia musical é uma técnica de composição que permite que duas vozes ou mais se desenvolvam.

2 “A única coisa que mais se assemelha à simultaneidade polifônica dos sons ou música no nível visual é a rápida sucessão de imagens individuais” (Chion, 1994, p. 166-167, tradução nossa). No original: “*The thing that most closely resembles the polyphonic simultaneity of sound or music on the visual level is the rapid succession of single images*” (Chion, 1994, p. 166-167).

musical ao qual ela pertence; quais foram os instrumentos nela utilizados e quais deles predominam; qual é o sentido das letras; etc. A partir daí buscam-se as relações entre eles.

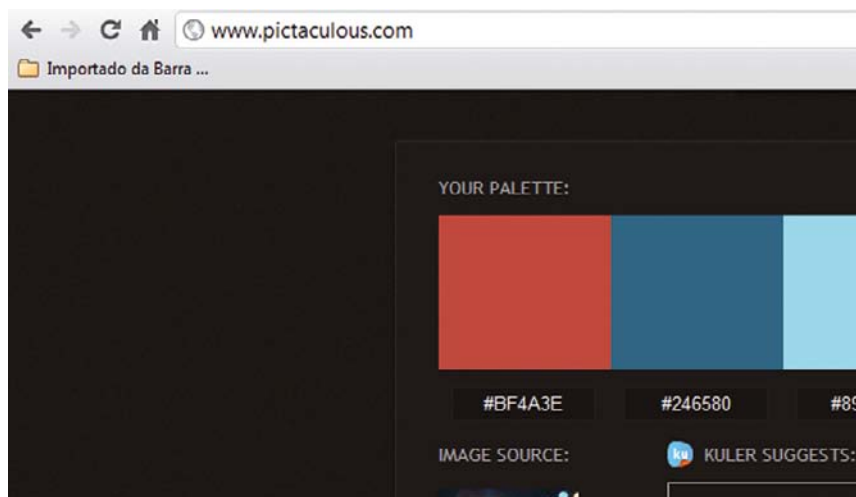
Conforme Thiago Soares (2006), a análise de videoclipes precisa visualizar dois sistemas produtivos em tensão: a televisão e a música popular massiva. Ou seja, é fundamental entendermos que estamos lidando com um produto que opera uma espécie de transcrição da obra sonora para o ambiente audiovisual e que para realizarmos uma boa análise carecemos compreender todas as suas facetas. A parte imagética do objeto apurado pode respeitar as regras musicais da canção retratada ou subvertê-las parcial ou totalmente; pode ilustrar as letras literalmente, de forma alegórica ou metafórica; ou ainda não fazer referência alguma a ela. Enfim, para entendermos o sistema e os códigos operados nos videoclipes precisamos desconstruir as suas estruturas e investigá-las a fundo. É disso que trataremos no próximo tópico.

3. A desconstrução do objeto de pesquisa para análise de elementos técnicos

Caso não seja possível resgatar materiais de elaboração da obra, tais como roteiros, projetos de criação da equipe de direção de arte, etc., é recomendável que o pesquisador tente extrair o máximo de elementos do videoclipe. Caso não se tenha acesso ao roteiro original, propomos que o analista produza um documento em que descreva todas as cenas do vídeo (quanto mais informações houver em cada uma das descrições melhor); a partir disso também descobrimos o número exato de cenas que constituem a peça analisada, o que pode nos ajudar bastante em termos estatísticos. Após esta etapa, alguns elementos relativos à elaboração da obra audiovisual podem ser reproduzidos. Uma das ferramentas disponíveis é o site <http://www.pictaculous.com/>, que gera paleta de cores de qualquer imagem inserida ali. A partir dele é possível construir uma paleta de cores da obra analisada.

A investigação ainda precisa levar em conta a forma narrativa (linear, não linear ou simultânea) empregada pelo diretor para ilustrar tal canção, além de identificar cada um dos núcleos narrativos que compõe tal obra e os elementos referentes a outras artes, gêneros e formatos citados na mesma. Conforme citado anteriormente, a alternância de diversos núcleos apontada por Vernallis (2004) poderá abrir muitas possibilidades de entendimento da mesma obra, forçando o analista a formular algumas hipóteses para a ampla compreensão do objeto analisado. A edição veloz recorrente em obras do formato

dificulta bastante o trabalho do analista. Entretanto, para resolver esta dificuldade existem algumas ferramentas técnicas que podem ser utilizadas, algumas das quais descreveremos neste artigo a partir de agora.



Site *Pictaculous* – gerador de paleta de cores

Ao iniciar essa fase do trabalho, sugerimos que o pesquisador identifique os pontos de sincronia entre a música e a imagem, pois isso o ajudará a perceber onde estão os “ganchos musicais” utilizados pelo diretor e a entender quais são as correspondências corretas entre a música e a imagem da obra em questão. Para realizar essa tarefa, pode-se utilizar um *software* para a edição de vídeos profissional como o *Adobe Premiere*⁵ ou o *Final Cut*,⁶ e, dependendo da complexidade do que se vai analisar, mesmo os *softwares* gratuitos como o *Irfanview*⁷ podem ser suficientes para a tarefa. Além disso, esses *softwares* podem auxiliar na extração de imagens do vídeo para a análise mais profunda de um quadro ou de uma sequência (através da função *filmstrip*), ou ainda podem servir para a extração de todos os *frames* de uma só vez, nomeando-os em ordem numérica automaticamente. Todos os *softwares* de edição de vídeos descritos acima estão aptos a realizar tais funções.

Ainda é importante lembrar que nos dias de hoje, com o advento da internet em banda larga, tornou-se uma prática comum entre os diretores de videoclipes a publicação de *making ofs* de suas obras, muitas vezes contendo entrevistas com os músicos e a

3 <http://www.adobe.com/br/products/premiere.html>

4 <http://www.apple.com/br/finalcutpro/>

5 <http://www.irfanview.com/>

explicação do próprio diretor sobre a narrativa elaborada e as técnicas utilizadas para a produção da peça audiovisual.



Exemplo de uma sequência de imagens extraída do videoclipe *Maracatu Atômico* (Raul Machado, 1996), capturada através do *software Adobe Premiere*.



Exemplo de *frame* capturado do videoclipe *Maracatu Atômico* (Raul Machado, 1996), através do *software Irfanview*.

4. Conclusão

Propomos aqui ser necessário que as análises audiovisuais de videocliques atuem em três eixos principais para serem completas, além de adicionarmos um quarto elemento, que seria a interpretação do pesquisador que o analisa. Este último item requer bastante cuidado e bom senso. Exemplificamos, resumidamente, cada um dos itens abaixo:

a) Aplicar conceitos teóricos específicos e relacioná-los à abordagem analítica de narrativas em videoclipes

Diversos conceitos teóricos a respeito do videoclipe são específicos desse campo, mas não devemos esquecer que estamos falando de uma ferramenta híbrida por natureza. Portanto, é importante identificar nas obras analisadas quais são os campos de maior referência (tais como o teatro, o cinema, a publicidade, a videoarte – ampliando aqui a concepção de Thiago Soares citada anteriormente) e adicionar alguns conceitos a partir desse prisma também.

b) Fazer uma análise histórica e observar o contexto social das obras

A análise visual precisa ser estabelecida a partir da verificação histórica e do contexto social nos quais as obras se inserem. É preciso resgatar o vivenciado pelo artista e pelo diretor, os quais Rodrigo Barreto (2006) nomeia de *instância performática* e *instância diretiva*, uma vez que, segundo o autor, os videoclipes nascem de uma parceria firmada entre estes profissionais. Esse material pode ser obtido de diversas formas, a fim de reconstruir o momento de produção da obra, ocasião de suma importância para a compreensão da relação entre as duas instâncias autorais e a relação de ambas com o mercado. Nesse momento é muito importante que se identifiquem as marcas autorais mais evidentes de cada realizador em sua obra. Também é preciso pensar nas relações que essas obras estabelecem com referências externas, tais como o diálogo com o trabalho de outros diretores e artistas que possam estar inseridos em tal contexto sócio-político-econômico e estético.

c) Realizar a desconstrução do objeto de pesquisa para análise de elementos técnicos e identificação de elementos constitutivos do videoclipe.

Para realizar tal desconstrução da obra audiovisual é importante inicialmente uma análise apurada da música retratada pelo videoclipe, identificando-se onde estão dispostas as estrofes, o refrão e as transições, além de se observar o gênero musical ao qual esta está vinculada e se *conferir sentido (significados)* à letra da referida canção.

A partir desse momento inicia-se a *análise audiovisual*, na qual se faz uma espécie de roteiro descrevendo todas as ações que ocorrem na tela. Após essa etapa, identificam-se os pontos de sincronia entre elementos imagéticos

e elementos musicais. Essa verificação pode fornecer fortes indicativos do modo de tradução visual pelo qual o diretor interpretou a parte sonora da obra. Para esse processo pode-se utilizar aplicativos para a edição de vídeos como o *Adobe Premiere* ou o *Final Cut*, que facilitam bastante o trabalho de demarcação e seleção de cenas. Depois, tenta-se resgatar o máximo de informações possíveis a respeito do processo criativo, da elaboração do processo e dos materiais e técnicas utilizadas para a realização da obra; como exemplo, pode-se citar a reconstrução da paleta de cores, o que é possível realizar inserindo-se alguns fotogramas representativos da obra no aplicativo virtual *Pictaculous*, que é um gerador de paleta de cores a partir de imagens.

d) Promover e organizar a reunião de todos esses dados e interpretá-los segundo o viés da pesquisa proposta.

Após reunir esse material, a tarefa do analista é a interpretação de todos os dados reunidos, levando-se em conta quais serão as características mais relevantes para seu trabalho de acordo com o viés adotado para a sua pesquisa, a fim de chegar às *significações* da obra em questão.

A partir dessa sequência de procedimentos, propomos aqui uma metodologia a ser utilizada na análise de videoclipes ou até em obras análogas a eles. Nossa maior motivação em abordar essa questão e propor tal método analítico é justamente dar uma contribuição ao campo, fornecendo material bibliográfico em língua portuguesa, haja vista que mesmo já existindo belos trabalhos nesse sentido em nosso país, como os de Rodrigo Barreto e Tiago Soares, ainda há escassez de bibliografia nesse campo de estudos.

Referências

- BARRETO, Rodrigo A abordagem da autoria nos videoclipes: elucidação teórico-conceitual e perspectiva analítica. *In: Anais do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 2006, Brasília - UnB.
- CHION, Michel. *Audio-vision - Sound on screen*. Tradução de Claudia Gorbman. New York: Columbia Univ. Press, 1994.
- MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora Senac, 2000.
- SOARES, Thiago. Por uma metodologia de análise mediática dos videoclipes: Contribuições da Semiótica da Canção e dos Estudos Culturais. *UNirevista*. São Leopoldo, vol. 1, n. 3, 2006.
- VERNALLIS, Carol. *Experiencing music videos – Aesthetics and cultural context*. New York: Columbia University Press, 2004.

***Eu não tenho medo* (Gabriele Salvatores, 2003) e os anos de chumbo revisitados¹**

Gabriela Kvacek Betella² (UNESP-Assis, docente)

Resumo

A análise capta a releitura da época normalmente lembrada pelos atentados terroristas, sequestros e recrudescimento da violência na Itália. A trama, bastante fiel ao romance de Niccolò Ammaniti, silencia esses fatos, foge do centro e carrega-se de simbologias, com fórmula narrativa de *thriller*. A abordagem, devedora de uma tradição de produções audiovisuais hábeis na utilização de crianças ou adolescentes como protagonistas e de situações fronteiriças como tônica do enredo, encobre-se pela representação lírica da coragem juvenil, da superação dos limites e do confronto entre emoções. Do lugarejo no sul do país, apartado do caos pós-68, o protagonista Michele encerra sua infância tendo como alcance dos sentimentos o medo e o mal, embora o tratamento das imagens revele seus arrebatamentos como sinais positivos.

Damm ru pan va a Lavidd; vinnete ru pan e accattete lu curtidd
(Portati questa panella a Lavello, comprati un coltello
invece di venderti il pane)
Ditado melfitano

1.

Uma das aproximações possíveis a *Eu não tenho medo* (Gabriele Salvatores, 2003) pode começar com a inserção da obra numa espécie de tradição do audiovisual contemporâneo cujas intenções assimilam críticas à sociedade e à cultura contemporâneas através da trajetória de crianças ou adolescentes como fio condutor da trama que, por vezes, elabora justamente o momento decisivo da vida, o rito de passagem do jovem que pode servir, para o espectador, como motivo de reflexão sobre a denúncia de aflições individuais e mazelas sociais. Se fosse possível fazer um breve relatório de exemplos, o ponto de partida estaria em filmes de Vittorio de Sica (1901-1974), como *A culpa dos pais* (*I bambini ci guardano*), de 1944 e *Vítimas da tormenta* (*Sciuscìa*), de 1946. Ainda na Itália, deveríamos citar a contribuição de Luigi Comencini (1916-2007) com *Bambini in città*, de 1946, e o sempre lembrado Giuseppe Tornatore (1956) que, pelo menos desde 1988, com *Cinema Paradiso* (*Nuovo Cinema Paradiso*), explora o filão. Sem se preocupar com relações de tramas ou procedimentos estruturais, os exemplos poderiam passar por obras de cineastas de mesma geração como Louis Malle (1932-1995), François Truffaut

⁶ A apresentação do trabalho no I Encontro Estadual da SOCINE contou com o apoio da FAPESP.

⁷ gabrielakvacek@uol.com.br

(1932-1984) e Theo Angelopoulos (1936-2012), como também por representantes pouco mais novos, como Abbas Kiarostami (1940). Abrindo ainda mais o leque de possibilidades de comparação, poderíamos citar a produção brasileira *O ano em que meus pais saíram de férias* (Cao Hamburger, 2006) para um paralelo contemporâneo ao filme de Salvatores. Realizadores tão diferentes em épocas distintas teriam em comum, portanto, certos filmes em que a localização de uma problemática social e cultural vem exposta através do foco sobre uma existência em pleno amadurecimento, ou uma existência que cabe numa infância, muitas vezes cercada de simbologias coletivas e individuais que representam desde o retrato metafórico de um período da história até os problemas das transformações para a vida adulta propriamente ditos. Algumas produções são capazes de exibir um alcance narrativo bastante sensível, exaltando em imagens condensadas sensações físicas e psíquicas que reconstituem o sabor de uma determinada época.

A força dos enredos com crianças protagonistas é potencializada através da investigação dos momentos decisivos de suas vidas, seja pela situação fronteiriça do amadurecimento pessoal, pela fragilidade do contexto ou por ambos. Ao espectador cabe acompanhar o rito de passagem, cabe refletir sobre os significados do fenômeno em si ou sobre os limites impostos ao indivíduo em seu meio, prestando atenção à forma através da qual a história é narrada. O relato de memória estabelece como ponto de vista a visão *a posteriori* do adulto, enquanto a trama que se desenvolve “no presente” elege o raciocínio da criança como condutor da narrativa, como se captasse o calor da hora. É esta última vertente que Salvatores leva a cabo em sua adaptação. Há uma ligeira alteração de foco a partir do romance publicado em 2001 por Niccolò Ammaniti (1966), escritor que já havia tido adaptação para o cinema³ e que dividiu a responsabilidade do roteiro de *Eu não tenho medo* com Francesca Marciano, atriz e roteirista que alcançou sucesso como escritora nos anos 2000, especialmente com o romance *Casa Rossa* (2003).

Eu não tenho medo é uma história com crianças atravessando o período cheio de descobertas, num lugarejo italiano fictício da Apúlia (Acqua Traverse) no final dos anos

1 *L'ultimo capodanno* (Dino Risi, 1998) é baseado no conto *L'ultimo capodanno dell'umanità*, da coletânea *Fango*, de 1996. O primeiro romance de Ammaniti (*branchie!*, de 1994) foi adaptado pelo próprio escritor para o filme homônimo dirigido por Francesco Ranieri Martinotti, em 1999. A dupla Ammaniti-Salvatores vai se repetir no filme *Como Deus manda* (Gabriele Salvatores, 2008), baseado no romance publicado em 2006 (que, por outra vertente, aborda a relação entre pai e filho, como já acontecera em *Eu não tenho medo*), com roteiro de Ammaniti, Salvatores e Antonio Manzini. Em 2011, Bernardo Bertolucci finaliza *Io e te*, resultado da adaptação do romance de 2010 pelas mãos de Ammaniti, Bertolucci e Umberto Contarello, autores do roteiro. Ammaniti é responsável por argumentos e roteiros originais para cinema, como *Il siero della vanità* (Alex Infascelli, 2004).

de 1970. Estão em jogo os sentimentos familiares, da amizade, da confiança, a falta de perspectivas para jovens num povoado minúsculo, a dimensão de abandono e de solidão da jovem existência. Por outro lado, também comparecem na trama os prazeres da diversão através das explorações pelo território, as provas de solidariedade, as especulações sobre os sentidos dos fatos e sobre o desconhecido, a vitória sobre os medos. Em atmosfera semelhante à de *Fica comigo* (Rob Reiner, 1986), um grupo se aventura nas brincadeiras pelo extenso campo de trigo e arredores mantendo-se à parte do caos social que reinava pelo país naquele final de década. Estou me referindo especialmente aos resultados do embate entre as forças de direita e de esquerda no período pós 1968, mas voltarei a isso. A competente fotografia do filme, assinada por Italo Petriccione, aproveita a dureza e a beleza da paisagem de Melfi, no extremo norte da Basilicata, espremido entre a Campânia e a Apúlia, cenário das filmagens, para dar a dimensão do ambiente rude do sul do país.

Desde as primeiras imagens, o espectador prova um misto de beleza e abandono, assim como vai se aproximando do universo da fábula que não prescinde da rudeza e do sombrio. Tanto é verdade que o filme tem início com uma tomada de uma espécie de gruta a partir de uma inscrição rabiscada na parede: “*io non ho paura*” (“eu não tenho medo”), à maneira das inscrições realizadas por prisioneiros. A câmera vai em direção ao antro e vemos um cobertor puído e amontoado. O foco vai subindo suavemente, percorrendo o espaço em direção à boca da cova, acima do cobertor, para percebermos que o buraco subterrâneo tem uma abertura com raízes saindo da terra e, à sua boca, quase ao nível do chão, empoleirado numa raiz, está um corvo que grasna. No corte sutil para o vastíssimo campo de trigo na superfície, as crianças atravessam correndo uma paisagem deslumbrante, e a imagem é atravessada pelo grasnido de novo, e o corvo voa perto do protagonista, interrompendo o belo som de cordas que embala a corrida dos meninos e meninas.⁴ Mais adiante, a imagem da galinha empalada potencializa a repulsa que talvez preveja algo mais incômodo (o constrangimento e o susto tomarão conta do protagonista logo nas cenas seguintes), além de fazer permanecer o sentimento de aversão e de contraste entre tais imagens e a brincadeira de crianças.

4 A música original do filme é de Pepo Scherman e Ezio Bosso. As composições para quarteto de cordas são de Ezio Bosso. As *14 danze diatoniche per bambini* foram executadas pelo Quarteto de Cordas de Turim e *Andante (dal concerto in 2 cori #143 per violino e archi di Vivaldi, rev. Ezio Bosso)* foi executado por Giacomo Agazzini.

2.

Michele Amitrano vai à escola e tem amigos, pais e irmã caçula. Vive num lugar muito pequeno, sem lojas, sem muita distração além da televisão. O pai de Michele, Pino Amitrano, é caminhoneiro, distante da família por longos períodos. Num dia de férias de verão a pequena turma (Michele, a irmã Maria, Salvatore, Remo, Barbara e Antonio) aposta corrida pelo campo de trigo, e Michele perde a liderança para ajudar a irmãzinha. Durante a exploração de uma casa abandonada, o perverso Antonio (o “Caveira”) decide que o castigo caberá a Barbara, que ficaria em último lugar se Michele completasse a prova. O castigo é abaixar a calcinha diante de todos, mas em cima da hora Michele tira a amiga do embaraço, decidindo cumprir ele mesmo o castigo, que será atravessar os escombros da casa abandonada. Após a aventura, todos voltam para casa e Michele percebe que esqueceu os óculos da irmã perto dos escombros. Lá, ele descobre uma chapa que encobre um buraco no chão. Debruçando-se no buraco, Michele visualiza o fundo com um cobertor e um pé que sai do tecido de lã. O susto é grande, mas nos dias que se seguem o protagonista descobre que o menino loiro e delicado era prisioneiro há bastante tempo no buraco, reduzido a um estado deplorável. Michele leva comida, faz companhia, faz o menino reaver a consciência de si e alguma esperança.

Pino retorna de uma viagem e avisa que a família hospedará o amigo milanês Sérgio, que não conquista a simpatia de Michele. Numa noite, o telejornal dá a notícia sobre o desaparecimento de Filippo Carducci, sequestrado em Milão, e Michele assiste escondido dos adultos, entendendo o que aconteceu ao novo amigo prisioneiro. Logo o espectador compreende que Sérgio é o chefe do plano que promoveu o sequestro, com a cumplicidade e ajuda de todos na minúscula vila, incluindo os pais de Michele. Com o tempo, as investigações prosseguem e helicópteros passam a sobrevoar o lugar e arredores, o que diverte as crianças, mas apavora os sequestradores a ponto de os fazer terminar o plano com o assassinato de Filippo. Michele foge na madrugada para libertar o amigo do segundo cativo, consegue ajudá-lo a escapar, porém enquanto Filippo foge Michele não consegue sair do depósito ao qual se dirige Pino, escolhido para eliminar Filippo. Pino atira em Michele, sem perceber que o filho estava no lugar de Filippo. No descampado sobrevoado por helicópteros, Pino corre desesperado com Michele nos braços, Sérgio é preso e Filippo já salvo volta para segurar a mão de Michele, que sorri. A

imagem se apaga e a frase que dá título ao filme aparece escrita em letras de forma, como numa lousa escolar.

O filme de Salvatores revisita uma época sem mencionar diretamente os fatos que a marcaram, como os atentados terroristas, os sequestros, os assassinatos e o recrudescimento da violência nas cidades. Contudo, o período tenebroso não deixa de ser representado pela sensível e instável visão de Michele em seus dez anos de idade (a idade do protagonista é ligeiramente aumentada no filme de Salvatores, visto que no romance ele tem nove anos). Recorre-se à fórmula do *thriller* policial, dadas as capacidades investigativas e as deduções mirabolantes do personagem sobre um fato aparentemente ligado apenas à vida do povoado. Além disso, o filme todo acontece sob tensão, como se algo grave estivesse prestes a acontecer, como se a situação aflitiva pudesse piorar ainda mais. Para Gian Piero Brunetta, a força dramática e visual do filme é capaz de “reforçar a confiança na possibilidade de o cinema italiano sair do escuro no qual parecia prisioneiro por tempo indeterminado” (BRUNETTA, 2008, p. 447).

O fato de o drama vivido por Michele aparentar ser um caso isolado (e menor) da história tem muito a ver com o modo narrativo e com a estrutura escolhida, pois o ponto de vista é o de uma criança, o que tende a isolar um acontecimento das devidas ligações externas, muito por falta de capacidade de estabelecer relações históricas. Assim, se o protagonista julga particular o acontecimento através do qual sua infância termina, cabe ao espectador interpretar a trama de modo a multiplicar os sentidos do fechamento de perspectivas e a frágil esperança que encerram o filme.

Desse modo, a violência direta ou como definição para o evento-chave do filme aparece à medida que Michele vai desvendando o mistério com o qual se depara em meio ao cumprimento do castigo imposto pelos amigos: há um menino preso no buraco na área afastada do povoado de Acqua Traverse, e à medida que vemos a fragilidade exposta, o desenvolvimento da trama é marcado com o ponto de vista que não é maduro o suficiente para estabelecer relações com o mundo além do universo particular de sua vila. É como se a época aflitiva do país fosse mostrada por Salvatores através do absurdo de uma situação de cárcere injustificado de uma criança e do olhar de outra criança diante disso, sem entender os motivos de tamanha crueldade, o que faz Michele esconder a situação, como se o mistério e o novo amigo fossem só dele.

Com conjecturas simples, porém precisas, o olhar de Michele no trabalho de Salvatores não se contamina pela narrativa de memória que deu origem ao filme, isto é,

os acontecimentos não aparecem capitaneados por uma ótica adulta como se o ponto de vista emprestasse a vivência daqueles tempos à narrativa de um episódio de violência. Isso normalmente acontece na narrativa de memória quando o objetivo é relatar a aflição e o absurdo vivido pelas personagens através do sentimento apegado à experiência real. É preciso lembrar um sentido diferente oferecido à “experiência” por um ponto de vista que se baseia na coragem e no espírito livre, sem o peso da “experiência” do adulto (BENJAMIN, 2009, p. 22-23). Todavia, a abstenção da memória e da experiência direta dos fatos deve ser levada em conta sobretudo quando lembramos que *Eu não tenho medo* surge em meio a produções dispostas a desmascarar pormenores da ordem vigente pela ótica da intimidade de pessoas comuns naqueles anos de chumbo na Itália.

Uma dessas produções é *A melhor juventude* (Marco Tullio Giordana, 2003), que refaz quase quarenta anos de história italiana através da vida dos membros de uma família nesse período, a partir de 1966, passando pela experiência do terrorismo, pelos problemas operários e pela evasão de pessoas do sul do país, em consequência das difíceis condições de vida. O filme alcança os problemas do combate ao crime, especialmente às organizações criminosas como a máfia. Outra produção com uma visão sensível sobre o alcance da desordem social é *Bom dia, noite* (Marco Bellocchio, 2003), livremente adaptado de *Il prigionero*, de Anna Laura Bragheti, publicado em 1988. Assim como o romance da ex-brigadista, o filme conta o sequestro de Aldo Moro, ocorrido em 1978, evocando dramas pessoais do sequestrado e da sequestradora. São dois exemplos significativos para contraponto com o filme de Salvatores,⁵ com teores mais inflamados justamente por causa da visão direta dos fatos e seus efeitos.

O ano de 1978 (que teve três papas) foi assolado pela violência na Itália. Para dizer o mínimo, o mundo vivia tempos difíceis desde o final dos anos de 1960 – pensemos somente em 1968 e na crise econômica de 1973. O povo italiano, contudo, encontrava-se num redemoinho particular naquele início de década. Com partidos políticos e uma experiência de governo de centro-esquerda em crise, o Partido Comunista Italiano (PCI) propõe um acordo com a Democracia Cristã (DC), o que ocorre parcialmente. Em 1976, Giulio Andreotti é eleito e há um fortalecimento do PCI e da DC, porém a chamada “*solidarietà nazionale*”, que seria uma via política disposta a resolver os problemas do país, era sustentada somente pela DC, através da influência de Andreotti e Moro. A

5 Para uma análise cuidadosa desses filmes de 2003 e mais *Colpire al cuore* (Gianni Amelio, 1983), ver FABRIS (2006).

situação sufocante foi rompida pelos planos das Brigadas Vermelhas, que chegaram a acusar os comunistas de serem cúmplices da DC e demonstraram uma reação violenta contra a falta de uma verdadeira força de oposição. Após o sequestro e morte de Moro, a espiral terrorista invade 1979, ano que assistiu a mais de 600 atentados no país.

Eu não tenho medo se refere a 1978, como se pudesse rever um período sem lembrar os dados públicos, das grandes manchetes – como se estivesse longe das referências e do acesso aos dados, ou como se pudesse se recusar a chegar perto deles. Após as experiências de 2001 (que assistiu ao atentado ao *World Trade Center*) e 2003 (em plena guerra do Iraque) e suas consequências sobre o estado de insegurança e tensão de potências mundiais, enquanto o cinema começava a se deliciar com as aventuras de um bruxo aprendiz revisitando misticismos anglo-saxões, Gabriele Salvatores aposta na sufocante atmosfera que, reconstituída numa época de confusão entre nacionalismos, violência e repressão, é capaz de nos levar a pensar sobre a verdade. Dizendo de outro modo, tanto o excesso de informações sobre condutas políticas, coletivas e individuais, quanto a reviravolta nos padrões de valores tornaram possíveis a realização de um filme que toca questões do passado para promover uma reflexão mais generalizada. Afinal, pode estar em jogo uma memória, digamos, popular, que pode ser bloqueada justamente pelas reverberações dos mesmos fatos narrados seja pela literatura ou pelo audiovisual no século XXI, lembrando o que aconteceu de acordo com a chamada história oficial.

O filme de Salvatores mantém a violência do episódio central e do tema encoberta por uma representação da coragem, da superação das agruras da infância e da vitória sobre os desafios dessa fase. Nesse sentido, o “medo” passa a ter um significado além da expectativa do pior desfecho e adquire um sentido muito mais amplo, como se o mal estivesse exposto como o alcance mais aterrorizante dos acontecimentos daquele final de década e, ao mesmo tempo, estivesse presente numa jovem família. O filme parece bastante coerente com uma memória que pode oferecer às pessoas não só o que elas viveram, mas o que é preciso que elas se lembrem que viveram (FOUCAULT, 2006, p. 332), através de uma narrativa que desconstrói os grandes fatos e redistribui temas polêmicos como o acontecimento central de *Eu não tenho medo*: uma criança rica do norte do país é sequestrada por um grupo de pessoas comuns que, liderado por um mercenário interessado em sair do país e viver no Brasil com sua amante, compactua com o horror dentro do povoado, do qual não pôde ser poupada a ingenuidade de Michele. O filme parece dizer que os aparentes fatos menores (diante dos atentados assumidos

por organizações terroristas, sequestros promovidos por organizações criminosas como a *'ndrangheta* calabresa ou a *anonima sequestri* sarda, entre outros),⁶ nos quais estão envolvidas famílias, amizades e a passagem da infância para a idade adulta, compõem quadros muito mais complexos quando se analisam os fatos e seus resultados, porque o mal pode estar em qualquer parte, assim como a submissão a ele.

3.

Gabriele Salvatores pertence a uma geração de cineastas (cujas estreias são dos anos de 1980) com certo estigma de minimalismo, que colocava em dúvida o alcance da abordagem das histórias individuais e apontava o risco da repetição de situações que suscitariam cansaço, neurose, vulgaridade e tédio existencial (FABRIS, 2008, p. 92). Contudo, sua filmografia procura responder ao pedido de representação da sociedade contemporânea, sobretudo se temos em conta a crise de valores de nossos tempos. Após iniciar sua carreira artística nos anos de 1970 no teatro, Salvatores filma em 1983 uma das peças que havia montado (*Sogno di una notte d'estate*) e, em 1987, *Kamikazen: ultima notte a Milano*. Em 1989 passa a se dedicar à temática das relações entre pessoas da mesma geração em busca de sua identidade (FABRIS, 2008, p. 96): são desse período *Marrakech Express* (1989) e *Turné* (1990). A busca pela identidade de uma geração caracteriza *Mediterrâneo* (*Mediterraneo*, 1991) e *Puerto escondido* (1992); no entanto haverá, no caso do primeiro, sob pretexto de repensar aspectos da história italiana (voltando-se para o contexto da II Guerra numa situação apartada), o desejo de revisar os desejos de uma geração, a dos anos de 1970. Os roteiros privilegiam a fuga da realidade, a saudade de outros tempos e a viagem sem destino, o que nos faz pensar na fuga como resignação.⁷ Depois de *Sud* (1993), em que tenta denunciar a situação política e social do ponto de

6 De 1972 a 1989 foram quase 600 sequestros de pessoas na Itália. Na maior parte dos casos (cerca de 400), identificaram-se os sequestradores, e foram presas mais de duas mil pessoas. Cerca de 160, contudo, especialmente na Calábria e na Sardenha (as regiões que concentraram o maior número desse tipo de crime) eram pessoas que se ocupavam da custódia dos cativos dos sequestros. Ao longo dos anos, o fenômeno se modifica e se moderniza, diminuindo em quantidade mas afinando a qualidade, assim como modificam-se na distribuição geográfica. Se o sequestro era um fenômeno quase exclusivamente sardo de 1965 a 1968, a Calábria passa a dominar as estatísticas por volta de 1968, porém os delitos se espalham pelo centro e norte do país na metade dos anos de 1970, ao mesmo tempo em que atingem recordes qualitativos assustadores: 1977, o ano mais negro, registrou 75 sequestros. Somente em 1984, ano dos primeiros grandes sucessos na repressão das *anonime*, o número de sequestros caiu graças a uma ação decisiva e à indignação popular, especialmente por causa de dois sequestros: o da menina Elena Luisi, de 17 meses de idade, e o de Giorgio Calissoni e sua mãe (BELLU, 1989, p. 6).

7 “*Dedicato a tutti quelli che stanno scappando*” é a frase que encerra *Mediterraneo*.

vista dos marginalizados e desempregados, e de alguns filmes que apostaram nos recursos da computação gráfica, Salvatores passa à experimentação narrativa com os primeiros filmes dos anos 2000.

Eu não tenho medo (Io non ho paura) é a primeira empreitada de adaptação literária de obra contemporânea na carreira do diretor. O roteiro contou com o autor do romance e com o aproveitamento quase integral da trama, com soluções acertadas para diminuir a extensão das cenas ou condensar episódios, como acontece no início do filme, em que poucas tomadas dão a dimensão da força do primeiro capítulo do livro, no qual Michele se distingue das crianças do grupo pelo afeto que dedica à irmã mais nova, pela demonstração de caráter e pela referência religiosa confundida com o imaginário das histórias infantis, características que serão questionadas pelo protagonista ao longo da trama. Durante as primeiras cenas temos, além do mapeamento espacial com a extensão percorrida pelo grupo de garotos com suas bicicletas, um panorama psicológico e moral da trama.

Com auxílio de fartos movimentos da *steadycam*, o universo de Michele é delineado como se a compreensão estivesse delimitada pelos ângulos de enquadramento, como se o alcance do entendimento não pudesse superar o fio invisível preso ao protagonista. Essa estratégia de filmagem, além de adequar a perspectiva (forma) ao que se conta (conteúdo), parece condensar as inumeráveis dúvidas e hesitações que o protagonista não divide com ninguém. Cheio de incertezas, nem sempre Michele age com dignidade, provando a imaturidade de sua situação, ávida pelo discernimento. Assim, o menino é exposto a uma série de valores invertidos, corrompidos ou minados pela situação das pessoas que o rodeiam, inclusive os próprios pais. Michele não entende por que razão o seu amoroso pai está envolvido no sequestro de Filippo, ou como os pais de seus amigos também compactuam com o crime, assim como todo o lugarejo em que vive é cúmplice. Em razão dessas dúvidas talvez tenham sido privilegiadas algumas “ausências”, ou estados de torpor aos quais o personagem se entrega, intensificados pelos movimentos de câmera e especialmente pela tela escura – como logo depois do tombo da bicicleta, seguida pelo despertar com a sensação das formigas passeando pelo rosto, o olho esquerdo em *close*. O momento de parada e desligamento poderia ser a oportunidade para a reflexão e para o entendimento, mas o protagonista continua sem entender nada. Por mais que as imagens explorem o momento suspenso em tom lírico, a volta à realidade parece sufocar ainda mais a situação.

Por outro lado, algumas lições são imediatas, como as consequências da decisão

de Michele de contar o segredo sobre o menino preso no buraco ao amigo Salvatore. Michele está interessado num brinquedo, o amigo mais privilegiado não se importa em se desfazer do pior exemplar, com a mesma facilidade com a qual troca o precioso segredo de Michele por uma volta na direção do carro do temido Felice. A derradeira oportunidade de discernimento aparece no final do filme, quando Michele liberta Filippo e se deixa ficar no lugar dele, sabendo que viriam matá-lo. No momento anterior ao tiro que leva do próprio pai, Michele toma consciência do que realmente importava, e quer comunicar-se com Pino, que não pensa antes de disparar a arma. Correndo para salvar Michele, Pino não percebe o desespero de Sérgio, líder do grupo de criminosos, e quase não vê que Filippo retorna e, mesmo em perigo, faz questão de dizer que está tocado com a atitude do amigo, que simplesmente estende a mão, selando a amizade e a igualdade que prevalece ao aterrorizante rito de passagem para dois meninos tão diferentes e tão iguais. Essa atitude, que não é tomada no final do romance (Filippo é resgatado pela polícia e imediatamente apartado dos outros), assinala a visada esperançosa no desfecho do filme.

A violência pontua a narrativa, permanecendo sempre em meio às dúvidas existenciais do menino Michele, assim como a história deslocada do espaço setentrional urbano para a vila meridional carrega o fardo da época durante a qual muitos cidadãos abandonaram princípios morais devido às diferenças que pediam urgência de solução. Os adultos de Acqua Traverse ajudaram no sequestro de Filippo, liderados pelo homem do norte e motivados pela miséria, pela ignorância ou por uma espécie de loucura coletiva disfarçada de pacificidade de vila esquecida pelas instâncias administrativas.

Os personagens da trama não compõem um painel histórico e, até certa altura, suas ações não explicam e não são efeitos de acontecimentos históricos da década de 1970. Guiados pelo olhar de Michele, não vemos a crueldade, a frieza e a ganância das pessoas simples de seu mundo. Com o aparecimento de Sérgio, Michele parece mudar seu nível de atenção e passa a mostrar suas dúvidas quanto ao disparate entre a realidade e a experiência interior. Para atravessar essa fase, ou para preservar a própria humanidade, Michele escolhe ajudar Filippo.

Referências

BELLU, G. M. *In diciassetti anni, 600 sequestri*. *La Repubblica*, Roma, 17 giu. 1989. *Sezione Una donna una sfida*, p. 6. Disponível em: <<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1989/06/17/in-diciassette-anni-600-sequestri.html>>. Acesso em: 23 mar. 2012.

- BENJAMIN, W. Experiência. *In: Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. 2. ed. Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Ed. 34, 2009. p. 21-25.
- BRUNETTA, G. P. *Cent'anni di cinema italiano – dal 1945 ai nostri giorni*. 3. ed. Bari: Laterza, 2008.
- EU NÃO TENHO MEDO (*Io non ho paura*). Gabriele Salvatores. Itália, 2003, DVD.
- FABRIS, M. Proibido ultrapassar à esquerda: as brigadas vermelhas na visão de Gianni Amelio, Marco Bellocchio e Marco Tullio Giordana. *In: CAPELATO, M. H. et al. (org.) História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2006. p. 173-192.
- _____. O cinema italiano contemporâneo. *In: BAPTISTA, M. e MASCARELLO, F. (orgs.). Cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Papyrus, 2008. p. 91-106.
- FOUCAULT, M. Anti-retro. *In: Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2. ed. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. São Paulo: Forense Universitária, 2006. p. 330-345. (Col. Ditos & Escritos).
- O'LEARY, A. *After Brunetta: Italian cinema studies in Italy, 2000 to 2007*. *Italian studies*, 63 (2), autumn 2008, p. 279-307.
- TEIXEIRA, I. A. C. et al. (org.) *A infância vai ao cinema*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- XAVIER, I. Melodrama ou a sedução da moral negociada. *In: O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 85-99.

Retrato de Classe:

As vozes e a “voz” do documentário, no encontro da fotografia com a televisão

Dr. Gilberto Alexandre Sobrinho (UNICAMP, docente)

Resumo

Análise do documentário *Retrato de classe* (1977), dirigido por Gregório Bacic para o programa Globo Repórter. O filme singulariza-se por arrojada estrutura em sua organização interna. A narrativa emerge do encontro da câmera com a fotografia de uma turma de escola, tirada no ano de 1955. A partir desse ponto de partida, o narrador estabelece agenciamentos entre dois espaços/tempos, o lá/então da imagem congelada e comentada pelas ruínas da memória e o aqui/agora do registro da câmera, atualizado pelo encontro com a realidade da vida dos sujeitos, transcorridas décadas entre esses dois momentos.

Eu fui privilegiado: tive dez meses para fazer esse trabalho, optamos por uma foto de escola primária que tinha meninos e meninas, num bairro de classe média que passava por um processo de transformação. Levei um tempo para achar as pessoas; afinal, tinham se passado 20 anos. A escola já tinha sido demolida, mas acabei localizando uma antiga funcionária. Ela só tinha guardado duas cadernetas com as listas de turmas: uma era a da foto. Foi uma sucessão de acasos felizes, a maioria dos alunos ainda morava no bairro. A professora foi a última pessoa a ser localizada. Ela tinha uma lembrança muito rica dos alunos porque só lecionou para esta turma durante quatro anos do primário e depois casou e parou de trabalhar. Este programa fez as pessoas se verem no ar, o que fizeram de suas vidas, com ironia e angústia. A professora narra o programa, que exclui o apresentador – este só entra na abertura, o programa teve uma repercussão muito grande, matérias na *Veja* de página e meia, curiosamente, na mesma página, uma nota noticiava a saída do Guga da Blimp e sua ida para dirigir a TV Tupi (BACIC, 2002, p. 102).

No dia 13 de dezembro de 1977 foi ao ar, na Rede Globo, no programa Globo Repórter, o documentário *Retrato de Classe*, com argumento e direção de Gregório Bacic, roteiro de Fernando Pacheco Jordão, direção de fotografia de Adrian Cooper e outros profissionais envolvidos. A narrativa teve como ponto de partida uma fotografia de uma turma de escola, tirada no ano de 1955. A partir desse motivo inicial, construiu-se um documentário em que o passado dessa imagem e o presente do filme, no encontro com os sujeitos da imagem fixa, transcorridas duas décadas, estabeleceram agenciamentos e tensões. O filme singulariza-se por arrojada estrutura em sua organização interna e podemos avançar nos efeitos de sentido que esses arranjos oferecem.

No depoimento registrado de seu diretor, no trecho que abre esse texto, chama a atenção o longo tempo que teve para realizar o documentário, isso para os parâmetros televisivos. Esse dado, possivelmente, permitiu investimentos criativos mais adensados,

conforme veremos na análise. Destacaria, no mesmo texto, o fator “acaso” (ou o “inesperado”) como detonador do processo criativo, que permitiu a concretização da filmagem, ou seja, dos detritos e restos da escola onde a foto foi tirada, “coincidentemente”, uma antiga funcionária preservou apenas duas cadernetas, sendo uma justamente a que se relacionava ao grupo da foto que portava o diretor. Finalmente, Bacic também revela um dado importante, a professora teve uma curta experiência profissional em sala de aula e a “foto de grupo” referia-se a esse momento de sua vida.

Como tema do documentário, no nível das estruturas profundas, destaco os imperativos das transformações do tempo decorrido e suas implicações nas vidas das pessoas. Há um recorte preciso para a manifestação desse universo: Gregórico Bacic teve como ponto de partida um elemento essencialmente gratuito. A referida foto era, digamos, uma foto qualquer, e pertencia a um amigo seu. Era uma fotografia típica de “grupo escolar”, dos alunos do segundo ano primário, do “Colégio Carlinda Ribeiro”, na Vila Mariana, em São Paulo, tirada em 1955. Eis o motivo do filme: Bacic, duas décadas depois, procurou saber como viviam alguns dos alunos daquela imagem. Demorou dois meses para localizar os alunos da foto e mais cerca de noventa dias para agrupar e organizar seus depoimentos, totalizando oito horas de imagens e mais dezesseis de som gravado.¹

Temos, assim, o registro da fotografia, a *voz off*² da Professora Eunice sobre os alunos, o encontro da câmera com o terreno onde havia a escola, os registros de alguns dos sujeitos, em lugares variados, em que seguem depoimentos sobre suas vidas, destacando-se conquistas, frustrações e sonhos e, finalmente, um reencontro entre a Professora Eunice e seus ex-alunos, numa confraternização, num apartamento.

Filmado em 16mm, o documentário potencializa procedimentos de aproximação com os corpos dos sujeitos e com os espaços pelos quais percorre, deixando-os “até certo ponto” livres para depoimentos emocionados, após intervenção do diretor. As falas e as expressões diante da câmera carregam, assim, a força da revelação na imagem. Forma-se um painel de perfis e, pela fala e pelo silêncio, costurados pela apresentação visual e sonora do conjunto, brotam tensões sobre o atual estado de suas vidas. Aponto a importância de olharmos para esse desfile de imagens e sons que informam sobre a encenação do cotidiano, nas casas e seus mobiliários e objetos, nos ambientes de trabalho,

1 PINTO, Guilherme Cunha. Primoroso (ver referências).

2 Optei pelo uso padronizado da expressão “voz off”, pois tratam-se de depoimentos dos sujeitos do documentário que, mesmo não pertencendo ao *campo*, referem-se ao universo fechado do documentário. Portanto, não temos uma *voz over* externa ao relato que introduz outra dimensão discursiva.

nas vestimentas e maquiagens. Tudo pertence a esses universos captados que geram o processo de significação do filme.

A tarefa dada a si mesmo, por parte de Gregório Bacic, é merecedora de considerações a parte. Ele se apropria de uma imagem fotográfica, cujo contexto não lhe pertence. De posse dessa imagem, lança-se no desafio de saber como vivem os sujeitos que habitavam aquela imagem. Em seguida parte à procura dessas pessoas e a câmera torna pública a imagem dos corpos que encontra. O movimento não cessa aí, há um embate, somente para o espectador do filme, entre a voz da Professora e suas conjecturas sobre o que teria acontecido com alguns de seus ex-alunos e as imagens do presente do filme, no encontro da câmera com esses sujeitos e uma certa revelação da condição de suas vidas. Finalmente, a equipe do filme organiza um reencontro da turma com a ex-professora e filma-se tudo isso. O documentário é exibido no Programa Globo Repórter, está, portanto, inserido no quadro da programação de uma emissora e carrega princípios institucionais que o viabilizam e que também já estão estabelecidos nos processos de recepção. O que quero demonstrar é que há um princípio ético que conduz a narrativa documentária de Gregório Bacic e a maneira como conduz todo o processo narrativo é reveladora dessa visão e o que me interessa, sobretudo, é o tipo de conceito de documentário que emerge desses arranjos, e se corresponde ou não a esses determinantes.

O recorte desse material gera uma “voz” (Nichols, 2005) singular no documentário, onde esse campo particular de observação e análise faz brotar uma visão sobre esse grupo social, possibilitando associações e relações sobre a sociedade brasileira e o contexto do filme. Penso na pertinência dessa dinâmica, sobretudo, pelo endereçamento do documentário à sala de estar da família brasileira, no horário nobre de uma rede de televisão, líder de audiência e transmitida em escala nacional. O objetivo do trabalho é, assim, apresentar as estruturas do conteúdo e da expressão no documentário e observar a maneira como se constrói o processo de enunciação desses componentes, sendo o discurso o lugar de manifestação da voz do texto, sendo a fala do texto reveladora ou não da força do filme, nos agenciamentos com os materiais que estiveram à disposição da câmera e do gravador.

Essa análise se coaduna a um trabalho que desenvolvo sobre documentários dirigidos por cineastas, para os programas *Globo Shell Especial* e *Globo Repórter* (1971-1982), em que tenho estudado as relações entre autoria e televisão, no domínio do moderno documentário brasileiro. Ao assumirem a direção de documentários para os

dois programas,³ sobretudo durante a década de 1970, temos como resultado um quadro singular na programação televisiva de não ficção. Após o visionamento de algumas obras, trabalho com a suposição de que há um mecanismo de distinção, de parte relevante desse material, no fluxo da programação, pela mobilização de procedimentos formais que agenciam unidades discretas, principalmente aqueles elaborados para o segmento *Globo Repórter Documento*⁴. Meu interesse reside na observação crítica das distintas poéticas que brotam desses olhares, sobre certas faces da realidade brasileira, nos trabalhos de Maurice Capovilla, Sérgio Muniz, João Batista de Andrade, Eduardo Coutinho, Walter Lima Junior, entre outros.

Diferentemente dos cineastas destacados, Bacic iniciou sua vida profissional na televisão, no começo das atividades da TV Bandeirantes, em São Paulo, no ano de 1967. Seu currículo contemplava trabalhos voltados para o jornalismo, em que atuou também na Rede Globo, num momento que antecedia sua ampla expansão nacional. No entanto, mesmo não compartilhando um passado cinemanovista, como seus colegas, Bacic realizou um documentário bastante vigoroso e, de certa forma, influente.⁵

Ainda fazendo referência ao trecho do depoimento de Bacic, ele destaca a matéria de *Veja* que longamente criticou o documentário. Podemos ter uma dimensão do impacto do documentário, ao menos para quem escreveu o artigo:

Simplemente e disparado o melhor programa que passou pela TV brasileira este ano. Por tudo: pelos caminhos que abre, originalidade de ideia e execução, conteúdo dramático dentro de um jornalismo do mais alto nível, uma brilhante mistura de amargura e ironia na edição e na direção. Sem retoques ou enganos de foco, o retrato miniaturizado em 45 minutos de um grupo da classe média paulistana (PINTO, 1977, p. 72).

3 Havia três pólos de produção: o Núcleo de Reportagens Especiais Rio de Janeiro, sob a direção de Paulo Gil Soares, a Divisão de Reportagens Especiais São Paulo, sob a coordenação de João Batista de Andrade, e Blimp Filmes, também de São Paulo.

4 Em 03 de abril de 1973, ocorre a estreia oficial do *Globo Repórter* com os documentários *Escolas de samba/Eleições no Chile, Argentina e França/Fitipaldi/O caso dos índios Sioux* (Vargas, 2009, p. 198). A ideia inicial de um programa mensal é desdobrada para programas semanais, no mesmo ano segmentou-se em edições de *Globo Repórter Documento* e *Globo Repórter Atualidades*. Além das produções nacionais, inseriram-se na grade de programação das duas divisões documentários internacionais, estes reeditados e dublados. Paulo Gil Soares foi o diretor-geral no período de 1973 a 1982. Agregam-se à equipe nomes como Luis Lobo e Washington Novaes como chefes-de-redação, Dib Lufti e Edson Santos como câmeras. À equipe do Rio de Janeiro agregam-se ainda Eduardo Coutinho, Walter Lima Jr. e Jotair Assad, os três diretores fixos do programa, além de Eduardo Escorel e Osvaldo Caldeira, como diretores contratados, entre outros. Em São Paulo, em 1974, João Batista de Andrade cria a Divisão de Reportagens Especiais, cargo assumido posteriormente por Fernando Pacheco Jordão. A *Blimp*, produtora paulista, encarrega-se de vender um pacote de documentários por ano, tudo em película, o que permite a criação de uma equipe de realização e pesquisas densas sobre os conteúdos.

5 O cineasta João Moreira Salles (2003) destacou o documentário numa lista de dez filmes de sua predileção para a publicação *Ilha Deserta* (ver bibliografia).

No ano de 1977, o Padrão Globo de Qualidade – expressão que se referia a uma sofisticação no plano visual, correção gramatical no plano verbal (uma espécie de naturalização da norma culta), produtos bem acabados em que não se permitia o erro ou o improvisado, linguagem audiovisual enxuta (o que refletia em enquadramentos, movimentos de planos e edição com informações, ritmos e combinações que não permitissem excesso) (MIRANDA; PEREIRA, 1983, p. 37) – havia se firmado no âmbito da programação dessa emissora em seu conjunto. O documentário de Gregório Bacic fugia desses ditames, justamente por fazer vibrar na imagem outros expedientes, tais como os procedimentos de abordagens dos sujeitos, a leveza e a espontaneidade da captura das imagens e a montagem. Esses e outros desvios do Padrão chamaram a atenção do referido crítico.

2. Fragmentos de imagens e ruínas da memória

Há muitas “vozes” no documentário dirigido por Gregório Bacic: a música de Renato Teixeira, a fotografia de uma sala de aula, as gravações das vozes dos entrevistados, algumas poucas vezes ouvimos a voz do diretor do filme, Gregório Bacic, há alguns letrados e a câmera, enfim, todos esses registros compõem uma combinação cruzada de experiências e sensações, em que surge o conceito do filme e sua voz, no dizer de Bill Nichols (2005, p. 50):

Por “voz” refiro-me a algo mais restrito que o estilo: aquilo que, no texto, nos transmite o ponto de vista social, a maneira como ele nos fala ou como organiza o material que nos apresenta. Nesse sentido, “voz” não se restringe a um código ou característica, como o diálogo ou o comentário narrado. Voz talvez seja algo semelhante àquele padrão intangível, formado pela interação de todos os códigos de um filme, e se aplica a todos os tipos de documentário.

Passo agora à descrição dos primeiros minutos do filme, para que essa experiência do entrecruzamento de vozes possa ser melhor compreendida. A música de Renato Teixeira *Álbum de família* abre o filme e a câmera apresenta uma fotografia tirada no pátio escolar, onde há a Professora Eunice ao centro e meninos e meninas, no ano de 1955, enfileirados posando para a foto. Guiada pela música, a câmera realiza um passeio pelos rostos, revelando as particularidades de cada um no momento flagrado. Cessa a música e encadeiam-se as vozes de alguns dos sujeitos selecionados da imagem, transcorridos 22 anos. Primeiro, a voz *off* da Professora Eunice lembra da cooperação da sala e da lembrança afetiva que guarda do grupo. Passa-se para outra sequência, em que uma mulher está com uma criança no colo, há outros adultos e outras crianças e

somente no final saberemos que se trata de sua família. Ela olha a fotografia, era uma das que posaram, declara que o tempo do primário foi o momento mais feliz de sua vida, tece comentários breves e a câmera volta-se para a fotografia, quando uma voz masculina, *off*, começa a nomear os sujeitos da imagem, tecendo considerações. Ainda circulando na fotografia, uma voz feminina, também *off*, insinua as relações afetivas entre os sujeitos, os namoricos e as aproximações existentes. Ainda no circuito da imagem, outra voz masculina também comenta sobre o campo afetivo entre eles. Fora da imagem da fotografia, a câmera registra um jovem e suas reações aos ouvir os comentários da Professora num gravador. A câmera volta para a fotografia e se fixa em duas crianças, guiadas pelo depoimento, *off*, que morreram. A câmera vai até o lugar em que existia a escola e encontra os detritos de sua demolição. Uma voz feminina *off* traduz o lugar como um espaço alegre, enquanto a câmera vê dois sujeitos andando pelo terreno onde não resta mais nada da escola, só a memória. Irrompe outra voz masculina, *off*, que informa que se tratava de uma escola particular, chamada Carlinda Ribeiro, sendo este o nome da proprietária. Volta para a fotografia e começa um emaranhado de vozes *off* que conversam entre si, é o índice sonoro da próxima sequência, ou seja, o encontro da turma, passados 22 anos, num apartamento. Imiscuída entre as pessoas, a câmera acompanha as chegadas, os encontros e os cumprimentos, segue especialmente a única pessoa negra do grupo, uma mulher. A sequência finaliza com a chegada da Professora Eunice, figura central desse encontro comemorativo. Volta para a fotografia.

A partir dessa volta para a imagem fixa, iniciam-se sequências estruturadas a partir do registro da fotografia, em que a câmera individualiza alguns de seus integrantes, sendo tal movimento guiado pela fala da Professora Eunice que, *off*, relembra as características da pessoa destacada e, em seguida, a câmera vai ao encontro de cada um, momento em que os ex-alunos e alunas, com uma exceção, conversam com o diretor e sua câmera, e o espectador pode confrontar a fala da professora (um futuro do pretérito) e a vida, no presente da enunciação, desses sujeitos. Vou destacar alguns momentos significativos desse movimento. São justamente essas sequências que chamam atenção pela articulação que valoriza a entrevista como um lugar de revelação das condições de vida dos sujeitos do filme, na maioria das sequências, faz com que a imagem em si, como elemento isolado de sentido, seja acionada em relação à única presença negra na festa e, ao abrir mão da locução *off*, vale-se de uma espécie de ironia cáustica, em alguns poucos letreiros na tela.

Primeiramente, apresenta-se José Roberto, descrito como bom aluno e bastante

organizado, a fala da professora reforça a forte influência promovida pelos pais na vida do jovem e, em seguida, a câmera acompanha José Roberto em seu trabalho. Ele trabalha na indústria de seu pai e vale destacar a imagem da ida à indústria, numa tomada de baixo para cima, onde ele está reenquadrado numa sala posicionada de tal forma que observa a linha de produção, nos moldes tradicionais da organização física de uma indústria, onde parecia exercer total controle sobre o ambiente. Não me parece uma imagem gratuita, mas reveladora (talvez) do registro de uma forma de lidar com os trabalhadores e também na incorporação, por parte dele, do papel completo de alguém que controla uma empresa familiar. Numa outra sequência, ele prepara-se para entrar em campo num jogo amador de futebol, revela que seu grande interesse era tornar-se jogador de futebol, sonho frustrado, creditado ao pai que lhe impediu de seguir carreira, quando teve oportunidade de sair do país para realizar seu sonho mas acabou cuidando dos negócios familiares. Em outra sequência, José Roberto está com sua esposa grávida em casa, ambos olham o enxoval do bebê e ele manifesta o desejo de que nasça uma criança do sexo masculino e em seguida justifica esse desejo com a ideia de um herdeiro que possa dar continuidade aos negócios da família, ou seja, ele reproduz exatamente o mesmo esquema do qual foi vítima.

Antes de iniciar o depoimento sobre Aurora, a câmera a observa no meio de um palco declamando um texto bem artificialmente. Na fala da Professora Eunice há a projeção na ex-aluna de profissões ligadas à área de comunicação. Em outra sequência, Aurora informa que teve que se formar professora, ela está num jardim, simbolicamente filmada entre as grades da gaiola que observa e que contém um pássaro encarcerado. Conta sobre a frustração por não seguir a profissão que queria e também sobre a forma rígida com que os pais controlam sua vida, impondo regras. É perguntada se é feliz e responde negativamente. Diz que nasceu para o teatro, formou-se professora e trabalha com carne de aposentadoria.

Luiza Marim é apontada como uma menina que fora engraçadinha, descrita também como uma liderança entre os alunos, aplicada nos estudos. A apresentação de Luiza é acompanhada de uma sequência em que ela serve um jantar aos seus três filhos, é uma dona de casa dedicada, envolvida com a vida doméstica, os problemas dos filhos e dos cursos livres que frequenta e que tomam bastante seu tempo. Ela mesma se define como alguém que nasceu para ser mãe. O curioso é que esse espírito de liderança é atualizado numa sequência posterior, em que o marido revela seu espírito dominador, já que parte de seus desejos pessoais foram sufocados pela satisfação das necessidades da esposa.

Outra dona de casa é Solange Dib, descrita por Eunice como uma morena risonha, de olhos vivos e com grande potencial para os estudos. Solange é registrada como aluna de um curso de arte no Brasil, complementar a um curso de decoração, como ela explica numa sequência posterior em que arruma as coisas de seus filhos; enumera uma série de outros cursos que frequentou, como paisagismo, arranjo de natal, bolos artísticos.

Há um esquema associativo no documentário que poderia encaminhar ao telespectador algo como o desenho de percursos de sujeitos frustrados, pela maneira como José Roberto e Aurora são apresentados no documentário. Já Luiza e Solange, ao encarnarem para a câmera papéis de donas de casa felizes, seriam pessoas aparentemente mais satisfeitas com sua condição. São possibilidades interpretativas de questões que julguei relevantes para os propósitos dessa análise. Ainda, o contato do diretor com esses sujeitos fez com que ele se fixasse em determinados aspectos de suas personalidades. Evidentemente que a restituição das falas desses sujeitos por parte do diretor corresponde somente ao tipo de articulação que ele julga relevante para a construção de seu filme e poderiam ou não ir ao encontro do tipo de imagem que esses sujeitos gostariam que fosse veiculado sobre eles mesmos. Nesse sentido, vale retomar, para a compreensão do desenvolvimento do documentário, aquilo que Bill Nichols (2005, p. 58) denomina como “uma distância entre a voz dos entrevistados e a voz do texto como um todo”. Em outro momento Nichols (2005, p. 58-59) pondera:

Na verdade, o filme diz: “Entrevistados nunca mentem”. Os entrevistados dizem: “O que estou dizendo é verdade”. E nós perguntamos: “Será que o entrevistado está dizendo a verdade?”, mas não encontramos no filme nenhum reconhecimento da possibilidade, muito menos da necessidade, de admitir que essa questão é inevitável em qualquer comunicação e significação.

Há, assim, um encadeamento de supostas verdades por parte dos sujeitos, filtradas e costuradas pelo diretor do filme para o espectador. Diante da exposição das falas desses dois, realçadas pela *performance* visual que capta o primeiro jogando futebol e a segunda num palco, desencadearia-se uma reação espectral que observaria uma frustração explícita nos dois. Seguindo a lógica, esses dois sujeitos, expostos nessa condição, contribuiriam para dar sustentação aos efeitos de sentido que pontuam o filme. Assim também funcionariam, numa outra chave, as exposições das experiências de Luiza e Solange, como donas de casa realizadas. Mas é preciso ressaltar que se há nas falas e nas imagens motivos que fogem do espectro da infelicidade, essas outras duas *performances* são atualizações distintas e, de alguma forma, diminuídas, da projeção que

encontramos na fala da professora. Ambas donas de casa estariam numa posição anterior, numa conjectura pós-feminista, às conquistas da independência feminina. E é justamente no encontro de Luiza e seu marido em que se observa que sua felicidade só se constitui pela total insatisfação de seu parceiro, que deixa de lado suas predileções para agradá-la. Há, portanto, endereçado via voz *off* da professora, imagens, entrevistas e diálogos dos personagens José Roberto, Aurora e Luiza, um curto circuito que tende a oferecer uma perspectiva fragilizada dos sujeitos.

Num outro momento, a câmera foca o rosto de Climene Aparecida de Freitas, descrita como alguém que tinha problemas financeiros, e que apresentava dificuldades nos estudos, mesmo com seu esforço pessoal. A professora Eunice declara que a classe não a discriminava, embora ela fosse de “cor” era sempre incluída nas brincadeiras, e todos pareciam gostar bastante dela. Retoma suas dificuldades financeiras para dizer que Climene ia para a escola sempre bem arrumada, prestava atenção na aula, era quieta e obediente. A projeção dela para o futuro era de que teria terminado o ginásio ou não, poderia também ter se casado ou constituído família. É a única personagem do filme cuja descrição por parte da professora não é seguida de depoimento direto para a câmera. Logo após a fala da professora, que realiza um prognóstico não muito promissor, há uma legenda que informa que Climene é empregada doméstica.

As questões que poderiam emergir após a apresentação de Climene seriam: por que em nenhum momento ouvimos sua voz? Será que ela não quis falar? Gregório Bacic não quis ouvi-la? Seu depoimento foi suprimido? Por que não se registrou sua casa ou ela em outro lugar, como aconteceu com os irmãos no terreno onde havia a escola? Antes de chegar à festa, no apartamento, chama atenção a forma como Climene pega o elevador, juntamente com um casal que só irá cumprimentá-la na festa de confraternização. Não houve reconhecimento de imediato? Climene, a única negra na sala, não parece à vontade e se a câmera se fixa em outros sujeitos mais integrados ao ambiente - alguns deles se embebedam aos poucos, conversam entre si -, esta mesma câmera a observa (talvez a intimide) e ela está calada, dança e sorri (talvez) constrangida. Mas, se anteriormente constatei que a forma como a entrevista entra num circuito integrado para revelar estados possíveis de frustração, nesse recorte sobre Climene a imagem emoldura-a como alguém que não pertence ao lugar, isso assinalado pelo letreiro que informa sua profissão de empregada doméstica. A forma como sua imagem se insere no filme causa tensões que envolvem, ao meu ver, expedientes de raça e de classe.

Rubens da Silva Rosa é descrito como um dos melhores alunos que a professora já teve, tinha uma aparência impecável e possuía excelente rendimento escolar. A professora também aponta para a cobrança constante que o ex-aluno sofria por parte dos pais, define-o como tímido e faz a projeção de que ele teria se formado como engenheiro. A câmera acompanha Rubens pelas ruas, trajando um terno xadrez, até que é revelada sua profissão, ele é instrutor para futuros vendedores. Sobrepõe-se um letreiro explicativo “O primeiro da classe: vendedor”.

Em seguida, José Roberto e Luís Antônio Dorsa são descritos como alunos indisciplinados, apresentavam desempenho escolar insatisfatório, suas aparências também não eram agradáveis. Ela aponta que Luís Antônio tinha um ar cínico e representava uma péssima influência para José Roberto. Ambos são registrados no terreno coberto de detritos onde fora a escola. Conversam com Gregório Bacic, falam sobre o comportamento que tinham e que era reprovado pela professora e atribuem-no à falta de liberdade com que viviam em casa. A câmera encerra a sequência observando Luís Antônio, um letreiro irrompe e classifica-o: “O último da classe profissão: vendedor” – a professora não disse que ele era o último aluno da classe, essa é uma fala do filme. Nesses dois encontros, irrompe uma articulação endereçada ao espectador. Os letreiros são taxativos e informam que o melhor e o pior aluno da classe tornaram-se vendedores. Essa irrupção de alguma forma preconceituosa tensiona os planos da realidade e da projeção contida na fala da professora, e também expõe um deliberado julgamento em relação à profissão de vendedor.

Climene, Rubens e José Roberto estão encadeados numa cadeia associativa que chama a atenção pela irrupção do letreiro que impõe uma classificação sobre esses personagens. De alguma forma, há um movimento gerado pela enunciação do filme, em que o enunciador mostra-se para além do que informa a fala da professora, as imagens e sons registrados e os depoimentos.

O que é voz do filme, portanto? Podemos estabelecer um princípio organizativo que estabelece como parâmetro a junção dessas partes, a fotografia, a gravação de vozes e de imagens e os letreiros. Compõe-se, assim, pelo processo da montagem, a integração de um circuito que coloca o espectador como agente decodificador/partícipe dessa costura processada. Gregório Bacic parece à vontade para estabelecer essas associações, no entanto, o que o filme parece defender é, em alguns momentos, uma canalização do sentido, onde se realiza julgamentos arbitrários sobre as vidas e sobre uma condição que remete não apenas ao retrato de uma classe, mas a um breve diagnóstico sobre um grupo

ou uma classe social, a classe média.

Mas diante disso, constatamos que as próprias imagens não são testadas, o filme não se coloca à prova e não revela seus métodos, reiterando-se outro princípio de autoridade, não mais a voz do saber, assentada na voz *over*, mas nas associações promovidas pelos arranjos das imagens, das entrevistas e dos letreiros. E essas imagens é que são endereçadas à sala de estar, à topografia essencial do tipo de televisão que se fazia.

Projetos pessoais frustrados que de alguma forma fragilizam os sujeitos, a condição da dona de casa colocada em cheque, de forma sutil, o mundo do consumo como valor e prêmio para felicidade, enfim, são encadeadas imagens de um extrato social que por meio de perfis individuais e coletivos promovem um retrato de uma classe social específica na ressaca do milagre brasileiro. Nos usos que faz da imagem captada em 16mm, com som sincronizado, Bacic cria uma intimidade com os sujeitos, mas posteriormente costura essa experiência em que domina um aspecto provocativo. Dessa forma, a voz do filme, por meio de um enunciador astuto, comunica sutilmente suas crenças particulares sobre o modo de vida e os valores da classe média ao espectador .

Referências

- BACIC, Gregório. **Depoimento sobre Retrato de Classe**. São Paulo: É Tudo Verdade (Catálogo), 2002.
- MIRANDA, Ricardo; PEREIRA, Carlos A. **Televisão: o nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2005.
- PINTO, Guilherme Cunha. Primoroso. **Veja**. Edição 485, 21 de dezembro de 1977, p.72-73.
- RIBEIRO, Ana Paula G.; ROXO, Marco; SACRAMENTO, Igor (Org.) **História da televisão no Brasil: do início aos dias de hoje**. São Paulo: Contexto, 2010.
- SALLES, João M. et al. **Ilha Deserta**. São Paulo: Publifolha, 2003.
- SOBRINHO, Gilberto Alexandre. Sobre televisão experimental: Teodorico, O Imperador do Sertão, de Eduardo Coutinho, e o Globo Repórter. **Revista Eco-Pós**, v. 13, n. 2, 2010, p. 67-84.
- VARGAS, H. **Globo Shell Especial e Globo Repórter: as imagens documentárias na televisão brasileira**. Campinas: Editora UNICAMP, 2009.

***Lost* – Interação e frustração**

Glauco Madeira de Toledo¹ (UNESP, UFSCar, mestrando em Imagem e Som)

Resumo

O presente artigo estuda as implicações do desenvolvimento de conteúdo transmidiático como extensão da narrativa em obra originalmente audiovisual. Será analisada a série *Lost* (J. J. Abrams, Jeffrey Lieber, Damon Lindelof, 2004-2010). Essa produção conseguiu arregimentar fãs *hardcore* utilizando conteúdo extra, disponibilizado em mídias diversas da original (tanto analógicas quanto digitais), e respeitando o conceito da complexificação (JOHNSON, 2005); mas frustrou os espectadores exclusivamente televisivos. Sendo *Lost* uma obra de início feita para televisão e pensada comercialmente como tal, os produtores acabaram optando por deixar de fornecer ao público material essencial para o entendimento de *Lost* fora da mídia original, mas com isso geraram mais frustração, desta vez no público *hardcore*.

***Lost* – interação e frustração**

Os espectadores de *Lost* criaram fóruns, *blogs* e comunidades em *sites* de relacionamentos para discutir episódios e o que acrescentavam às tramas, buscando, através de minuciosos estudos e embasados da confiança da coesão da obra, juntar todas as informações disponíveis para ajudar a desvendar o futuro da narrativa. Se tudo que se discute na *web* pode ser feito em tempo real e internacionalmente, torna-se complexo produzir um seriado longo com a proposta de sustentar um mistério sem deixar falhas que possam ser utilizadas como contra-argumentos por uma legião multinacional e multidisciplinar de investigadores. Todavia, ao conseguir arregimentar fãs *hardcore* para o seriado através da complexificação apontada por Johnson (2005) como necessária para as séries contemporâneas, e, ao fornecer a eles material extra em outras mídias além da TV, os produtores de *Lost* conseguiram colocar esta legião de investigadores a seu favor.

Para experimentar satisfatoriamente qualquer mundo ficcional, os consumidores devem assumir o papel de caçadores e coletores, buscando pedacinhos da história através dos canais de mídia, comparando dados uns com os outros através de grupos de discussão online, e colaborando para assegurar que todos que investirem tempo e esforço sairão com uma experiência mais rica (JENKINS, 2006, p. 21).

Jenkins ilustra uma questão importante para a narrativa contemporânea, o papel de prospecção do público: um perfil ativo de busca de elementos narrativos. Steven

¹ glaucot@yahoo.com

Johnson (2005) aponta que o público quer mais desafios. Janet Murray (2003) sugere que, em alguns casos, há uma troca da “suspensão da descrença”² – mais passiva –, pela “construção ativa da crença”. Neste cenário, desenvolvem-se narrativas que pedem que o público, para se entreter, faça mais do que assistir. Apostando nesse público, os produtores de *Lost* utilizaram jogos de realidade alternativa, ou *Alternate Reality Games* (ARGs), com o intuito de reforçar a prospecção, a associação colaborativa e a construção da crença. Tais jogos funcionam como gincanas com o reforço da internet, tendo como pano de fundo instituições fictícias (em *Lost*, a Iniciativa DHARMA e a Fundação Hanso) e o apoio de atores contratados para interagir diretamente com os participantes. ARGs são uma investigação de tramas diegéticas, que têm como palco o mundo real, borrando as fronteiras entre realidade e ficção (daí o nome realidade alternativa).

O ARG *Lost Experience* marcou o início da distribuição de material narrativo em mídias diferentes da original na série *Lost*. A essa estratégia de produção, Jenkins denomina “narrativa transmidiática”:

Narrativa transmidiática representa um processo onde os elementos integrantes de uma ficção são dispersos de forma sistemática por múltiplos canais de distribuição, com a finalidade de criar uma experiência de entretenimento unificada e coordenada. O ideal é que cada meio faça sua própria contribuição para o desvelamento da história (JENKINS, 2007).

Lost passou a poder ser chamado de obra transmidiática a partir da dispersão de elementos diegéticos de forma unificada e coordenada. Essas extensões em outras mídias às vezes trazem dados conflitantes e contraditórios às informações anteriormente fornecidas na narrativa, que acabam sendo rejeitadas pelo público e pelos produtores. Em alusão à terminologia usada nas religiões (uma vez que os fãs esmiúçam os detalhes de sua obra favorita à exaustão, com um fervor quase religioso) as extensões que podem ser consideradas confiáveis e livres de contradições são chamadas de “canônicas”, a mesma designação dada aos livros que foram escolhidos para fazer parte do conjunto de textos sagrados ou oficiais desta ou daquela religião. Assim, as extensões que foram desconsideradas recebem do público a designação de descanonizadas ou apócrifas.

Lost Experience foi lançado em maio de 2006, no fim da segunda temporada da série, para preencher o hiato até a terceira temporada. Ele contribuiu para aumentar a oferta de informações sobre *Lost*, fossem elas verdadeiras, falsas ou pretensamente localizadas no

2 A aceitação do acordo ficcional, na qual o espectador se predispõe a aceitar a fantasia em função de aproveitar a narrativa.

mundo real. O jornal *The New York Times*, à época, noticiou que:

O jogo [...] é uma caça ao tesouro multimídia que faz uso de mensagens de correio eletrônico, chamadas telefônicas, comerciais, *outdoors* e *sites* falsos que são feitos para parecerem reais. [...] quaisquer novas informações ou indícios revelados no *Lost Experience* seriam aplicáveis à história do programa da TV (apud MILLER, 2006, tradução nossa).³

Michael Benson, vice-presidente da emissora ABC, exibidora e coprodutora de *Lost*, declarou sobre o ARG: “Eu não quero que o público se sinta como se ele estivesse apenas promovendo a série por mim ou fazendo *marketing* por mim” (apud MILLER, 2006, tradução nossa).⁴ A intenção pode ser de entretenimento, mas não deixa de ser uma ferramenta de *marketing*, uma vez que seu objetivo era o aumento do número de espectadores.

Já com relação ao discurso adotado na série, Carlton Cuse, produtor de *Lost*, reconhece que há uma estratégia pensada:

Nós propositadamente concebemos o programa com uma grande quantidade de ambiguidade para que as pessoas possam teorizar sobre o que significa uma determinada cena. Isso permite que os fãs participem no processo de descoberta (apud LACOB, 2006, tradução nossa).

O comentário direcionado aos fãs que Cuse faz em seguida ilustra a situação de terem que teorizar sobre a ambiguidade: “Assista ao episódio de 03 de maio com muito cuidado [...]. Você pode gravar no TiVo, mas não pule os comerciais”. Quando Cuse dá seu aviso aos futuros espectadores, sua intenção não é apenas garantir que os fãs honrem os números de audiência da série durante os intervalos, mas sim indicar uma pista que viria a ser exibida: um comercial falso, feito para parecer real, que trouxe informações sobre o ARG e, conseqüentemente, sobre *Lost*. Essa estratégia de esconder pistas diegéticas da série em cenários tradicionalmente não diegéticos para um programa de televisão (os intervalos comerciais, a internet, jogos de computador, livros) torna-se regra a partir daí para rodear os fãs com informações sobre *Lost* – como numa ilha – mas sem que saibam quais são verdadeiras e quais são falsas. Como *na ilha*.

Os produtores atenderam, com *Lost Experience*, às demandas apontadas por Jenkins a respeito das necessidades de dispersão sistemática de conteúdo narrativo a ser

3 No original: “*The game [...] is a multimedia treasure hunt that makes use of e-mail messages, phone calls, commercials, billboards and fake Web sites that are made to seem real. [...] any new information or clues revealed in the Lost Experience would be applicable to the TV show’s story*”.

4 No original: “*I don’t want the audience to feel like ‘they are just selling to me or marketing to me’*”.

buscado pelo público. Atenderam também às indicações de Johnson de que as narrativas contemporâneas deveriam ser mais complexas para despertar o interesse dos espectadores e jogadores. Conseguiram uma legião de fãs que se engajaram em descobrir onde estavam as informações diegéticas, difundi-las, catalogá-las, classificá-las em canônicas ou apócrifas e estudá-las. E, sendo árdua essa tarefa dos fãs, embora feita de bom grado, era necessário um contingente grande de pessoas para realizá-la a contento. Os próprios fãs trataram de obter mais gente para o trabalho, arregimentando novos espectadores e jogadores para a série e para o ARG. Tais investigações feitas pelo público das extensões transmidiáticas resultaram na descoberta de várias soluções para mistérios da série televisiva. Mas, muito embora o público *jogador* tenha ficado satisfeito e relatado orgulho pelas descobertas coletivas, o público *telespectador* sentiu-se frustrado por não ter tido acesso a essas soluções na mídia original. Sendo assim, ainda que o ARG *Lost Experience* tenha sido um sucesso para arregimentar fãs *hardcore*, os produtores optaram por mudar de estratégia e pararam de fornecer material de grande relevância para a narrativa principal fora da TV, o que leva a questionar até que ponto é possível juntar os fãs que querem essa interação e essas extensões com os espectadores tradicionais.

Uma das saídas encontradas pelo público para sanar a frustração de não obter todas as soluções para as tensas tramas da série foi buscar essas informações na internet. Assim, acabaram entrando em contato com as comunidades, fóruns e mesmo com as enciclopédias abertas, feitas coletivamente pelos fãs, como é o caso da *Lostpedia*.⁵ Acontece que, tendo sido apresentados à história no formato de série televisiva, muitos espectadores pressupuseram que a narrativa transcorreria toda na televisão. Não tendo sido avisados de que a história se passaria também na *web*, em livros e no celular, muitos fãs se sentiram traídos quando viram o folhetim acabar sem responder a questões recorrentes. Outros se sentiram ainda mais enganados ao descobrir que havia todo um universo *lostiano* descrito e narrado em suporte diferente daquele com o qual tinham contato e, supostamente, também um contrato. Alegoricamente, imitavam o personagem John Locke que, frustrado, gritava com a ilha “eu fiz tudo o que você me pediu”, reclamando que não sabia mais o que fazer para ser recompensado. Arlindo Machado comenta em seu texto sobre a morte e renascimento da televisão que:

Mistérios e enigmas a decifrar são o que não falta em *Lost*. O que significa aquela estranha sequência de números (4, 8, 15, 16, 23, 42) que os *losties* são

5 Disponível em: <www.lostpedia.com>. Acesso em: 30 mar. 2012.

obrigados a digitar a cada 108 minutos, sob pena de sobreviver uma catástrofe? E por que o tubarão que ataca *Michael* e *Sawyer* na praia tem em sua cauda o logotipo da misteriosa empresa *Dharma*? As respostas não estão no programa, elas são desafios jogados aos espectadores, que nas listas de discussões e sites de fãs vão tentar decifrar os mistérios. Os espectadores tradicionais, na verdade, nem sequer chegam a perceber esses detalhes, preocupados que estão com a trama pura e simples, mas o espectador “ativo” vê tudo, muitas vezes gravando o programa e o revendo em câmera lenta ou quadro a quadro (MACHADO, 2011, p. 90).

Os espectadores que perceberam que “a verdade estava lá fora” e migraram atrás dela foram recompensados, mas e os que não perceberam que precisavam migrar? A esses, sobrou o pesar de terem acompanhado sete anos de narrativas sem receber diversas respostas importantes, e sendo lembrados disso a todo momento pela própria repetição dos mistérios na TV, já resolvidos para os mais “ativos”, como os chama Machado.

A frustração também foi sentida no grupo mais ativo, mas de outras formas. Muitos desses espectadores, que discutiam em fóruns e comunidades, não tinham a intenção de seguir *Lost* em outros suportes, mesmo depois de descobrir que havia mais a saber sobre a história. Usavam, então, as comunidades e a *Lostpedia* como única outra fonte de informação sobre a série, sem se reportar aos livros, jogos, etc. Essa troca de informações via fóruns fomentava teorizações, mas também desiludia esses espectadores que, ansiosos por discutir suas teorias, sofriam discriminação por não jogar, ler etc.

Havia também os espectadores atraídos especialmente pelo caráter transmidiático, pelos ARGs. Esses foram decepcionados pelo efeito rebote da frustração dos espectadores anteriores: sabia-se que havia espectadores televisivos desapontados com a existência de material transmidiático necessário à compreensão de mistérios da série, uma vez que o monitoramento do *feedback* do público é prática antiga das emissoras de televisão. Sendo *Lost* originalmente uma série televisiva, é natural que a emissora ABC tenha pressionado os produtores a não frustrar os espectadores televisivos, o que poderia romper o vínculo de fidelização da audiência. Assim, para não perder telespectadores por causa da existência de material narrativo transmidiático, os produtores tornaram esse material opcional, com vínculos mais tênues de integração com as tramas da série de TV. Isso gerou a frustração nos fãs do material transmidiático, já que procuravam inúmeras pistas e elas tinham, agora, pouco a ver com a série.

É também relevante a preocupação dos realizadores por terem atingido uma obra de estado da arte em termos de narrativa transmidiática e terem sido forçados a recuar

disso. No decorrer da quarta temporada da série houve uma greve geral de roteiristas nos ESTADOS UNIDOS justamente para que aquele tipo de conteúdo transmidiático, até então produzido sob o rótulo de promocional, passasse a ser considerado material original e para que começassem a receber pela criação dessas histórias.

Não há uma resposta definitiva sobre como utilizar narrativa transmidiática sem causar frustrações e, certamente, cada caso é um caso. Ainda assim, a discussão da importância da canonicidade ficcional e o exemplo da narrativa transmidiática de *Lost* permitem extrair alguns direcionamentos sobre como evitar frustrar o público:

1) Declarar a narrativa transmidiática desde o início. Essa recomendação parte de um pensamento do próprio Jenkins, de que, idealmente, as obras deveriam ser planejadas como transmidiáticas desde o início. Ninguém pode ressentir-se de descobrir que há material narrativo em outro suporte, sabendo de antemão que começou a seguir uma narrativa transmidiática.

2) Evitar a geração de material que possa ser descanonizado. O público não deve ser levado a seguir a narrativa por diversas mídias, comprando livros, jogando ou lendo histórias em quadrinhos, para depois descobrir que seu esforço contribuiu para uma compreensão falsa do universo narrativo. Entram aqui também contradições e enredos que depois venham a ser abandonados. As terceirizações e licenciamentos deveriam ser evitados ou acompanhados de perto, já que têm maior tendência a produzir materiais a serem descanonizados, por ser difícil coordenar essas criações.

3) Ser claro nos sinais. Seja quanto à canonicidade ficcional ou quanto à transmidiação, uma indicação precisa do que deve ou não ser investigado minuciosamente pelo público, e de onde essas informações serão dadas previne muita frustração, já que evita que esse público perca seu tempo investindo no lugar errado. (Muito embora, em *Lost*, as pistas falsas fizessem parte da narrativa e, portanto, do jogo que o espectador jogava, isso ficava perceptível todo o tempo e essas pistas falsas eram canônicas, intencionais. Quando havia falhas de produção, elas eram apontadas e assumidas no *podcast* dos produtores. O problema de *Lost* em relação à sinalização foi não avisar ao público de que a obra era, ou havia se tornado, transmidiática.) É também importante entender se o conjunto transmidiático tem suas informações uniformemente distribuídas, ou se há uma hierarquia nítida entre mídias, na qual se saiba qual objeto é o principal e quais são os coadjuvantes.

4) Dosar a frustração. Não é possível agradar a todos os públicos e não frustrar

ninguém pode ser até prejudicial, deixando a narrativa sem desafios. Um pouco de discordância por parte do público gera discussão ou debate, o que é bom para a obra. *Lost* beneficiou-se de colocar fãs de diversos graus de engajamento para debater sua canonicidade e investigar suas pistas, inclusive as mais escondidas. Porém, a frustração do público televisivo foi evitada gerando-se frustração no público bem adaptado à narrativa transmidiática. Dar a todos os públicos todas as respostas desejadas extinguiria as lacunas inquietantes e lhes tiraria a possibilidade de defenderem suas posições perante um final aberto. O mais importante para os realizadores é não cair em contradição, já que a argumentação de qualquer público irá sempre basear-se em argumentos que possam ser averiguados na narrativa.

5) “Cada extensão transmidiática deve tentar ser uma experiência individual satisfatória, além de oferecer esclarecimentos sobre a narrativa”. Segundo Aaron Smith (2009, p. 101), em tópico homônimo no qual discute os graus de mistério das tramas de uma narrativa transmidiática (aqui adaptado para abranger a discussão de canonicidade): “o processo de descoberta importa tanto quanto a revelação narrativa”. Ou seja, mesmo canônica e transmidiática, se a extensão não for interessante em si mesma, ela será frustrante, por ser apenas um adendo à narrativa que realmente importa. Não basta que as extensões tragam informação, é necessário que elas sejam prazerosas.

6) Jogar pelas regras. Certamente isso se aplica à canonicidade ficcional (que deve ser mantida sempre que possível), mas também aos mecanismos encontrados pelos realizadores para provocar um tipo de experiência. Por exemplo, em *Lost*, “a regra é esconder” (TOLEDO, 2009, p. 48). Assim, tornar sua narrativa clara e sem reviravoltas atordoantes seria descaracterizá-la, e isso com referência a todas as suas extensões. Em toda produção, as regras estabelecidas pelos realizadores são equivalentes ao cânone, no sentido de que elas serão estudadas e esmiuçadas pelo público, que espera poder acreditar nelas e em sua continuidade. O conceito de “criação da crença” de Murray (2003) se fundamenta na ideia de que os fãs tentarão contribuir para uma construção narrativa, mas, para isso, eles precisam confiar no terreno em que pisam e nas regras com as quais jogam.

Referências

JENKINS, Henry. *Fans, bloggers, and gamers: Exploring participatory culture*. New York: New York University Press, 2006.

_____. *Transmedia Storytelling 101*. 2007. In: *Confessions of an Aca-Fan*. Disponível em: <http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html>. Acesso em:

30 mar. 2012.

JOHNSON, Steven. **Surpreendente!:** a televisão e o *videogame* nos tornam mais inteligentes. Tradução de Lucya Hellena Duarte. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005.

LACOB, Jace. *Fans to Get "Lost" Over Summer*. In: **Televisionary**. Disponível em: <<http://www.televisionaryblog.com/2006/04/fans-to-get-lost-over-summer.html>>. Acesso em: 29 jun. 2012.

LÉVY, Pierre. **A inteligência coletiva:** por uma antropologia do ciberespaço. 3. ed. Tradução de Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Loyola, 2000.

LOST. J.J. Abrams; Jeffrey Lieber; Damon Lindelof. Estados Unidos, 2004-2010, vídeo.

MACHADO, Arlindo. Fim da televisão?. **Revista FAMECOS Mídia, cultura e tecnologia**. Vol. 18, n. 1, p. 86-97. Dossiê - cinema, televisão e história: perspectivas teóricas e empíricas. 2011. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/8799/6163>>. Acesso em: 30 mar. 2012.

MILLER, L. *The Lost Experience to begin in May* [text view] TiVo Community. Disponível em: <<http://www.tivocommunity.com/tivo-vb/archive/index.php/t-297015.html>>. Acesso em: 2 jun. 2011.

MURRAY, Janet H. **Hamlet no holodeck:** o futuro da narrativa no ciberespaço. Tradução de Elissa Jhoury Daher, Marcelo Fernandez Cuzziol. São Paulo: Itaú Cultural; Unesp, 2003.

PORTO, Bruno. Henry Jenkins: 'Lost é a televisão pensada fora da caixa'. **O Globo**, Rio de Janeiro, 25 mai. 2010. Disponível em: <oglobo.globo.com/megazine/Henry-jenkins-lost-a-televisao-pensada-fora-da-caixa-3002865>. Acesso em: 30 mar. 2012.

SMITH, Aaron. **Transmedia storytelling in Television 2.0. Strategies for developing television narratives across media platforms**. Disponível em: <http://blogs.middlebury.edu/mediacp/files/2009/06/Aaron_Smith_2009.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2012.

TOLEDO, Glauco Madeira de. Análise da inserção de elementos narrativos inéditos do seriado transmídia *Lost* em seu material promocional. **InRevista**, ano 3, n. 6, 2009. Disponível em: <<http://www.unaerp.br/comunicacao/images/stories/inrevista/06.pdf>>. Acesso em: 29 jun. 2012.

A crítica de Ismail Xavier:

Dos jornais aos estudos acadêmicos¹

Isabella Mitiko Ikawa Bellinger² (UFSCar, mestranda em Imagem e Som)

Resumo

O objetivo deste trabalho é a discussão de dois momentos da produção crítica de Ismail Xavier: do estudante de cinema da Escola de Comunicações Culturais da Universidade de São Paulo (ECC-USP, atualmente ECA-USP), no final da década de 1960, ao crítico cinematográfico da atualidade. Busca-se observar esses momentos da trajetória crítica de Ismail Xavier através de filmes que foram objetos de sua atenção nos dois períodos: *Barravento* (Glauber Rocha, 1961), *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Glauber Rocha, 1969).

Entre julho de 1968 e junho de 1969 a seção de cinema do jornal *O Diário de S. Paulo* era assinada por um grupo de alunos da então Escola de Comunicações Culturais da Universidade de São Paulo (que em 1970, a partir da criação dos cursos de Artes Plásticas e Música, passa a se chamar Escola de Comunicações e Artes — ECA). Paulo Emílio Sales Gomes havia sido convidado para assumir a crítica de cinema do referido jornal, no entanto ele, Rudá de Andrade e Jean-Claude Bernardet (todos professores da então ECC) propuseram ao *O Diário de S. Paulo* que o grupo de alunos assumisse a tarefa. O jornal aceitou a proposta e os alunos colaboraram em suas páginas durante o período de aproximadamente um ano.³

A experiência dos alunos se dá em um momento marcado pelo regime ditatorial, a militância estudantil política de esquerda, a instauração do AI-5 (institucionalizando a censura) pelo governo, a crise do intelectual de esquerda pós-golpe em suas relações com o povo, etc. Mais próximo do universo cultural brasileiro, discussões acerca do cinema de autor *versus* aquele preconizado nos moldes industriais, o Cinema Novo, o Tropicalismo e o início do Cinema Marginal. São discussões presentes nos cerca de duzentos e setenta textos que compõem a seção cinematográfica assinada pelo grupo. Assinavam os textos da coluna de *O Diário de S. Paulo* Álvaro Ferreira, Claudio de Andrade (pseudônimo

1 Pesquisa iniciada durante minha Iniciação Científica, financiada pelo PIBIC – CNPQ e continuada no mestrado, financiado pela CAPES.

2 isabellinger@gmail.com

3 Ver depoimento de Ismail Xavier sobre a experiência em *O Diário de S. Paulo* na Revista Universitária do Audiovisual – RUA (<<http://www.ufscar.br/rua/site/?p=3434>>).

inicialmente utilizado por Jean-Claude Bernardet), Djalma Batista, Eduardo Leone, FRIDA (tal como são assinados os textos), Ismail Xavier, José Possi Neto, Marília Aires (que assina atualmente como Marília Franco), Maurice Politi, Sérvulo Peres Siqueira e Valéria Silveira. Maurice Politi e Sérvulo Peres Siqueira eram alunos do curso de Jornalismo e José Possi Neto, de Teatro. O restante compunha a primeira turma de Cinema da Universidade.

Neste trabalho, meu foco é a produção crítica de Ismail Xavier, do estudante de cinema da então Escola de Comunicações Culturais da Universidade de São Paulo no fim da década de 1960, ao crítico cinematográfico de hoje. Para tal discussão, serão utilizadas as resenhas críticas escritas por Ismail Xavier na experiência de *O Diário de S. Paulo*, levantadas no Arquivo Público do Estado de São Paulo entre os anos de 2007 e 2009, durante minha Iniciação Científica orientada pela Profa. Dra. Luciana Araújo.

A dinâmica da coluna, como se nota na observação de *O Diário de S. Paulo*, era diária, em um primeiro momento, passando, a partir de novembro de 1968, a ser publicada às terças-feiras. Segundo relato de Ismail Xavier, a organização da coluna começava:

De posse da lista dos filmes em lançamento, escolhíamos aqueles que seriam objeto de nossa atenção, partindo de critérios como procedência, histórico do diretor, expectativas quanto ao interesse geral, recorte temático, etc... Em função das características do filme e de manifestação expressa do interessado em escrever sobre ele, definíamos as tarefas da semana. Depois, ficou mais complicado, porque tínhamos de fazer as escolhas durante o fim de semana para que todos pudessem ir à primeira sessão de segunda-feira para ter a crítica pronta mais ou menos 19 horas. O jornal tinha um horário de fechamento e, como sempre, a parte de cultura era das primeiras a ficar pronta, pois não havia aí o risco da notícia crucial de última hora (XAVIER, 2005).

Nos sessenta e cinco textos escritos por Ismail Xavier ao longo desta experiência, nota-se a formação de uma linha de pensamento fortemente vinculada à militância política e ao Cinema Novo, que será seu objeto de estudo já como acadêmico. O que se pretende, na aproximação dos dois períodos do trabalho de Ismail Xavier, é observar e discutir sua trajetória crítica, procurar questionamentos e transformações, bem como encontrar ecos da formação crítica cinematográfica acadêmica no Brasil.

Para realizar a ponte com este período de Ismail estudante, colunista de cinema em *O Diário de S. Paulo*, utilizaram-se alguns de seus ensaios acadêmicos: *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome* (1983), *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal* (1993) e *O Cinema brasileiro moderno* (2001).

A abordagem aqui proposta se dá sob o viés de três importantes filmes, objetos da

atenção de Ismail nesses dois momentos de sua carreira: *Barravento*, de Glauber Rocha (1961); *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla (1968), e o também de Glauber *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969).

Barravento é uma produção abordada nos dois momentos da crítica de Ismail aqui debatidos. É ponto de análise no seu ensaio *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. No livro observa-se através da análise de *Barravento* um distanciamento maior em relação a conceitos políticos e há também, claramente, a percepção do amadurecimento da crítica de Ismail Xavier. Uma resenha para jornal não possui a necessidade de uma análise mais profunda tal como ocorre em um ensaio acadêmico. O objetivo aqui é atentar para as ideias lançadas tanto na resenha quanto em *Sertão mar* e observar as diferenças de pensamento.



Resenha "Barravento". XAVIER, Ismail. *O Diário de S. Paulo*. São Paulo, terça-feira, 26/07/1968. Caderno 2, p. 11. Crédito: Arquivo Público do Estado de São Paulo

Barravento é uma realização do primeiro momento do Cinema Novo. Ocorre antes do golpe militar e num momento em que se busca fazer um exame sobre a realidade brasileira. O filme trata de uma aldeia de pescadores envolta em mitos e crenças, explorada por comerciantes, donos das redes que os trabalhadores usam para pescar. A ideia é expor o flagrante dessa alienação social em uma crítica à religiosidade que cega os indivíduos de sua verdadeira condição. Na década de 1960 a postura da crítica em geral e até mesmo de Glauber Rocha era essa, tal como se pode ver no livro *Revisão crítica do cinema brasileiro* (ROCHA, 1963, p. 160):

Em *Barravento* encontramos o início de um gênero, o ‘filme negro’: como *Trigueirinho Neto*, em *Bahia de todos os santos*, desejei um filme de ruptura formal como objeto de um discurso crítico sobre a miséria dos pescadores negros e sua passividade mística.

Nos idos dos anos de 1960, essa postura também foi defendida por Ismail Xavier:

[*Barravento*] tem os elementos básicos de uma experiência e contém as apresentações essenciais e o vigor do cinema novo desta fase: condições artesanais de produção aliadas à vontade enorme de dizer aquilo que precisava ser dito, dentro do nível de consciência alcançado. O fundamental era apresentar um problema do povo brasileiro e revelar entraves à sua solução. [...] As experiências da cidade tinham dado a Firmino as condições para superar *esta alienação*. Vendo no misticismo de seus companheiros o principal fator que os impedia de possuir uma visão clara de sua própria situação, toda a ação de Firmino se canaliza para um solapamento das bases dessa estranha ideologia que entravava a luta por uma superação da inaceitável condição (XAVIER, 26 jul. 1968, p. 11, grifo meu).

A alienação religiosa que impossibilita o indivíduo de lutar contra uma condição social inaceitável é a discussão que Ismail Xavier acredita que a obra de Glauber Rocha revela, como se observa pelo trecho de sua resenha crítica. No filme, a ida de Firmino (interpretado por Antônio Pitanga) para a cidade o faz olhar sua aldeia de maneira distinta, sem o teor religioso, e perceber que é necessário tirar a população da situação em que vive. A “passividade mística”, a alienação como principal problema do não progresso da aldeia de pescadores é revista em *Sertão mar*:

Ao analisar com mais cuidado o filme *Barravento*, percebi o quanto a leitura marcada pelo conteúdo de crítica à alienação religiosa era seletiva, podendo apenas dar conta de certos aspectos do enredo e de uma parcela dos diálogos, minimizando os problemas colocados pela composição da imagem. Ficou clara a presença de um estilo de montagem que, associado a uma utilização particular da câmera e a uma movimentação coreográfica das figuras humanas, estabelece relações de tal natureza que esta interpretação é posta em xeque. [...] Feita essa constatação, tornou-se difícil assumir *Barravento* como um discurso unívoco sobre a alienação dos pescadores em sua miséria e reduzir os elementos de estilo a expressões do temperamento do cineasta, cuja relevância

seria menor ou quase nula nas considerações sobre a sua significação social e política (XAVIER, 1983, p. 25).

Pelo trecho de *Sertão mar* Ismail Xavier percebe o quanto sua leitura anterior do filme era seletiva e como não envolvia todas as questões colocadas pelas imagens e sons de *Barravento*. Dessa forma, talvez sem o peso da militância política do final da década de 1960, é possível ter uma nova postura perante a obra através de uma análise minuciosa dos elementos internos do discurso. É essa nova forma de envolvimento com o filme que capta uma significação política maior diante de *Barravento*. Logo fica clara a posição do crítico ao se relacionar com a obra: num primeiro momento Ismail parte de sua visão militante para analisar o filme e posteriormente parte do interior da obra para encontrar novas significações sociais e políticas. Há então, nessa mudança de postura do crítico, uma transformação na forma de lidar com o objeto tratado, mais atento para o que os elementos da linguagem cinematográfica trazem de significados à obra.

Outro filme analisado nos dois momentos da crítica de Ismail Xavier é *O bandido da luz vermelha*. A primeira notícia que se tem do filme em *O Diário de S. Paulo* é de uma data próxima ao lançamento, em um anúncio (criado pelo grupo colaborador da coluna de cinema):

Quarta-feira finalmente teremos nas telas do cinema Olido, Marabá e Iguatemi o primeiro longa-metragem do jovem cineasta Rogério Sganzerla. Abaixo o conformismo; Rogério representa uma nova perspectiva, uma nova abertura dentro do cinema brasileiro. Destacamos este filme, pois sabemos que nele iremos achar novos caminhos dentro da renovação proposta por um cinema independente (CADERNO 2, 1968, p. 08).

Nota-se a ansiedade que há em torno da realização de Sganzerla e a certeza de que será uma produção que marcará profundamente o cinema nacional independente daquele momento, propondo um caminho após a experiência de *Deus e o diabo na terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) e *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967). Já num segundo momento da crítica de Ismail Xavier, *O bandido da luz vermelha* é um dos objetos de análise em *Alegorias do subdesenvolvimento*.

Na resenha *Lixo sem limites*, de 10 de dezembro de 1968, ele escreve: “O filme acontece no momento em que todos no cinema brasileiro pareciam estar esperando que alguma coisa acontecesse” (XAVIER, 10 dez. 1968, p. 12).

O texto sobre *O bandido da luz vermelha* é uma “resenha-manifesto”. Marca

claramente um pensamento de renovação e uma nova possibilidade, na resenha:

“O Terceiro Mundo vai explodir, quem estiver de sapato não sobra”. Esta frase se repete várias vezes na trilha sonora. Depois do filme a gente sai do cinema com uma certeza: o cinema urbano, paulista, brasileiro, explodiu. Quem estiver na literatura de 30, no romantismo doutrinário e retórico, no realismo “científico”, na pedagogia estreita, não sobra. Os papas do cinema metafísico, introspectivo e geométrico, há muito já morreram (o que não os impediu de continuar fazendo suas fitas com fita métrica e cronômetro). “O Bandido” colocou uma opção clara aos que estão vivos (metafísicos ou não): renovar ou morrer (XAVIER, 10 dez. 1968, p. 12).

A ideia clara de renovação colocada por Ismail nesta resenha será ponto fundamental nos textos do jornal posteriores a *O Bandido*. O filme de Sganzerla é encarado como ruptura tanto no contexto de *O Diário de S. Paulo* quanto em *Alegorias do subdesenvolvimento*. Entretanto, esta ruptura apresenta diferenças entre um momento e outro da trajetória crítica de Ismail Xavier. Tal fato pode ser visto através da última resenha crítica em *O Diário de S. Paulo*, de 17 de junho de 1969, *Crônica em torno de um dragão*, sobre o filme *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*: “E o filme termina à beira da estrada, esquecendo que muita coisa aconteceu no cinema brasileiro, além de *Deus e o diabo na terra do sol* e *Terra em transe*” (XAVIER, 17 jun. 1969, p. 10).

Para o Ismail estudante, o filme de Glauber Rocha era diluído no passado, havia se esquecido de *O Bandido* e conseqüentemente das novas proposições do cinema brasileiro independente. Porém, em *Alegorias do subdesenvolvimento*, *O dragão da maldade* não é visto como uma diluição, e sim como um dos caminhos propostos pelo filme de Sganzerla diante da colocação da crise teleológica pós-golpe militar evidenciada em *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) e no próprio *O bandido*. Essa bifurcação, segundo a análise em *Alegorias do subdesenvolvimento*, propõe:

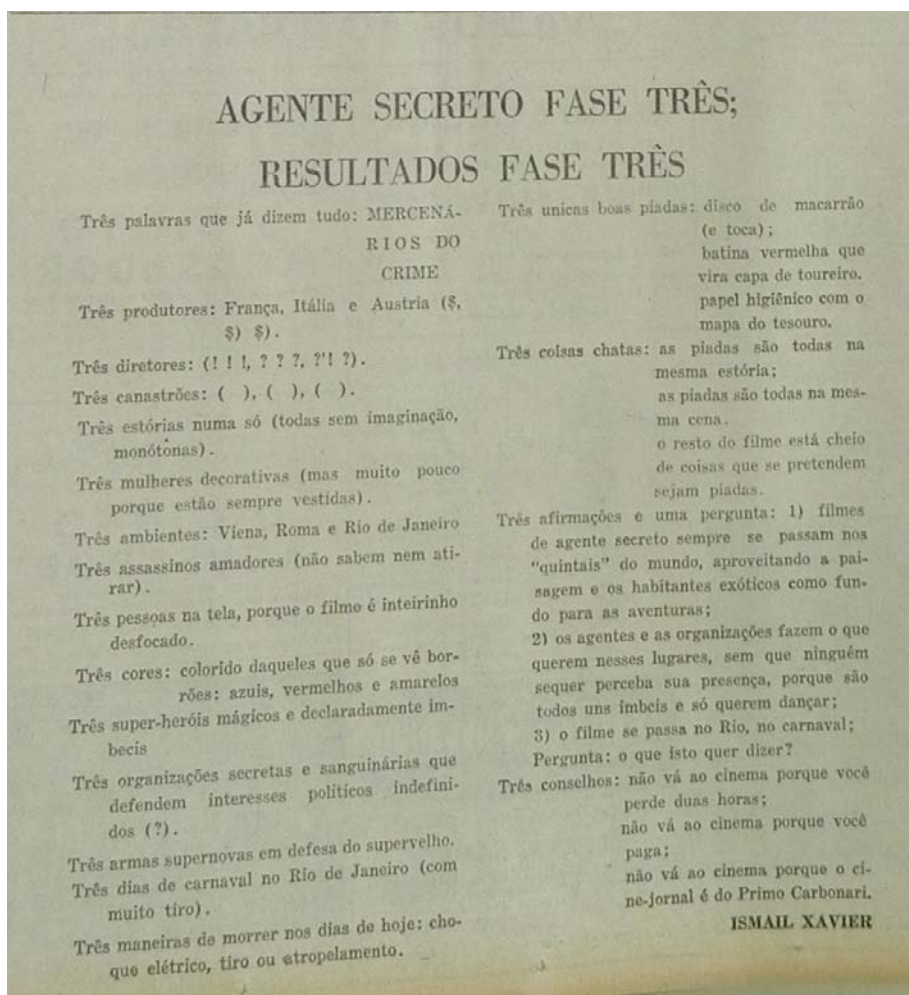
Temos então as alegorias que mantêm o fundo pedagógico e procuram (não sem problemas) o desenlace que define uma moral conclusiva no tocante à identidade nacional e suas relações com a modernização conservadora. *Brasil ano 2000* (Walter Lima Júnior, 1969), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Glauber Rocha, 1969) são filmes de cineastas que vêm do Cinema Novo e estão inseridos num movimento do cinema de autor em direção aos parâmetros de comunicação vigentes no mercado. A outra atitude, [...] traz a marca da ruptura e assinala uma antiteleologia que impregna o próprio estilo da representação, definindo um cinema mais enigmático, afinado ao alegorismo moderno e sua síntese (XAVIER, 1993, p. 13).

Observa-se pelo fragmento de *Alegorias do subdesenvolvimento* que a visão unilateral de Ismail num primeiro momento após *O bandido da luz vermelha* excluía a

possibilidade de *O dragão da maldade* dentro daquilo que ele constituía como renovação. Diante dessa visão unívoca desse período (1968/1969) nota-se que, para Ismail Xavier, se o filme de Sganzerla já havia colocado a modernização, a passagem para o mundo urbano, como dado concreto, o filme de Glauber Rocha representava um retrocesso, ao encarar a modernização ainda como um processo.

Voltando ao depoimento em que Ismail Xavier tratou do período crítico em *O Diário de S. Paulo*, o crítico aborda sua relação com o filme de Glauber Rocha:

O dado curioso é ver como minha opção pela passagem ao mundo urbano era então unilateral, não admitia nuances, tal como se vê na resenha de *O dragão da maldade* contra o santo guerreiro que escrevi em 1969 (este é outro filme que recebe tratamento distinto mais tarde) (XAVIER, 2005).



Resenha "Agente secreto fase três; resultados fase três". XAVIER, Ismail, *O Diário de S. Paulo*, São Paulo, terça-feira, 04 mar. 1969 — Caderno 2, p. 10. Crédito: Arquivo Público do Estado de São Paulo

A posição unilateral assumida por Ismail Xavier (e pelo restante dos colaboradores da coluna de cinema de *O Diário de S. Paulo*) será refletida também na composição das resenhas críticas publicadas no jornal. Se o cinema através de *O bandido* já concretizou o mundo urbano e caótico, em que ou se renova ou morre, como “decreta” Ismail Xavier no texto sobre o filme de Sganzerla, o fazer crítico também passa por essa reflexão nas páginas de *O Diário de S. Paulo*. Se há a busca pela renovação da linguagem cinematográfica, a crítica deve ser revista também. Logo, após a resenha-manifesto de *O bandido*, aparecem textos em forma de receitas de culinária, poesias concretas, a “crítica de montagem” de Eduardo Leone, por exemplo. Um cinema renovado, tal qual se busca, deve ser pensado (e tratado) de uma nova maneira, condizente com suas propostas.

O caminho perpassado por estes três filmes na trajetória crítica de Ismail Xavier atentam para as transformações do crítico nos dois períodos aqui observados. Seja na postura diante de *Barravento*, seja no percurso entre as possibilidades do cinema brasileiro após *O bandido da luz vermelha*, chegando a *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, há um crítico mais atento às ambiguidades propostas por esses discursos, mais aberto a aceitar nuances de percurso, tal como conseguir observar (em *Alegorias do subdesenvolvimento*) outros caminhos possíveis dentro de uma experiência (como em *O Bandido*).

Referências

- BANDIDO DA LUZ VERMELHA, O. Rogério Sganzerla. Brasil, 1968, filme 35 mm.
 BARRAVENTO. Glauber Rocha. Brasil, 1961, filme 35 mm.
 CADERNO 2. O Diário de São Paulo. São Paulo, 03 dez. 1968, p. 08.
 DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. Glauber Rocha. Brasil, 1964, filme 35 mm.
 DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO, O. Glauber Rocha. Brasil, 1969, filme 35 mm.
 ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.
 SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
 SOUZA, Jose Inácio de Melo. **Paulo Emílio no paraíso**. Rio de Janeiro: Record, 2002.
 TERRA EM TRANSE. Glauber Rocha. Brasil, 1967, filme 35 mm.
 XAVIER, Ismail. Entrevista com Ismail Xavier. **RUA** - Revista Universitária do Audiovisual. 15 jan. 2011. Disponível em: <<http://www.ufscar.br/rua/site/?p=3434>>. Acesso em: 15 mar. 2011.
 _____. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
 _____. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1993.
 _____. **Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
 _____. Barravento. **O Diário de S. Paulo**. São Paulo, 26 jul. 1968. Caderno 2, p. 11.

_____. Lixo sem limites. **O Diário de S. Paulo**. São Paulo, 10 dez. 1968. Caderno 2, p. 12.

_____. Agente secreto fase três; resultados fase três. **O Diário de S. Paulo**. São Paulo, 04 mar. 1969. Caderno 2, p. 10.

_____. Crônica em torno do Dragão. **O Diário de S. Paulo**. São Paulo, 17 jun. 1969. Caderno 2, p. 10.

Aspectos da trilha musical de *Eles não usam black-tie*¹

Laila Rotter Schmidt² (UFSCar, mestre em Imagem e Som)

Resumo

O objetivo deste trabalho é discutir a trilha musical de *Eles não usam black-tie* (Leon Hirszman, 1981), à luz do modelo clássico hollywoodiano de composição para o cinema, tendo como baliza os estudos de Claudia Gorbman (1987) e Anahid Kassabian (2001). Buscando mapear aproximações e distanciamentos entre este modelo e a construção musical do filme, a proposta é pensar a música não apenas em relação à sua construção estético-narrativa, mas também a partir de interseções com a peça homônima que lhe deu origem – escrita por Gianfrancesco Guarnieri, em 1956.

Em 1958 foi encenada pela primeira vez no Teatro de Arena de São Paulo a peça *Eles não usam black-tie*, escrita por Gianfrancesco Guarnieri. A montagem inaugurou um novo ciclo do teatro brasileiro, coroado pela aceitação do público e da crítica, no qual a valorização dos autores nacionais e temas populares eram a grande novidade (PRADO, 1993, p. 109-110). A peça *Eles não usam black-tie* narra a crise de uma família operária diante da eclosão de uma greve: o romance do casal Tião e Maria se desenrola em meio à mobilização por melhores condições de trabalho, diante da qual se demarca uma oposição ideológica entre Tião, filho, e Otávio, pai.

Mais de 20 anos depois de ter assistido à peça Hirszman reuniu condições para realizar sua transposição para o cinema. Ele e Guarnieri trabalharam por meses na escritura do roteiro, optando por atualizar a trama e inseri-la no contexto paulista do final dos anos 70, criando, no processo, três versões de roteiro. Segundo o diretor, o texto do filme foi reescrito utilizando a obra teatral como “base emocional” de uma nova visão, apropriada a um novo momento (JOHNSON; STAM, 1984, p. 21).

Hirszman desejava que seu filme estabelecesse uma comunicação com o público, seguindo uma tendência que tem raízes no Cinema Novo (FABRIS, 1994, p. 201). Conforme apontaram Randal Johnson e Robert Stam (1984, p. 20), “*Eles não usam black-tie* dá continuidade à busca contínua de Hirszman pela integração entre crítica social e apelo popular” (tradução nossa).

O apoio da Embrafilme é significativo visto que o propósito existencial da Estatal

1 Este trabalho apresenta resultados parciais de pesquisa de mestrado financiada pela FAPESP.

2 lailarsc@yahoo.com.br

estava ligado ao desenvolvimento do cinema brasileiro em termos comerciais (ORTIZ, 1994, p. 167). Também a produção impecável de *Eles não usam black-tie* é característica de um filme que pretende ter grande alcance, bem como a opção de Hirszman pela peça de Guarnieri: “Na medida em que eu quis me aproximar do urbano, quis me aproximar de uma peça de grande poder de comunicação, de grande capacidade de emocionar aqueles que a viram” (A CLASSE..., 1981, p. 3).

Ao direcionamento para o grande público, que pode ser considerado bem sucedido dada a ampla aceitação que o filme obteve, muitos críticos relacionaram o classicismo de sua narrativa. Edmar Pereira escreveu, para o *Jornal da Tarde*:

A linguagem é simples e direta, destinada à imediata compreensão das grandes plateias. Convencional, sem dúvida. [...] O competente cineasta Leon Hirszman optou pela tentativa de um diálogo mais amplo com o público e acertou (1981a, p. n/a).

Em relação ao apelo popular de *Eles não usam black-tie*, a crítica questionou, ainda, a presença de uma matriz melodramática no filme, apoiada sobretudo no caráter emocional da narrativa. Hirszman, por outro lado, vê a emoção do filme como herança da peça e como integrante da sua concepção de uma arte nacional e popular, em especial no sentido da comunicação com o público. Nas palavras do diretor:

Houve muita discussão na esquerda a respeito da natureza do “nacional” e do “popular”. Parece-me que o verdadeiro caminho para ambos passa pela valorização da emoção popular. Não se deve manipular a emoção popular à maneira da cultura de massa, isto é, à maneira das telenovelas, dos melodramas do rádio, do cinema convencional. Mas sem emoção não se pode comunicar as ideias (HIRSZMAN, 1995, p. 65).

Para pensar a música no filme partiremos desta relação entre o classicismo narrativo de *Eles não usam black-tie* enquanto estratégia de comunicação com o público e sua vocação para o nacional-popular, lembrando as interseções entre a peça e o filme.

Cultura popular e emoção: a música na peça

A peça de Guarnieri tem como tema musical o samba intitulado *Nóis não usa as bleque-tais*, de autoria conjunta com Adoniran Barbosa. De acordo com Ayrton Mugnaini Jr., o samba-tema de *Eles não usam black-tie* fez sucesso na gravação de Adoniran, editada pela RGE em 1958 (2002, p. 65), que foi seu único trabalho como compositor de trilha musical para o teatro (2002, p. 11). O músico começou sua carreira no rádio e consagrou-se como compositor de samba, tornando-se um dos mais importantes representantes da

música popular de São Paulo. Adoniran era representante das classes populares ,a quem a peça busca dar voz. Segundo José Geraldo Vinci de Moraes (2000, p. 192),

nas canções de Adoniran adquirem vida as pessoas esquecidas ou excluídas da cidade, pelo progresso social, e distanciadas da “história”. O compositor expõe com muita intimidade esses sujeitos desenraizados a perambular pelo espaço urbano, contando o cotidiano simples vivido por eles.

É curioso que fosse característico do músico escrever as letras de suas músicas de maneira “errada”, buscando reproduzir o modo de falar do “povão” (MUGNAINI JR., 2002, p. 10), recurso semelhante ao utilizado por Guarnieri na escrita da letra do samba-tema e também na fala dos personagens de suas primeiras peças.



Fig.1 - Capa e primeira página da partitura do samba-tema de Eles não usam black-tie. Fonte: <http://www2.uol.com.br/teatroarena/>

Na peça o samba-tema é sempre diegético e encontra-se ligado ao personagem Juvêncio, “violeiro” do morro, que no universo ficcional é o compositor da música. Sua participação na peça se resume a tocar o samba-tema, já que ele não entra em cena, não tem falas nem tampouco canta, ficando a interpretação, quando há, a cargo de outros personagens.

No texto teatral de *Eles não usam black-tie* a presença do samba-tema está indicada em seis momentos diferentes. As três primeiras indicações têm lugar no primeiro quadro

do primeiro ato. Inicialmente somente o som do violão, abrindo a peça e demarcando a presença do violeiro; em seguida, apresentando a letra, cantada por Tião; e, por fim, encerrando o quadro. O texto indica sua presença também na fala das personagens: Chiquinho, por exemplo, encerra o quadro dizendo: “Tião, pede pro Juvêncio continuá tocando aqui perto...” (GUARNIERI, 2008, p. 31).

A quarta menção ao samba-tema ocorre no início do quadro seguinte, com o casal Chiquinho e Teresinha a cantar, animados, a letra. Não há indicação no texto sobre Juvêncio estar tocando ou sobre haver acompanhamento instrumental. A quinta indicação da presença do samba-tema acontece no segundo quadro do segundo ato, quando Tião e Maria estão conversando próximos ao Cruzeiro, e ouve-se apenas o violão de Juvêncio. A última fala é de Maria, repetindo a frase de Chiquinho. Na última inserção da música, coincidente com as últimas falas da peça, ela é tocada no rádio. Maria pede a Tião que vá embora do morro, e quando saem de cena, Chiquinho e Terezinha entram dizendo: “O samba do *Nós não usa black-tie...* tá tocando no rádio...” “O samba do Juvêncio, aquele mulato das bandas do Cruzeiro!” “Ele tá chateado a beça. O samba tá com o nome de outro cara” (GUARNIERI, 2008, p. 115).

Transparece que a música na peça está associada à emoção, tanto a emoção romântica que marca os encontros dos casais quanto a emoção associada ao sentimento de solidariedade e companheirismo entre os que vivem no morro. Além, é claro, de acentuar o caráter popular da peça, ao colocar em um lugar destacado uma representação popular tão característica do morro carioca como o samba.

A personagem Juvêncio, que é a personificação da música na narrativa, também nos diz muito sobre ela. Considerado um artista genuíno pelos demais habitantes do morro, todos o querem por perto e apreciam sua música, na qual veem retratadas suas próprias emoções, tanto que se apropriam dela para se expressar. A própria letra da música, que atribui à simplicidade do povo a genuinidade e força de seus laços afetivos, reforça essas significações: “Nosso amor é mais gostoso. Nossa saudade dura mais. Nossa abraço, mais apertado. Nós não usa as bleque-tais”.

Por outro lado, a presença da música também acentua o contraste da vida simples, que valoriza os indivíduos, seus sentimentos e relações, com a frieza e indiferença dos

que habitam a metrópole e que inescrupulosamente “roubam” a música de Juvêncio.³ O samba do “mulato” desce o morro e chega à cidade, mas se afasta de suas raízes populares no processo. A trilha musical, nesse sentido, torna-se metáfora do personagem de Tião, que, ao escolher sair da favela em direção à cidade, abandona as relações pessoais da comunidade, destituindo-se de sua identidade, para se integrar a uma lógica que valoriza apenas o que é lucrativo.

O filme e a orquestração/instrumentalização da música popular

O filme de Hirszman conferiu nova roupagem à música de Guarnieri e Adoniran: apesar de a principal referência musical continuar sendo *Nóis não usa as bleque-tais*, no filme a música popular é reelaborada, servindo como mote para arranjos orquestrais, criados por Radamés Gnattali.

O músico gaúcho tornou-se conhecido e respeitado com a criação de trilhas musicais para o cinema, que vieram a se tornar sua especialidade (SILVA, 2009, p. 23). De acordo com Daniel Menezes Lovisi (2010, p. 441),

Gnattali trabalhou em mais de 50 trilhas, destacando-se na criação de músicas não diegéticas. Firmou-se como um dos mais prolíficos compositores brasileiros, além de um dos mais requisitados profissionais no panorama da produção cinematográfica nacional.

Uma característica marcante das trilhas musicais de Gnattali é a afinação com os padrões clássicos de composição musical (LOVISI, 2010, p. 448), inspirados no cinema norte-americano e introduzidos no Brasil pela Vera Cruz nos anos 50, sendo frequente em sua trajetória a criação de versões instrumentais de músicas populares brasileiras, concedendo-lhes uma “roupagem erudita” (SILVA, 2009, p. 132).

A trilha musical criada para *Eles não usam black-tie* é composta exclusivamente por arranjos orquestrais instrumentais, em sua maioria não diegéticos. Esta difere de outras trilhas criadas por Gnattali (como por exemplo de *Rio, 40 graus* e *Rio, Zona Norte*) no sentido em que a canção popular que serviu de base para a música instrumental não integra a narrativa, dentro ou fora da diegese.

A presença de Juvêncio materializa-se no filme, já que a personagem aparece em

³ É interessante notar que esse tema foi também explorado em *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957) e no filme *Quem roubou meu samba?* (José Carlos Burle, 1958), cujo enredo, segundo Silva, baseia-se na prática da “falsa parceria” criada pela indústria fonográfica, “que roubava canções criadas por sambistas negros, analfabetos, vindos do morro e da favela, quase sempre ‘descobertos’ por exploradores brancos, de classe média, que trabalhavam no ramo da música popular” (SILVA, 2009, p. 112).

várias cenas e chega a ter algumas falas. No contexto paulista, o violeiro é migrante nordestino e representa um elemento forasteiro, “indesejado” pela sociedade, que impõe sua presença, mas permanece marginalizado. O local onde está sempre presente é o bar do Alípio, espaço social de encontro dos personagens, de evidência das relações pessoais que na peça também eram centrais e estavam associadas à música, como vimos. No entanto, no filme, o violeiro não toca o samba-tema, como na peça. Juvêncio aparece tocando seu violão em apenas uma cena, integrando um trio de músicos que toca uma melodia instrumental no bar. Trata-se da única inserção musical diegética do filme.

Mesmo inserido em um conjunto cujo mote de criação é o samba-tema, cada arranjo é independente no sentido em que se relaciona às características específicas da cena que acompanha. Cada um explora os instrumentos de maneira diferente, ainda que os instrumentos de cordas predominem nas composições. As 18 composições de Gnatalli distribuem-se ao longo de 24 das 70 cenas de *Eles não usam black-tie*, o que já revela que a predominância, no filme, é da ausência e não da presença da música.

Para compreender a trilha musical, vamos dividir o filme em quatro partes. A primeira é composta pelas 15 cenas iniciais, que se passam no fim de semana, na qual a maior parte da ação se refere ao romance de Tião e Maria. A segunda é composta pelas 15 cenas seguintes, que acontecem em maioria nos dias de trabalho, na qual se demarcam os problemas que conduzem à formação da greve. A terceira engloba as 25 cenas subsequentes, nas qual têm lugar a morte de Jurandir e a greve. A quarta refere-se às 15 últimas cenas, em que Tião sofre as consequências de seus atos e Bráulio é assassinado.

Na primeira parte do filme há uma concentração de arranjos musicais, sendo que 11 cenas têm música. M-1⁴ acompanha as quatro cenas que compõem os créditos iniciais; M-2 e M-3 dividem a mesma cena na qual Maria dá a notícia da gravidez a Tião; M-4 acompanha a despedida do casal; M-6 acompanha seu passeio no parque; e M-7 acompanha a transição entre cenas e um momento de intimidade de Tião e Maria.

Todas estas músicas estão associadas ao casal, com exceção de M-5, a já mencionada melodia tocada pelo trio de músicos no bar, que acompanha uma conversa de Tião e Jesuíno. No entanto, não é exclusivamente o romance de Tião e Maria que se encontra em evidência, mas sim os sentimentos de Tião, pelos quais se revelam seu individualismo e alienação. O desejo do rapaz de pertencer ao universo da cidade está patente logo

4 Esta nomenclatura encontra-se nas partituras, e identifica cada música de acordo com sua sequência no filme.

nas primeiras cenas do filme (do passeio do casal), de modo que a gravidez e noivado anunciados a seguir fazem do sonho uma necessidade, o que se verbaliza na conversa com Jesuíno. Assim, nesta primeira parte do filme, colocam-se sobretudo as aspirações e as razões emocionais que vão balizar as atitudes de Tião quando a greve estourar.

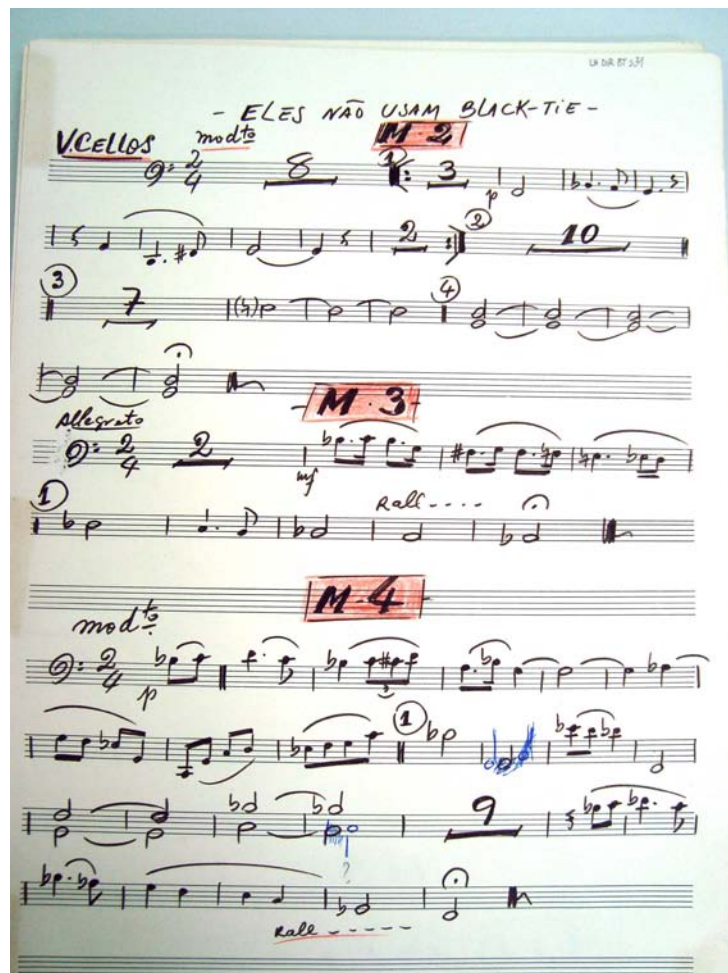


Fig.2 - Primeira página da partitura para o filme, mostrando as composições “M1” e “M2”. Fonte: Arquivo Edgard Leuenroth

Nesse sentido merece destaque o comportamento da música nos créditos iniciais. Seu ritmo suave reforça a atmosfera de sonhos e felicidade sugerida nas primeiras cenas de Tião e Maria passeando na cidade iluminada, mas não sofre nenhuma alteração quando o clima da imagem muda radicalmente nas sequências seguintes, quando, debaixo de chuva, Juvêncio é abordado pela polícia diante do casal. Assim, a música acompanha o comportamento de Tião e Maria, que, apesar de olharem impressionados para a violência sofrida pelo violeiro, não interrompem sua caminhada em direção à casa do moço para tomar uma atitude.

Terminada a primeira parte do filme, a música só vai aparecer na narrativa depois de 15 cenas, um intervalo de mais ou menos 20 minutos sem qualquer inserção musical. Ao longo dessa “lacuna”, caracterizada como a segunda parte do filme, todo o clima da ação muda: são esboçados os problemas sociais que conduzirão à formação da greve e as diferenças ideológicas entre Otávio e Tião, que ficarão claramente demarcadas na discussão que encerra esta parte.

Na terceira parte do filme, a música cumpre um papel mais “funcional” na narrativa. M-8 aparece para caracterizar a passagem de tempo e a transição entre cenas, sublinhando, secundariamente, certo clima de carinho entre a mãe e Tião, semelhante ao que indica M-9, que acompanha um encontro de Maria com seu pai. Durante o velório de Jurandir entra M-10, uma música de volume baixo e curta duração, em tom fúnebre. M-11 e M-12 são também inserções curtas, que destacam a chegada dos policiais na fábrica no dia da greve.

A música volta a adquirir um tom emocional mais pronunciado na quarta parte do filme, centrando-se novamente em Tião. M-14 acompanha a surra que ele leva dos companheiros depois de furar a greve. M-15 marca sua chegada à casa da mãe, procurando por Maria, que em seguida rompe o noivado com ele. M-16 antecipa seu encontro com Romana, depois que Otávio expulsa-o de casa. M-18 fecha sua participação na narrativa, ao acompanhar sua partida de ônibus. M-19 começa, em volume baixo, na cena completamente silenciosa de Otávio e Romana separando feijão, e cresce quando entra a cena final do cortejo fúnebre de Bráulio no centro da cidade, ao qual a música orquestrada confere grandiosidade.

A inserção musical nas cenas inicial e final é significativa, tendo em vista que o filme começa com Tião e Maria saindo da zona central da cidade (do mundo “dos sonhos” de Tião) e voltando para a sua realidade (o bairro operário onde vive e trabalha sua família), e termina novamente no centro da cidade, para onde Tião se dirige, fazendo o percurso sozinho, com seu sonho desfigurado pelo desprezo da família, de Maria e dos colegas.

As referências musicais do filme podem ser observadas não só na obra acabada, mas também em documentos que registram o seu percurso criativo, como, por exemplo, as *Partituras*, os registros de *Minutagem da música*, e as três versões de roteiro,⁵ às quais nos referimos, seguindo Cecilia Salles (1998), como “documentos de processo”.

5 Estes, juntamente com grande parte dos documentos de processo de *Eles não usam black-tie*, integram o acervo pessoal de Leon Hirszman, cuja ubiquação é o Arquivo Edgard Leuenroth, IFCH - UNICAMP.

ELES NÃO USAM BILACOTE			
Minutagem Música			
4" - M1 ✓	Abertura com Letreiros	- 3'51" 1/2	
1'11" - M2 ✓	Diálogo Tião e Maria (após "Um Garoto!" até "Gol")	1'39"06f	
1'16" - M3 ✓	Abrojo e beijo Tião e Maria (de "Vamos indo" até final do plano)	10"20f	
1'08" - M4 ✓ (uma música)	Chegada Casa Maria	1'07"	
2'36" - M5 ✓	Clarinetas e Taboritas incidental	2'22"	
3'50" - M6 ✓	Dominguinha - Furficular(20"), PG Represa(31") até início diálogo	34"09f	
2'0" + 2'02" - M7 ✓	Dominguinha - Fim Diálogo até fim plano(10") PG São Paulo (22")	2'27"	
4'3" - M8 ✓	PG Bairro de Madrugada(9"), Fernando tirando roupa até diálogo(20"), até Fernando chamar "Tião!"	43"	
1'12" - M9 ✓ (uma música)	Nanoro de portão(1'10"12f), Assabocor c/ Guardri de cogitar tomando café(morrendo de 1'29" até o final em ...)	1'36"16f	
3'7" - M10 ✓	Velório ("Nunca vi direito o pai", até final: sorriso com dedo na veia)	31"	
5'11" 1/2 - M11 ✓	Fábrica	5'10f	
2'0" - M12 ✓	Polícia chegando na fábrica	27"17f	
6" - M13 ✓	Fábrica com policiais (18"10f) Circulando (26"18f) Ônibus chega (1'18) (Cacetada em 1'09) Sartini discursa(1'57"04f) (Cacetada em 1'51") Oveida (2'05"17f) Tião chegando (2'28"17f) Vem Tião (2'33") Tião entrando (2'38"07f) (OLÁ Otávio em 2'36"09f)		
	1a. Chamada (2'42"01f) Tião Virando (2'45"07f) 2a. Chamada (2'47"22f) Tião discursa (3'00"21f) Otávio discursa (3'39"09f) (Cacetada em 3'38"22f) Brailio foge (3'43"22f) Otávio levado para camburão (3'57"09f) Tião entra na fábrica (4'07"32f) Maria foge (4'18"04f) (até "E quem é que não está") (Oalme Silene" em 4'18"08f) Forrada na Maria (5'34"23f) (Soco em 5'10"12f) Plano Geral Fábrica c/ Fumaça		5'42"22f
1'52" - M14 ✓	Tião saindo da fábrica, fugindo, apenando, Brailio fala, polícia vindo		1'56"17f
4'0" - M15 ✓	Tião chega correndo(Glenn "Maria" em 10") diálogo de 14" a 21", até diálogo Maria		47" 1/2
5'2" - M16 ✓	Tião correndo, Fernanda chega até início diálogo		50"
2'40" - M17 ✓	Sala fábrica observada por Sartini (58"1/2), diálogo de 43" a 55" Polícia tira cacetete e policiais chegam (1'10") Cacetadas "Pera!" em 1'26" Tiro em 1'55" Revólver em 2'03" Tiro no Brailio 2'20" Brailio morto		2'36"1/2
1'12" - M18 ✓	Tião indo embora		17"16f
1'39" - M19 ✓	Cutando feijão até cortar para cortejo(26"02f) Até final cortejo(3'40"18f) + tempo sobre porta possivelmente ainda com letreiros		3'40"16f
	3'46" 16f 1'34" 5'16" 16f.		3'

Fig.3 - Registros de minutagem do filme, indicando a inserção das composições “M1” a “M19”.
Fonte: Arquivo Edgard Leuenroth

A trilha musical, da forma como se apresenta no filme, possivelmente foi definida depois das filmagens, no entanto, esta já se esboça desde a primeira versão de roteiro, que previa inserções de Juvêncio tocando o samba-tema, como na peça. A principal modificação no filme em relação ao que previa o roteiro é justamente a supressão da música tocada pelo violeiro. Pode estar relacionada a esta intenção inicial de utilizar a música diegeticamente, o fato de a canção *Nóis não usa as bleque-tais* ter sido regravaada por Adoniran Barbosa em 1981, especialmente para o filme (fazendo parte do disco compacto da trilha musical), antes de se decidir utilizar no filme apenas os arranjos instrumentais.

Além da supressão de Juvêncio tocando o samba-tema, outras características da trilha musical também sofreram alterações ao longo do processo. Não parece ter sido levada adiante na composição musical, por exemplo, a diferenciação prevista nos roteiros entre “temas” musicais (haveria o “tema do filme”, o “tema da cidade” e o “tema da fábrica”), recurso amplamente utilizado no modelo clássico e conhecido como *leitmotif*, já que, no filme, cada música é singular. Além disto, há um pouco mais de música no filme do que foi previsto no roteiro, ainda que a determinação das cenas em que a trilha musical

se destaca segue de modo bastante aproximado o roteiro final.

Os padrões clássicos e *Eles não usam black-tie*

Como baliza para nossa leitura analítica da trilha musical de *Eles não usam black-tie*, utilizaremos os estudos de Claudia Gorbman e Anahid Kassabian. As autoras, ainda que tenham tido diferentes interesses e perspectivas teóricas, tiveram como objeto de estudo as trilhas musicais alinhadas aos moldes clássicos, inspirados no modelo hollywoodiano, o qual, como vimos, é a principal referência de Gnatalli.

Gorbman se dedicou, nos anos 50, ao estudo da música não diegética, instrumental e composta originalmente para o filme de ficção, analisando o comportamento desse tipo de trilha na narrativa. A autora estabelece alguns dos papéis normalmente desempenhados por essa música funcional, e destaca sua relação com o prazer, com a emoção, com a identificação do espectador e com a construção do espetáculo cinematográfico (GORBMAN, 1987, p. 54-69).

Merece destaque no trabalho de Gorbman a sua classificação dos “princípios” de composição desse tipo de trilha musical. São eles, sucintamente: “*Invisibility*” (o aparato da música não deve ser visível); “*Inaudibility*” (a música não deve ser percebida conscientemente); “*Signifier of emotion*” (a música deve enfatizar o clima emocional sugerido na narrativa visual); “*Narrative cue*” (a música deve contribuir com as referências narrativas, assim como sugerir sentidos para as imagens); “*Continuity*” (a música deve servir à continuidade formal e rítmica do filme) e “*Unity*” (a música deve colaborar com a construção da unidade formal e narrativa do filme). Gorbman admite que as “regras” possam ser “quebradas”, desde que a evasão a determinado princípio sirva a algum outro (1987, p. 70-91).

Kassabian, por sua vez, parte de uma crítica ao esquematismo de Gorbman, e propõe uma leitura mais integrada da música e de sua recepção pelo espectador (KASSABIAN, 2001, p. 37-60). Os caminhos aí apontados fornecem ferramentas interessantes para se pensar a música em *Eles não usam black-tie*, em especial aqueles que passam pela inserção da trilha musical em um “contínuo histórico”, levando-se em conta o repertório do espectador.

Com isto em mente, buscaremos identificar de que maneira a trilha musical de *Eles não usam black-tie* até aqui descrita se aproxima da concepção clássica e em que medida se distancia, agregando novos signos.

Partindo do pressuposto que uma versão instrumental orquestrada é uma reelaboração da música popular a partir de características da música erudita, podemos tomar a criação da trilha musical do filme como uma depuração que tira o samba-tema do seu contexto original e o conforma de acordo com o gosto da classe média (FABRIS, 1994, p. 172), ação que pode ser considerada, portanto, semelhante à apropriação criticada na peça, com a situação do “roubo” da música de Juvêncio.

Gnatalli procura justificar esse tipo de intervenção ao afirmar que “orquestrar a música popular absolutamente não é desvirtuá-la” (SILVA, 2009, p. 165), contudo, a instrumentalização da música, característica das trilhas musicais hollywoodianas, não apenas impossibilita sua identificação mais direta enquanto gênero popular, representante de uma cultura específica, como também suprime as representações e significações que a letra carrega, modificando significativamente seu papel na narrativa.

Por outro lado, sendo a música-tema mantida, ainda que como mote, podemos considerar esta presença “referencial” da música como uma “citação” (*quotation*) e também como uma “alusão” (*allusion*), no sentido proposto por Kassabian (2001, p. 49). Ainda que não se trate de uma citação “literal”, já que a música não foi utilizada em seu formato original, a trilha musical de *Eles não usam black-tie* cita uma música popular previamente conhecida pelo público, e assim, alude à narrativa da peça à qual essa música servia como tema.

Apesar da instrumentalização da música, algumas representações da cultura popular se mantêm no filme, em especial com a presença de Juvêncio. No entanto, estando esta representação subordinada ao novo universo narrativo que reveste a trama, diferentes signos são agregados, por exemplo, o “paradoxo” da cultura popular cujo representante “orgânico” é um “forasteiro”, um migrante.

A singularidade de cada arranjo criado para a trilha musical de *Eles não usam black-tie* – diferentemente dos “temas”, ou *leitmotifs*, previstos no roteiro, que caracterizam personagens, lugares ou sensações – nos permite aproximar as composições ao que Kassabian chama de “*one time music*” – a música que não foi ouvida antes de uma determinada cena, e nem será depois (2001, p. 51).

O fato de os instrumentos de cordas predominarem nas composições contribui com a “Inaudibilidade” (*Inaudibility*), no sentido em que, na trilha musical clássica, segundo Gorbman, os diálogos devem ter sempre primazia sobre a música, e nesse sentido, “sopros criam conflitos desnecessários com a voz humana, fixando-se uma preferência

pelas cordas” (1987, p. 78, tradução nossa).

Além destas características gerais da música no filme, analisando sua relação com os blocos narrativos descritos anteriormente, depreende-se que a predominância do silêncio no filme, e não da trilha musical, vai contra a concepção de Gorbman segundo a qual a música tem como função básica preencher os espaços vazios na ação ou nos diálogos, sendo que a estática do “silêncio” é absolutamente indesejada (1987, p. 89).

Os momentos de silêncio, contudo, não são casuais: se estabelece forte contraste entre a presença e a ausência da música, tanto entre as quatro partes do filme anteriormente mencionadas quanto entre cenas pontuais.

Enquanto na primeira parte do filme, que demarca os sentimentos individuais de Tião e seu romance com Maria, a música preenche a maior parte das cenas, na segunda, que pontua o conflito social e seu reflexo na relação de pai e filho, há uma ausência total de música na narrativa. Na terceira parte a música adquire um tom mais funcional, para na quarta voltar a demarcar as emoções alienadas de Tião, que enfrenta as consequências de suas decisões. Isso não significa que não há emoção envolvida nas ações pautadas no universo social, no entanto, como a própria narrativa parece tentar demonstrar, tratam-se de emoções diferentes.

No plano de cenas subsequentes, o contraste se estabelece, por exemplo, entre a ausência de música que marca a tensão de Maria em relação à gravidez, seguida da música quando Tião diz que “tudo bem” (M-2). O clima de descontração e erotismo entre Tião e Maria na cama, acompanhado por música, contrasta com o silêncio da saída de Otávio da reunião do sindicato (M-7). Na cena final, a solidão silenciosa de Romana e Otávio opõe-se com a música grandiosa do cortejo fúnebre (M-19).

A demarcação dessas oposições reforça uma discussão que permeia todo o filme. Os sentimentos de Tião, pautados pelo individualismo, são sublinhados pela música em seu sentido clássico, uma música que, “se bem utilizada, faz sonhar” (GORBMAN, 1987, p. 55), sendo muitas vezes responsável por “alienar” o espectador. Já as emoções que afloram das relações coletivas, da oposição ideológica entre pai e filho, são caracterizadas pela ausência dessa música, considerada incomum numa trilha clássica no contexto analisado por Gorbman.

Sobre a cena inicial, a indiferença da música diante do episódio de violência contra Juvêncio parece, de certo modo, criticar a própria indiferença de Tião e Maria, que não se posicionam. O contraste entre os signos transmitidos pela música e os signos expressos

na imagem, em um primeiro nível de análise, trabalha contra a “Invisibilidade”, já que, para Gorbman, a música deve constituir um paralelo com a imagem que reforce seu clima e seu ritmo (GORBMAN, 1987, p. 78). É contrariando essas convenções que a música acrescenta novos signos ao filme.

Ao contrário da música dos créditos iniciais, a música dos créditos finais está perfeitamente alinhada aos padrões estabelecidos por Gorbman, segundo os quais a música de encerramento geralmente começa na cena final e se estende pelos créditos em volume crescente, revestindo o tema com uma orquestra (1987, p. 82). Também nesse caso a música contribui com a atribuição de um sentido “épico” à imagem, que registra uma manifestação grandiosa, “evocando um significado transcendente, universal” (1987, p. 81).

A música é fundamental para reforçar estas oposições entre o centro e o bairro, o sonho e a realidade, signos que remetem mais uma vez ao texto teatral, se lembrarmos que o samba de Juvêncio, representante da ligação orgânica entre os moradores da favela, acabou sendo inescrupulosamente roubado pelos homens da cidade. A música, por outro lado, também ganha novos signos já que, no contraste entre a melodia e a sua ausência, a oposição entre Tião e Otávio, entre o individual e o coletivo é reforçada.

De modo geral, portanto, podemos dizer que a trilha musical de *Eles não usam black-tie* cumpre um papel funcional na narrativa, colaborando com a característica de “Inaudibilidade”, ao manter os arranjos sempre no segundo plano em relação à imagem e também à voz; com a “Continuidade”, ao dar tom às passagens de tempo e transição entre cenas, e com a “Unidade”, ao reunir todas as composições sob o mesmo mote do samba-tema, entre muitos outros exemplos.

A exploração da trilha musical no sentido clássico, funcional, alinha-se com a vocação de *Eles não usam black-tie* enquanto narrativa popular, que busca uma comunicação com o público ampla e direta, e para isso valoriza muito a emoção. Nesse sentido a música é forte aliada, já que “estabelece climas específicos e enfatiza emoções particulares sugeridas na narrativa” (GORBMAN, 1987, p. 73).

No entanto, conforme Hirszman afirmou diversas vezes, seu objetivo não era manipular as emoções do espectador. Para esse propósito, a utilização da composição musical clássica é uma opção perigosa, já que a música tem o potencial de suscitar “um nível reduzido de crença, uma predisposição maior do sujeito a aceitar as pseudo-percepções do filme como sendo dele” (GORBMAN, 1987, p. 64).

O diretor, porém, optou por um uso próprio, criativo, que passa pela utilização da trilha musical clássica, mas não se subordina ou se limita a ela, sem perder de vista signos importantes para a construção narrativa e estética de *Eles não usam black-tie*. Assim, podemos pensar a música como uma continuidade àquilo que foi observado no plano estético, ou seja, a relação entre o classicismo narrativo de *Eles não usam black-tie* enquanto estratégia de comunicação com o público e a atuação crítica nos moldes do nacional-popular.

Se a peça teatral tendia a utilizar a música popular unicamente enquanto caracterização cultural do “povo” representado, além de servir para indicar o contraste entre a cidade e o morro, no filme, ao mesmo passo em que algumas representações se perdem com a orquestração da música popular, novos signos também são acrescentados à trilha musical, como o conflito presente na trama – pai/filho ou individual/social – que passa a ser marcado também pela música.

Referências

- CLASSE operária invade o cinema, A. **Luz & Ação**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 2, set. 1981, p. 2-4.
- ELES NÃO USAM BLACK-TIE. Leon Hirszman. Brasil, 2007, DVD.
- FABRIS, Mariarosaria. **Nelson Pereira dos Santos**: Um olhar neo-realista? São Paulo: Edusp, 1994.
- GORBMAN, Claudia. *Unheard melodies: Narrative film music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- GUARNIERI, Gianfrancesco. **Eles não usam black-tie**. 19. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- HIRSZMAN, Leon. **É bom falar**. Montagem de entrevistas de Lorençato, A. e Calil, C. A. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 1995.
- JOHNSON, Randal; STAM, Robert. *Recovering popular emotion: an interview with Leon Hirszman*. **Cineaste**, Nova York, v. 13, n. 2, 1984, p. 20-23, 58.
- KASSABIAN, Anahid. *Hearing Film: Tracking identifications in Contemporary Hollywood film music*. New York/London: Routledge, 2001.
- LABAKI, Amir. Eles não usam black-tie. In: LABAKI, Amir (org.). **O cinema brasileiro**: de O Pagador de promessas a Central do Brasil. São Paulo: Publifolha, 1998. p. 136.
- LOVISI, Daniel Menezes. Radamés Gnatalli e a trilha musical no cinema brasileiro. **Anais do I SIMPOM**. Nov. 2010. p. 441-449.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. **Metrópole em sinfonia**. São Paulo: Estação liberdade, 2000.
- MUGNAINI JR., Ayrton. **Adoniran**: dá licença de contar. São Paulo: Ed. 34, 2002.
- OLIVEIRA, Mateus Perdigão de; MARTINS, Mônica Dias. Os arranjos brasileiros de Radamés Gnatalli. **Tensões Mundiais**. Fortaleza, v. 2, n. 3, jul/dez. 2006, p. 181-206.
- ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: Cultura brasileira e indústria cultural.

5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5. ed., 11. reimp. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PEREIRA, Edmar. Convencional, mas direto ao coração do público. **Jornal da tarde**, São Paulo, 12 set. 1981

_____. Um Leão de Ouro para o Brasil. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 12 set. 1981

_____. Painel sombrio e muita emoção. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 12 set. 1981

PRADO, Décio de Almeida. **Peças, pessoas e personagens**. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

ROCHA, Francisco. **Adoniran Barbosa Poeta da Cidade**: a trajetória e obra do radioator e cancionista - os anos 1950. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

SADER, Eder. **Quando novos personagens entram em cena**: Experiências dos trabalhadores da grande São Paulo: 1970-1980. 2. ed., 3. reimp. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Annablume; FAPESP, 1998.

SILVA, Marcia Regina Carvalho da. **A canção popular na história do cinema brasileiro**. Tese (Doutorado em Cinema), Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

TEATRO de Arena 50 Anos. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>>. Acesso em: 4 nov. 2010.

Sob o domínio da cor:

Cinema e pintura¹

Laura Carvalho Hércules² (USP, mestranda)

Resumo

Esse artigo propõe a análise de *Pierrot le fou* (Jean-Luc Godard, 1965) em torno dos imperativos da cor como código estético. Partindo de modelos da moderna pintura europeia, as cores se engendram no filme de modo a colocar em evidência temas não explicitados no plano da narrativa. A partir da investigação do sistema cromático de Godard, é possível avaliar de que maneira a cor adquire uma independência em relação à pintura para sugerir um diagnóstico sobre a França dos anos 60.

Introdução

Nos estudos cinematográficos existe uma recente reivindicação de pesquisa da cor no cinema. As diferentes linhas teóricas se expressam numa bibliografia ainda reduzida, mas que representa um avanço na discussão sobre o tema. Há uma complexa rede de encadeamentos de significados estéticos, artísticos, culturais e nacionais na qual a cor se coloca como parâmetro importante na análise fílmica. Uma atitude “cromofílica” (BATCHELOR, 2007) no cinema, que engloba tanto a pesquisa quanto a realização cinematográfica, seria aceitar a cor como elemento integrante da narrativa e não como um dado supérfluo ou anódino da imagem. A cor passa além de uma orientação de leitura das imagens, ela cria significados, sensações ou estados emocionais “não descritos ou assumidos facilmente na narrativa” (PRICE, 2006, p. 6).

A análise da cor no cinema demanda uma especificidade, existe uma imbricação profunda entre ela e outros concordantes fílmicos, tais como o roteiro, a montagem, a direção de arte, o figurino, a fotografia (RICHETIN, 1966; ROPARS-WUILLEUMIER, 1965) e extrafílmicos, que podem englobar discussões sobre cor e identidade nacional, gênero, etnia, classe social, tecnologia e cinema, cinema e artes visuais, assim como outros horizontes. Atentar-se para o fenômeno cromático é evitar padecer daquilo que David Batchelor denominou de “alucinação criativa” (2007, p. 15): quando o pesquisador ou o público negam a experiência estética e evitam perceber as cores como material plástico ou simbólico presente nas obras e na vida.

¹ Bolsista CAPES.

² laura.carvalho.h@gmail.com.

Os filmes europeus da década de 60 são emblemáticos pois existe neles uma defesa da cor, defesa essa que se aproxima do conceito de “cromofilia” definido por Batchelor (em oposição ao conceito de “cromofobia”): “a cor como projeto estético” (ROPARS-WUILLEUMIER, 1965, p. 53). Ao se depararem com suas primeiras narrativas em cores, realizadores como Jean-Luc Godard (*Une femme est une femme*, *Le mépris*, *Pierrot le fou*), Louis Malle (*Zazie dans le métro*, *Viva Maria*), Jacques Demy (*Les parapluies de Cherbourg*, *Les demoiselles de Rochefort*), Michelangelo Antonioni (*Il deserto rosso*, *Blow up*), Federico Fellini (*Giulietta degli spiriti*), Alain Resnais (*Muriel*) e Agnès Varda (*Le bonheur*) fizeram da cor uma aposta estética do cinema moderno, uma inserção dos filmes em novos horizontes formais e narrativos.

Até os anos 50, cineastas europeus rejeitavam-na por associá-la às convenções da indústria cinematográfica norte-americana, sobretudo com as imposições estéticas definidas pelo Technicolor (HIGGINS, 2002), um sistema de colorização da película que se popularizou nos anos 30. O Technicolor foi o responsável por difundir uma estética cromática padronizada, pois a cor não estava associada aos horizontes da expressão artística e da imaginação, mas sim ligada ao domínio cultural do *kitsch* e do cinema industrial. Para Natalie Kalmus, a criadora dos códigos do Technicolor, a cor não seria mais um elemento de destaque formal, seu emprego pontual e comedido deveria evidenciar informações já presentes na narrativa, como, por exemplo, reafirmar o caráter sensual de uma personagem utilizando a cor vermelha ou ressaltar traços de feminilidade numa personagem dócil através de gamas de rosa. Essas codificações criaram padrões estáticos na simbologia da cor no cinema clássico e reivindicaram um caráter literal na associação entre cor e significado. Kalmus era contra a profusão dos tons na tela por julgar realista a vocação da cor no cinema.

No panorama europeu, a cor foi introduzida em produções de largo apelo industrial, como nos filmes protagonizados por Totò ou nos sucessos comerciais de Brigitte Bardot. Ainda restrita, a cor não foi amplamente difundida nos anos 50 por conta dos altos custos exigidos, mas também porque profissionais do ramo cinematográfico, como diretores de arte e figurinistas, recusaram-se a conviver com a presença do *color consultant*, profissional do grupo Technicolor que indicava como e onde usar a cor no filme, cargo exercido durante anos por Kalmus. Cineastas, especialmente os modernos, passaram a tomar uma atitude cromofílica a partir do momento em que surgiram alternativas mais baratas ao Technicolor. A emblemática década de 60 celebra a vitória da cor no cinema

européu. As poéticas coloridas que apareceram nesse período inauguraram uma nova relação entre cinema e cor, pois existe uma ênfase na liberdade da expressão artística apartada das normas determinadas pelo “glorioso Technicolor”.

René Richetin e Marie-Claire Ropars apontam que um tratamento complexo da cor seria aquele que aproxima o cineasta do mestre colorista ou do pintor (Godard), ao passo que o cineasta que se coloca na posição de decorador (Malle) reduz a cor ao caráter de ilustração ou acessório da narrativa. *Pierrot le fou* (1965), de Jean-Luc Godard, confirma a premissa de que os elementos visuais coloridos abrem a análise filmica para um campo de profunda reflexão sobre os meios de construção do cinema e atesta que a cor pode traduzir conceitos e debates não expostos no plano da narrativa. A obra de Godard, amplamente estudada e mapeada nas mais diversas diretrizes de análise, merece uma reconsideração hoje, justamente por associar a cor aos mais diversos horizontes: plástico, ideológico, cultural.

Este artigo propõe a análise da cor a partir dos ditames da pintura e da história do cinema. O diálogo intertextual proposto por Godard faz com que esse estudo encare a cor a partir de suas séries. A primeira é o entendimento breve das referências à arte moderna selecionadas por Godard, momento em que o cineasta aproxima a cor da pintura. A segunda é o estudo específico da paleta filmica criada pelo cineasta, que atesta uma autonomia da cor em relação à pintura e propõe uma interlocução da cor com a história do cinema, seja na tradição do cinema clássico no sentido de subvertê-lo, seja um diálogo com a herança eisensteiniana e com o cinema moderno. As reiteradas imagens de *Pierrot le fou* registradas nas cores primárias e nas cores da bandeira francesa dialogam, independente da pintura, com propostas e debates oriundos do desenvolvimento da cor no cinema. Godard entende que a cor é um elemento visual que se impõe ao texto, cria disrupções e concordâncias com os dados fornecidos pela narrativa. A cor sugere uma interpretação sobre um tema que é central no filme: a decadência das relações conjugais burguesas na França dos anos 60.

Sob o domínio da cor: Cinema e pintura

Da pintura provêm dois mecanismos utilizados com frequência por Godard. O primeiro é a citação a movimentos artísticos da pintura moderna. O outro, a cor. Nesse período da *Nouvelle Vague*, em que os jovens cineastas acreditavam no novo e na superação do velho, as dimensões da pintura e da cor anunciam uma liberdade: o cinema

reconstruindo a si próprio com o auxílio das outras artes. Godard conscientemente evoca a pintura para questionar o estatuto do cinema enquanto arte. As apropriações que ele realiza servem ao cinema para refletir sobre os limites entre alta e baixa cultura, um questionamento amplamente intelectual pautado por procedimentos atípicos, como a cor e o humor. Das muitas referências que *Pierrot le fou* faz às artes visuais, a distinção entre cultura elevada e popular é rompida, o cineasta passa livremente de Velázquez à iconografia *Pop*, de Matisse aos quadrinhos *Les Pieds Nickelés*. O cinema de Godard atesta que qualquer material é assimilável cinematograficamente (SONTAG, 1993, p. 149): as cores, menções a Rimbaud e Joyce, elementos da sociedade de consumo e, inclusive, a arte já canonizada pelos museus (como ironicamente se tornaram as agressivas obras dos modernos).

Godard devora e reelabora os materiais que estão à sua volta, como a cor, e os reintroduz no seio da narrativa para colocar em questão o tema central de seu filme: a disparidade entre os pólos masculino (Ferdinand) e feminino (Marianne), representados respectivamente pelas cores azul e vermelho. As citações determinadas por Godard em *Pierrot le fou* definem um painel amplo de modelos, o cineasta aglutina pintores de tradições, períodos e intenções distintos (Picasso, Renoir, Matisse, Van Gogh, Modigliani, a *Pop Art*) para homenagear, sobretudo, a arte da virada do século XIX para o século XX (AUMONT, 2004). Cor e pintura ocupam uma posição privilegiada na imagem, pois tanto quadros quanto a paleta fílmica são reiterados ao longo das cenas. Godard, nessa insistência em aludir ao que constitui a imagem cinematográfica – um compêndio de cores, formas, reproduções de quadros, personagens e paisagens –, fornece ao espectador indicações de leituras sobre a narrativa a partir desses insistentes códigos visuais.

A liberdade de composição cromática é um salto qualitativo dentro do cinema moderno, um elogio aos novos imperativos formais e estéticos. Nesse contexto, Godard é, indubitavelmente, o cineasta que determinou de maneira profunda e radical o sentimento de “cromofilia” na *Nouvelle Vague*. O realizador responde de maneira direta aos modelos cromáticos instituídos pelo cinema clássico. Com o suporte da pintura, a paleta de *Pierrot le fou*, assim como nos filmes realizados durante os anos 60, é uma imersão absoluta nas cores saturadas, estilizadas, que sinalizam um uso gráfico e colocam em evidência a ruptura com um preceito amplamente defendido pela indústria de Hollywood: o efeito mimético das cores. Ao longo do período “*Les années Karina*”, Godard sistematiza o uso dos tons em dois grupos distintos que se alternam de acordo com os filmes: um das cores

primárias-pigmento (azul, amarelo e vermelho) e o outro das cores da bandeira francesa (azul, branco e vermelho).³

O primeiro grupo se aproxima das cores escolhidas pelos pintores; ao passo que o segundo “tem uma inescapável conotação cultural”, por abarcar as cores das bandeiras francesa, americana e inglesa (BRANIGAN, 2006, p. 173).⁴ Edward Branigan investigou o sistema cromático godardiano e apontou algumas conclusões. Para ele, em ambos os padrões de composição, há um sistema disciplinado, rigoroso, intelectual que exclui as cores intermediárias, ou seja, aquelas que se encontram no intervalo entre uma cor primária e outra. Ao anular os tons que se encontram no intervalo entre os matizes, esse sistema inevitavelmente cria tensões baseadas em relações de diferença: de um lado a cor que retrocede no espaço, o azul, e a outra que avança, como o vermelho ou o amarelo. *Pierrot le fou* dialoga principalmente com o segundo grupo de cores, mas não exclui a utilização do primeiro.

Para Kalmus, a cor deveria obedecer aos padrões realistas de composição, ou seja, utilizar em larga medida os tons intermediários e rebaixados ao invés das cores fortes e uniformes. No período do cinema clássico, havia uma espécie de lei que enfatizava as relações emocionais da cor com as personagens. A *Nouvelle Vague* subverteu os códigos do cinema clássico ao destacar a cor da diegese e Godard, o grande contraventor, dissociou a relação cor e emoção. Para Richard Misek (2010, p. 56), o cinema moderno abriu dois precedentes: “o uso político da cor (Godard)” e “um imaginário que remete à história da arte (Antonioni e Tarkovsky)”. Apesar de Misek atribuir ao cineasta francês a primeira conquista, o realizador dialoga amplamente com a segunda. Godard expõe o material do qual é feita a imagem cinematográfica, coloca em evidência a cor como uma das séries que integram a visualidade de *Pierrot le fou*, um elemento que se justapõe aos demais elogiados no filme, como a pintura.

Cinema e pintura

Em *Pierrot le fou*, o debate com a pintura ocorre de maneira mais subterrânea que literal. As cores escolhidas por Godard não condicionam a obra a ser uma transposição

1 Existe uma distinção na teoria das cores sobre o conceito das cores primárias. Para a cor-luz, as primárias obedecem ao sistema RGB (vermelho, verde e azul); para as cores-pigmento, o grupo das primárias é definido pelo azul, amarelo e vermelho.

2 O artigo de Edward Branigan, “*The articulation of color in a filmic system: Deux ou trois choses que je sais d’elle*”, está presente no livro *Color* (p. 170-182). Ver referências.

imediate da paleta de algum artista ou movimento. Para o jovem Godard não há códigos, o sistema cromático que ele criou por vezes nega a si próprio, perde sua clareza como comentário, permuta de significados, transmuta-se para colocar em debate as possibilidades de construção visual do cinema. O realizador utiliza padrões de composição que são ao mesmo tempo rigorosos (visto que em todas as cenas de *Pierrot le fou* há a reiteração das cores da bandeira da França) ou arbitrários e injustificados, como se as cores pudessem adquirir uma autonomia discursiva. A cor evoca a pintura, da mesma maneira em que é independente no modo de gerenciar seus próprios materiais. Godard conjuga uma profusão de relações da cor com outros concordantes filmicos para transformar o filme em um “caleidoscópio de efeitos cromáticos” (VACCHE, 1996, p. 119). O cineasta atribui à sua intelectual paleta de cores parâmetros que flertam com diversas correntes artísticas:

Eu não tinha ideias *a priori* sobre as cores. Mas na época eu amava as cores francas e adorava insistir nelas. Eu não mudei as cores. Apenas reuni certas cores na imagem, como os pintores faziam com as naturezas mortas [...] *Essa insistência das cores francas vem da minha juventude*. Eu era muito sensível ao Impressionismo, ao Fauvismo, a certos simbolistas alemães (GODARD, citado em *Peinture et cinéma*, 1992, p. 189, grifos meus).

Para o cineasta, a cor é, antes de tudo, a anunciação do novo e um modo de refletir sobre as possibilidades estéticas do cinema. As cores primárias utilizadas em *Pierrot le fou* inegavelmente atestam o caráter *Pop* do filme. Os artistas *Pop* recapitularam em suas obras a dimensão das primárias sob o espectro da estilização da realidade numa cultura de massas. Na imagética *Pop* de Godard, as cores se aproximam de um diálogo com a publicidade, os anos 60 foram aqueles que marcaram a presença extensiva da cor na propaganda e no *design*. Por outro lado, as cores primárias dialogam com uma ampla tradição das artes modernas. Artistas como Paul Klee, Wassily Kandinsky e Piet Mondrian acreditavam na potência simbólica do amarelo, do azul e do vermelho em estabelecer o novo, a origem das coisas: o símbolo do caráter fundador de um novo universo e de uma nova humanidade, pois, a partir das cores primárias, todo o círculo cromático se origina.

Quando as cores da bandeira da França aparecem extensivamente sob as paisagens litorâneas do sul do país, Godard solicita a tradição *fauve*, restituindo ao filme uma breve e momentânea alegria na trajetória do casal. Ferdinand resolve abandonar o mundo da cultura e do dinheiro para viver, junto com Marianne, integrado à natureza na bela ilha de Porquerolles. No entanto, a sociedade de consumo, aquela mesma representada pela *Pop Art*, invade o espaço idílico e coloca em xeque a promessa de felicidade conjugal. O

comentário ao *fauve* está presente nas reiteradas e belas paisagens da França mediterrânea e, sobretudo, pela potência da cor e pelo diálogo com o nacional:

Mais importante: o vermelho, o branco e o azul – bem como o vermelho, o amarelo e o azul – ligam *Pierrot le fou* a uma tradição pictórica com um gosto *fauve* ligado a Pierre-Albert Marquet, Raoul Dufy e Henri-Charles Manguin, todos eles especializados na vida provinciana, feriados nacionais e cenas litorâneas comparáveis às pequenas cidades e exotismo da ilha que vislumbramos no filme de Godard. Com os *fauves*, as cores são planas e fortes, simples e primitivas. Num sentido, esses pintores estabeleceram um precedente para a altamente saturada e artificial paleta *Pop* (VACCHE, 1996, p. 120).

O grupo dos *fauves*, representado sobretudo por Henri Matisse, André Derain, Georges Braque, Albert Marquet e Raoul Dufy, se dispersou pelos litorais franceses (Le Havre ao norte, Collioure e La Ciotat ao sul) em busca do registro da modernidade em pequenas cidades. A bandeira francesa é o elemento presente em muitas das composições pictóricas, principalmente em Marquet e Dufy, artistas empenhados em representar o comemorativo 14 de Julho. Na esteira *fauve*, Godard realiza à sua maneira uma homenagem ao 14 de Julho, ele coloca nessa data o marco do reencontro de Ferdinand com Marianne e a fuga do casal em direção ao sul, uma trajetória que sinaliza inicialmente uma harmonia na relação entre os protagonistas. Reverbera em seu filme o sentimento *fauve* de consciência da integração do homem com a natureza como sendo uma condição de felicidade – quando Ferdinand decide por abandonar sua vida conjugal burguesa e a sociedade para viver integrado à beleza mediterrânea e a Marianne, empreendendo a mesma trajetória realizada pelos *fauves* no começo do século XX. No entanto, o contexto em que a poética do *fauvismo* surgiu foi o período de exaltação da vida moderna, ao passo que Godard coloca o tempo presente como imperativo na maneira de destruir as relações conjugais.

No plano das cores não existe o destaque de um grupo artístico em específico, Godard homenageia pintores e movimentos distintos. O cineasta aprendeu com a experiência da pintura moderna o valor simbólico da cor em exprimir qualidades antes não investigadas esteticamente, mas recria, a partir dos seus pressupostos, os ditames do modernismo. O sistema godardiano estilhaça os valores da arte moderna e a substitui por outras séries. A poética *fauve* é destituída paulatinamente da intensa alegria das cores e cede espaço para outros parâmetros apontados pela narrativa. A ida ao sul se revela fracassada, as cores perdem seu registro festivo para se tornarem, elas mesmas, um código ambíguo entre o otimismo e a negação. No emblemático final de *Pierrot le fou*, o suicídio de Ferdinand nas

mesmas paisagens louvadas pelos *fauves* é registrado com a tônica das cores primárias, aquelas mesmas consagradas pela arte moderna como a tríade da criação do universo. Godard reapropria esse código moderno, mas permuta seu significado ao dotá-lo de uma simbologia destrutiva ao invés de criadora. O caleidoscópio de efeitos visuais transforma *Pierrot le fou* em um filme que transmuta e nega livremente seu sistema cromático.

O gesto moderno da cor

O sistema cromático de Godard retoma preceitos defendidos por Sergei Eisenstein. Os escritos do cineasta russo pressupõem que as cores devem aparecer no filme de acordo com códigos estabelecidos pela própria obra e não por significados absolutos, de caráter pré-determinado, como defendia Natalie Kalmus. Segundo Eisenstein, a cor no cinema é capaz de adquirir uma ambivalência por meio de usos como repetição, variação e, sobretudo, pela permutação de significados de um mesmo matiz. Assim, a obra cinematográfica se vê livre para alterar os códigos que ela própria instaurou. A herança eisensteiniana em *Pierrot le fou* ressoa na maneira como o filme gerencia pressupostos que são exteriores à pintura. A tríade das cores primárias felicita a arte moderna e o *Pop*, da mesma forma que o vermelho e o azul com o branco sugerem um debate com o nacional e com a tradição *fauve*. O filme desenvolve, de maneira autônoma à pintura, uma relação central entre o vermelho e o azul no modo de criar oposições de ordem sensitiva e sexual, pois cada cor gerencia na narrativa movimentos contrários.

Marianne, associada ao vermelho, desfila pelas paisagens litorâneas com vestidos que acompanham sua representação cromática, inclusive nos detalhes do figurino. A cor estabelece o alcance de identidade mesmo quando a figura feminina está ausente na ação. Quando Ferdinand invade o apartamento do traficante anão no intuito de resgatar Marianne, uma lenta panorâmica apresenta os objetos vermelhos que indicam a passagem da personagem feminina pelo local: um vestido, uma poltrona, uma almofada, a cúpula de um abajur, para terminar o movimento da câmera sobre o pescoço ensanguentado do traficante anão. O vermelho está condicionado ao filme como um código que representa Marianne e o caráter iminente de perigo na trajetória de Ferdinand ao seguir sua companheira. Placas vermelhas como “*danger de mort*”, o escrito “S.O.S” em vermelho e branco e os registros em vermelho nos diários de Ferdinand sinalizam a ameaça que Marianne traz ao projeto de estabilidade que o casal procurou no sul da França. A cor vermelha reitera uma destacada associação entre o feminino e o perigo.

Por outro lado, o azul é o atributo cromático da melancolia de Ferdinand/Pierrot. Mais contemplativo que enérgico, Ferdinand passa o tempo livre observando o mar e escrevendo em seu diário. A atitude resignada e distante da interação com o mundo faz com que o azul seja a cor representativa do masculino, em oposição imediata ao enérgico vermelho do feminino. O efeito “caleidoscópico” na maneira de Godard pensar as cores perpassa ao menos duas perspectivas diferentes. Uma delas determina as personagens através de uma identidade cromática destacada, principalmente na representatividade dos figurinos em evidenciar as cores de cada protagonista: o vermelho para Marianne e o azul para Pierrot. Por outro lado, e de maneira contrária aos códigos estabelecidos pelo cinema clássico, brinca com a liberdade do vermelho e do azul de permutar de figura ou de objetos, possibilitando a inserção de novos dispositivos de significado, embaralhando a associação entre cor e personagem.

O azul e o vermelho são elementos trocados quando há a unidade entre o casal. No início, quando Ferdinand abandona sua família e se estabelece no precário apartamento de Marianne, ambos vestem roupas azuis em tons próximos, ela um roupão e ele uma camiseta. Ao final, ambos morrem com as cores representativas do filme: as primárias e aquelas da bandeira da França. Marianne, ao ser baleada, está com uma blusa regata de listras brancas e azuis e uma saia vermelha, deitada sobre uma roupa de cama azul. O sangue artificial que escorre pelo seu rosto coroa cromaticamente seu caráter enérgico, associando mais uma vez o vermelho à morte e à traição femininas. Ferdinand, por sua vez, tingi sua face do azul que o representa e coloca ao redor do seu rosto uma patética coroa de dinamites nas cores vermelho e amarelo. Vermelho e azul se unem para representar a morte do casal ou a falência de um projeto de felicidade.

A perspectiva de conciliação de ambos aparece, ironicamente, quando o mar e o céu azuis da Riviera francesa estão postos para representar a eternidade. O azul da natureza adquire, nesse momento, uma presença de morte e de esperança, já que Ferdinand se suicida em frente a um desfiladeiro que culmina no mar e, em seguida, uma lenta panorâmica da explosão para o horizonte azul apresenta o poema de Rimbaud, indicando alguma perspectiva de conciliação entre Marianne e Ferdinand. Segundo Godard, o mar “*c’etait le sujet*” e não representa a natureza romântica nem mesmo trágica. Ao contrário dos registros que vinculam a paisagem natural aos estados de ânimo do artista/personagem, o caminho de Godard perpassa pela simbologia condicionada racionalmente.

Godard revela-se atento aos códigos de cor que ele mesmo modelou. A estilização

da paisagem através do vermelho, azul e branco e a coroação cromática das personagens revelam que as cores proporcionam significados que dialogam com o texto, seja para concordar com ele ou para criar intervalos. A disparidade sexual é uma questão anunciada pelo filme e a potência do vermelho e do azul seria uma maneira visual de confirmar a briga entre os polos feminino e masculino. A novidade de *Pierrot le fou* foi abrir a possibilidade de investigação da cor em torno de um diagnóstico da França. A trajetória do casal Marianne e Ferdinand pelas paisagens francesas seria a ilustração do tempo presente. Nesse campo de batalha cromática entre o azul e o vermelho, com base nas relações de oposição entre o feminino e o masculino, as cores vibrantes e festivas utilizadas nos figurinos e nos cenários não traduzem uma relação de harmonia ou felicidade entre os protagonistas. O azul e o vermelho negam a experiência idílica como próximas da felicidade conjugal. Ao se apropriar das cores nacionais, aquelas mesmas da poética *fauve*, Godard propõe a inexistência da possibilidade do amor nas “paisagens da alienação” (SONTAG, 1993, p. 175), num mundo contemporâneo subsumido à ordem do capital.

Referências

- AUMONT, J. **O olho interminável**: Cinema e pintura. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BATCHELOR, D. **Cromofobia**. Tradução de Marcelo Mendes. São Paulo: Senac, 2007.
- BLOW UP*. Michelangelo Antonioni. Itália; Inglaterra, 1967, filme 35 mm.
- BONHEUR, LE*. Agnès Varda. França, 1965, filme 35 mm.
- DEMOISELLES DE ROCHEFORT, LES*. Jacques Demy. França, 1967, filme 35 mm.
- DESERTO ROSSO, IL*. Michelangelo Antonioni. Itália, 1964, filme 35 mm.
- EISENSTEIN, S. Cor e significado. In: **O sentido do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. p. 77-103.
- GIULIETA DEGLI SPIRITI*. Federico Fellini. Itália, 1964, filme 35 mm.
- HIGGINS, S. **Harnessing, the Technicolor rainbow**. Austin: University of Texas Press, 2002.
- MÉPRIS, LE*. Jean-Luc Godard. França, 1963, filme 35 mm.
- MISEK, R. **Chromatic cinema**. Londres: Wiley-Blackwell, 2010.
- MURIEL. Alain Resnais. França, 1963, filme 35 mm.
- PARAPLUIES DE CHERBOURG, LES*. Jacques Demy. França, 1964, filme 35 mm.
- PEINTURE et cinéma*. Paris: MAE, 1992.
- PIERROT LE FOU*. Jean-Luc Godard. França, 1965, filme 35 mm.
- PRICE, B.; VACCHE, A. D. (org). **Color**. Nova York: Routledge, 2006.
- RICHETIN, R. *Notes sur la couleur au cinéma*. **Cahiers du Cinéma**, Paris, n. 182, set. 1966, p. 60-67.
- ROPARS-WUILLEUMIER, M-C. *Réflexions sur la couleur dans le cinéma contemporain*. **Études Cinématographiques**, Paris, n. 21, outono 1965, p. 51-63.
- SONTAG, S. Godard. In: **A vontade radical**. Tradução de João Roberto Martins Filho.

São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 143-182.

UNE FEMME EST UNE FEMME. Jean-Luc Godard. França, 1961, filme 35 mm.

VACCHE, A. D. *Pierrot le fou: cinema as collage against painting*. In: ***Cinema and painting***. Austin: University of Texas Press, 1996. p. 107-134.

VIVA MARIA. Louis Malle. França, 1965, filme 35 mm.

ZAZIE DANS LE MÉTRO. Louis Malle. França, 1959, filme 35 mm.

A questão das paixões e da verossimilhança em Diderot, Eisenstein e Tarkovski¹

Luiz Henrique Monzani (UFSCar, mestrando em Filosofia)

Resumo

Nossa proposta pretende analisar como o cinema, de certo modo, continua um debate que já vinha desde o século XVIII acerca de duas questões principais quando se discute a questão da representação – tanto teatral como cinematográfica: a verossimilhança e as paixões.

I – Eisenstein e Diderot: Cinema e Teatro

Eisenstein afirmou, em um artigo de 1943, que “somente o cinema pode tornar realidade, até o fim, o sonho de Diderot” (EISENSTEIN, 1982, p. 383). Antes de mais nada, precisamos afastar qualquer ideia de que o cineasta afirma que o filósofo fala sobre o cinema que conhecemos, mas sim que as questões colocadas pelo francês ainda possuem uma ressonância com o cinema, questões essas que permeiam todo seu artigo. Segundo o realizador russo, trata-se de uma “imperiosa necessidade de chegar a compreender a metodologia de um aspecto de trabalho e estudo de um cinema maduro” (EISENSTEIN, 1982, p. 376). É a partir desse intrigante artigo que pretendemos conduzir nosso trabalho.

O principal ponto discutido por Eisenstein são os atores. Para o cineasta, “a atuação na tela é sempre ruim, mesmo quando a atuação é boa” (EISENSTEIN, 1982, p. 377). O problema, historicamente colocado, dava-se pelo fato de que os atores do cinema, geralmente, eram advindos do teatro. Isso gerava uma incompatibilidade gritante, pois a atuação teatral possui regras e medidas totalmente diversas do cinema. O ator considera o espectador presente na plateia, e assim um gesto simples, um sussurro, precisa ser ampliado de forma exagerada para que a última fila do teatro possa ouvir. Diz Eisenstein: “O ator quer sussurrar. A emoção dita um sussurro que é inaudível, inclusive na terceira fileira da plateia. E o sussurro se transforma artificialmente em certo rugido condicional, audível até na última fileira” (EISENSTEIN, 1982, p. 382). Assim, toda a verossimilhança da representação cai por água abaixo, pois toda tentativa de autenticidade é suprimida. A problemática torna-se ainda maior quando os atores transferem isso para o cinema, que já não possui necessidade desses recursos. Eisenstein resume da seguinte maneira a divergência: “No cinema, a medida da expressividade não somente não se atreve a

³ Bolsa FAPESP.

superar o volume da verdadeira emoção e do sentimento que se representa, mas que, naquilo que é silenciado, aparece ainda mais maravilhoso”. Enquanto que, “no teatro, a condição necessária para a simples apreensão, para ver com os próprios olhos, para que seja acessível ao espectador, é a necessidade de um coeficiente de excesso na expressão dos sentimentos naturais” (EISENSTEIN, 1982, p. 378-9). À vista disso, o que Eisenstein está defendendo é que a atuação do artista para a tela seja exclusivamente cinematográfica, sem nenhuma teatralização, para que desse modo seja garantida a “autenticidade e veracidade dos sentimentos” (EISENSTEIN, 1982, p. 379). Em outras palavras, somente o cinema pode dar ao espectador uma representação plena da totalidade da vida orgânica tal como a vivenciamos.

É a partir dessa problemática que Eisenstein levanta o conceito de “quarta parede”. O teatro é sempre fechado por três paredes e só é aberto no local em que a plateia pode assistir. Por causa disso, o ator sempre sabe onde está o espectador, pode olhá-lo, e pode sofrer alguma influência de todos os olhares que estão sobre si, prejudicando assim sua atuação. A quarta parede seria um recurso imaginário situado na frente do palco do teatro para fazer a separação total entre ator e espectador para garantir a verossimilhança da cena teatral. Diderot foi o primeiro teórico a pensar esse recurso;² para o filósofo, em qualquer momento da apresentação que o ator voltar sua atenção para a plateia existirá uma perda na cena, nem que seja apenas uma pequena pausa entre os diálogos, o que já retarda o andamento da peça. A verossimilhança na representação só pode ser obtida através de um total esquecimento do espectador, pois a ilusão criada neste depende da separação ator/personagem. A partir do momento em que é criada uma identificação entre os dois – ator e espectador – a ilusão se desmancha.

Na busca da verossimilhança, Diderot ataca (mesmo que de modo sutil) pressupostos do teatro clássico francês. A título de ilustração, lembremos o que afirma Diderot sobre o papel do ator:

O que é que nos afeta no espetáculo do homem animado por alguma grande paixão? São seus discursos? Às vezes. Mas o que comove sempre são gritos, palavras inarticuladas, vozes entrecortadas, alguns monossílabos que escapam por intervalos, não sei que murmúrio na garganta, por entre os dentes. Quando a violência do sentimento corta a respiração e leva o tumulto ao espírito, as sílabas das palavras se separam, o homem passa de uma ideia a outra; começa uma porção de discursos; não acaba nenhum; e, salvo alguns sentimentos que

1 “Assim, quer compondo, quer representando, fazei de conta que o espectador não existe e não penseis nele em nenhum dos casos. Imaginai no prosclênio uma grande parede que vos separa da plateia e representai como se a cortina estivesse aberta” (DIDEROT, 1986, p. 78-79).

exprimem no primeiro acesso e aos quais volta seguidamente, o resto é apenas uma sequência de ruídos fracos e confusos, de sons expirantes, de acentos abafados que o ator conhece melhor que o poeta (DIDEROT, 1959, p. 101-102).

O teatro clássico privilegiava o discurso em detrimento do papel do ator. As máximas que regem o teatro, “não andar, mas sim atuar” ou ainda “não falar, mas sim declamar” eram rigidamente seguidas. Essa passagem que lemos de Diderot ilustra bem a separação procurada pelo filósofo, pois em uma cena que temos a morte de um ente querido, o ator não deve declamar longos discursos, uma vez que ninguém fará o mesmo na vida cotidiana. Eisenstein, que também critica essa regra, alinha-se com o pensamento de Diderot sobre a maior importância do gestual, do ruído para conseguir essa tão sonhada verossimilhança. Por isso, o cinema é visto para o cineasta russo como “o único campo em que se pode tornar realidade os desejos daqueles que sonhavam com essa ‘quarta parede’ irrealizável no teatro” (EISENSTEIN, 1982, p. 383).

As relações entre ator-espectador, representação e ilusão, verossimilhança e paixões, tornam-se o fio condutor das discussões teatrais, pois elas implicam os próprios limites desse tipo de representação. Essa impossibilidade do teatro de se desvencilhar de sua plateia é o seu limite, mas no cinema o ator já não sabe de onde é observado, pois o único olho que o observa é o da câmera: assim, a quarta parede torna-se agora um elemento constitutivo do cinema, ao invés de um sonho impossível.

Outro problema do teatro, também apontado por Diderot, é a limitação inerente ao espaço físico deste, conhecida também por “unidade de lugar”. Não é possível representar uma cena tal como ela ocorre na vida real, pois a cena está limitada àquele mesmo lugar. Uma cena que se passa ao ar livre, ou em diferentes cômodos de uma casa, deve ser trabalhada para que tudo ocorra no mesmo local (na sala da casa, por exemplo), pois o teatro só pode representar um cenário. Diderot, ainda no comentário teórico de sua peça *Le Fils Naturel*, escreve o seguinte:

Quando anunciaram a chegada de meu pai, nós descemos e todos acudiram correndo e a última cena se desenrolou em tantos lugares distintos quanto paradas fez o honorável ancião, desde a porta de entrada até a sala... Se coloquei todos em um cômodo, foi somente porque era o único que podia fazer sem interferir no desenvolvimento da peça e sem subtrair verossimilhança aos fatos (DIDEROT, 1959, p. 82-83).

Caso Diderot quisesse reproduzir fielmente a cena, teria que interromper diversas vezes o espetáculo, mudar o cenário, fazer outra cena, e mudar novamente o cenário, o

que destrói todo o movimento/andamento da peça. Para conseguir dar legitimidade à cena, a regra da unidade não poderia ser quebrada. Outra vez, vemos o limite da representação teatral como o ponto de partida do cinema, que pode filmar cada cena onde melhor convier ao enredo. Eisenstein exalta esse ponto,

Diderot quis, não o traslado da montagem da ação de um ponto ao outro, mas sim que toda a sala do espetáculo pudesse passo a passo acompanhar, de maneira invisível, as peripécias desenvolvidas no diálogo (ou seja, fazer o que realiza com facilidade a panorâmica no cinema) (EISENSTEIN, 1982, p. 388).

E complementa,

Fica claro que o ideal de “unidade de lugar” para Diderot não é, de nenhum modo, o “amontoamento” dos eventos em um lugar de ação, mas sim um lugar único para cada fase de ação. Ou seja, aquilo que já está totalmente na base da ação do diretor cinematográfico: com cada novo quadro se elege o único ponto possível a partir do qual o fato se desenvolve e tem lugar realmente e se grava com maior claridade na consciência (EISENSTEIN, 1982, p. 389).

Com essa rápida análise do artigo de Eisenstein, podemos vislumbrar que o nascimento do cinema marca a continuidade naquilo em que o teatro estava impossibilitado. Com o cinema, o ator agora pode andar, ao invés de atuar; ele não mais irá declamar, pois agora pode falar, ou seja, o principal obstáculo do ator foi removido e agora ele poderá “ser” (ou, melhor dizendo, parecer) tal qual na vida. O verossímil alcança um novo patamar, pois agora é possível a realização de uma “vida orgânica plena em qualquer situação proposta”, parafraseando o cineasta.

Ora, mas o cinema então é apenas isso? Um avanço tecnológico que possibilita superar as barreiras inerentes ao teatro e nada mais? É, como dizem, apenas o “filho bastardo” do teatro? Para responder a essas perguntas, iremos ver o que nos fala outro cineasta russo, Andrei Tarkovski.

II – Tarkovski: Poesia da Memória

Antes de tudo, é preciso esclarecer o porquê da escolha desse cineasta e não outro e mesmo o sentido de não continuar apenas com Eisenstein. Acreditamos existir algumas razões que justificam nossa escolha.

Em primeiro lugar, gostaríamos de ter um outro referencial no que diz respeito ao cinema para conseguirmos lançar um olhar melhor sobre aquilo que afirma Eisenstein e confirmar se, de fato, isso é o cinema. A cronologia também nos ajuda em nossa escolha. O artigo de Eisenstein, como sabemos, é de 1943, enquanto que o livro de Tarkovski

é de 1986. O lapso de 40 anos pode ser considerado pequeno quando nos referimos a pensadores de outras áreas, como a filosofia, por exemplo, mas considerado dentro da cronologia do cinema, a distância torna-se gigantesca. Com isso, podemos analisar se durante esse longo período houve mudanças significativas na teoria cinematográfica, o que é corroborado também pelo fato dos dois cineastas pertencerem à mesma escola.

O primeiro capítulo do livro de Tarkovski começa por uma discussão acerca do cinema, da literatura e do teatro através da criação de seu primeiro filme,³ que foi baseado em um conto de Bogomolov. Segundo o cineasta, “a sua filmagem poderia conferir-lhe aquela intensidade estética de sentimentos que transformaria a ideia da história numa verdade confirmada pela vida” (TARKOVSKI, 1998, p. 13). Tarkovski mostra logo de início uma disparidade existente entre as duas formas de arte. O conto, enquanto arte escrita, possui características próprias, mas não possui algo que poderá transformá-lo em “vida”. Enquanto um conto, seu campo estético está restrito ao campo das palavras, isto é, ao campo das ideias. Parece que somente após a transposição dessa ideia para o campo cinematográfico (ou para o campo teatral) é que ela pode se transformar em uma “verdade confirmada pela vida”; porém, isso não seria então o que escreveu Eisenstein, a realização de uma “vida orgânica plena em qualquer situação proposta” pelo cinema? Um pouco mais a frente, porém, Tarkovski faz a seguinte afirmação:

O que me agrada extraordinariamente no cinema são as articulações poéticas, a lógica da poesia. [...] Estou por certo muito mais à vontade com elas do que com a dramaturgia tradicional, que une imagens através de um desenvolvimento linear e rigidamente lógico do enredo (TARKOVSKI, 1998, p. 16-17).

Ora, ao que parece, Tarkovski está defendendo uma ligação do cinema com as outras artes, mas simultaneamente condenando qualquer inspiração do teatro no cinema. Na verdade, o que está se delineando em Tarkovski é outro problema: o cinema poderá dialogar até certo momento com as outras artes, mas a partir do momento em que começemos a pensá-lo enquanto tal, enquanto arte, será preciso desvinculá-lo totalmente das outras artes para que sua potencialidade seja desenvolvida ao máximo. Segundo o cineasta, a cena teatral está de tal modo presa a regras rígidas que não pode ser transposta para o cinema, pois impossibilita qualquer realização inovadora. Como vimos anteriormente com Diderot e Eisenstein, o problema da unidade de lugar é um dos limites do teatro, que deve respeitá-la para não comprometer a ação. Mas o que é essa

2 *A infância de Ivan*, de 1962.

ação? É a possibilidade de encadear os fatos de modo que não existam cenas absurdas ou que não possam ser explicadas, como o surgimento de um personagem que não poderia estar ali; em certa medida, essa unidade requer uma constante linearidade para que seja verossímil. É exatamente aí que Tarkovski ataca o teatro: “Esta forma exageradamente correta de ligar os acontecimentos geralmente faz com que os mesmos sejam forçados a se ajustar arbitrariamente a uma sequência, obedecendo a uma determinada noção abstrata de ordem” (TARKOVSKI, 1998, p. 17). O problema que Tarkovski enfrenta é a limitação que o cinema sofre pelo teatro ao tomar emprestadas suas formas narrativas e de construção, pois os métodos do teatro tradicional “são vistos como os únicos modelos possíveis” (TARKOVSKI, 1998, p. 17). O cinema, entretanto,

Pode ser combinado de outra forma, cuja característica principal é permitir que se exponha a lógica do pensamento de uma pessoa. [...] A origem e o desenvolvimento do pensamento estão sujeitos a leis próprias e às vezes exigem formas de expressão muito diferentes dos padrões de especulação lógica (TARKOVSKI, 1998, p. 17).

Essa nova maneira de combinar o material cinematográfico é o que Tarkovski chamará de “lógica da poesia”. O que fica claro é que o teatro é visto por Tarkovski como uma expressão da lógica funcional que rege nossas vidas, de um modo geométrico, pela necessidade que este tem de representar os acontecimentos encadeados em uma relação de causa e efeito. Em outras palavras, o cinema possui a possibilidade de afastar o óbvio de si; não precisa representar a ação *ipso facto*; é aberta à possibilidade de expressão da própria subjetividade, daquilo que constitui nossa consciência enquanto tal, que não necessariamente é regida por uma construção lógica. Através dessa lógica artística, diz ele:

intensifica-se a emoção e torna-se o espectador mais ativo. Ele passa a participar do processo de descoberta da vida, sem apoiar-se em conclusões já prontas, fornecidas pelo enredo, ou nas inevitáveis indicações oferecidas pelo autor. Ele [o espectador] só tem à sua disposição aquilo que lhe permite penetrar no significado mais profundo dos complexos fenômenos representados diante dele. Complexidades do pensamento e visões poéticas do mundo não têm de ser introduzidas à força na estrutura do que é manifestamente óbvio. A lógica comum da sequência linear assemelha-se de modo desconfortável à demonstração de um teorema. Para a arte, trata-se de um método incomparavelmente mais pobre do que as possibilidades oferecidas pela ligação associativa, que possibilitam uma avaliação não só da sensibilidade, como também do intelecto (TARKOVSKI, 1998, p. 17-18).

Apesar do tamanho dessa citação, ela torna cristalino o propósito do diretor d’*O Espelho*. O teatro, como a pintura e todas as outras artes, possui princípios que “passam a

representar um obstáculo para o cinema, impedindo-o de atingir sua especificidade própria” (TARKOVSKI, 1998, p. 20). O cinema precisa descobrir sua própria especificidade estética para se desenvolver plenamente e, segundo Tarkovski, esse princípio estético será, como sabemos, o tempo.⁴

A partir disso, Tarkovski dá o passo seguinte em sua análise ao inserir sua crítica à própria arte cinematográfica:

Nas duas décadas seguintes [ao surgimento do cinema], filmou-se praticamente toda a literatura mundial, além de um grande número de obras teatrais. O cinema foi explorado com o objetivo direto e sedutor de registrar o desempenho teatral; tomou o caminho errado (TARKOVSKI, 1998, p. 71).

Relembrando o que dissemos no início de nosso trabalho, podemos afirmar então que o sonho de Diderot realmente foi concretizado pelo cinema, mas apenas porque o cinema foi desviado de sua essência própria, e deixou de fazer aquilo que lhe é próprio, submeteu sua própria possibilidade de criação artística às outras artes, pois aceitou que sua finalidade fosse apenas ser um meio de reprodução das outras artes. Nesse ponto, a crítica de Tarkovski a Eisenstein ganha força:

Tudo nele [*Ivan, o Terrível*] (montagem, mudanças de plano e sincronização) é elaborado com sutileza e disciplina. E por isso que *Ivan, o Terrível* é tão arrebatador; na época, pelo menos, eu achava o ritmo do filme decididamente fascinante. A caracterização, a composição harmoniosa das imagens e a atmosfera do filme aproximam-se do teatro (do teatro musical), que ele quase deixa de ser – segundo minha visão puramente teórica – uma obra cinematográfica (TARKOVSKI, 1998, p. 77).⁵

Do mesmo modo que critica a linearidade, que acabará invariavelmente conduzindo o espectador a certas conclusões, Tarkovski critica Eisenstein, pois “recusa os princípios de ‘cinema de montagem’” (TARKOVSKI, 1998, p. 140),

Assim, creio que Eisenstein impede que as sensações do público sejam influenciadas por suas próprias relações àquilo que vê. Quando, em *Outubro*, ele justapõe a balalaica e Kerensky, seu método tornou-se seu objetivo. A construção da imagem torna-se um fim em si mesma, e o autor desfecha um ataque total ao público, impondo-lhe sua própria atitude do que está acontecendo (TARKOVSKI, 1998, p. 140).

Isso, entretanto, não é visto somente negativamente por Tarkovski, pois, bem usadas, as outras artes podem ajudar na realização de “filmes muito bons” (TARKOVSKI, 1998,

3 A análise sobre o tempo, apesar de muito interessante, criará todo um novo problema a ser discutido, que foge ao escopo inicial desse trabalho, isto é, delimitar as aproximações entre o teatro e o cinema.

4 Não vale deixar de notar que, apesar de talvez mera coincidência, o artigo de Eisenstein sobre Diderot é de apenas um ano antes de *Ivan, o Terrível* (1944).

p. 79). Entretanto, como insiste o cineasta, “ocorre, porém, que do ponto de vista da forma cinematográfica, esses filmes serão incompatíveis com o verdadeiro desenvolvimento da natureza, da essência e do potencial do cinema” (TARKOVSKI, 1998, p. 79).

O elogio que Tarkovski faz a Bresson mostra o outro lado dessa procura pela natureza do cinema:

Mas talvez Bresson seja o único homem da história do cinema que conseguiu a aliança perfeita entre o resultado final da obra e um conceito teórico formulado de antemão. Quanto a esse aspecto, não sei de nenhum outro artista mais coerente que ele. Seu critério principal era a eliminação daquilo que se conhece por “expressividade”, no sentido de que pretendia eliminar a fronteira entre a imagem e a vida real, ou seja, tornar a própria vida sugestiva e expressiva. Nenhuma introdução especial de material, nada de forçado, nada que lembre generalização deliberada. Paul Valéry talvez estivesse pensando em Bresson quando escreveu: “A única maneira de alcançar a perfeição é evitar tudo que possa levar a um exagero consciente”. Aparentemente, nada além da observação simples e despreocupada da vida (TARKOVSKI, 1998, p. 111).

O cinema, portanto, não pode buscar nenhuma finalidade maior que a observação da própria vida; o cinema, “assim como a vida, em constante movimento e mutação, permite que todos sintam e interpretem cada momento a seu próprio modo” (TARKOVSKI, 1998, p. 140). O cinema autêntico, agora, poderá recriar o mundo interior de cada um, recriar a vida, por exemplo, através apenas de memórias.⁶ É por isso, acreditamos, que *O Espelho* seja a maior expressão do cinema enquanto tal para Tarkovski.

Para concluir, gostaríamos então de dizer algumas palavras sobre esse filme. Como sabemos, não existe um personagem principal tal como estamos acostumados a ver; o filme se passa baseado em misturas de memórias do cineasta, de sua infância, de sua maturidade, mescladas também com memórias de sua mãe. Não vemos em nenhum momento o personagem dono dessas memórias, apenas ouvimos sua voz em alguns momentos. Essa construção será aquilo que Tarkovski chama de “poesia da memória”. O cineasta conta como surgiu a ideia para esse filme:

Ocorreu-me, então, que se podia elaborar um princípio extremamente original a partir dessas propriedades da memória, o qual poderia servir de base para a criação de um filme de extraordinário interesse. Exteriormente, a disposição dos acontecimentos, das ações e do comportamento do protagonista seria alterada. O filme seria a história de seus pensamentos, lembranças e sonhos. E então, sem que ele aparecesse em momento algum – pelo menos da forma como se costuma fazer num filme tradicional – seria possível obter-se algo de extremamente significativo: a expressão, o retrato da personalidade individual

5 “A questão é que o mundo interior criado através de recursos cinematográficos deve sempre ser tomado como realidade, estabelecido objetivamente na imediação do momento registrado” (TARKOVSKI, 1998, p, 141).

do herói, e a revelação do seu mundo interior. Em alguma parte, aqui, encontra-se um eco da imagem do herói lírico personificado na literatura, e, certamente, na poesia; nós não o vemos, mas aquilo que pensa, o modo como pensa, e sobre o que pensa criam dele uma imagem vivida e claramente definida. Isso tornou-se, subseqüentemente, o ponto de partida para a criação de *O Espelho* (TARKOVSKI, 1998, p. 30).

Portanto, *O Espelho* é a realização de Tarkovski de explorar a essência do cinema ao seu máximo: a memória, a subjetividade, todas as sensações que constroem nossa consciência e que dificilmente conseguimos dar expressão, mesmo em palavras, pois a memória nada mais é que “algo amorfo, vago, sem nenhuma estrutura ou organização. Como uma nuvem” (TARKOVSKI, 1998, p. 21); ou seja, é a tão almejada reconstrução do mundo interior.

Nas palavras do próprio Tarkovski, o “cinema nunca substituirá o teatro” (TARKOVSKI, 1998, p. 167), pois nunca poderá substituir o contato direto entre ator e público, marca fundamental do segundo. O cinema será, como reitera diversas vezes o autor, obra do diretor que buscará transmitir emoções e sentimentos ao seu público através de suas concepções próprias (isto é, uma criação artística):

A concepção do autor torna-se uma testemunha viva, humana, capaz de emocionar e de cativar o público só quando conseguimos lançá-la na impetuosa corrente da realidade, que apreendemos com firmeza em cada momento concreto e tangível a que damos expressão – único e irrepetível em textura e sentimento... De outra forma, o filme está condenado a morrer antes mesmo de ter nascido (TARKOVSKI, 1998, p. 110).

Referências

- DIDEROT, D. **Discurso sobre a poesia dramática**. Tradução de L. F. Franklin de Matos. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. *Entretiens sur le Fils Naturel*. In: **Oeuvres Esthétiques**. Paris: Garnier, 1959.
- EISENSTEIN, S. *Diderot escribio sobre cine*. In: **Cinematismo**. Tradução de Luis Sepulveda. Buenos Aires: Domingo Cortizo, 1982.
- TARKOVSKI, A. **Esculpir o tempo**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Rocha que voa:

O documentário como memória e representação do *nuevo cine latinoamericano*

Marcelo Prioste¹ (ECA-USP, doutorando)

Resumo:

Uma leitura do filme *Rocha que voa* (Erik Rocha, 2002), com foco em sua estrutura narrativa feita a partir de entrevistas em áudio concedidas por Glauber Rocha e entremeadas por depoimentos de pessoas que conviveram com ele em seu período cubano (1971 e 1972). Um discurso intensificado por fotos e trechos de filmes do próprio cineasta, além de outras produções latino-americanas, que reavivam seu papel no cerne daquilo que ficou conhecido como *Nuevo cine latinoamericano*. Uma memória reconstituída que, neste trabalho, será observada em três diferentes dimensões: a histórica, a cinematográfica e a afetiva.

O cineasta Glauber Rocha morre em 1981. Vinte e um anos depois, seu filho dirige *Rocha que voa* (Erik Rocha, 2002), sobre o período em que o pai viveu e produziu em Cuba (1971/1972). Um filme que não se enquadraria nos moldes clássicos do documentário, entendendo-se aqui como “clássica” a forma narrativa sustentada por uma voz *over* impessoal, filiada à tradição desenvolvida por John Grierson na Inglaterra dos anos 1930; ou então uma dramaturgia construída apenas pelos depoimentos de entrevistados. *Rocha que voa* tem muitos depoimentos, mas é a própria voz de Glauber que dá o tom à narrativa. São trechos de entrevistas ao jornalista Jaime Sarusky e a Alfredo Guevara, então presidente do ICAIC (*Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematograficos*), e ao cineasta cubano Daniel Diaz Torres.

O filme se estrutura como uma viagem, no tempo e no espaço, e a indicação é dada logo no início quando, após o título surgir por entre uma imagem que se assemelha ao céu, mas depois revela-se mar, ouve-se ao fundo o som de ondas, que se mescla à voz de Glauber, falando sobre o papel do cineasta e do intelectual no contexto latino-americano. Em seguida, a proa de um barco e imagens marinhas em fusão levam para uma foto de corpo inteiro do cineasta. Na sequência, o intertítulo posiciona o espectador no espaço: “*Cidade de la Habana Cuba*” (04min.20seg.).

Mais adiante outra indicação: “Algun dia de Novembro de 1971”. Ouve-se novamente a voz de Glauber, discorrendo sobre os rumos do cinema latino-americano e

6 priost@usp.br

o *Cinema Novo*, com imagens atuais das ruas de Havana. Pela qualidade do som parece um depoimento dado a uma rádio, fato que é sugerido pela cena em que um rádio de automóvel é ligado. “Glauber está em Cuba” é a notícia na imprensa.

Apesar de usar muitos intertítulos para a indicação tempo/espacial, no geral são dois deles – “*Los cineastas cubanos*” e “saudades” – que demarcam os dois grandes módulos estruturantes do filme.

O trecho inicial, intitulado “*Los cineastas cubanos*” (08min.22seg.), vai, por meio de depoimentos, abordar o cinema na América Latina dos anos 1960, enfatizando o papel do diretor brasileiro como um dos principais articuladores do movimento.

No módulo “saudades”, que compõe a maior parte do filme, desfilam tanto as afinidades que Glauber tinha para com a ilha, como também depoimentos daqueles que com ele conviveram no bairro de “*Cayo Hueso La Habana*”, mencionado pelo intertítulo.

Este é também o momento que aponta o interesse do diretor brasileiro pelos rituais afro-caribenhos, estimulado pela amizade com a diretora Sara Gómez.² São imagens de rituais em terreiros de *santeria* (35min.20seg.) justapostas a cenas de uma tribo africana dançando em celebração, extraídas do filme *O leão de sete cabeças* (Glauber Rocha, 1971). Há também o depoimento de Alfredo Guevara, lembrando que o diretor brasileiro conversava com o público na porta dos cinemas após a exibição de seus filmes. A sequência se completa com cubanos anônimos falando sobre a lembrança guardada dos filmes do diretor.

Todo o restante do filme se desenvolve em cima das lembranças de quem³ conviveu com ele naquele período, entremeadas pelas suas observações sobre a coletivização da produção cinematográfica, a criação de uma ação política integrada, o papel do intelectual e do cinema como primeiro movimento artístico de unificação cultural e política continental. Pensamentos que vão sendo ratificados por trechos de filmes brasileiros, argentinos e cubanos.

O final é um plano-sequência em um corredor de uma edificação abandonada até

1 Sara Gómez (1943-1974) iniciou sua carreira como assistente dos diretores Tomás Gutiérrez Alea e Jorge Fraga. Trabalhou também com a cineasta Agnès Varda e posteriormente dirigiu documentários cujos temas fundamentais foram a cultura afro-caribenha, as tradições populares, o racismo e o preconceito contra mulheres. Foi a primeira diretora do cinema cubano. Fonte: <<http://www.cubacine.cult.cu/>>.

2 Depoimentos de: Alfredo Guevara, Tomás Gutiérrez Alea, Santiago Álvarez, Marcos Medeiros, Fernando Birri, Julio Garcia Espinosa, Maria Teresa Sopeña, Miriam Talavera, Nelson Herrera, Germinal Hernandez, Nancy Gonzalez, Humberto Solás, Tato Quiñonez, Pastor Vega, Joaquim G. Santana, Manolo Perez e anônimos cubanos.

uma varanda, diante do mar, onde o enquadramento se detém e a voz de Glauber ecoa, criticando o cinema feito até então e a pouca valorização de sua obra. Há um corte e este plano-sequência é refeito com uma música dramática em primeiro plano, não há mais a voz. Agora o plano se forma entre o mar e a varanda, que se parece com o *deck* de um navio. Uma sirene tocada ao fundo lembra uma embarcação. Corte para a primeira foto de Glauber sorridente mostrada no início do filme. Corte para um *travelling* noturno em Havana. A imagem intensamente granulada pouco revela. No intertítulo: “*En la Habana / Bajando la rampa siempre se llega nel mar / ficar ou atravessar*”. Corta para imagem, colorida e bem granulada, do sol sobre o mar. Um *fade out* encerra o filme e entram os créditos.

Nota-se que o sentido em *Rocha que voa* nem sempre se dá pela relação óbvia da “imagem que ilustra um texto narrado”, mas por uma composição fragmentada e cíclica, cuja matéria-prima seria a memória em diferentes manifestações, “[...] um labirinto poético, como uma memória em transe” (ROCHA, 2002, p. 10) que, a seguir, será observada por três diferentes denominações que se interpenetram: a memória histórica, a cinematográfica e a afetiva.

A Memória Histórica

Rocha que voa não poderia, a princípio, ser tipificado como filme histórico. Entretanto, ao pensarmos nas possibilidades de estudo entre cinema e história apontadas pelo historiador Marc Ferro, consideraremos um valor embutido não apenas no que está filmado, mas também no extra-filmico, uma vez que: “[...] um filme, seja ele qual for, sempre vai além de seu próprio conteúdo. Além da realidade representada, eles permitiram atingir, de cada vez, uma zona da história até então ocultada, inapreensível, não visível” (FERRO, 2010, p. 47).

Assim, a opção adotada por Erik Rocha em nos apresentar o *NCL* como movimento homogêneo, sem tensões, tampouco contradições, coaduna com uma das preocupações na época, de que

[...] o cinema latino-americano deveria ter cara própria. Essa cara, hoje já não mais pensada em termos de unicidade, assim como a própria construção do que seja a América Latina (compreendida em sua “unidade dentro da diversidade”), era ferozmente perseguida nos anos sessenta e foi a “liga” responsável pelos laços entre as diferentes *opções estéticas* (VILLAÇA, 2002, p. 492).

Seria natural que este empenho por uma “unidade dentro da diversidade” gerasse tensões e impasses, como no caso do controverso filme *História do Brasil* (Glauber Rocha e Marcos Medeiros, 1972), dirigido naquele período cubano. Um documentário em preto-e-branco montado a partir de 47 trechos de filmes brasileiros que, na primeira versão, tinha 7 horas de duração (VILLAÇA). Mirian Talavera, montadora do filme, diz em *Rocha que voa* que havia uma enorme quantidade de material. E, ao indagar a Glauber o que fazer com tudo aquilo, ouviu dele que era pra fazer o que quisesse, pois “[...] a história do Brasil não existe, vamos escrevê-la agora, você e eu”. O resultado do filme culminou contrapondo as opiniões de Glauber às de Alfredo Guevara, então diretor do ICAIC:

A estrutura disforme dessa obra, ora épica e didática, ora alegórica, desagradou Alfredo Guevara, que retirou o nome do ICAIC dos créditos finais do filme, marcando, em dezembro desse ano, o final da temporada de conciliação entre o cineasta e o governo de Fidel Castro. Devido a esse rompimento, *História do Brasil* só viria a ser finalizado em 1974, em Roma, onde foi abreviado para 158 minutos (VILLAÇA, 2002, p. 502).

Porém, dentro da intenção de *Rocha que voa* em re(a)presentar Glauber no cerne do *NCL*, esta desavença não vai ganhar corpo. O depoimento de Alfredo Guevara apenas tece elogios à postura combativa do diretor brasileiro como “[...] um grande revolucionário porque foi um inovador da linguagem cinematográfica e também foi um revolucionário essencial” (08min.20seg.).

Sobre *História do Brasil*, Guevara diz apenas: “Glauber imediatamente se dispôs a preparar um filme pelo qual tinha uma paixão enorme: ‘História do Brasil’. Era a visão que ele tinha do Brasil e de sua história mas de forma a atingir o período contemporâneo e suas possíveis soluções” (01h.03min.20seg.). Ou seja, o filme não revela que um dos fatores que encurtaram a permanência de Glauber na ilha foram as discordâncias a respeito das concepções sobre o que seria de fato um cinema revolucionário.

Por outro lado, não se observa, em momento algum, intenção de explicar didaticamente o que foi o *Nuevo Cine Latinoamericano*, ou qual seria o entrecho cinematográfico e ideológico que pautava aquele período, ou mesmo quais foram exatamente as atividades de Glauber Rocha em Cuba. Algo que corrobora com princípios encontrados no documentarismo contemporâneo, quando entendemos que

[...] certas estratégias epistemológicas engendradas em documentários de produção recente podem resultar na construção de verdades mais contingentes e situadas. Verdades fragmentárias, que estimulam uma subjetividade capaz

de abordar mais criticamente o próprio processo social de produção de sentido (DA-RIN, 2006, p. 224).

A enunciação fílmica de Erik Rocha, de certa forma, valida a opinião do próprio Glauber Rocha sobre a capacidade do cinema em dialogar com a “verdade”. Glauber apostava que uma das formas de acesso ao “real” estaria justamente na possibilidade de combinação entre arte e técnica no cinema:

Lumière, Vertov, Flaherty (e o grupo Grierson). Rossellini, Godard, Rouch, Leacock, os cinegrafistas de atualidades e os diretores novos do Brasil são figuras preocupadas com a verdade. [...] Aqui valeria a clássica pergunta: o que é a verdade? O cinema é o único instrumento capaz de responder, mergulhando no complexo conhecimento do real, utilizando-se lucidamente de outros métodos de conhecimento científicos (como a técnica fotográfica e sonora) e artísticos (como a própria fotografia, a música ou a literatura) (ROCHA, 2003, p. 149).

Este mergulho no “complexo conhecimento do real” nos ajuda a compreender a estratégia adotada para, num sentido histórico mais abrangente, (re)apresentar ao público uma dimensão de Glauber dentro do contexto cinematográfico e político latino-americano dos anos 1960 e 1970. Neste sentido, o filme pode ser visto como uma tentativa de reescrever os traços do *NCL*. Assim, o discurso de Glauber, ao ser acompanhado por uma composição imagética baseada em imagens de arquivo, cenas de filmes e imagens de Cuba hoje, promove os contornos para a reconstrução poética de um passado. Um olhar que busca integrar e dar um sentido a estas diferentes cinematografias.

Muito do que se sabe do *Nuevo Cine Latinoamericano* é fruto de um discurso que foi sendo alinhado por seus realizadores ao longo dos anos 1960 e 1970, como Fernando Birri, Octavio Getino e Fernando Pino Solanas na Argentina; Glauber Rocha no Brasil; Julio García Espinosa e Tomás Gutiérrez Alea em Cuba; além do boliviano Jorge Sanjinés. Estes cineastas/autores muitas vezes substituíam o papel normalmente atribuído à crítica.

O início do *NCL* tem relação direta com o *neorrealismo* italiano, com uma mudança na mentalidade dos realizadores latino-americanos. Abre-se outro paradigma. É possível fazer filmes sem dispor de uma superestrutura aos padrões de Hollywood. Também, do ponto de vista ideológico, forma-se uma nova vertente, tão fascinante que motiva alguns diretores a conhecerem de perto o processo de produção italiano, visitando o *Centro Sperimentale di Cinematografia*.

Dentre estes entusiastas estavam o cubano Alea e os argentinos Espinosa e Birri, ele que depois criaria na Argentina a *Escola Documental de Santa Fé*, em 1956, fato que dará início aos “cinemas novos na América Latina”, cenário em que se enquadram tanto o

Cinema Novo brasileiro, como o *Nuevo Cine Argentino* e o cinema cubano revolucionário.

Rio, quarenta graus (Nelson Pereira dos Santos, 1955) e *Tire dié* (Fernando Birri, 1958), além do curta-metragem cubano *El mégano* (Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, 1955), feito antes da revolução e consequente criação do ICAIC, seriam, portanto, marcos iniciáticos deste processo.

O ICAIC foi o primeiro órgão cultural criado pela revolução, sendo, desde o início, um dos principais espaços em que se discutiu quais seriam as políticas culturais a serem implantadas na ilha. Um dos poucos aspectos consensuais nestes debates era o papel do cinema. Na lei de criação do Instituto já está embutido o conceito de um cinema revolucionário e conscientizador: “O cinema deve constituir um chamado à consciência e contribuir para liquidar a ignorância, solucionar problemas ou formular soluções, e apresentar dramática e contemporaneamente os grandes conflitos do homem e da humanidade”.⁴

Porém, em um primeiro momento, não houve um diálogo efetivo entre os realizadores dos diferentes países. Este fato só começou a ocorrer a partir da exibição dos filmes em festivais europeus e sua consequente repercussão pela crítica. Foi o interesse da crítica estrangeira que fez com que os realizadores comesçassem a se enxergar como grupo, observando anseios e proposições comuns (NÚÑEZ, 2009).

Por isso a expressão *Nuevo Cine Latinoamericano* só vai aparecer com frequência nas publicações especializadas a partir de 1967. É a revista *Cine cubano* (n. 42) que a utiliza pela primeira vez (NÚÑEZ, 2009, p. 20) para divulgar o *Festival de Viña del Mar*, no Chile, realizado naquele mesmo ano. Deste festival fez parte o *I Encontro dos Cineastas Latino-Americanos*, que se transformou em um fórum para expressar as afinidades entre diretores, produtores e intelectuais, dando os contornos a um pensamento transnacional sobre o cinema.

Foram discussões que versavam sobre a incorporação de temas sociais e políticos aos enredos, o papel do intelectual na sociedade e a busca por novos parâmetros para análise de uma produção cinematográfica, diferentes daqueles adotados para o cinema norte-americano, ou mesmo para o europeu. Quanto aos procedimentos do fazer cinematográfico, contestava-se o roteiro como eixo norteador da produção, entendendo que um filme pode ser resultante de um processo contínuo e dialético na troca de influências entre

3 Trecho da lei de Criação do ICAIC n.169, publicada oficialmente em 20/03/1959 na *Gaceta Oficial de la República*. Fonte: VILLAÇA, Mariana. *Cinema cubano: revolução e política cultural*. São Paulo: Alameda, 2010, p. 44.

roteiro, filmagem e montagem. Também havia a preocupação com os rumos do cinema na América Latina, desde a conservação das películas até a garantia de sua circulação, numa crítica contundente à ocupação de mercado feita pelos Estados Unidos, fato que culminaria com críticas à produção de períodos anteriores. Portanto, seria imprescindível reavaliar e reescrever a história da cinematografia em cada país, resgatando nomes esquecidos e reduzindo a importância de autores consagrados.

Se os textos escritos pelos cineastas do *NCL* não eram muito precisos em relação à forma que os filmes deveriam adotar, por outro lado as oposições estavam muito bem estabelecidas. Não se sabia exatamente como deveriam ser os filmes, mas se sabia bem como eles não deveriam ser, e quais formulações deveriam ser evitadas.

Assim, a produção dessa época, apesar de heterogênea, pode ser vista pela confluência de diversas linhagens cinematográficas. Do cinema soviético dos anos 1920 – tanto pelo viés ficcional (Eisenstein) quanto pelo documentário (Vertov) – ao neorrealismo italiano, não apenas pela maneira de filmar, mas também pelas temáticas e personagens, centrados no nacionalismo e na valorização das culturas populares locais. E então, pela combinação entre a incorporação da “realidade” e a montagem:

As formas de composição que surgem na América Latina da relação entre as vontades das pessoas – pensar o cinema como modo de agir na realidade, agir no cinema como modo de pensar a realidade – e as quase inexistentes condições materiais propõem uma representação obtida através da montagem de reapresentações: reúnem numa imagem só o desejo de nos revelar através de um documento informado pela experiência neorrealista – *as coisas estão ali, por que manipulá-las?* – e o desejo de nos revelar através de uma ficção informada pela montagem – *as coisas estão ali manipuladas, por que não desmontá-las?* (AVELLAR, 1995, p. 34).

Uma manipulação que herdava a concepção de “cinema de autor” advindo da crítica francesa convergindo numa recusa ao melodrama, ao efeito ilusionista e ao discurso invisível da narrativa clássica que, em suma, eram inerentes ao cinema hollywoodiano que dominava as telas até então.

A Memória Cinematográfica

No que diz respeito à composição de cena, seleção de imagens e montagem, enfim, às opções definidas pelo diretor para realização de um filme, Marc Ferro nos lembra

[...] que seria ilusório imaginar que a prática dessa linguagem cinematográfica é, ainda que inconscientemente, inocente. [...] Da mesma forma, um procedimento aparentemente utilizado para exprimir duração, ou ainda uma

outra figura (de estilo) transcrevendo um deslocamento no espaço, etc., pode, sem intenção do cineasta, revelar zonas ideológicas e sociais das quais ele não tinha necessariamente consciência, ou que ele acreditava ter rejeitado (FERRO, 2010, p. 18).

A montagem em *Rocha que voa*, além de cortes secos, incorpora com muita intensidade o efeito de fusão nas transições entre cenas. Ao fundir um plano ao outro, quase sempre há um tempo de transição que amalgama as imagens e cria um jogo de ocultação e revelação de sentido. Cria-se então uma textura densa e onírica, que funde cenas dos anos 1960/70 (filmes), imagens de Glauber em *close* a imagens atuais de Havana. O resultado deste procedimento é uma harmonização na dinâmica das cenas, de forma que passado e presente, realidade e ficção, fluam em um mesmo ritmo, submetidos ao mesmo fluxo.

Segundo Erik Rocha (2002), para buscar uma “releitura daquela época, final dos anos 60 começo dos anos 70, em linguagem contemporânea”, foram adotados diferentes sistemas de captação, como o *super 8*, a película *16 mm*, a fotografia e o vídeo de baixa resolução, com a finalização em computador após oito meses. Um procedimento que, ao abarcar este variado arco tecnológico de captação de imagens, incluindo até uma câmera *Eclair 16 mm*, muito usada à época pelos documentaristas do *cinema direto* devido a sua mobilidade, passando pelo vídeo analógico e finalizando em processo digital, acabou por refazer uma espécie de “memória tecnológica” das formas de filmagem do cinema latino-americano independente nos últimos 40 anos.

Um outro aspecto aqui denominado como “memória cinematográfica” relaciona-se ao padrão cromático apresentado pelo filme. O uso do preto-e-branco na filmagem de muitas sequências, se na concepção do diretor “[...] reforça a atmosfera de Havana como lugar parado no tempo” (ROCHA, 2002, p. 11), também, por outro lado, é o registro cromático de uma boa parte da produção feita sob a égide do *NCL*. E, dentro desta premissa, há ainda o uso de uma película vencida proveniente da antiga Alemanha Oriental⁵ que se torna uma forma de lembrança técnica, pois, indiretamente, tanto nos remete à influência do cinema comunista no período como, em irônica metáfora, faz o termo “película vencida” nos rememorar a queda do muro de Berlim, em 1989.

Do início ao fim, é constante a presença do mar, na forma de superfícies líquidas e sons de onda, que se fundem aos depoimentos e cenas de outros filmes (14min.00). E que mar seria este a invadir e contaminar a imagem por tantas vezes? Seria a revolução

4 A película utilizada foi a *ORWD NP55-NP57 negativo*, conforme entrevista dada por Erik Rocha ao crítico José Carlos Avellar que consta nos extras do DVD *Rocha que voa*, 2002.

iminente na voz de Sergio Ricardo em *Deus e o diabo na Terra do Sol* (1964)? (“O sertão vai virá mar, e o mar virá sertão”) Ou ainda o mar apaziguado, contido e denso, no início de *Terra em transe* (1967)?

Ao misturar estas diferentes texturas pelo tratamento gráfico/cromático digital, obtém-se também um efeito de atemporalidade. São imagens cujas respectivas problematizações estão no passado, mas são reintegradas ao presente, revisitadas por uma plasticidade em que o mar é, simultaneamente, a alegoria da revolução e a metáfora do inconsciente.

Por fim, a inserção de trechos dos filmes⁶ latino-americanos que corporificam os pensamentos não deixa de ser uma forma de resgate da história do próprio cinema, uma vez que uma das questões que incomodava à época continua presente na atualidade – a dificuldade de acesso a estas produções que, mesmo tendo sido atenuada pelos meios digitais contemporâneos, particularmente pela internet, ainda não está suficientemente resolvida.

A Memória Afetiva

Rocha que voa também pode ser observado como um filme de memória, realizado por um filho que resolve compartilhar uma vivência do pai, falecido quando ele tinha três anos de idade. Este fato impregna a obra de um caráter afetivo, que explica a opção por destacar lugares por onde ele passou e pessoas com as quais ele conviveu. Uma manifestação de recuperação afetiva pode ser observada no retrato da relação de Glauber Rocha com Maria Tereza Sopena, sua namorada cubana. A sequência (01h.19min.00) começa com imagens granuladas em *p/b* de uma chuva e uma música suave com violão

5 *Barravento*, de Glauber Rocha (1962). *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha (1964). *Terra em transe*, de Glauber Rocha (1967). *O leão de sete cabeças*, de Glauber Rocha (1970). *Cabeças cortadas*, de Glauber Rocha (1970). *Câncer*, de Glauber Rocha (1968/1972). *História do Brasil*, de Glauber Rocha e Marcos Medeiros (1971/1974). *Memórias do subdesenvolvimento*, de Tomás Gutiérrez Alea (1968). *Una pelea cubana contra los demonios*, de Tomás Gutiérrez Alea (1972). *Fresa y chocolate*, de Tomás Gutiérrez Alea (1994). *São Paulo sociedade anônima*, de Luis Sergio Person (1965). *Subterrâneos do futebol*, de Maurice Capovilla (1965). *De cierta manera*, de Sara Gómez (1974). *Um documental a proposito del tran-sito*, de Sara Gómez (1971). *Atención prenatal*, de Sara Gómez (1972). *Año uno*, de Sara Gómez (1971). *La primera carga al machete*, de Manuel Octavio Gomez (1968). *Girón*, de Manuel Herrera (1972). *Brascuba*, de Orlando Senna e Santiago Álvarez (1969). *Memória do cangaço*, de Paulo Gil Soares (1965). *Batalha do Chile*, de Patricio Guzmán (1974/1979). *Once por cero*, de Santiago Álvarez (1970). *Rescate*, de Santiago Álvarez (1974). *Hanoi, martes 13*, de Santiago Álvarez (1974). *Coffea Arábica*, de Nicolás Guillén Landrián (1968). *Cinema Novo / Improvisierte und Zielbewusst*, de Joaquim Pedro de Andrade (1968). *Garrincha, alegria do povo*, de Joaquim Pedro de Andrade (1962). *Viramundo*, de Geraldo Sarno (1964). *Tire die*, de Fernando Birri (1958). *Uaká*, de Paula Gaitan (1988). *Noticieros Icaic*. Fonte: ROCHA, Erik (org.). *Rocha que voa*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

e clarinete, um tom melancólico sugerindo uma relação afetiva marcada pela saudade. Maria Tereza vai sendo mostrada aos poucos. Aos poucos também vai se revelando qual era sua relação com o diretor brasileiro. Ela lê um poema escrito por ele cujos trechos vão sendo parcialmente mostrados na imagem, como manuscritos escritos sob o céu. Desenhos e cartas de Glauber vão desfilando pela tela. A imagem de Teresa em *slow* é sobreposta pelo seu depoimento, em voz *over*:

Sobre o relacionamento entre pai e filho, destaca-se uma ideia do historiador Marc Ferro ao mencionar o filme *Alexander Nevski* (Sergei Eisenstein, 1938), nos alertando de que “[...] a imagem com muita frequência dá mais informações sobre aquele que a recolhe e a difunde do que sobre aquele que ela representa; do mesmo modo que Alexandre Nevski nos ensina tanto sobre a Rússia stalinista quanto sobre a Idade Média russa” (FERRO, 2010, p. 12). Nota-se que, apesar de afirmar um distanciamento: “Tinha três anos quando Glauber morreu. Isto me permite ao mesmo tempo um distanciamento crítico e uma apropriação” (ROCHA, 2002, p. 10), Erik insere em *Rocha que voa* a presença do pai como uma entidade que paira, não plenamente corporificada. É, num certo sentido, um personagem sobrenatural, cujo discurso plana por sobre a cabeça do filho-diretor e, indo mais além, por sobre o imaginário do cinema brasileiro – e até latino-americano – em certa medida.

O filme a todo o momento reafirma a presença do diretor baiano como uma entidade etérea que se manifesta em voz, protagonista dos relatos e, imagetivamente, em fotos tomadas em *close*. Em depoimento, Fernando Birri chega a relatar ter tido duas visões de Glauber em Cuba. Em uma delas, ele aparecia como um anjo, enrolado em películas, que gritava: “sonhem com os olhos abertos!”.

Ao incorporarmos esta observação a uma leitura pela dramaturgia do teatro que, afinal, foi espaço de criação para Glauber em seus filmes, como o emblemático *Terra em Transe*, talvez então teríamos Erik como um personagem shakespeariano, um Hamlet, cujo pai (o rei assassinado) volta como fantasma, exigindo que o filho o vingue. Se a última fala de Glauber, ao final, contém uma projeção de futuro, contém também uma insatisfação:

[...] eu rompi com o cinema brasileiro, o cinema brasileiro rompeu comigo de forma que *Cabeças Cortadas* é isso. Todas as cabeças cortadas é o meu passado. Eu estou aqui brincando com uma criança... e estou interessado no presente e no futuro (01h.28min.50seg.).

Esta vingança se dará pelo próprio cinema. Segundo o diretor, “*Rocha que voa* não é um filme sobre Glauber, e sim um filme através de Glauber” (ROCHA, 2002, p. 9). Como um palimpsesto de memórias variadas, *Rocha que voa* se apresenta como um só organismo de pensamento e ação composto pelas cenas de hoje em Cuba, pelo “portunhol” da locução, unindo linguisticamente os dois idiomas, e pelos trechos de filmes e imagens captadas como substrato imagético para os argumentos do cineasta reiterados pelos seus colegas realizadores. O intuito parece estar em trazer o *Nuevo cine latinoamericano* como unidade ideológica e estética, sem contradições aparentes, realizando aquilo que seu pai tanto almejou: uma revolucionária integração latino-americana feita aqui, literalmente, por uma utopia de imagem e som.

Referências

- AVELLAR, J. C. **A ponte clandestina, teorias de cinema na América Latina**. Rio de Janeiro: Ed. 34; São Paulo: Edusp, 1995.
- BENTES, I. (org.). **Glauber Rocha: cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das letras, 1997.
- COSTA, C. Um filme através de Glauber. **Jornal da USP**, 2002. Disponível em: <<http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2002/jusp612/pag16.htm>>. Acesso em: 11 nov. 2010.
- DA-RIN, S. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário**. 3. ed. Rio de Janeiro: Azougue, 2006.
- FERRO, M. **Cinema e história**. Tradução de Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- FRANÇA, A.; MACHADO, P. F. M. *Rocha que Voa: o cinema, a memória e o “teatro de operações” da montagem*. **Doc On-line**, n. 08, ago. 2010. Disponível em: <www.doc.ubi.pt>. Acesso em: 20 nov. 2010.
- MACHADO, P. F. M. **Entre memórias e sonhos: uma leitura Bergsoniana do documentário “Rocha que voa”**. Disponível em: <<http://www.uff.br/ciberlegenda/>>. Acesso em: 25 out. 2010.
- MORETTIN, E. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *In*: CAPELATO, M. H. et al (orgs.). **História e cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2007. p. 39-64.
- NÚÑEZ, F. R. M. **O que é nuevo cine latinoamericano? O cinema moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas**. Tese (doutorado em Comunicação), Programa de pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2009.
- ROCHA, E. (org.). **Rocha que voa**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- ROCHA, G. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naif, 2003.
- ROCHA QUE VOA. Erik Rocha. Brasil, 2002, DVD.
- SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- VILLAÇA, M. M. *América nuestra – Glauber Rocha e o cinema cubano*. **Revista brasileira de história: viagens e viajantes**, vol. 22, n. 44, 2002, p. 489-510.

- _____. **Cinema cubano** - revolução e política cultural. São Paulo: Alameda, 2010.
- XAVIER, I. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- _____. **Sertão mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Entre o cinema e a canção:

Uma história da MPB

Dra. Marcia Carvalho (FAPCOM, docente)

Resumo

A proposta principal é apresentar uma leitura das relações entre a história do cinema e a história da música popular no Brasil. Esta perspectiva historiográfica articula trabalhos, estudos, pesquisas, análises e memórias publicadas, para retomar questões importantes que circulam no debate sobre a música no cinema brasileiro.

Introdução

Este texto objetiva propor o entrelaçamento da história do cinema com a história da música popular no Brasil, apresentando suas trajetórias historiográficas e buscando, com isso, valorizar o viés histórico dos estudos do som no cinema brasileiro. Quaisquer que sejam as distinções que se possam fazer para caracterizar as várias formas de se analisar a música no cinema, é preciso afirmar preliminarmente que um traço comum é o levantamento bibliográfico sobre o tema e a articulação de um entendimento teórico e também histórico. Ao mesmo tempo, falar sobre música no cinema brasileiro é falar predominantemente de música popular e sobre canção.

Como já apresentei em minha tese de doutorado *A canção popular na história do cinema brasileiro* (2009), a história da MPB é traçada por muitos compositores talentosos e criativos, intérpretes e instrumentistas que, com seus vários ritmos, gêneros e *performances*, vêm divulgando a diversidade cultural brasileira através da música e suas múltiplas sonoridades, como o samba (com sua imensa variedade), o baião e outros gêneros nordestinos, os movimentos e tendências como Bossa Nova, Jovem Guarda, Tropicália, *Manguebeat*, entre outras misturas mais recentes.

A composição de canções no Brasil surge a partir da produção do poeta barroco Gregório de Matos Guerra, com sua expressão oral, que, segundo José Ramos Tinhorão, na obra *História Social da Música Popular Brasileira* (1998, p. 47), enfatizava o seu lado cancionista apontando sua predileção pelo “fundo de acompanhamento à viola” e pela “forma de canto falado”.

O pesquisador Luiz Tatit (2004) descreve as raízes da canção desde meados do século XVIII, na faixa popular dos batuques africanos nas rodas musicais. Deste mesmo

período, o autor lembra que inúmeras pequenas peças cômicas eram levadas ao teatro, que incorporava danças e canções populares, difundindo o gênero já conhecido como lundu, e a nova melodia do canto que passava a descrever sentimentos amorosos, muitas vezes convertidos em refrãos.

Assim, o canto sempre foi uma dimensão potencializada da fala e do corpo, desde as declarações lírico-amorosas dos seresteiros ao teatro musicado. No entanto, a canção brasileira, na forma que conhecemos hoje, surgiu com o século XX e com a incontestável evolução da nova tecnologia de registro sonoro. O compositor popular desenvolveu várias habilidades na confecção de canções, desde letras concisas, andamento dinâmico e melodias simples facilmente memorizadas. Segundo Luiz Tatit (2004, p. 75-76), os cancionistas firmaram-se de vez na década de 30, com força entoativa que revelava a voz do malandro, do romântico e do folião, todas propagadas pela difusão das ondas radiofônicas.

O pesquisador Marcos Napolitano (2005, p. 11-12) busca sistematizar uma breve definição para a canção ao resgatar as relações entre História e música popular a partir de sua forma “fonográfica”, com seu padrão de 32 compassos, adaptada a um mercado urbano e intimamente ligada à ideia de música para dançar e se emocionar. Segundo o autor, a música popular urbana reuniu uma série de elementos musicais, poéticos e *performáticos* da música erudita, como o *lied*, a *chançon*, árias de ópera, ou *bel canto*; da música “folclórica”, com as danças dramáticas camponesas, narrativas orais, ou cantos de trabalho; e do cancionero “interessado” do século XVIII e XIX, com as músicas religiosas ou revolucionárias, por exemplo. Com isso, a música popular consolidou-se na forma de uma peça instrumental ou cantada, disseminada por um suporte escrito-gravado (partitura/fonograma) ou como parte de espetáculo de apelo popular, como a opereta e o *music-hall*, e suas variáveis.

Dessa maneira, sem nos estender na dicotomia popular e erudito e suas tensões sociais e culturais que determinaram historicamente o desenvolvimento e a divulgação do “gosto” em torno das formas musicais, o debate em questão é como o cinema incorpora e apropria-se de toda essa bagagem musical em sua composição cinematográfica.

É comum resgatar as conhecidas brigas dos fãs do cinema mudo e a ojeriza dos críticos em relação ao cinema falado no final da década de 20, diante das primeiras experiências com o *Vitaphone*, o *Fox Movietone* e outros sistemas de gravação de som

para cinema.¹ Entretanto, a experiência de se trabalhar a música de cena já possuía convenções e despertava interesse com o teatro de revista, que no Brasil representava uma grande quantidade de números musicais. Vários compositores populares fizeram teatro de revista, como Sinhô (José Barbosa da Silva), Ari Barroso, Lamartine Babo, Braguinha (ou João de Barro) e Custódio Mesquita. Com este tipo de espetáculo, que utilizava, principalmente, crítica social através do entrelaçamento de canções e situações cômicas, formou-se a base das convenções do filme musical brasileiro, dos programas humorísticos de rádio de maior sucesso e talvez da música aplicada na programação televisiva.

Nesse sentido, pode-se questionar a incorporação e o diálogo com certos movimentos musicais, compositores e intérpretes na composição audiovisual do cinema brasileiro desde a fase da música utilizada como acompanhamento musical no cinema mudo, seja ela ao vivo ou executada com cilindros e discos, quando o cinema passava a ser incluído ao lado do circo e do teatro de revista como espetáculo nos cafés-cantantes e chopes berrantes entre outras casas de diversão. Pioneiras experiências que foram seguidas pela consolidação das relações da música de cinema com a indústria fonográfica e os veículos de comunicação, com a hegemonia do rádio nos anos 30 e da televisão a partir dos anos 60, até as trilhas musicais de filmes atuais, levando em conta a diversidade de estilos, técnicas e poéticas ao longo da história da MPB.

Entretanto, antes de se deter na análise da trilha musical de um filme ou de uma década de produção cinematográfica, talvez seja importante verificar o percurso histórico do casamento entre o cinema e a canção, resgatando análises, pesquisas e panoramas já realizados, com uma atenção especial para não cair na armadilha de certas ideias e descobertas ressurgirem com aparência de novas.

A história do cinema, a história da música popular e seus laços

Desde a segunda metade do século XX, a historiografia de forma geral passou por inúmeras transformações, particularmente com a repercussão da chamada Nova História,

¹ Ver, por exemplo, a pesquisa de Ismail Xavier em *Sétima arte: um culto moderno*, São Paulo: Perspectiva, 1978, sobre a trajetória crítica do Chaplin Club em defesa do cinema como arte visual, “arte do preto e branco e do silêncio” com *O Fan*, periódico chave na batalha contra o cinema falado, ou até na escolha do nome do cineclubes com referência à figura da resistência que foi Charles Chaplin. Sobre o uso do *Vita-phone* e o pioneirismo dos Estados Unidos nos anos de 1926 e 1927, ver, por exemplo, o texto de Douglas Gomery, *The coming of sound: technological change in the American film industry*, In: WEIS e BELTON (org.), *Filme Sound: theory and practice*. New York: Columbia University Press, 1985. p. 5-25.

que atribui relevância à perspectiva popular.² Os estudos de história do cinema passaram a questionar sua história tradicional nos anos 80, na Europa e nos Estados Unidos, através da diversa produção intelectual de autores como David Bordwell, Pierre Sorlin e Michele Lagny, entre outros, com pesquisas inseridas num quadro de renovação do discurso da história do cinema, sugerindo novos temas, recortes, abordagens e metodologias, analisados e divulgados no Brasil por pesquisadores de cinema brasileiro como Jean-Claude Bernardet, Eduardo Morettin e Arthur Aufran, entre outros.

No Brasil, segundo Arthur Aufran (2007, p. 18-19), os primeiros nomes a se preocuparem com o passado do cinema brasileiro eram quase sempre jornalistas que exerciam a crítica diante de uma atividade cultural pouco reconhecida socialmente, como Pedro Lima e Vinicius de Moraes.³ Francisco Silva Nobre é responsável pelo trabalho pioneiro *Pequena história do cinema brasileiro* (1955), que apresenta uma série cronológica de personalidades e títulos de filmes com comentários otimistas do autor sobre o cinema feito no Brasil, suscitando artigos de Paulo Emílio Sales Gomes e J. B. Duarte.⁴

Mas foi apenas nos anos 50 que se consolidou a constituição de uma historiografia do cinema brasileiro paralela ao reconhecimento da prática da crítica cinematográfica, com os periódicos especializados, a proliferação dos cineclubes, a atuação da Cinemateca Brasileira, em São Paulo, e da Cinemateca do MAM, no Rio de Janeiro, e a divulgação das primeiras histórias do cinema mundial.

Com isso, os primeiros textos de história do cinema brasileiro não foram produzidos por historiadores, mas sim por pessoas com ligações com a produção e com a crítica cultural, como: Adhemar Gonzaga a partir da documentação adquirida ao longo de sua trajetória no cinema; Carlos Ortiz com sua periodização do cinema brasileiro, ou a preocupação com uma pesquisa histórica de Alex Viany; Vicente de Paula Araújo; e Paulo

2 Ver, por exemplo, a análise das distinções entre a historiografia tradicional e a Nova História de Peter Burke, em *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992. p. 05-37. A bibliografia dos estudos historiográficos sobre a Nova História é imensa, variada e apresenta uma multiplicidade de vertentes de análise, já mapeada por Rogério Forastieri da Silva em *História da Historiografia*. Bauru-SP: EDUSC, 2001.

3 Ver, por exemplo, de Pedro Lima, O cinema no Brasil. In: *Selecta*. Rio de Janeiro, 1924; e de Vinicius de Moraes, Crônicas para a história do cinema no Brasil. In: *Clima*. São Paulo, 1944.

4 NOBRE, Francisco Silva. *Pequena história do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Associação Atlética Banco do Brasil, 1955; GOMES, Paulo Emílio Sales. Pesquisa histórica. In: *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Embrafilme; Paz e Terra, 1982; DUARTE, B. J. *Pequena história do cinema brasileiro*. *Anhembi*. São Paulo, v. XXII, n. 64, mar. 1965.

Emílio Sales Gomes.⁵

O livro *Introdução ao cinema brasileiro* (1959), de Alex Viany, marca o início da historiografia clássica no Brasil, que se desdobra com obras de caráter panorâmico, e também da nova historiografia universitária, tendência em andamento, com as análises e revisões críticas da escrita da história do cinema, inclusive com a revisão da trajetória do próprio Viany como crítico e historiador, de Jean-Claude Bernardet (1995) e Arthur Autran (2003; 2007).

Vicente de Paula Araújo, em *A bela época do cinema brasileiro* (1976), realiza “extensa reportagem cronológica”, nas palavras do próprio autor, sobre “os princípios históricos do cinema brasileiro”, pesquisando na *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, de 1898 a 1912, os primeiros projetores e filmagens, além do sucesso dos filmes cantantes. Já em *Salões, circos e cinemas de São Paulo* (1981), o autor pesquisa os primeiros filmes em São Paulo e a importância do exibidor Francisco Serrador, em *O Comércio de São Paulo*, de 1897 a 1914.

Outro texto de destaque foi *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966*, de Paulo Emílio Sales Gomes (1996). Nele consta uma cronologia para a história do cinema no Brasil caracterizando os seus principais períodos ou “épocas” a partir das crises de produção. Considerado um texto mais refinado em relação às outras tentativas anteriores de periodização, Paulo Emílio deu impulso para a chamada “historiografia universitária” quando se afasta do jornalismo cultural para se dedicar à implantação dos cursos de Cinema na Universidade de Brasília, em 1965, e na Universidade de São Paulo, em 1967. Nessa transição, também são fundamentais os trabalhos de Walter da Silveira, Jean-Claude Bernardet e Lucilla Ribeiro Bernardet. Além da legitimação do Cinema Novo a partir da própria trajetória crítica de Glauber Rocha, como em *Revisão crítica do cinema brasileiro*, de 1963.

Assim, o método científico começa com Paulo Emílio, passa por Maria Rita Galvão com a “história” feita a partir dos depoimentos em *Crônica do cinema paulistano* (1975),

5 Entre as primeiras sistematizações vale destacar: GONZAGA, Adhemar. A história do cinema brasileiro. In: *Jornal do Cinema*. 6 (40), ago. 1956, p. 51-54; GONZAGA, Adhemar. A história do cinema brasileiro. II capítulo: onde o cinema se firma como a diversão dos brasileiros. In: *Jornal do Cinema*, 6 (40), maio 1957, p. 47-51; e ORTIZ, Carlos. *O romance do gato preto: história breve do cinema*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1952. Ver também, de Adhemar Gonzaga e Paulo Emílio Sales Gomes, *70 anos de cinema brasileiro*, 1966; a compilação de críticas de Paulo Emílio em *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. vol. 1 e 2, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, 1981, e as pesquisas de Vicente de Paula Araújo: *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976, e *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

obra originada da dissertação de mestrado, defendida em 1969, na USP, e tem continuidade nos anos seguintes com uma produção historiográfica voltada para a pesquisa sobre a crítica cinematográfica, os testemunhos dos realizadores e o cinema de ficção, com autores como Ismail Xavier, Carlos Roberto de Souza, José Mário Ortiz Ramos e José Inácio Melo e Souza, entre outros.⁶

No campo da música popular, a música folclórica e o samba marcam definitivamente o início de um debate historiográfico. Entre os seus principais autores, pode-se destacar a figura de Mário de Andrade, que segundo Marcos Napolitano e Maria Clara Wasserman (2000, p. 168-169) tinha a preocupação da busca pela identidade musical e nacional para o Brasil na configuração dos traços da música popular desde o final do século XVIII, quando já podiam ser notadas “certas formas e constâncias brasileiras no lundu, na modinha, na sincopação”. Sem perpetuar culto às origens, Mário de Andrade procurava estabelecer as bases de um material musical que trouxesse em si a fala da brasilidade profunda, negando o exotismo, ufanismo, populismo e pastiches folclóricos como procedimentos de criação a partir do popular.

Ainda segundo Napolitano e Wasserman, o debate sobre as origens da música urbana, sobretudo aquela produzida e canalizada para o consumo na cidade do Rio de Janeiro, intensificou-se nos anos 30, num momento em que o nacional e o popular eram categorias de afirmação cultural e ideológica por excelência. O impulso definitivo para este debate em questão partiu do livro *Na roda do Samba* (1978), do jornalista Francisco Guimarães (Vagalume), publicado em 1933, obra que tentou estabelecer certos princípios básicos para definir o lugar e os fundamentos estéticos do samba, colocando o “morro” como território “mítico”. Com isso, Guimarães denunciava as engrenagens de rotulação e massificação da indústria fonográfica em relação ao samba autêntico, aquele de fala musical coletiva.

Também em 1933, surge outra visão sobre este debate calcada na afirmação de que o “samba é carioca, embora tenha nascido no morro”, com linguagem nacionalista sintetizada na obra de Orestes Barbosa, *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores* (1978). Oposto a Guimarães, Barbosa via o rádio como um veículo

6 A maioria dos primeiros estudos focaliza o cinema mudo da década de 20, com os chamados “ciclos regionais”; ver, por exemplo: BERNARDET, Lucila Ribeiro. *O Cinema pernambucano de 1922 a 1931: primeira abordagem*. Biblioteca ECA-USP, 1970; SOUZA, Carlos Roberto de. *O cinema em Campinas nos anos 20 ou Uma Hollywood Brasileira*. Dissertação (mestrado), Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979.

importante para a afirmação do gênero, que competia com os tangos e *foxes*, populares na época.

A partir do final dos anos 40, nomes como Almirante (Henrique Foreis Domingues), com *No tempo de Noel Rosa*, e Lúcio Rangel ganharam destaque na consolidação de um pensamento historiográfico de busca e preservação em torno da música urbana demarcando o seu “folclorismo”, visto que na virada para os anos 50 o samba abre alas para as marchinhas de carnaval e os gêneros estrangeiros, como boleros mexicanos, tangos argentinos e *Big Bands* norte-americanas que invadem as paradas de sucessos dos rádios. Neste tempo de divulgação do *jazz*, a música popular brasileira ficou alojada num espaço mais restrito de divulgação nos meios de comunicação de massa.

Para Ary Vasconcelos, outro nome ligado ao pensamento folclorista, os anos 30 e 40 se tornaram o emblema da “época de ouro” da música popular brasileira. Em *Panorama da Música Brasileira* (1964), Vasconcelos divide a história da música urbana em quatro fases: a fase primitiva (1889-1927); fase de ouro (1927-1946); fase moderna (1946-1958); e fase contemporânea (1958 em diante).

Também os trabalhos publicados e a vigorosa atuação de Almirante, Lúcio Rangel e Ary Vasconcelos foram fundamentais na historiografia da música popular brasileira, que ganhou cores fortes com a verve polemista do crítico José Ramos Tinhorão, no momento em que a Bossa Nova indicava a transformação da “moderna MPB” e as canções não eram mais voltadas para o rádio (tal como nos anos 30), mas sim para a TV. Tinhorão, desde seus livros iniciais, defende a tese da expropriação da música popular pela classe média, cuja consequência inevitável foi a perda das referências de origem, marcada pelo surgimento do grupo de Vila Isabel, nos anos 30, e a Bossa Nova, no final dos anos 50. Seguindo o seu eixo de argumentação, a partir dos anos 70 os livros de Tinhorão incorporam uma periodização com aporte documental extenso.

Outros autores seguidores do tema da expropriação cultural foram Muniz Sodré, em *Samba, o dono do corpo*, publicado nos anos 60; a socióloga Ana Maria Rodrigues, que investigou o universo específico das Escolas de Samba e dos desfiles de carnaval em *Samba negro, espoliação branca*, e com o refinamento do debate da “pureza” das identidades negras presente no trabalho de Roberto Moura.

A produção acadêmica que se inicia nos anos 70 consolida-se na década de 80 com várias revisões historiográficas sobre esta discussão das origens da música popular brasileira. Napolitano e Wasserman (2000, p. 182) explicam que os autores ligados à

imprensa, sobretudo à imprensa carioca, produziram várias obras, nas quais o problema central era determinar o lugar da origem e as formas evolutivas da música a partir do debate sobre identidade sócio-musical brasileira. No entanto, as revisões historiográficas recentes têm procurado criticar a própria categoria “origem” como eixo de um projeto historiográfico para a música popular brasileira. Com isso, a produção ensaística ligada ao meio acadêmico passa a enfatizar novos padrões e identidades que os gêneros musicais urbanos tomaram, na medida em que foram configurando-se como músicas para consumo, voltadas para o mercado urbano.

Nesse viés, José Miguel Wisnik, em “Getúlio da Paixão Cearense”, capítulo do livro *O nacional e o popular na cultura brasileira – Música* (1982), traça um painel das transformações da música urbana brasileira com uma reflexão sociológica e estética sobre o samba e o Estado Novo. Jorge Caldeira realiza uma análise da consagração do samba e de seus novos hábitos de composição, produção, circulação e escuta musical em sua dissertação de mestrado intitulada *A voz: samba como padrão de música popular brasileira 1917-1939* (1989). E, já em meados dos anos 90, Hermano Vianna, em *O mistério do samba*, discute como o samba não nasceu “autêntico”, mas foi “autenticado” ao longo dos anos 20 e 30, num processo de “invenção de uma tradição” e “da raiz dos males do Brasil à definidora do caráter nacional”.

Na perspectiva de examinar a historiografia da canção popular brasileira vale ainda estudar algumas análises específicas inspiradas nas transformações da Bossa Nova e no impacto do movimento da Tropicália, depois da participação de Caetano Veloso e Gilberto Gil no Festival da TV Record de 1967. Bases estéticas que irão gerar inúmeras investigações na crítica musical e perpetuar-se na cena musical até os dias de hoje, sobrevivendo às modas da música *pop*, à explosão do *rock* nacional nos anos 80, ou aos tímidos movimentos dos anos 90, como o *manguebeat*, como já apresentei em minha pesquisa (CARVALHO, 2009).

Alguns estudos se debruçam na canção partindo das análises sobre a letra e a forma musical, tendo como destaque a significativa pesquisa de Luiz Tatit ao analisar a canção a partir da língua falada ou da “voz que canta, pela maneira de dizer”. A contribuição de Tatit se situa essencialmente nos campos da Linguística e da Semiótica, servindo-se dos conceitos destas áreas para sua análise. Segundo Tatit, o canto já existe na fala sob a forma do “gesto” ou da “entoação”, e a canção popular busca a melodia seguindo a “dicção” de cada cancionista. Assim, mesmo no debate contemporâneo sobre a música

em tempos digitais, Tatit comenta a importância e a resistência da canção:

Não nos preocupemos com a canção. Ela tem a idade das culturas humanas e certamente sobreviverá a todos nós. Impregnada nas línguas modernas, do Ocidente e do Oriente, a canção é mais antiga que o latim, o grego e o sânscrito. Onde houve língua e vida comunitária, houve canção. Enquanto houver seres falantes, haverá cancionistas convertendo suas falas em canto. Diante disso, adaptar-se à era digital é apenas um detalhe. Uma canção renasce toda vez que se cria uma nova relação entre melodia e letra. É semelhante ao que fazemos em nossa fala cotidiana, mas com uma diferença essencial: esta pode ser descartada depois do uso, aquela não. O casamento entre melodia e letra é para sempre. Por esse motivo, existem meios de fixação melódica, muito empregados pelos compositores, que convertem impulsos entoativos em forma musical adequada para a condução da letra (TATIT, 2007, p. 230).

Outras pesquisas mais recentes também focalizam a canção com destaque para o trabalho historiográfico, como é o caso, já citado, de Marcos Napolitano.⁷ Por sua vez, o diálogo entre estas historiografias, da música popular e do cinema brasileiro, foi estratégia desbravada de maneira panorâmica em minha tese de doutorado (CARVALHO, 2009).

Aliás, vale ressaltar que a música e o som no cinema brasileiro não são mais pouco estudados e talvez seja possível afirmar que a área vem ganhando novos contornos com pesquisas sérias e algumas obras importantes entre livros, teses ou mesmo artigos e ensaios, como também já foi exposto por Fernando Morais da Costa (2010).

Entretanto, antes das novas pesquisas, algumas publicações brasileiras merecem menção especial, como os pioneiros trabalhos “Notas sobre o som e a música no cinema brasileiro”, de Alex Viany (1977), publicado na revista *Cultura*, ou “O som no cinema brasileiro” (1981), organizado por Jean-Claude Bernardet, na revista *Filme e Cultura*, com uma série de depoimentos e entrevistas com Luís de Barros e Humberto Mauro, Watson Macedo, Arthur Omar, Vladimir Carvalho e Geraldo Carneiro, ou Leon Hirszman, além de compositores como John Neschling, Remo Usai, Caetano Veloso e Paulo Moura, e de técnicos como Vitor Rapozeiro e Juarez Dagoberto.

Entre os livros de destaque, é impossível não lembrar *Música popular: teatro e cinema* (1972), de José Ramos Tinhorão, obra pioneira na abordagem das relações entre a música popular e seus veículos de divulgação: o teatro de revista e o cinema, ao lado do disco, do rádio e da TV. Estudo que investiga o aproveitamento, pela classe média e pelos empresários (entre eles: revistógrafos, maestros, cineastas, produtores), de rica matéria-

⁷ Ver, por exemplo, os livros de Marcos Napolitano, *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB, 1959-1989*. São Paulo: Annablume, 2001; *A síncope das ideias: A questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Perseu Abramo, 2007.

prima da cultura popular ao lado do fortalecimento da indústria estrangeira e da aceitação do público. Tinhorão realiza o resgate da história do teatro de revista como o primeiro grande lançador de composições da música popular brasileira, ao lado de músicas de operetas, dado que o gênero figurava-se como resultado do casamento do vaudeville com a opereta, na segunda metade do século XIX. A aceitação da marchinha, ritmo popular composto para o carnaval, impulsionou o trabalho de compositores como Costa Júnior e Chiquinha Gonzaga para o teatro de revista com estrutura tipicamente brasileira e também lançou nomes como Araci Cortes, Silvio Caldas e Carmen Miranda. Muitos sucessos de músicas eram aproveitados para atrair público ao teatro e depois para o cinema, com a estreita ligação entre o nascimento da indústria do disco, da festa do carnaval, do rádio e, mais tarde, da televisão.

Outro livro pioneiro é *Filmusical brasileiro e Chanchada* (1975), de Rudolf Piper, que traz um texto breve e panorâmico que cita vários filmes importantes na tentativa de uma definição do que é chanchada, calcada na análise de *posters*, fotos e ilustrações de filmes. Na análise deste mesmo período, época de explosão do gênero musical no Brasil e no mundo, pode-se destacar o pequeno livro *A chanchada no cinema brasileiro* (1983), de Afrânio Catani e José Inácio de Melo e Souza; *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio à JK* (1989), de Sérgio Augusto, ensaio que se inicia nos anos 10, percorrendo os desdobramentos do advento do cinema sonoro no Brasil para analisar a paródia e a carnavalização (concepção bakhtiniana) dos filmes musicais, em particular da Atlântida, com a extensa filmografia de chanchadas e comédias musicais; e *Cinema carioca nos anos 30 e 40: os filmes musicais nas telas da cidade* (2003), dissertação de mestrado publicada de Suzana Cristina de Souza Ferreira, que analisa em especial a produção da Cinédia em seu contexto histórico estado-novista.

Entre os trabalhos acadêmicos mais recentes que ganharam divulgação no formato de livro, destacam-se *A música no cinema brasileiro: os inovadores anos 60* (2009), que investiga o jazz, o rock e a bossa nova na década em questão, período já analisado em detalhe por Ismail Xavier, também atento às relações entre música e imagem na configuração de estilos e tendências cinematográficas em *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal* (1993). E a pesquisa de Fernando Morais da Costa em *O som no cinema brasileiro* (2008), que investiga as convenções dos usos dos sons em quatro períodos da história do cinema brasileiro ao descrever as primeiras tentativas de sonorização a partir de 1902, comentar o advento sonoro entre o fim dos anos 20 e início

dos anos 30, mostrar a mudança de paradigma com o som direto de 1962, e questionar o som no cinema brasileiro contemporâneo, com atenção especial para o uso dos ruídos e do silêncio em alguns filmes particulares, revelando importante consulta de arquivos e documentações na cidade do Rio de Janeiro e a confecção de um glossário dos aparelhos de gravação e reprodução sonora. Ou ainda, a publicação de várias pesquisas e algumas análises soltas de *Nas trilhas do cinema brasileiro* (2009), obra que aglutina textos sobre a relação da música popular com o cinema através das décadas e do papel de certos músicos e filmes singulares.

Além destes, vale conhecer as pesquisas inéditas de Cíntia Campolina de Onofre, *O zoom nas trilhas da Vera Cruz* (2005), e de Zuleika de Paula Bueno, *Leia o livro, veja o filme, compre o disco: a produção cinematográfica juvenil brasileira da década de 1980* (2005), que abordam as trilhas musicais da produção da Vera Cruz e de alguns filmes dos anos 80, respectivamente.

Considerações Finais

Esta perspectiva historiográfica apresentada aqui busca um cotejo com as obras que tentaram organizar, ordenar e sistematizar a história do cinema e a história da música popular brasileira. Com este breve panorama, creio conseguir demonstrar que a abordagem histórica permite uma melhor compreensão das mudanças de convenções, expressividades e tendências estéticas que ocorreram na vinculação entre música e cinema. Sem ciclos, mortes e retomadas, a canção atravessa a história do cinema brasileiro problematizando sua própria história, revelando inovações tecnológicas, propostas estéticas e poéticas, posicionamentos políticos e ideológicos numa produção contínua de estilos, tendências e revitalizações audiovisuais.

Os vários vínculos destas duas histórias podem permitir encontrar diretrizes para analisar melhor as diferentes funções da canção para a construção da linguagem cinematográfica e para a trajetória de produção de filmes especificamente brasileiros. Nesse sentido, investigar as interfaces da história cultural através da canção de cinema instiga múltiplas análises e pesquisas que daqui podem prosseguir.

Referências

ALMIRANTE. **No tempo de Noel Rosa**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1963.
AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro**: a chanchada de Getúlio a JK. São

Paulo: Companhia das letras, 1989.

AUTRAN, Arthur. **Alex Viany**: crítico e historiador. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. Panorama da historiografia do cinema brasileiro. **Revista ALCEU**, vol. 7, n. 14, jan/jun. 2007, p. 17-30.

BARBOSA, Orestes. **Samba**: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

BERNARDET, Jean-Claude. O som no cinema brasileiro. **Filme e Cultura**. Rio de Janeiro: Embrafilme, n. 37, jan/fev/mar. 1981, p. 2-34.

_____. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**. São Paulo: Annablume, 1995.

BUENO, Zuleika de Paula. **Leia o livro, veja o filme, compre o disco**: a produção cinematográfica juvenil brasileira na década de 1980. Tese (doutorado em Multimeios), Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

CALDEIRA, Jorge. **A voz**: samba como padrão de música popular brasileira, 1917/1939. Dissertação (mestrado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CARVALHO, Marcia. **A canção popular na história do cinema brasileiro**. Tese (doutorado em Multimeios), Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

CATANI, Afrânio M.; SOUZA, José I. M. **A chanchada no cinema brasileiro**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

COSTA, Fernando Morais da. **O som no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

_____. Os estudos do som no cinema, da música e a lembrança dos músicos. **RECine** - Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo, Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, ano 7, n. 7, out. 2010, p. 54-59.

FERREIRA, Suzana C. de S. **Cinema Carioca nos anos 30 e 40**: os filmes musicais nas telas da cidade. São Paulo: Annablume, 2003.

GALVÃO, Maria Rita. **Crônica do Cinema Paulistano**. São Paulo: Ática, 1975.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966. **Cinema**: Trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1996. p. 19-83.

GUERRINI JUNIOR, Irineu. **A música no cinema brasileiro**: os inovadores anos 60. São Paulo: Terceira Margem, 2009.

GUIMARÃES, Francisco. **Na roda do samba**. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

LUNA, Rafael de (org.). **Nas trilhas do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Tela Brasilis Edições, 2009.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

NAPOLITANO, Marcos. **História e Música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, vol. 20, n. 39, 2000, p. 167-189.

ONOFRE, Cíntia C. **O zoom nas trilhas da Vera Cruz**: A trilha musical da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Dissertação (mestrado em Multimeios), Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

PIPER, Rudolf. **Filmusical brasileiro e chanchada**. São Paulo: Global, 1977.

- ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- RODRIGUES, Ana Maria. **Samba negro, espoliação branca**. São Paulo: Hucitec, 1984
- SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- _____. **Todos entoam**: Ensaios, conversas e canções. São Paulo: Publifolha, 2007.
- TINHORÃO, José Ramos. **Música popular**: teatro e cinema. Petrópolis: Vozes, 1972.
- _____. **Música popular**: do Gramofone ao Rádio e TV. São Paulo: Ática, 1981.
- _____. **As origens da canção urbana**. Lisboa: Caminho, 1997.
- _____. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- _____. **Cultura popular**: temas e questões. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- VASCONCELOS, Ary. **Panorama da Música Brasileira**. São Paulo: Livraria Martins, 1964.
- VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1959.
- _____. Notas sobre o som e a música no cinema brasileiro. **Cultura**. Brasília: Embrafilme, 1977.
- WISNIK, José Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileira - Música**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- _____. **Sem receita**. São Paulo: Publifolha, 2004.
- XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.

Documentário animado:
Um estudo sobre *Valsa com Bashir*¹

Maria Ines Dieuzeide Santos Souza² (UFSCar, mestranda em Imagem e Som)

Resumo

Tem se destacado nos últimos anos a produção de um tipo de filme documentário construído com técnicas de animação. Tomando como objeto de análise o filme *Valsa com Bashir* (Ari Folman, 2008), a partir de uma leitura crítica dos conceitos e modos de representação definidos por Bill Nichols, buscamos refletir sobre algumas implicações dos usos das imagens animadas na realização documental e identificar o lugar que este filme ocupa (com seus diálogos e tensões) na tradição documentária.

Introdução

Em julho de 2010, o Anima Mundi, Festival Internacional de Animação, promoveu em São Paulo e no Rio de Janeiro sua 18ª edição, e contava com um bloco temático dedicado aos documentários animados. Foram exibidos seis curtas metragens em uma sessão do Panorama Internacional.³ Em agosto desse ano, o Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo também organizou um programa especial com cinco documentários animados.⁴ Em 2009, o É Tudo Verdade, Festival Internacional de Documentários, ofereceu uma menção honrosa ao documentário animado *Slaves – An Animated Documentary*, de Hanna Heilbronn e David Aronowitsch (2008). No ano anterior, foi o curta brasileiro *Dossiê Ré Bordosa*, de César Cabral (2008), que recebeu a menção honrosa nesse mesmo festival.

Em 2008, o longa-metragem israelense *Valsa com Bashir*, de Ari Folman, foi lançado no Festival de Cannes, ganhando grande repercussão internacional. Este filme, indexado como documentário pelo diretor, tenta reconstruir memórias acerca da Guerra

1 Artigo realizado durante o mestrado, com bolsa CAPES.

2 maridieuzeide@gmail.com

3 Os filmes exibidos foram: *Ouvindo com os olhos (An eyeful of sound)*, Samantha Moore, 2010), *Heranças (Heirlooms)*, Wendy Chandler e Susan Danta, 2009), *Orações pela paz (Prayers for peace)*, Dustin Grella, 2009), *Rattus Rattus* (José Brandão, 2009), *Os bordados falam (Tanko bole chhe)*, Nina Sabnani, 2009), *As Amadas (The beloved ones)*, Samantha Moore, 2007). Disponível em: <<http://www.animamundi.com.br/pt/festival/catalogo/catalogo:478.html>>. Acesso em: 15 ago. 2010.

4 Os filmes exibidos foram: *Conto de bairro (Conte de quartier)*, Florence Mialhe, 2006), *Dossiê Ré Bordosa* (César Cabral, 2008), *Madagascar; diário de viagem (Madagascar, Carnet de voyage)*, Bastien Dubois, 2009), *Ryan* (Chris Landreth, 2004), *Tussilago* (Jonas Odell, 2010). Disponível em: <<http://www.kinoforum.org.br/curtas/2010/>>. Acesso em: 15 ago. 2010.

do Líbano de 1982, na qual o próprio Folman esteve presente. Baseado em entrevistas, o filme teve todas as imagens sintetizadas graficamente, com exceção da última sequência, que usa imagens de arquivo captadas logo após o massacre de Sabra e Shatila, episódio que tem uma importância fundamental para o realizador.

Percebemos que essa é uma forma de elaboração do documentário que, cada vez mais, ganha espaço, tanto junto a um público mais interessado na linguagem documental quanto junto aos amantes da animação, e não deve ser ignorada no panorama da produção cinematográfica. Junto com a produção, a reflexão sobre essa prática pode contribuir para a compreensão das possibilidades e transformações da linguagem documental na contemporaneidade.

Assim, tomando como objeto de análise o filme *Valsa com Bashir*, a proposta deste trabalho é refletir sobre as formas de elaboração da narrativa documental, e suas relações com a imagem animada. Procuramos perceber, a partir de uma leitura crítica dos conceitos e modos de Bill Nichols, os diálogos estabelecidos entre este filme e os documentários performáticos, e qual o seu lugar na tradição documentária.

***Valsa com Bashir* e a realização documental**

Valsa com Bashir, de Ari Folman (2008), é um filme de animação construído a partir de conversas e entrevistas do diretor com amigos e pessoas que estiveram envolvidas na Guerra do Líbano. Em 1982, o exército de Israel invadiu o sul do território libanês com o objetivo de cessar os ataques da Organização para a Libertação da Palestina (OLP), baseada no Líbano. No entanto, com o assassinato de Bashir Gemayel, presidente eleito em Beirute e aliado às forças israelenses, essas tropas dirigem-se à capital, e são coniventes com o massacre cometido pela milícia cristã falangista nos campos de refugiados palestinos de Sabra e Shatila, como vingança pelo assassinato do presidente. Ari Folman foi um dos soldados que participou desses acontecimentos, e esse filme é a tentativa de reconstrução de um episódio que ele mesmo bloqueou na sua memória.

O diretor tem com o tema abordado uma relação muito próxima, e o filme serve como uma tentativa pessoal de reconstruir uma memória dolorosa. Não há a intenção de contar a “grande História”, mas de reconstruir o passado daqueles que estiveram diretamente envolvidos. Para lidar com isso, Folman escolheu trabalhar com imagens que não foram captadas diretamente do real, mas construídas a partir de lembranças do massacre de Sabra e Shatila. São os aspectos subjetivos que mais interessam na proposta

deste filme, que estão explicitamente em jogo, e que podem ser explorados na animação: “Eu nunca tratei isso como uma história de guerra. É, mas não na minha cabeça. Na minha cabeça, é uma busca por memória, e memória em animação é perfeito” (FOLMAN apud STRIKE, 2008, tradução nossa).⁵

Apesar da predominância das imagens-câmera na narrativa documental, tem se destacado nos últimos anos – mesmo que em número pequeno – a produção de documentários de animação, realizados parcial ou integralmente com técnicas desse gênero do cinema, tradicionalmente dedicado à ficção. Não que o uso da animação no documentário fosse alguma novidade, mas foi sempre mais um elemento retórico, recurso para gráficos, letreiros, ilustrações, mapas, e não uma característica central para a linguagem.

O que se vê hoje são experiências cada vez mais ousadas na utilização das imagens animadas na construção da narrativa documental. Filmes inteiramente construídos graficamente, em que, à primeira vista, não se distinguem na imagem os traços do real, a “intensidade do mundo” (RAMOS, 2008), mas que ainda assim podem (e querem) ser considerados documentários. E que continuam estabelecendo asserções sobre o mundo histórico, mundo com o qual mantêm vínculos, em diferentes camadas da narrativa.

Índia Mara Martins começa a sistematizar uma discussão sobre o documentário animado, elencando algumas características do mesmo. Ela propõe como definição para documentário animado

um filme de situações e fatos reais registrados em suporte eletrônico utilizados como base para posterior intervenção com animação, que muitas vezes é computacional (algumas vezes utiliza animação tradicional). Quase sempre apresenta a valorização de aspectos subjetivos das situações a partir da representação das personagens e dos cenários (MARTINS, 2007, p. 92).

Para ela, o que se revela potencial é pensarmos nessa característica de valorização de “aspectos subjetivos das situações”, já que a animação traz outras possibilidades expressivas ao documentarista. “A valorização de aspectos subjetivos continua sendo o grande diferencial do documentário animado, pois a animação lhe permite documentar o indocumentável” (MARTINS, 2007, p. 93).

No entanto, o documentário de animação não se desfaz do vínculo com referentes

⁵ “*I never treated it as a war story. It is, but not in my mind. In my mind, it’s a search after memory, and memory in animation is perfect*” (FOLMAN apud STRIKE, 2008).

reais, e busca maneiras de transmitir ao espectador a existência desses referentes fora do filme. Isso pode se dar por meio de vários recursos, e no caso de *Valsa com Bashir*, este vínculo aparece predominantemente por meio do áudio das entrevistas, que foi gravado com as pessoas que participaram daqueles acontecimentos.⁶ A relação do som com suas fontes originais se tornará mais explícita na última sequência, como veremos mais adiante.

Na primeira cena do filme, somos surpreendidos por um bando de cachorros ferozes, que correm nervosamente pelas ruas de uma cidade, até chegarem a um edifício, onde latem e rosnam ameaçadoramente para um homem, que olha pela janela. Uma voz *off* começa a falar sobre esses cachorros, e um corte nos leva para uma animação da fonte da voz, um homem que conta para outro esse sonho obsessivo com 26 cães que o perseguem. No correr deste diálogo, vamos nos situando em relação ao propósito do filme: quem escuta a narração do sonho é a figura do próprio Ari Folman, diretor do documentário, e esse pesadelo tem relação direta com a Guerra do Líbano, onde ambos combateram, há mais de vinte anos. No entanto, Folman não guardou lembranças dessa época, e o filme é sua busca por elas.

Esses primeiros minutos já trazem as principais características do filme: todas as imagens são animadas, e alternam-se no tempo e no espaço, no mundo da carne e na imaterialidade da mente – a animação é usada para reconstituir visões, lembranças, sonhos, estados de espírito dos personagens, além de representá-los no tempo presente –; todos os personagens são acompanhados por um crédito em sua primeira aparição, que os identifica e, em alguns casos, qualifica; a trilha musical é marcante e ocupa um espaço importante nas sequências, criando climas e efeitos dramáticos; o diretor se coloca na história, como personagem principal, fio condutor da narrativa, tanto por meio da sua figura na interação com os outros personagens, quanto por meio de sua fala *off*, em tom confessional.

A opção por essa narração em primeira pessoa é muito importante, e determina um tipo de relação do espectador com o filme que é também uma estratégia retórica:

[...] a voz literal do cineasta participa do diálogo, mas sem a autolegitimação e o tom autoritário da tradição anterior. (Também não possui o caráter auto-reflexivo presente nas obras de Vertov, Rouch ou MacDougall.) [...] essas vozes, que teriam o potencial de transmitir segurança, na verdade partilham dúvidas e emoções com outros personagens e com o espectador. Como

6 Todas as vozes são, de fato, dos personagens reais, salvo por duas exceções: o primeiro amigo que aparece, Boaz, e o amigo que mora na Holanda, Carmi. Essas pessoas não quiseram aparecer no filme, e tiveram suas vozes dubladas por atores e suas feições modificadas na animação.

resultado, parecem recusar uma posição privilegiada em relação a outros personagens. É claro que essas vozes autorais menos assertivas continuam cúmplices da voz dominante do próprio sistema textual, mas o efeito sobre o espectador é muito diferente (NICHOLS, 2005, p. 57).

No visual do filme, houve a preocupação de que os personagens tivessem a aparência mais realista possível. Nos comentários do diretor (presentes como extras no DVD lançado no mercado), ele afirma que achava que era “crucial que os personagens parecessem reais, senão o público não se ligaria emocionalmente a eles”. Essa estética mantém a forma (e a fôrma) das imagens-câmera, suas proporcionalidades.⁷

Mas, mesmo prezando por esse visual realista, prevalece na animação o traço expressivo, as interferências do desenho que ressaltam pensamentos, estados psicológicos:

Mesmo quando procura no real a origem referencial de seu trabalho, o animador não o representa – de forma exclusiva – nem por imitação, nem por análise objetiva [...]. Aquela provém de operações que tomam lugar em seu corpo e a partir dele. O animador manifesta em filme aquilo que resta de impressões que o marcaram e modificaram fisicamente (GRAÇA, 2006, p. 96).

Além disso, o visual da animação aparece muito como resultado do embate entre as necessidades dos realizadores e as limitações tecnológicas, e de como incorporar o dispositivo no discurso do filme:

A animação foi ditada pelo desenho do filme. No começo eu estava obcecado em fazer um filme onde o desenho fosse o mais realista possível, o que significava colocar mais sombras nos personagens, mais rugas, formas, contornos. No entanto, quanto mais detalhes você tem, mais complicado se torna movimentar os personagens na animação de recorte, que é de fato a animação mais simples. [...] O movimento básico nos matou. Em um momento então eu decidi, “Vamos fazer tudo em recorte, mas a parte de baixo do corpo vai ser em animação clássica. Do joelho para baixo, vai ser quadro-a-quadro”. A aparência resultante tem alguma coisa de única, desconectada do tempo (FOLMAN, em GUILLEN, 2009, tradução nossa).⁸

Não há, em *Valsa com Bashir*, uso de rotoscopia, técnica de animação em que se desenha diretamente sobre planos gravados, quadro a quadro. A imagem é completamente construída por meio de uma mistura de técnicas de animação 2D, *Flash* e CGI (*computer-*

7 Fernão Ramos desenvolve a ideia de fôrma das imagens-câmera no artigo *A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa* (2005).

8 “The animation was dictated by the design of the film. At the beginning I was obsessed to make a film where the design was as realistic as possible, meaning putting in more shadows on the characters, more wrinkles, shapes, contours. However, the more details you have, the more complicated it becomes to move the characters in cut-out animation, which is actually the simplest animation. [...] Basic movement killed us. There was one moment where I decided, ‘Let’s make everything in cut-out, but the lower part of the body will be classic animation. From the knees down, it will be frame-by-frame’. The resulting look had something unique, disconnected from time” (FOLMAN, em GUILLEN, 2009).

generated imagery), embora tenha como referência um *storyboard* feito a partir da gravação de entrevistas e depoimentos. Todas as cenas seguiram o roteiro escrito pelo diretor, e esse foi mesmo um roteiro literal, não um “documento de trabalho” (ROSENTHAL, 1996), um guia que poderia estar aberto às possibilidades ou imprevisibilidades do mundo. Os personagens e histórias foram escolhidos a partir de um extenso trabalho de pesquisa, que gerou o roteiro. Com isto pronto, as entrevistas foram captadas em vídeo, para darem origem ao *storyboard*, e a partir daí se construiu a animação.

São recorrentes no filme as “situações indocumentáveis”, onde se nota que os animadores tinham mais liberdade no desenho, nas cores, nos cenários: são as cenas que retratam os sonhos, as alucinações dos personagens, lembranças que se dão como “terríveis viagens de LSD”. Nessas cenas aparece, de maneira mais óbvia, todo o potencial criativo da animação, trabalhando de maneira a enfatizar as proposições do diretor, sua visão onírica e o caráter absurdo da guerra.

Além disso, se o traço do desenho se preocupa em guardar as proporções realistas, são as cores – e a ausência de cores – que desempenham papel fundamental na expressividade da animação. Isso fica bem claro na parte final do documentário, quando se começa a narrar e reconstituir o massacre de Sabra e Shatila. Durante essa sequência, alternam-se os depoimentos de Dror Harazi, soldado que esteve presente no cerco israelense aos campos de refugiados palestinos, e do jornalista Ron Ben-Yishai. Eles aparecem em um plano tradicional de depoimento documental: em estúdio, com fundo escuro, plano médio frontal. As cenas que reconstituem o massacre são todas monocromáticas, o tom sépia contrastando com as cores vivas da praia que aparecia antes, trazendo toda a melancolia, a tristeza e culpa daqueles dias.

A quase ausência de música, num filme em que as inserções musicais são praticamente encadeadas, é mais um elemento que reforça o peso dramático desses eventos para o filme. Em contrapartida, os sons ambientes são muito bem trabalhados: escutamos com clareza os passos no chão de terra, os tiros, as peças penduradas nos uniformes dos soldados que ficam balançando, os caminhões carregados de gente. Tudo aumenta a crueza e a crueldade do momento.

É nessa sequência final que se dá a transição das imagens animadas para imagens-câmera, cenas de arquivos que retratam os campos de refugiados palestinos logo após o massacre cometido pelas tropas falangistas. Enquanto Ben-Yishai vai descrevendo a entrada nos campos palestinos, a música que se escuta é um dos arranjos de *The haunted*

ocean.⁹ Essa música toca cinco vezes durante o filme, com três arranjos diferentes. Na primeira vez, ela vem acompanhando o que seria o primeiro *flashback* de Folman, que ele não sabe direito do que se trata, apenas que está relacionado ao massacre de Sabra e Shatila: com alguns soldados, ele se levanta do mar, veste a farda e caminha por Beirute; ao virar uma esquina, se encontra com muitas mulheres, que choram, andando em sua direção. Durante essa cena, as imagens são acompanhadas unicamente da música, sem nenhuma narração ou sons ambientes. Essa visão o persegue durante o filme, e a cena é repetida mais duas vezes, com cortes diferentes – com a mesma música, mesmo arranjo. A quarta vez em que a música é repetida é nessa sequência final.

Dessa vez, como já dissemos, a música vem junto com as imagens descritas por Ben-Yishai, assim que é ordenado o fim dos tiros nos campos de refugiados. São as imagens da destruição, e a música dura até o momento em que o jornalista vê o primeiro o corpo, de uma criança. É interessante perceber como esses dois momentos se interligam por meio da trilha musical: aquela visão que assombrava o diretor acaba ganhando corpo pela experiência vivida por outra pessoa, que de alguma maneira é a experiência dele mesmo. Mas se nas primeiras vezes a música ficava em primeiro plano, com um arranjo que acrescentava uma tensão pelo desconhecido, desta vez a música dá mais espaço para a narração, tem um clima mais apropriado a essa sensação da presença da morte.

A partir do momento em que Ben-Yishai descobre o corpo daquela criança, a música termina, dando lugar a umas batidas espaçadas bem graves. Logo em seguida, sobe de volume um choro, misturado com gritos de mulheres. É quando todos os mortos são vistos, e a imagem sai dos corredores apertados para se encontrar com as donas dos lamentos, e todas elas vão em direção, junto com a câmera, ao rosto assustado de Ari Folman. Mais uma vez, o final do massacre coincide com aquele *flashback* do diretor, agora não pela música, mas pela imagem.

Desse primeiro plano do rosto assustado de Folman, um corte traz agora não mais imagens animadas, mas imagens-câmera, de arquivo, tomadas naquele momento. O som que ouvíamos até então, dos lamentos e gritos, são agora sincronizados às suas fontes originais, uma sucessão de mulheres em desespero, a imagem da dor. Com um corte seco, voltamos ao silêncio, cortado apenas pelas batidas graves e espaçadas, que continuam. As imagens videográficas mostram as vítimas do massacre, corpos ainda entre os entulhos.

9 Música de Max Richter, que trabalhou na composição da trilha original do filme.

Depois disso, um plano preto, e créditos finais.

Essas imagens trazem a intensidade do mundo, permitem que o espectador de fato se lance à experiência da situação, saindo da dimensão do relato. E elas dão vida, jogam sentido para todo o filme que passou, graças ao tratamento sonoro: se antes podíamos supor o vínculo do áudio das entrevistas com os personagens reais, agora temos mais certeza, já que o som contribui sobremaneira para a continuidade na passagem da imagem animada para a imagem-câmera, e permite essa ligação do que ouvimos com suas fontes sonoras. De certa maneira, isso acaba se remetendo ao resto do filme, fazendo com que o documentário ganhe legitimidade – os índices sugeridos na imagem (o estúdio, o crédito com nome e profissão) ganham peso pela materialidade do som dos diálogos.

A cena final coloca tudo em proporção: a busca do filme pode ter sido pessoal, mas o drama foi de milhares. A história não termina com o diretor, ela se volta para o coletivo: “A dimensão expressiva pode estar ancorada em indivíduos específicos, mas estende-se para abarcar uma forma de reação subjetiva social ou compartilhada” (NICHOLS, 2007, p. 171-172).

É pensando nessas características de *Valsa com Bashir* que o aproximamos do que Bill Nichols chamará de documentários performáticos. Nos últimos anos, tem aumentado o número de teóricos que pensam o documentário e propõem interpretações ou sistematizações para os diferentes procedimentos documentais. Bill Nichols (2007) sugere, a partir de algumas características predominantes, uma divisão de seis modos, ou tipos, de documentários: documentário poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático. Esses modos dizem respeito, principalmente, às formas de aproximação com o sujeito e com o mundo construídas pelo filme, e à relação que se estabelece entre o documentarista e as imagens. Mas é importante ter em mente que esses modos não representam estruturas fechadas: é comum que características de mais de um tipo se misturem em uma mesma obra, mas é possível identificar uma organização dominante, correspondente a um dado modo.

Não nos estenderemos aqui explicando o que caracterizaria, para Nichols, cada modo documental. Pensamos que nosso objeto de análise pode estabelecer diálogos com outras obras em que a forte tradição objetivista do documentário clássico se quebra tanto no modo de fazer (como no documentário reflexivo, que expõe os problemas da representação e da construção documental), quanto no personagem documentado. O olhar não se volta para o outro, mas para si mesmo. O diretor conta uma história que pode ser

universal, mas a partir de um exemplo extremamente particular: sua própria história. Dentro da classificação de Nichols, eles seriam os documentários performáticos:

O que esses filmes compartilham é um desvio da ênfase que o documentário dá à representação realista do mundo histórico para licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas. [...] A característica referencial do documentário, que atesta sua função de janela aberta para o mundo, dá lugar a uma característica expressiva, que afirma a perspectiva extremamente situada, concreta e nitidamente pessoal de sujeitos específicos, incluindo o cineasta (NICHOLS, 2007, p. 170).

Neste filme, o diretor tinha dois pontos de partida: o discurso documental – que atesta um tipo de envolvimento com questões do mundo histórico e um compromisso com o outro, com aqueles que também participaram daquele acontecimento – e o universo da animação – a possibilidade de reconstruir aqueles eventos por meio da expressividade, ou até da imaterialidade das imagens animadas. A construção e manipulação do discurso via imagens sintetizadas aparece como uma possibilidade de dar vida às lembranças, e ao mesmo tempo manter um certo distanciamento daqueles eventos, que são traumáticos para o diretor: “Os acontecimentos reais são amplificados pelos imaginários. A combinação livre do real e do imaginado é uma característica comum do documentário performático” (NICHOLS, 2007, p. 170).

O importante é que, por mais que as imagens tenham esse caráter imaterial, a narrativa não perde seus vínculos com um contexto maior, um argumento mais amplo. Suas formas expressivas ainda estão relacionadas com representações que nos ligam novamente a questões e fatos do mundo, a partir da visão e da experiência do diretor, transformados pela animação. Mas a manipulação das imagens, nesse caso, fica explícita para o espectador, tanto quanto o lugar de onde se fala.

Considerações finais

Pensamos que, em *Valsa com Bashir*, as convenções documentais são reformuladas, no universo da animação, com efeitos ou consequências que ainda precisam ser mais estudados. Talvez a incorporação da animação no documentário manifeste outras formas de representação e questionamento do mundo, sugerindo novas problemáticas na relação com o universo que nos cerca. No início dos anos 1980, Nichols (2005, p. 67) escrevia:

As mudanças nas estratégias do documentário guardam uma complexa relação com a história. Estratégias autorreflexivas parecem ter uma relação histórica particularmente complexa com o documentário, uma vez que são muito menos peculiares a ele do que a estratégia da “voz-de-Deus”, o cinema direto e o filme

de entrevistas. Embora há muito estejam disponíveis para o documentário (assim como para a narrativa ficcional), nunca se tornaram tão populares quanto hoje nos Estados Unidos, na Europa ou em outras regiões (salvo entre as vanguardas). Por que recentemente reapareceram dentro do campo do documentário é uma questão que requer maior investigação. Suspeito que estejamos diante de algo mais do que uma simples reação às limitações do filme de entrevistas, hoje a forma predominante de documentário. As preferências culturais relativas à expressão, tanto de material dramático quanto documentário, parecem estar mudando.

Essas questões são válidas e precisam ser pensadas no documentário de animação. Este trabalho é apenas um disparador, que propõe reflexões mais profundas a serem desenvolvidas: que usos se fazem da imagem animada no discurso documental? Que questões se colocam nessa opção? Ainda é preciso aprofundar a pesquisa acerca desses tipos de filme e suas relações com a história, a contemporaneidade.

Os usos e funções da animação no documentário ainda nos parecem um campo cheio de nuances e possibilidades, e mais se pensarmos nas expansões de seus limites. O universo da animação traz outros modos de relacionamento com as questões do mundo histórico, priorizando a subjetividade das sensações ou enfatizando um distanciamento em relação a temas dolorosos, por exemplo. Essas primeiras análises aqui desenvolvidas abrem caminhos para muitas reflexões acerca dessas linguagens.

Referências

- GRAÇA, Marina Estela. **Entre o olhar e o gesto**: elementos para uma poética da imagem animada. São Paulo: Senac, 2006.
- GUILLEN, Michael. *Waltz with Bashir – interview with Ari Folman*. 2009. Disponível em: <<http://twitchfilm.com/interviews/2009/01/waltz-with-bashirinterview-with-ari-folmon.php>>. Acesso em: 05 jan. 2011.
- MARTINS, Índia Mara. **Documentário animado**: experimentação, tecnologia e *design*. Tese (Doutorado em *Design*), Programa de pós-graduação em *Design* da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- _____. Documentário animado: um novo projeto do cinema. In: PENAFRIA, Manuela, MARTINS, Índia Mara (orgs.). **Estéticas do digital**: cinema e tecnologia. Covilhã: Livros LabCom, 2007. p. 87-116.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 2. ed. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2007.
- _____. A voz do documentário. Tradução de Eliana Rocha Vieira. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**: documentário e narrativa ficcional. Vol. II. São Paulo: Senac, 2005. p. 47-67.
- _____. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Tradução de Josexo Cerdán e Eduardo Iriarte. Barcelona: Paidós, 1997.
- RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac, 2008.

_____. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**: documentário e narrativa ficcional. Vol. II. São Paulo: Senac, 2005. p. 159-226.

ROSENTHAL, Alan. **Writing, directing, and producing documentary films and videos**. Carbondale, Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1996.

STRIKE, Joe. **Waltz with Bashir: animation and memory**. 2008. Disponível em: <<http://www.awn.com/articles/production/iwaltz-bashiri-animation-and-memory/page/1%2C1>>. Acesso em: 05 jan. 2011.

VALSA COM BASHIR (*Waltz with Bashir*). Ari Folman. Israel; França; Alemanha, 2008, DVD.

<<http://www.kinoforum.org.br/curtas/2010/>>. Acesso em: 15 ago. 2010.

<<http://www.animamundi.com.br/pt/festival/catalogo/catalogo:478.html>>. Acesso em: 15 ago. 2010.

Fazer ver no documentário de guerra:

Corações e mentes e Restrepo

Mariana Duccini Junqueira da Silva¹ (ECA-USP, doutoranda)

Resumo

Considerando a instalação de um ponto de vista como apanágio e fator de legitimação do documentário (em vista da constituição de um lugar de autor), o trabalho propõe uma análise contrastiva de *Corações e mentes* (Peter Davis, 1974) e *Restrepo* (Tim Hetherington e Sebastian Junger, 2010), a fim de apreender estratégias enunciativas que conferem a cada um desses dois discursos fílmicos uma autoridade que se perfaz, no primeiro caso, em nome de uma interpretação daquilo que dá a ver e, no segundo, da mera competência de dar a ver.

Parâmetro validador do documentário como gênero de discurso, a instalação de um ponto de vista dá compleição às asserções sobre o mundo sensível, em termos de um lugar de enunciação que se perfaz em consonância com as implicações do referido gênero. Para além de viabilizar efeitos de unidade e coerência que emanam da montagem de planos ou das estratégias estéticas que urdem a narrativa, tal ponto de vista reverbera um princípio de autoridade discursiva. Isso, entretanto, não quer dizer que ele seja identificado a um fenômeno *apriorístico* à substância do filme: é na tessitura da *mise-en-scène* documentária que se verificam os rastros materiais dessa posição subjetiva, adensados em um regime ético-estético próprio ao exercício autoral.

Sob diferentes perspectivas teóricas, a esse posicionamento identifica-se um conjunto de protocolos que sustentam o lugar de fala, recobrando-o de uma condição veritativa – no sentido de uma autorização a enunciar que releva de valores sociais próprios a cada época histórica. Ainda sob a égide do documentário, Nichols (2009) alude a um jogo de embate/aproximação entre tipologias, dentro do próprio campo, centrado no parâmetro da “voz”. A voz do documentário exorbita o traço de recorrências estilísticas de determinado realizador, ainda que certamente as incorpore, pois amalgama códigos de naturezas distintas em nome de certos efeitos de sentido.

A autoria, à luz dessas problematizações, é percebida como um movimento de duplo viés. Se a expressão individual, manifesta em opções que derivam de um lugar

¹ marianaduccini@usp.br

subjetivo determinado, é muitas vezes legitimada na égide do próprio *nome de autor*, isso só ocorrerá na medida em que houver determinado grau de observância, pela instância de enunciação, a regras que tornam possível a estabilização dos discursos no âmbito mesmo da vida social. Os gêneros trabalham, pois, como pontos de ancoragem que tomam determinados discursos por legítimos ou ilegítimos, válidos ou rechaçáveis, nas diversas conjunturas históricas. Todo ato enunciativo tem no horizonte certo(s) gênero(s) discursivo(s), o que em nossa perspectiva permite inferir que a autoria, da mesma forma, não é alheia à questão dos gêneros.

Conforme Carpentier (2011), se Barthes aludia metaforicamente à morte do Autor como a progressiva dissolução de um ponto de vista unívoco a fixar a interpretação dos textos de uma cultura, essa morte também apontava a mudanças estruturais na distribuição de poderes no corpo social, trazidas à luz conforme a mobilidade social foi se tornando uma possibilidade. É assim que a reflexão sobre autoria encampa o problema das identidades, no âmbito das estratégias empreendidas pelos indivíduos no processo de subjetivação.

A identidade é compreendida como a constituição/ocupação de *posições de sujeito* (não estáveis e homogêneas, mas contingentes, inacabadas e múltiplas). Se pensarmos então a autoria como um trabalho identitário rumo a posições subjetivas validadas (“quem está *autorizado* a falar?”) – e não como uma espécie de chave interpretativa dos textos –, parece razoável considerar a pertinência de uma *identidade de autor* em certas tipologias discursivas contemporâneas, entre as quais o próprio documentário.

Como decorrência, percorreremos nos enunciados dessa modalidade fílmica indícios de protocolos (práticas culturais) que deem compleição a uma autoridade enunciativa, sustentando um ponto de vista que faz ver certos estatutos de um mundo sensível, tangentes a um evento comum: a conjuntura de guerras. Nas modulações da voz (novamente segundo a formulação de Nichols), buscaremos estratégias de validação de tal posicionamento subjetivo e, conseqüentemente, formas de representação do lugar de autor a que cada um dos discursos fílmicos ocorre.

Propomos, com isso, uma análise contrastiva dos documentários *Corações e mentes* (*Hearts and minds*, Peter Davis, 1974) e *Restrepo* (*Restrepo*, Tim Hetherington e Sebastian Junger, 2010). À primeira vista, eivados de semelhanças temáticas, os dois enunciados permitem apreender estratégias suficientemente distintas quanto à instalação da voz enunciativa (ou, simplesmente, de um ponto de vista). Interessa-nos percorrer o trajeto das investidas autorais que demandam efeitos de sentido de veredicação/legitimação em

cada uma das formas documentárias.

Produzido no contexto da Guerra Fria, *Corações e mentes* assume a crítica contra a política de guerra dos Estados Unidos no Vietnã. Nesse âmbito, aproxima-se de um documentário de tese – ainda que não utilize modos conservadores de enunciação, como “voz de Deus” e imagens em caráter meramente constativo. Por meio da rearticulação de imagens de arquivo, da recorrência situada a filmes de ficção e de entrevistas diversas, legitima-se em termos de uma interpretação subjetiva acerca daquilo que dá a ver.

Rodado na conjuntura extensivamente posterior aos ataques de 11 de setembro de 2001, *Restrepo* mostra o cotidiano de um regimento de soldados estadunidenses no Vale Korengal, no Afeganistão. A estética do documentário aproxima-se à das reportagens jornalísticas, contando, sobretudo, com a figura de repórteres *embeded* (“embutidos”), que acompanham as tropas no fronte (nesse caso, os próprios realizadores do documentário). Recorrendo à estética da câmera na mão, contando unicamente com entrevistas dos soldados do citado regimento, *Restrepo* furta-se a interpretações ou explicações sobre o conflito. Em vez do engajamento enunciativo em termos de uma opinião, serve-se da estratégia de observação/testemunho, com vistas a revestir o discurso de um efeito fenomenológico, em que a mera mostraçãõ é a garantia de uma autoridade enunciativa.

De onde mirar a guerra: o olhar em recuo e o olhar em proximidade

A característica contrastiva mais imediata entre os dois documentários refere-se ao presente enunciativo próprio a cada um deles, como parâmetro-chave das respectivas estratégias ético-estilísticas. Se *Corações e mentes* é produzido quando o conflito no Vietnã já agonizava, em uma aparente tentativa de recomposição das causas e efeitos da guerra, *Restrepo* busca força expressiva no “calor dos acontecimentos”, que não se referem estritamente ao 11 de setembro de 2001, mas à extensiva presença de tropas dos Estados Unidos no Afeganistão – e à continuidade dos ataques militares (o tempo de captação do documentário coincide quase na totalidade com o período de 15 meses em que o pelotão permaneceu na região).

O posicionamento autoral em *Corações e mentes* parece, assim, determinado a uma espécie de depuração do olhar, um ajuste de perspectiva, o que se materializa, dentre outros expedientes, na inclusão de entrevistas com as mesmas fontes, mas em temporalidades distintas (ora no curso da guerra, ora já ao fim do conflito, conforme atestam os cenários, o uso dos tempos verbais e, eventualmente, algumas legendas). De maneira análoga, no

curso de uma mesma entrevista, o direcionamento cronológico (graças ao recurso da montagem) viabiliza o sentido de “antes e depois”. São frequentes, assim, momentos paroxísticos, em que os entrevistados (políticos, assessores parlamentares e, sobretudo, combatentes de guerra) articulam narrativas confessionais, eivadas de um sentimento de *mea culpa*, suscitado por uma reflexão sobre o evento histórico.

O efeito expressivo dessa estratégia de montagem efetiva-se por um artifício de distanciamento formal e aproximação conceitual: os depoimentos são dados de maneira fracionada, visto que sua continuidade é interrompida pela inserção de outros excertos, compostos de materiais heterogêneos (entrevistas com outras fontes, imagens de arquivo, sequências de filmes de ficção em composição com músicas e outras sonoridades, como ruídos de explosão e falas de transmissões televisivas), que, entretanto, conjugam-se rumo à defesa de uma tese.

Como exemplo, temos um fragmento de entrevista do ex-combatente Randy Floyd, no início do filme, em que ele aponta: “Não escutávamos as explosões, não víamos o sangue. Era tudo muito limpo”. As sequências seguintes trazem imagens de uma aldeia vietnamita devastada pelos ataques aéreos norte-americanos, quando, em progressão, uma série de fragmentos (uma aldeã desamparada, uma casa destruída, um sapato perdido na lama, uma galinha morta, a mesma aldeã no meio da chuva) explicita que a Guerra do Vietnã talvez não tenha sido assim tão limpa. Esse efeito se amplifica quando, ao final do filme, outra sequência da mesma entrevista de Floyd é incorporada. Os planos que a antecedem mostram crianças correndo nuas por uma estrada, com os corpos mutilados pelos ataques a bombas de *napalm* – imagem que seria repetida à exaustão em outros filmes e, mais amplamente, no circuito midiático contemporâneo, a ponto de se converter em uma imagem-clichê. A ativação do efeito patético, emocional, viabilizada pela imagem acaba por se completar na continuação da fala de Floyd: “Não joguei *napalm*, mas coisas tão ruins quanto [...]. Mas agora olhei para meus filhos e não sei o que pensaria se alguém jogasse *napalm* neles”. Impossibilitado de continuar, ele chora discreta e longamente, tendo a câmera por testemunha.

A justaposição de fragmentos heterogêneos em *Corações e mentes* não raro propicia significados de desestabilização semântica, de forma a reforçar a estratégia de distanciamento por parte do enunciador. A ironia emerge como elemento estruturador dos sentidos em determinadas sequências, numa dinâmica que conjuga um estatuto referencial e a imediata negação/dissolução, via discurso figurado, desse estatuto.

Um discurso do então presidente Richard Nixon, por ocasião de um jantar em homenagem aos combatentes norte-americanos, alude literalmente aos bravos homens que competentemente “fizeram seu trabalho” no Vietnã. Os convidados, em meio ao requinte dos salões da Casa Branca, aplaudem efusivamente a fala de Nixon. A mudança abrupta do plano imagético é então acompanhada por uma expressiva defasagem na banda sonora: as palmas continuam, mas a faixa imagética expõe o lançamento de bombas em áreas vietnamitas pobres, que são destruídas pelo fogo, e, noutro plano, uma mulher que contempla os cadáveres de duas crianças pequenas. O movimento de câmera detido nos corpos parece detalhar, cruel e ironicamente, o teor do “bom trabalho” empreendido pelos Estados Unidos – e efusivamente aplaudido pelos norte-americanos.

De maneira oposta, não é o distanciamento do ponto de vista autoral em relação ao palco da guerra, mas, precisamente, a aproximação o que garante a autorização enunciativa em *Restrepo*. Aproximação que se dá em termos literais, corpóreos, visto que a captação das imagens e sons pelos realizadores se dá na partilha do espaço com os soldados em atividade. A escritura das imagens e sons materializa tal estratégia: a estética da “câmera na mão”, com longos planos-sequência e enquadramentos precários, assim como a exacerbação dos ruídos (ou mesmo a interrupção abrupta da banda sonora), propõem um efeito expressivo garantido pela autenticidade do “ter estado lá” (GEERTZ, 2009).

O estatuto da imagem “ao vivo” – ainda que não literalmente “a imagem ao vivo em si, mas o lugar social que lhe serve de sede, a partir do qual ela se irradia e para o qual ela converge” (BUCCI, 2009, p. 71) – legitima-se com a generalização da estética televisiva, mas não se restringe a ela. Mais especificamente, responde ao próprio movimento das práticas culturais da sociedade contemporânea: “[o ato de] ver passa a ocupar uma franja da função do conhecer. O olhar avança sobre o pensamento” (BUCCI, 2009, p. 69). Por essa razão, para além da mera *transmissão ao vivo*, a *estética do ao vivo* configura-se como um dos pilares da linguagem midiática de nossos dias. Em *Restrepo*, o emprego majoritário dessa estratégia discursiva rebate em um “esvaziamento” contextual sobre as motivações ou contradições da guerra, como se a fruição do ato de ver (e de dar a ver) de maneira radicalmente próxima ao conflito tornasse dispensável qualquer contextualização.

As sequências que denotam ataques militares são, portanto, moduladas pela velocidade, donde a dificuldade de uma compreensão mais analítica das cenas. O efeito de espetacularização torna difusos os dramas pessoais dos combatentes, as motivações

do conflito e, de forma ainda mais radical, a face do *inimigo*, expropriado de seu lugar de fala e da possibilidade de articular uma *auto-mise-en-scène*, como veremos adiante. Tal constructo, evidentemente, não é aleatório, pois a instância autoral tem no imediatismo inerente à estética do “ao vivo” um lastro de objetividade. Em um jogo ambivalente, as imagens parecem se autoenunciar, mas, concomitantemente, a materialidade do corpo do sujeito enunciativo, sua “presença na tomada” (RAMOS, 2008), potencializam o caráter de autenticidade de um lugar de autor.

As únicas entrevistas presentes no documentário são as dos próprios soldados, ora no fronte, ora em estúdio (nesse caso, os enquadramentos variam prioritariamente entre o primeiro plano e o *close*, nos momentos de maior densidade emocional). Esses depoimentos são inseridos como nós de estabilidade, de forma a matizar o tom difuso proveniente das tomadas de combate. Inegavelmente, eles conferem uma carga subjetiva ao relato documentário, demarcando lugares de sujeito, mas não visam a um efeito reflexivo ou mesmo catártico, como é comum em *Corações e mentes*.

As entrevistas, de algum modo, são tributárias de um intuito narrativo que progressivamente vai se revalorizando na contemporaneidade, algo inegavelmente presente nos discursos midiáticos, sensivelmente no gênero documentário:

Entretanto, diferentemente do que ocorrera no século passado, tais mudanças na maneira de vivenciar a temporalidade motivaram, nas esferas artística e teórica, a revalorização da narrativa como instância da organização da experiência. [...] afirmaram-se as pequenas narrativas, que privilegiam as pessoas comuns e a vida privada. [...] as micronarrativas passam a ser consideradas também como um recurso utilizado pelo indivíduo, em sua solidão existencial, para se conectar com o outro e para reatar os fios partidos das narrativas identitárias, assumindo-se como centro de definição do sentido de sua própria vida (FOLLAIN DE FIGUEIREDO, 2009, p. 134).

É essa religação de fios partidos a tônica das entrevistas no documentário, sobretudo quando os relatos voltam-se às relações familiares dos sujeitos e à perda de companheiros em combate (caso específico de Juan “Doc” Restrepo, médico do pelotão, que foi morto na guerra e posteriormente dá nome ao posto de operações montado em uma área remota do Korengal). “Não queríamos chamar a base de Restrepo. Esse lugar horrível não lembra a pessoa dele”, diz, em situação de combate, Misha Pemble, que posteriormente, na entrevista em estúdio, alude fracamente à incoerência de ter se tornado oficial das Forças Armadas: filho de *hippies*, cresceu longe dos filmes violentos e das armas de brinquedo, sem poder “nem comer açúcar até os 13 anos”. O relato, entretanto, não se aprofunda. É

em tal particularidade fragmentária, mesmo episódica, que o documentário se acomoda.

São frequentes ainda, entre tais declarações, o uso de lugares-comuns, como o faz o capitão da tropa, Dean Kerney: “um bom ataque é sempre a melhor defesa”; ou ainda outro soldado que, ajeitando um lançador de mísseis, ouve, via rádio, um colega dizer-lhe que ali eles são “caçadores de corações”. “Corações e mentes”, responde o soldado, com visível descaso. A frase tornou-se conhecida a partir da declaração do presidente Lyndon Johnson, nos anos 1960: “A vitória da América dependerá dos corações e mentes daqueles que moram no Vietnã”. Se, no documentário-título, a ideia de “corações e mentes” remete a uma intertextualidade de teor crítico, em *Restrepo* não é mais do que um clichê, prontamente operacionalizável, mas esvaziado de sentido, em uma situação de guerra.

As faces do inimigo: alteridade potencializada e autoridade expropriada

No rastro das posições subjetivas identificadas a um lugar de autor, parece-nos indispensável abordar o trabalho dos regimes de discurso que operam para conformar as figuras de alteridade. Explicitamos outrora em que medida nosso conceito de identidade leva em consideração as relações posicionais entre os sujeitos, a mobilidade e a heterogeneidade desses lugares sociais, em termos de uma composição de estrita dependência entre o *eu* e o *outro*:

[...] a presença da *outra* identidade continua sendo um componente necessário no seu processo de construção. Isto significa que uma identidade nunca estará totalmente desenvolvida e encerrada: “A presença do Outro me impede de ser completamente eu mesmo” (Laclau; Mouffe, 1985: 125). Identidades antagônicas tentam eliminar-se mutuamente (discursivamente) ao mesmo tempo em que precisam da exterioridade umas das outras (CARPENTIER, 2011, p. 188).

Constituídos na relação com uma exterioridade inextricável, os lugares de identidade legitimam-se também em vista dessa mesma relação. Em documentários da ordem de *Corações e mentes* e *Restrepo*, em que, ao menos de início, tal mutualidade se expressa de maneira antagônica, a forma como o *outro* está implicado na economia da *mise-en-scène* aponta irretorquivelmente para o lugar do *eu*, da identidade. “Dar a ver” é então uma operação complementar a “dar-se a ver”. A observação das figurativizações do *inimigo*, quer eivadas de investidas maniqueístas, quer orientadas à verdade situada do *outro*, são relevantes a uma análise da composição do lugar de autor.

Em ambos os documentários, mais intensivamente em *Corações e mentes*, menos

em *Restrepo*, articula-se um espaço destinado à alteridade em sentido estrito (a voz, os gestos, o corpo do outro). Em *Restrepo*, essa emergência não se presta a desmobilizar o julgamento dos afegãos como indivíduos privados de humanidade, como reitera a sentença proferida por um soldado na primeira e na última sequências, igualmente: “Não se pode domar a fera”. Os laços de parentesco e de religiosidade, revestidos por uma aura de virtude na cultura ocidental são, entretanto, disforizados como entraves quando reconhecidos no universo do *inimigo*: de acordo com a perspectiva do capitão Kerney, aquelas relações funcionariam como meio de proteção ao regime *Taleban*, motivo pelo qual os afegãos civis deveriam ser duramente pressionados.

Por vezes, a atuação dos soldados durante os ataques, nesse documentário, faz lembrar os *games* (em uma das sequências, isso se torna literal, quando um combatente opera um aparelho portátil; o jogo tem como temática a guerra). É assim que o inimigo se converte em um avatar bidimensional, sem história ou memória subjetiva. “Acertei mais um!”. “Te peguei!”. Insinuações bastante precárias para referir a existência de pelo menos mais um lado naquele conflito.

A rigor, a alteridade só se corporifica em três ocasiões no filme. Na primeira, durante uma reunião de líderes tribais, os norte-americanos tentam explicar sua presença no Korengal. O caráter excessivamente didático das explanações do capitão parece corresponder ao pretenso “déficit de civilidade” dos nativos, efeito de sentido que se amplifica em um plano de detalhe, quando um dos afegãos manipula uma caixa de suco concentrado, possivelmente ofertada pela tropa norte-americana. A câmera se detém no gesto desajeitado do homem, que vira a caixinha diversas vezes, sem saber o que fazer com o canudinho.

Em outra ocasião, a reparação é o tema do encontro. Dias antes, alguns soldados haviam matado uma vaca dos afegãos. O capitão novamente faz as vezes de conciliador, mas reitera que não vai pagar nenhum dinheiro pela vaca morta; em vez disso, como em um escambo, oferece o equivalente ao peso do animal em açúcar, farinha e arroz. Por fim, durante uma operação denominada *Avalanche Rock*, soldados invadem uma casa já destruída por ataques aéreos. Os habitantes, dentre os quais várias crianças, mostram-se acuados. Um homem de passagem é inquirido: “O que você faz?”. “Sou pastor de cabras”. “Então me mostre suas mãos. Elas estão limpas demais para um pastor, não é?”.

Em perspectiva, as três sequências figurativizam uma desarticulação da alteridade, reduzida a estereótipos de pobreza, falta de inteligência, exotismo e não civilidade. Ainda

outra vez, cremos que esse feixe de sentidos se dê pela opção deliberada da instância autoral: imersa no cotidiano das tropas, inclusive em termos físicos, o enunciador busca legitimar sua posição oferecendo aos olhos dos espectadores aquilo mesmo que veem os soldados em uma condição de conflito, como se o risco à própria vida (dos realizadores) fosse o lastro social daquilo que é dado a ver.

As asserções fundadas em estereótipos tampouco estão ausentes em *Corações e mentes*, mas são continuamente desautorizadas pela montagem paralela. Assim ocorre quando um assessor político afirma que “no oriente, a vida é barata, vale pouco”, como se os vietnamitas não reconhecessem na morte um evento solene, a exemplo dos ocidentais. Os planos seguintes mostram então os habitantes daquela localidade perpassados pela dor, enterrando seus mortos. Em outro conjunto sintagmático, que se insere após o já evocado discurso de Nixon, temos um excerto em que à alteridade são conferidos tempo e espaço suficientes para a elaboração da *auto-mise-en-scène*. Andando desnordeado pelos escombros do que fora sua casa, um homem mira diretamente a câmera e diz:

Uma filha de três anos. Morta. Nixon, assassino de civis. O que fiz a Nixon para ele vir aqui acabar com meu país? Vou te dar uma blusa que era da minha filha. Leve para os Estados Unidos. Conte a todos o que houve aqui. Minha filha está morta. Nunca mais vai usar esta blusa de novo. Esfregue na cara do Nixon. Diga a ele que ela era só uma estudante.

Para além de acolher a *mise-en-scène* do outro, dando-lhe tempo para se desenvolver, o documentário reitera a capacidade de articulação de raciocínio e de expressão dos vietnamitas, tanto civis quanto representantes políticos e religiosos, o que se faz presente nas entrevistas. Da mesma forma, não se furta a expor o drama individual dos soldados norte-americanos que “voltaram para casa” sofrendo de invalidez física ou de transtornos psíquicos. De forma geral, esses combatentes aludem à Guerra do Vietnã como a um embuste, reconhecendo-se presas fáceis da ideologia anticomunista da época – julgamento compartilhado por aqueles que outrora “tomavam as decisões”, como Daniel Elsberg, ex-funcionário do Pentágono que em 1971 forneceu ao *New York Times* documentos secretos do Departamento de Defesa sobre a atuação dos Estados Unidos no Vietnã: “Achávamos que estávamos fazendo algo por eles [vietnamitas]. Isso era uma pretensão com sabor idealístico, que deu suporte a uma política imperialista. Como podíamos acreditar que estávamos do lado errado da guerra? Na verdade, éramos o lado errado da guerra”.

Da mesma forma como aludimos a um “ajustamento de distância” que demarca o ponto de vista enunciativo, verificamos nos modos de composição da alteridade indícios

das representações do lugar de autor que não podem ser desvinculadas do momento histórico de realização e circulação dos filmes. Toda expressão discursiva carrega consigo e dá a ver construtos culturais de cada época. Os 36 anos que separam *Corações e mentes* e *Restrepo* aludem a vontades de verdade distintas. No primeiro caso, a “verdade” emerge como um esforço de contextualização, cujos métodos de prova são orientados ao fim de revelar um sentido oculto: o embuste da Guerra do Vietnã contra o povo norte-americano. No segundo, a “verdade” converte-se em uma derivada do simples ato de mostrar, em consonância a uma ética de *visibilidade vertiginosa*, catalisada, em nossos tempos, pela profusão de meios tecnológicos orientados a esse fim. A autorização da voz enunciativa documentária desloca-se de uma atuação argumentativa para uma atuação primordialmente sensorial, patética, em que o espetáculo da proximidade com os corpos em risco embacia a visão sobre os contextos históricos inerentes às experiências individualizadas.

Conclusão

Em cada um dos documentários de nossa análise, torna-se perceptível a instalação de um regime discursivo em assunção ao contexto específico de determinados momentos da vida contemporânea, como referimos. A reflexão que aqui desenvolvemos não se presta a um juízo valorativo dos modos e procedimentos de discursivização empreendidos. Antes, encara tais elementos como indícios materiais de expectativas heterogêneas, dispersas no corpo social. A observação das estratégias enunciativas que respaldam um lugar de autor, dessa maneira, permite reconhecer alguns dos parâmetros socialmente validados, ao menos no interior do gênero documentário.

A instalação de um ponto de vista mais distante do cenário da guerra em *Corações e mentes* e mais próximo em *Restrepo* paradoxalmente viabiliza efeitos de sentido inclinados à subjetividade, no primeiro caso, e à objetividade, no segundo. A própria diversidade dos materiais-fonte em *Corações e mentes* reverbera a falta de univocidade quanto ao julgamento da população civil norte-americana em relação ao conflito no Vietnã nos anos 1960-70, algo que se corporifica no filme. Nesse âmbito, o trabalho com a banda sonora, em muitas sequências, é notável, já que a música descola-se da mera *ambientação* para viabilizar, em composição com a imagem, uma perspectiva crítica.

A canção *Five hundred Miles*,² cuja letra remete ao drama de um viajante que, longe de casa, sente-se envergonhado demais para poder voltar, articula-se a imagens de soldados norte-americanos que andam pelas ruas do Vietnã. As cenas mostram o teor do relacionamento deles com os vietnamitas que, impelidos pela pobreza, esmolam, tentam vender pequenos objetos, pedem cigarros e se prostituem. A “câmera na mão” situa-se suficientemente perto dos personagens para mostrar o quão indissociáveis são os lugares de identidade e alteridade naquela circunstância, que têm por eixo comum as mazelas derivadas da guerra.

Em *Restrepo*, ao contrário, a homogeneidade dos materiais, relativa a situações de captação radicalmente semelhantes, funda-se no caráter espetacular das tomadas, no barulho dos tiros e das explosões. A guerra desenrolando-se sob nossas vistas *tal e qual aconteceu*, sem reconstituições (um dos efeitos mais sensíveis da estética do “ao vivo”), autentica o relato. Também em relação ao trabalho com a banda sonora, percebemos um interessante contraste, manifesto em um plano em panorâmica, captado do interior de um helicóptero que sobrevoa o Vale Korengal. A câmera detém-se na beleza estética da natureza selvagem daquela região montanhosa. Ao fundo, a letra de uma música árabe, entoada por uma voz feminina, compõe o cenário.

Identidade e alteridade não se imiscuem nessa composição. Nem sequer se encontram, como de resto, em quase todo o documentário. Assim como os combatentes, a câmera mira do alto o lugar do *inimigo*: longe o suficiente para reconhecer nele alguma porção de humanidade. A visibilidade máxima, adensada pelos corpos sob risco de morte, responde a expectativas de um lugar de autor competente a “tudo dar a ver”.

Referências

- BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. *In: Estética da criação verbal*. 4. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BARTHES, R. A morte do autor. *In: O rumor da língua*. 2. ed. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BUCCI, E. Em torno da instância da imagem ao vivo. **Matrizes – Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo**. São Paulo: Eca-USP/Paulus, ano 3, n. 1, 2009, p. 65-79.

2 Esta música, cuja autoria é creditada a Hedy West, tornou-se bastante popular nos Estados Unidos durante os anos 1960, no contexto de uma revalorização do gênero *folk*. O “novo *folk*” ganhou a cena cultural como movimento político-artístico orientado também à crítica severa à política de guerra norte-americana. Artistas como Bob Dylan, Joan Baez e o grupo Peter, Paul and Mary (cuja gravação de *Five hundred miles* é talvez a mais conhecida) tiveram atuações proeminentes naquele contexto.

CARPENTIER, N. Encarando a morte do autor: o trabalho identitário do profissional de cultura e as fantasias de controle. Tradução de Andrea Limberto Leite. **Matrizes – Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo**. São Paulo: Eca-USP/Paulus, ano 4, n. 2, 2011, p. 183-204.

CORAÇÕES E MENTES (*Hearts and minds*). Peter Davis. Estados Unidos, 1974, filme 35 mm.

FOLLAIN DE FIGUEIREDO, V. L. Encenação da realidade: fim ou apogeu da ficção. **Matrizes – Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo**. São Paulo: Eca-USP/Paulus, ano 3, n. 1, 2009, p. 131-143.

FOUCAULT, M. *Qu'est-ce qu'un auteur?*. In: **Dits et écrits**. Paris: Gallimard, 1994.

GEERTZ, C. Estar lá – a antropologia e o cenário da escrita. In: **Obras e vidas – o antropólogo como autor**. 3. ed. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. 4. ed. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2009.

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

RESTREPO. Tim Hetherington; Sebastian Jungen. Estados Unidos, 2010, vídeo.

Meninos peraltas em filmes de 1904 a 1915 e a legitimação do cinema na classe média¹

Mirian Ou (UFSCar, mestranda em Imagem e Som)

Resumo

O artigo analisa e compara três filmes de enredo cômicos do início do século XX protagonizados por meninos peraltas de famílias burguesas: *The Buster Brown series* (Edwin Porter, 1904), *Bébé tire à la cible* (Louis Feuillade, 1912) e *Bout de Zan et l'embusqué* (Louis Feuillade, 1915). A análise privilegia a estrutura narrativa dos filmes e o caráter *trickster* dos personagens, suscitando relações desses tópicos com o processo de legitimação do cinema na classe média.

Desde os primórdios do cinema, é possível verificar a recorrência do personagem do menino peralta em filmes de enredo. *O regador regado* (irmãos Lumière, 1895) parece inaugurar essa tendência. Gunning (1995) considera que esse filme serviu de inspiração para muitos outros que se seguiram entre 1896 e 1905, tanto nos Estados Unidos quanto na França. De fato, a *gag* de travessura, como ele a chama, era extremamente adequada para formatos curtos: uma cena cômica com começo, meio e fim, para ser explorada em um único plano (como eram constituídos os primeiros filmes), cujo desenvolvimento permitia a exibição de imagens de impacto visual ou moral, à moda do “cinema de atrações”.²

Gunning detalha a estrutura dessa *gag*, dividida, segundo ele, em duas fases e em dois papéis: a fase de preparação da traquinagem e o papel do travesso, de um lado, e a fase das consequências e o papel da vítima, de outro. A primeira envolveria o planejamento e execução da ação pelo garoto. A segunda, os resultados sofridos pela vítima. Poderia haver ainda uma fase final, uma contrarreação, que possivelmente consistiria na punição do peralta. O autor também comenta a presença frequente de um artefato que o algoz utiliza para praticar sua ação e que o liga à vítima – a mangueira em *O regador regado*. Esses artefatos geralmente permitem um desenvolvimento temporal para a ação e oferecem um elemento de identificação visual com a peraltagem (GUNNING, 1995, p. 90).

Considerando que as *gags* têm um caráter explosivo, Gunning acredita que elas interrompem o desenvolvimento da narrativa e que, por isso, haveria entraves no

1 Este trabalho originou-se enquanto fui apoiada com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES - Reuni) e, posteriormente, da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

2 Termo cunhado por Gunning para caracterizar as produções do primeiro cinema anteriores a 1906, que seriam essencialmente exibicionistas. Ver GUNNING, 1990a.

desenvolvimento de filmes mais longos partindo desse esquema – a solução seriam filmes episódicos, compostos por várias *gags* independentes entre si.

Além de implementar um modelo narrativo estrutural, esses filmes ajudaram a consagrar um tipo de personagem que continuou sendo explorado no cinema silencioso pós-1905 e no cinema sonoro também. Este artigo pretende comparar três filmes³ entre 1904 e 1915 que extrapolam uma única *gag* de travessura e cujos protagonistas apresentam um tipo específico de menino peralta: os filhos da burguesia. Considerando que, nessa época, o cinema deixa de ser uma atração circunscrita às camadas populares e busca legitimação na classe média, serão focos de atenção as relações entre esse processo de ampliação da audiência, o caráter mediador dos personagens e os recursos narrativos de que os realizadores lançaram mão para fazer filmes mais longos, expandindo ou não a travessura após o período analisado por Gunning.

Como o acesso a acervos de filmes sobreviventes da época é restrito, a pesquisa concentrou-se em alguns filmes disponíveis em vídeo, a saber: *The Buster Brown series* (Edwin Porter, 1904), *Bébé tire à la cible* (Louis Feuillade, 1912) e *Bout de Zan et l'embusqué* (Louis Feuillade, 1915).

***The Buster Brown series* – o filme**

The Buster Brown series é baseado no conhecido homônimo personagem de quadrinhos de R. Oucault. Dirigido por Porter, o realizador mais importante da Edison Co., é composto de uma série de seis episódios de um plano e foi oferecido à venda como um filme único. Neste artigo, será foco de maior atenção o segundo episódio: *Buster's Revenge on the Tramp*, que apresenta narrativa e *mise-en-scène* mais complexas.

O plano geral mostra uma copa, o cenário é bastante simples. Vemos na parede de fundo uma espécie de cristaleira e uma janela. No centro do quadro, uma mesa com poucas cadeiras. A empregada, sentada numa delas, dorme – sua presença é o que explicita a boa condição financeira da casa. O menino Buster, ocupando a parte inferior do quadro, entra na copa, levanta o avental da empregada e amarra-o de forma a cobrir seu rosto. Olhando para a câmera, indica fome com um gesto sobre a barriga e aponta para o armário. Buster tenta alcançar o pote de geleia, que está no alto, mas não consegue. Surge então pela janela

3 O trabalho original apresentado no congresso incluía a análise de mais um filme, *Os óculos do vovô* (Francisco Santos, 1913), que precisou ser retirado por conta do limite de extensão para publicação do artigo.

o mendigo do título. Buster incentiva-o a entrar em casa para ajudá-lo a pegar o pote. Uma vez com a guloseima, o vagabundo senta-se à mesa e recusa-se a dividir com Buster. Indignado, o menino sai de quadro e volta com sua mãe e Tige, seu cão, que começam a expulsar o vagabundo. A empregada cai de costas e acorda. Ajuda então a expulsar o invasor com a vassoura, que sai novamente pela janela. Por fim, por ter alertado sobre a presença do mendigo, a sra. Brown recompensa o filho com um afago e o pote de geleia.

O esquema da *gag* de travessura de Gunning não se encaixa com perfeição aqui, mas podemos ver claramente a preparação de Buster para a peripécia: encobrir o rosto da empregada, chamar o mendigo de forma a conseguir o pote de geleia. O invasor pode ser considerado, no começo, um dos artefatos de Buster para conseguir o que quer. Depois, o invasor vira a vítima, e Buster lança mão de sua mãe e de seu cão para puni-lo. A terceira etapa, ironicamente, consiste na recompensa de Buster – não em castigo.

O humor do filme repousa bastante na observação. O cão Tige executa traquinagens: pula e faz piruetas, sobe escadas, escala pessoas. Ele é uma verdadeira atração. No entanto, o episódio apresenta outros elementos de humor além dos truques do cachorro. Buster pratica uma maldade contra a empregada adormecida. Há um prazer sádico em ver Buster enganado pelo mendigo. E, no final, quando a mãe recompensa Buster mesmo depois de ele ter ajudado o invasor a entrar, o espectador percebe a contradição do gesto. Este está em vantagem em relação à sra. Brown pois possui informações que ela não tem. Sentir-se superior é uma das situações que predispõem o riso, e nesse primeiro episódio ela acontece com mais força. O humor do resultado que beneficia o traquinas não reside em atrações visuais, mas apela a um processamento intelectual dos fatos. Aproxima-se um pouco do que a crítica da época chamava de *thoughtful laughter* (o riso intelectual), que W. L. Courtney, crítico literário, definiu como

[...] uma experiência interna – uma espécie de risadinha interior, que não se manifesta exteriormente. É o prazer do intelecto quando situações ou personagens ou, algumas vezes, frases impactam alguém como exhibições felizes de humor (COURTNEY apud JENKINS, 1992, p. 31).

De certa maneira, a série encaixa-se na análise de Gunning anteriormente mencionada, de que os filmes mais compridos sobre as *gags* de travessura, por interromperem a narrativa, tendem a encadear várias delas em sequência. Os episódios são independentes, não apresentam uma relação de causa e consequência entre si. O que os une são os mesmos protagonistas e a semelhança das situações. Percebe-se que o garoto burguês peralta é retratado como uma criança mimada e desobediente, que faz tudo para alcançar seus

desejos. Aqui, a clareza dos personagens e da narrativa é alcançada pela redundância, o que é central para a construção de um tipo como o do menino peralta. Ninguém é peralta o suficiente se apronta apenas uma vez. A repetição faz parte da constituição do personagem.

Cinema, uma atração para a classe média

Os filmes analisados foram produzidos numa época em que produtores de cinema e exibidores buscavam conquistar também a classe média. Em várias partes do mundo, há um projeto de melhoria das salas e de adaptação do conteúdo dos filmes ao gosto do público burguês.

Tom Gunning considera que o cerne dessas transformações se dá, nos Estados Unidos, em 1908-9, com a criação e atuação da *Motion Picture Patents Company* (GUNNING, 1990b). Este órgão, que exerceu controle sobre vários aspectos da indústria do cinema, passou a submeter filmes de seus associados a uma censura no *National Board of Censorship*, diminuindo, por exemplo, a produção de fitas cômicas burlescas ou consideradas vulgares. Por outro lado, filmes que trouxessem algum tipo de lição de moral foram encorajados.

Outra preocupação era o aprimoramento da linguagem de modo a favorecer a compreensão das obras: alguns jornais indicavam que o novo público tinha dificuldade em entender alguns filmes (GUNNING, 1990b). Musser (1991) enfatiza a busca pela clareza narrativa, muitas vezes conseguida com a “redundância intratextual”, como analisado em *Buster Brown series*. A redundância intertextual também era importante para essa clareza, uma vez que o público se acostumara a personagens e narrativas similares em outros filmes e meios (p. 343-345).

Assim, os realizadores de cinema passaram também a incorporar referências artísticas com as quais a burguesia estava mais acostumada: o teatro e a literatura. Sob esta influência, Gunning aponta para uma maior psicologização dos personagens e das tramas, em detrimento das ações físicas. Jenkins nota nos Estados Unidos que a burguesia busca um tipo de humor mais refinado, de “bom gosto”, que, diferente do humor popular, constitui uma distinção social (JENKINS, 1992). Entretanto, sem querer perder o apelo popular, Jenkins nota que as comédias silenciosas davam um “ar de refinamento a convenções humorísticas populares, [...] satisfazendo assim as conflitantes expectativas de uma audiência heterogênea” (JENKINS, 1992, p. 58). Percebemos indícios disso no

episódio analisado.

Na França, processo semelhante ocorreu. A Gaumont, em 1910, lança pela primeira vez títulos classificados como “comédias”, visando o público burguês – foram 15 neste ano, ao passo que o número de filmes burlescos caiu de 177 para 172. Já em 1914, as duas categorias se equiparam em número. Os rolos de filmes das comédias eram, em geral, 100 metros mais longos que os de cenas cômicas, o que indica uma maior duração dos filmes destinados ao público mais abastado (LE FORESTIER, 1995).

No processo de consolidação de uma indústria, Abel (1998) menciona também uma padronização na duração dos filmes no período. Uma das novidades nesse sentido foi a criação de séries, uma estratégia de produção de filmes que giravam em torno de um mesmo personagem. Em 1907, por exemplo, a Pathé lançou *Boireau*, sua primeira série cômica. A Gaumont logo seguiu a concorrente, lançando *Calino* em 1909. Dada a boa recepção deste, no ano seguinte a empresa começou a produção da série *Bébé*, estrelada por um menino sapeca.

Bébé e a expansão da narrativa

A série *Bébé* teve 65 filmes entre 1910 e 1912. Dirigida por Louis Feuillade, Bébé é interpretado por Clement Dary.

No episódio *Bébé tire à la cible* (1912), numa sala cenografada para compor um ambiente burguês, com lustre, espelho, lareira, estátuas, poltronas e porta adornada em alto relevo, vemos chegar o tio de Bébé e a empregada. Diferente da sala de Brown, aqui há profundidade, e a porta por onde passam os personagens encontra-se ao fundo. Bébé entra em seguida com seus pais, corre e abraça afetosamente o tio. Os adultos sentam-se, Bébé sai correndo e volta com um papel. Posiciona-se em primeiro plano, no centro do quadro. Ele recita algo. Um plano próximo do papel evidencia que se trata de um cartão, em que Bébé congratula o tio pelo aniversário. O tio, feliz, dá a ele um presente. A mãe abre e todos, inclusive o garoto, fazem cara de espanto com tão bom regalo: uma pequena espingarda. Em plano próximo, vemos o pai de Bébé diferenciar as balas verdadeiras das de festim. Bébé fica com as de festim, mas, não satisfeito, pega as de verdade no bolso do casaco de seu pai sem que ele perceba.

Quando todos se vão, Bébé carrega a arma, olha em volta da sala e atira no espelho, provocando um rombo. Olha para o lustre, mira e atira. Mais uma atração: o lustre, enorme, cai e espatifa-se no chão. Bébé sai correndo e os adultos chegam para se deparar

com a desordem. Durante esse início descrito, em vários momentos, Bébé olha para a câmera, buscando a cumplicidade do espectador e estabelecendo uma conversa com ele.

No próximo plano, na sala, o lustre já não se encontra mais no chão, o que indica uma certa passagem de tempo. O pai de Bébé prepara alvos para que ele vá praticar no jardim. Passa cola neles, coloca-os sobre o sofá e sai. Bébé continua a tarefa. A empregada entra, aproxima-se e tampa os olhos de Bébé. Este, irritado, empurra-a, de forma que ela cai sentada na poltrona. Ela se levanta e, ao virar de costas para sair, vemos que há um alvo grudado no seu traseiro. A preparação para a segunda travessura começou.

Neste filme, a encenação em profundidade, como Ben Brewster (1992) notou ser mais comum no primeiro cinema francês, permite outras relações espaciais na *mise-en-scène* entre o algoz e sua vítima. Em *Buster Brown*, a vítima e o menino ficavam quase sempre na mesma linha de profundidade em relação à câmera, um ocupando um canto da tela e, outro, um outro. Nesta cena, vemos a parede e uma porta semiaberta. Por ela, enxergamos parte da cozinha, onde a empregada trabalha. Ela tem de se agachar, fica de costas e o alvo fica bem exposto para a câmera. Bébé entra em quadro e a vê. Olha para a câmera, conversa com o espectador ao sinalizar com a mão a existência de um alvo circular. É praticamente uma pintura. Bébé vira-se, encobre a imagem da empregada, aponta a arma e só sabemos que ele acertou quando ela se levanta ao fundo, levando a mão ao traseiro.

Bébé, em outro plano, leva-a para sala, para sentar-se no sofá – mas ela não consegue e chora. Por fim, os adultos da família entram no recinto, veem o alvo no traseiro da empregada e riem junto com Bébé. Os adultos escoram então a senhora até a saída para lhe prestar socorro.

Aqui, a primeira cena mostra como o garoto conseguiu seu artefato de travessuras. Pode ser visto como um prólogo e um modo de deixar as histórias mais compridas, oferecendo mais contexto às ações. A maneira como a história se desenvolve nesse episódio de *Bébé* indica uma tendência maior à narrativa, embora possa ser encarado como constituído de duas ou três *gags* principais – as da sala e a da cozinha. Há, entretanto, algumas ações/cenas que indicam ligações entre elas, como a decisão do pai de Bébé de fazer alvos para o filho após este ter destruído a sala.

A reiteração da travessura, que promove, como Musser sugeriu, uma clareza narrativa, confirma-se mais uma vez aqui. Durante a série, as travessuras são constantes também. Além da redundância, percebemos neste filme o uso de planos-detulhe, que

quebram momentaneamente a lógica de “um plano por locação” e que buscam também promover o entendimento do espectador.

Le Forestier (1995), ao contrário do que Gunning verificou nos primeiros filmes de *gag* de travessura, enxerga em *Bébé* uma tendência a uma maior narrativização em comparação com filmes burlescos da Gaumont, que eram repletos de *gags*. Segundo ele, as “cenas cômicas” de Feuillade, como eram chamadas, inscreviam-se na tradição literária. Muitos episódios seriam inspirados em contos publicados em jornais burgueses.⁴ Essa influência pode ser um fator importante para explicar a maior linearidade. E justamente porque os efeitos cômicos repousariam num modelo linear dividido em: (1) ideia da farsa, (2) desenvolvimento e (3) conclusão, haveria a necessidade de um desenvolvimento narrativo.

Além de constituírem um tema popular na época, as peraltagens de fato possuíam um potencial narrativo de se expandir, de não se limitar a *gags*, o que era particularmente interessante para o formato mais longo de filmes que se instituía. Era possível alongar a preparação, deixando-a mais complexa, ou explorar as consequências, ou apresentar contextos a essas fases, como veremos também no caso seguinte.

***Bout de Zan* e a complexificação da linguagem**

“‘Se vocês quiserem que um filme venda bem’ – aconselhava Feuillade a seus jovens colegas da Gaumont – ‘coloque, entre os atores, uma criança’” (LACASSIN, 1964, p. 38). Em 1913, quando a Gaumont discordou dos termos da contratação de Clement Dary, Feuillade seguiu sua filosofia e substituiu a série por outra, também protagonizada por um *enfant terrible*. *Bout de Zan* (1913-1914), dessa vez interpretado por René Poyen, possuiu cerca de 40 títulos.

No episódio *Bout de Zan et l’embusqué* (1915), o protagonista está morando com os tios. Um amigo chato, Sr. Barbenlane, vem visitá-los com um coelho morto e conta como conseguiu acertá-lo a uma distância bem grande. O tio de Bout de Zan duvida, de forma que marcam um desafio para o próximo dia.

Na casa do amigo convencido, os adultos conversam. Bout de Zan brinca com um coelho de pelúcia e sai para o campo, onde encontra um menino encostado na árvore. Aqui há uma novidade no universo de filmes analisados: as crianças, quando estão sozinhas no

4 O autor não menciona que contos ou jornais seriam estes.

plano, são enquadradas em planos mais fechados, com a câmera na altura de seus olhos ou de seu peito, o que faz com que suas figuras pareçam grandes e ocupem boa parte da tela.⁵ Os letreiros indicam um diálogo que informa que o garoto havia sido pago para puxar um passarinho morto da árvore assim que ouvisse um tiro. Desvendada a artimanha do Sr. Barbenlane, Bout de Zan começa a preparar sua peça e paga ao garoto para ficar em seu lugar.

Os adultos vão ao campo para a caçada. Sr. Barbenlane mira e atira.

Bout de Zan puxa um fio. Outro plano revela o coelho caindo. Os adultos estranham o que viram. Segue-se um belo plano americano em que Bout de Zan está em primeiro plano, encostado na árvore, escondendo-se. A câmera está na altura de seu peito, o que faz com que ele preencha boa parte da tela. O menino sorri, olha para a câmera e pisca várias vezes, feliz com o resultado que a empreitada terá. Ao fundo, os tios de Bout de Zan e o amigo contador-de-vantagens cruzam o quadro por trás da árvore, meio desfocados, para ir conferir a presa. Estabelece-se aqui a oposição entre o algoz astuto, em primeiro plano, olhando para o espectador, e a vítima, em segundo plano, iludida sobre o resultado que encontrará.

Ao se aproximarem, os adultos surpreendem-se com o resultado da caçada: um coelho de pelúcia. Bout de Zan, contudo, fez mais que substituir as presas. Colocou uma cartinha na boca do coelho, que seu tio tira e lê, denunciando o esquema montado pelo Sr. Barbenlane e inquirindo o motivo pelo qual ele, que se considera tão bom de tiro, não se alistou para a guerra como fez o pai de Bout de Zan. Os tios do garoto riem. O amigo chato faz uma expressão *clownesca* de constrangimento. Bout de Zan passa por eles e fica em primeiro plano, mais uma vez olhando para o espectador e piscando, agora após o sucesso de sua empreitada. Sr. Barbenlane fica tão constrangido que vai rápida e comicamente se alistar.

Este episódio de Bout de Zan apresenta uma estrutura narrativa bastante clara e concatenada. Aqui a fase de preparação é mais extensa e complexa, trata-se de um stratagema elaborado. A traquinagem envolve também um trabalho investigativo e intelectual. Parte dela é ocultada ao espectador para que a expectativa e a curiosidade sobre o resultado aumentem, já que não vemos o menino amarrar o coelho ou escrever um bilhete. O filme, na sua resolução, promove uma lição de moral, estimulando o alistamento

5 Sobre essa tendência de enquadramento no primeiro cinema francês, ver BORDWELL (1997).

e condenando a soberba, bem à moda de outros filmes da época que valorizavam mensagens edificantes para atrair a classe média. Aqui, é o menino traquinas quem dá a lição, e ele é retratado, em vários planos, com maior destaque e igualdade em relação aos adultos.

À moda de *tricksters*

Buster Brown, *Bebé* e *Bout de Zan* fizeram sucesso ao redor do mundo. Musser (1991) comenta que o primeiro, juntamente com outro posado da Edison Co., “correspondiam a 4% dos títulos do catálogo, [...] mas consistiam em mais de 40% do total das vendas” da companhia (MUSSEY, 1991, p. 346). Sobre as séries da Gaumont, há resenhas entusiásticas na revista *Motion Picture World*.⁶

No Brasil, eles aparentemente foram bem recebidos também. Ao que tudo indica, *Bébé* e *Bout de Zan* chegaram em salas lançadoras.⁷ Buster Brown fez muito sucesso no Brasil com os quadrinhos, tanto que Chiquinho e Jagunço, os nomes locais do menino e do cão, tiveram carreira mais longa aqui que nos ESTADOS UNIDOS. Talvez sob a inspiração desses sucessos, também houve produção nacional envolvendo meninos sapecas, como *Os óculos do vovô* (Francisco Santos, 1913). O que fazia esses personagens tão populares?

Um conceito que pode auxiliar no entendimento do impacto desse tipo de personagem é o do *trickster*. Não será o objetivo aqui definir se alguma representação dos meninos peraltas pode ser considerada de fato um *trickster*, uma vez que os critérios variam muito dependendo do autor. O propósito é refletir sobre as semelhanças entre o conceito e os personagens, e entre a função dos *tricksters* em sua cultura e a atração que esses *enfants terribles* exercem no público.

Segundo Renato Queiroz, o *trickster*

[...] é o “herói embusteiro”, cômico, pregador de peças, protagonista de façanhas [...] Sua trajetória é uma sucessão de boas ou más ações, ora atuando em benefício dos homens, ora prejudicando-os, despertando-lhes, por consequência, sentimentos de admiração e respeito, por um lado, e de indignação e temor, por outro (QUEIROZ, 1987, p. 27).

Ora, os meninos sapecas dos filmes analisados compartilham muitas características comuns – são astutos e embusteiros por definição. Também ambíguos, portam qualidades

⁶ Para ver trechos dessas resenhas, ler BOTTOMORE (1988).

⁷ Títulos das duas séries de cenas cômicas eram exibidas em São Paulo no Radium, no Iris e no Bijou Theatre. *Bébé* foi, em alguns locais do país, batizado de *Zezinho*; em outros, era chamado pelo nome original. Já *Bout de Zan* ganhou por aqui o nome de *Miúdo* (SOUSA).

contraditórias: afetuosos (como Bébé é com seu tio) e maldosos (como ele é com a empregada). Criativos (como Bout de Zan ao elaborar sua emboscada) e destrutivos (como Bébé é na sala). Carregam o paradoxo da ingenuidade e pureza infantis (como a de chamar um mendigo para dentro de casa) e da malícia e esperteza demonstradas em suas peças. Esses meninos são ao mesmo tempo encantadores e temíveis.

Queiroz (1987, p. 29) nota ainda que as “aventuras do *trickster* são marcadas, amiúde, pela malícia, pelo desafio à autoridade e por uma série de infrações às normas e aos costumes [...]”. O *trickster* desrespeita a ordem social e, fazendo coisas que secretamente muitos gostariam de fazer, alivia assim a necessidade de uma real transgressão coletiva. Como a ação do *trickster* muitas vezes resulta em uma situação caótica, ele serviria, ao mesmo tempo e de forma um tanto catártica, como perturbador e agente da ordem.

Nos filmes protagonizados por garotos travessos, não era diferente. As vítimas dos meninos muitas vezes eram autoridades civis ou morais – e, quase sempre, adultos. A ordem vigente na casa também é questionada: ela é representada por objetos da sala, geralmente o cômodo mais normatizado de uma residência. De qualquer maneira, o que costuma se instaurar é a possibilidade de um ser frágil como uma criança contestar, subverter uma ordem ou autoridade social.

A empregada doméstica é um dos alvos favoritos dos meninos: mulher, de extrato econômico desfavorecido, representante da autoridade familiar e da ordem (ainda que mais frágil que os pais). Buster Brown desrespeita-a e maltrata-a, assim como Bébé e Bout de Zan (ABEL, 1998). A representação da violência contra a empregada doméstica pode ser uma forma de escape da tensão gerada pelo convívio entre pessoas de classes sociais diferentes, e da discriminação presente nessa relação, principalmente, no caso, dos burgueses para com seus empregados. De forma ambígua, a empregada também é símbolo de riqueza da família contratante. Humilhar essa profissional pode também, sob outra ótica, garantir um prazer sádico aos que não têm condições de contratar uma.

Deixando de lado os bons modos, eles também atacam personagens da classe burguesa, como sr. Barbenlane, o amigo chato da família de Bout de Zan. São alvos que divertem tanto espectadores da classe popular quanto da classe média. As peraltagens ora parecem ser contraventoras, ora parecem reforçar o *status quo*, conferindo ao personagem certa ambiguidade que reflete, de alguma maneira, a busca do cinema em atrair a classe média, sem abrir mão, porém, do apelo popular. O menino travesso acaba sendo uma figura mediadora, que tem, ao mesmo tempo, um apelo popular já tradicionalmente

consolidado, e um apelo burguês, dada sua origem e as vítimas que faz.

Nesse sentido, note-se como a armadilha de Bout de Zan contra sr. Barbenlane é bastante adequada a uma estética voltada para um público de mais posses: apresenta um *hobby* burguês, como a caça. A criança dá uma lição de moral com a travessura, exaltando a virtude de se juntar à guerra. Por fim, mas não menos importante, verifica-se que um dos artefatos para a travessura, pela primeira vez no escopo dos filmes analisados, é o dinheiro. O trabalho que Bout de Zan realiza aproxima-se bem mais do trabalho burguês: é pouco manual e envolve, sobretudo, astúcia e negociação. Ainda assim, não deixa de ser catártica a humilhação de um representante da classe burguesa para um público popular, e de um senhor convencido para todos os públicos.

O recurso de olhar para a câmera e buscar a cumplicidade do espectador durante a realização das traquinagens tende a confirmar a hipótese de que o personagem pode ajudar a aliviar tensões. Eles buscam a identificação com o espectador, de modo que este acompanhe e seja cúmplice das peças que o menino prega. A audiência participa do prazer um pouco sádico do menino de infligir sofrimentos a outrem, participa do sentimento libertador de não se restringir a convenções e de ter o poder de destruir coisas e desrespeitar pessoas, mesmo sendo inferior em tamanho e força. É interessante notar que o recurso do olhar para o leitor era bastante utilizado também nas histórias em quadrinhos com garotos travessos, além de ser a base do aparte teatral, muito utilizado em comédias.

A eventual punição do peralta restabelece a ordem do universo e, assim como o *trickster*, pode ser dessa maneira um concomitante perturbador e agente da ordem. Quando o peralta não é punido, a sensação de satisfação do espectador também permanece, já que o resultado foi o sucesso alcançado pelo personagem com o qual se identificou. Numa sociedade em que as relações de trabalho são bastante rígidas, assim como as relações sociais, o espectador de qualquer classe pode desfrutar de um escape, de uma pequena contravenção proporcionada por esses *enfants terribles*.

Referências

- ABEL, R. *The ciné goes to town: French cinema – 1896-1914*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- BÉBÉ TIRE À LA CIBLE. Louis Feuillade. França, 1915.
- BORDWELL, D. *Exceptionally exact perceptions: on staging in depth*. In: *On the history of film style*. Cambridge: Harvard University Press, 1997. p. 158-221.
- BOTTOMORE, S. *Feuillade et les pays anglo-saxons*. *Les Cahiers de la Cinémathèque*, Paris, n. 48, jan. 1988, p. 99-104.

- BOUT DE ZAN ET L'EMBUSQUÉ*. Louis Feuillade. França, 1915.
- BREWSTER, B. *Deep staging in French films 1900-1914*. In: ELSAESSER, T. (ed.). *Early cinema: space, frame, narrative*. London: BFI, 1992. p. 45-55.
- BUSTER BROWN SERIES, THE*. Edwin Porter. Estados Unidos, 1904.
- GUNNING, T. *The cinema of attractions: early film, its spectator and the avant-garde*. In: ELSAESSER, T.; BARKER, A. (orgs). *Early cinema*. London: BFI, 1990a. p. 56-62.
- _____. *Weaving a narrative: style and economic background in Griffith's Biograph Films*. In: ELSAESSER, T.; BARKER, A. (orgs). *Early cinema*. London: BFI, 1990b. p. 336-347.
- _____. *Crazy machines in the garden of forking paths: mischief gags and the origins of American film comedy*. In: KARNICK, K. B. e JENKINS, H. (orgs). *Classical Hollywood comedy*. New York: Routledge, 1995.
- JENKINS, H. *What made Pistacchio nuts? Early sound comedy and the vaudeville aesthetic*. New York: Columbia University Press, 1992.
- LACASSIN, F. *Louis Feuillade*. Paris: Seghers, 1964.
- LE FORESTIER, L. *Le comique Gaumont, une école? Les Cahiers de la Cinémathèque*, Paris, n. 63/64, dez. 1995, p. 61-65.
- MUSSER, C. *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- ÓCULOS DO VOVÔ, OS. Francisco Santos. Brasil, 1913.
- QUEIROZ, R. da S. *Um mito bem brasileiro: estudo antropológico sobre o Saci*. São Paulo: Polis, 1987.
- REGADOR REGADO, O (*L'arroseur arrosé*). Louis & Auguste Lumière. França, 1895.
- SOUSA, José Inácio Melo. *Filmes estrangeiros exibidos no Brasil: 1896-1916. Mnemocine*. Disponível em: <http://www.mnemocine.art.br/index.php?option=com_wrapper&view=wrapper&Itemid=87>. Acesso em: 13 dez. 2010.

Walt Disney e o desenho animado enquanto *parergon* musical

Rafael Duarte Oliveira Venancio¹ (SENAC-SP, docente; ECA-USP, doutorando)

Resumo

O presente trabalho se propõe a estudar a representação da linguagem musical nos desenhos animados de Walt Disney. Utilizando as ideias estéticas da desconstrução de Jacques Derrida, focaremos na questão do *parergon* da música, ou seja, a busca por uma representação visual fiel dessa arte pelo desenho animado disneyano. Assim, nessa reflexão, analisaremos tanto o processo histórico do uso do som nos primeiros anos dos Estúdios Walt Disney bem como a questão teórica do *parergon* musical. O objetivo aqui é verificar as consequências estéticas de tal abordagem de uma linguagem midiática no campo entre sua escritura e suplementariedade.

Este trabalho, inspirado nos estudos estéticos de Jacques Derrida, propõe analisar a linguagem do desenho animado, focando a representação musical efetuada por Walt Disney em seus primeiros anos. Trabalhando o *parergon* da música, esses desenhos animados buscavam a (re)representação visual fiel dessa arte. Somando intencionalidades na construção fílmica (tempo de animação = tempo musical) e opções imagéticas, a *mise-en-scène* se torna um complexo jogo linguístico entre suplementariedade e escritura.

Para observar tais movimentos, o presente trabalho efetuará três etapas: (1) analisar e descrever o processo histórico que proporcionou o uso do som nos primeiros anos dos Estúdios Walt Disney; (2) analisar a questão de um *parergon* musical nos desenhos animados da *Golden Age* disneyana; e (3) verificar as consequências estéticas e linguísticas nesse tipo de mecanismo de linguagem e análise proposta pela desconstrução derridariana.

A intenção aqui não é só verificar a fundante afirmação de Hegel de que a Estética não é uma calística, um jogo de belos, mas sim de percepções e sensações, mas quais são as consequências de pensamento de tal posição. Consequências essas tanto para o cinema como para o amplo campo das Ciências da Linguagem, com enfoque para a linguagem midiática.

O som nos primeiros anos dos Estúdios Walt Disney

Não é tarefa difícil dizer que os desenhos animados de Walt Disney são os grandes exemplos fílmicos da área. No entanto, cada estudo sobre animação ressalta o aspecto

⁶ rdovenancio@gmail.com

que lhe interessa. Aqui não será diferente e o nosso enfoque é demonstrar como Disney e seus colaboradores fizeram um trabalho de excelência na questão do uso do som filmico.

O desenvolvimento dessa excelência aconteceu logo nos primeiros anos da Walt Disney Studios, logo após a traição de Charles Mintz, que roubou o coelho sortudo Oswald de Walt Disney e de Ub Iwerks. Aliás, essa traição, por pura ironia, seria o capítulo mais importante da história de Disney, Iwerks e do próprio desenho animado.

Nas duas semanas que se seguiram à fatídica visita a Mintz em Nova Iorque, Disney e Iwerks decidiram montar um personagem novo do seu próprio estúdio. Muito de Oswald foi mantido, mas outros aprimoramentos foram feitos, especialmente na questão da personalidade do novo personagem.

Assim, em maio de 1928, surge o Mickey Mouse no curta *Plane Crazy*. Mantendo a fórmula estética do traço simples de Ub e a fórmula mundana de Oswald através de Walt, Mickey precisava reforçar o seu lado comercial para enfrentar a ampla concorrência de Oswald e, principalmente, do Gato Félix. No entanto, isso não era o suficiente para o Mickey Mouse ser um sucesso em *Plane Crazy*. Estava tudo lá, mas parecia que algo faltava para captar a audiência das salas de cinema. O interesse por desenhos animados tinha reduzido bastante e eles se tornaram apenas meros complementadores de intervalos entre sessões.

É que um ano antes, em 1927, *The Jazz Singer* e os demais *talkies* se tornaram o *hit* do momento, prejudicando os filmes mudos e, muito mais, os desenhos animados. Assim, *Plane Crazy* só teve um lançamento reduzido e logo deu espaço para *The Gallopin' Gaucho*, de agosto de 1928, outro fracasso.

Só que, para o terceiro curta, Disney percebeu a necessidade de um *talkie cartoon*, um desenho animado com som sincronizado no filme. Com os negócios melhorando, Disney e Ub já contavam com uma equipe de animadores e isso possibilitou um teste prévio.

Um deles, Wilfred Jackson, sabia tocar piano e pôde dar vida a uma ideia maluca de teste sonoro concebido por Walt. O terceiro curta do Mickey Mouse já tinha mais de sua metade pronta e era o alvo ideal. Damos a palavra para o próprio Walt Disney (apud MALTIN, 1987, p. 34-5):

Alguns dos meus garotos sabiam ler música e um deles sabia tocar órgão. Nós os colocamos em um quarto onde eles não podiam ver a tela e demos um jeito do som sair na sala onde nossas esposas e amigos estavam vendo o filme. Os garotos trabalharam com uma partitura de música e uma de efeitos sonoros.

Após alguns começos errados, a música e a ação saíram sincronizadas. O tocador de órgão tocava a música e o restante de nós no departamento de som batia panelas e apitava no ritmo. O sincronismo era bastante próximo. O efeito no nosso público foi, no mínimo, elétrico. Eles responderam quase instintivamente a essa união entre som e imagem em movimento. Eu achei que eles estavam brincando comigo. Ai eles fizeram que eu assistisse ao filme e mandaram exibir o teste novamente. Era terrível, mas maravilhoso. E era algo novo!

Steamboat Willie foi lançado em 18 de novembro de 1928, sendo considerado o primeiro *talkie cartoon* de sucesso, já que os irmãos Fleischer e Paul Terry lançaram desenhos animados que não fizeram sucesso, mas com som sincronizado, em 1924 e em setembro de 1928, respectivamente. O sucesso foi tamanho que jornais da época chegaram a noticiá-lo como o primeiro desenho animado com som sincronizado da história.

O curta de animação era só um exemplo do que Walt Disney começaria a fazer. Para a Arte e Estética, Mickey Mouse apresenta todo o surreal já utilizado pelos desenhos animados e bem desenvolvido no Gato Félix. Para o Mundo da Vida, o ratinho, tal como Oswald, se baseia em Douglas Fairbanks e menciona sempre fatos do cotidiano (em *Steamboat Willie*, além do filme de Buster Keaton, duas músicas tocadas – *Steamboat Bill* e *Turkey in the Straw* – eram do cancionero popular).

Para o Sistema, para atrair economicamente e na base ideológica de seu tempo, Mickey fala com ajuda do som sincronizado. E o mais curioso é que o seu dublador é o próprio Walt Disney, coincidindo mestre e criatura. Além disso, com a voz de Walt, a personagem foi perdendo gradativamente, ao longo dos curtas de 1929, o seu tom anárquico. Isso significava uma personalidade do Mickey mais próxima do próprio Disney, saindo da esfera de Ub Iwerks (e de Oswald).

O som começava a se tornar o principal carro-chefe de Disney, auxiliando a melhorar as fórmulas estéticas (no caso, surrealismo) e os jogos com o cotidiano. Conseguindo o monopólio de um ano com a Cinephone – que forneceu o sistema sonoro de *Steamboat Willie* –, Disney se colocava em uma posição mais e mais à vontade.

Um dos primeiros teóricos do cinema, John Grierson (apud MALTIN, 1987, p. 35), em 1935, exaltou o uso do som sincronizado efetuado pelos desenhos animados de Disney.

Dentro das possibilidades da sincronização do som, um mundo sonoro precisa ser criado, tal como se fosse refinado em abstrato, tal como era a velha arte silenciosa, caso grandes figuras como Chaplin reapareçam. Não é por acidente que, de todos os trabalhadores de comédia desse novo regime, o mais atraente, de longe, é o cartunista Disney. A natureza do seu material se impôs enquanto

a solução certa. Fazendo a faixa sonora primeiro e trabalhando as suas figuras animadas em distorção e contraposição às batidas do tempo do som, ele começou a descobrir essas combinações engenhosas da comédia filmica.

A ideia de trabalhar primeiro o som veio de Wilfred Jackson, o mesmo animador que tocou órgão no teste de *Steamboat Willie*. Ele apresentou a Walt Disney o metrônomo, aparelho mecânico que mostra o tempo musical ao reproduzir suas batidas com uma agulha oscilante.

Com o metrônomo, não havia necessidade de planejar toda a faixa sonora primeiro, mas apenas o tempo. Assim, tal como Jackson indicou a Disney, era possível relacionar matematicamente o tempo das batidas da música com a velocidade da animação. É a sincronização presente não apenas na exibição, mas também na realização do desenho animado.

Tal como é possível perceber nos curtas seguintes a *Steamboat Willie*, Disney promoveu apenas parte dessa mudança de imediato. Em *Steamboat Willie* mesmo, por exemplo, o metrônomo servia para fazer as marcas de sincronização geral entre som e imagem (exemplo: o apito do barco). Um dos principais motivos era que não era ele que liderava o departamento de animação – papel de Ub Iwerks –, mas apenas o desenvolvimento de narrativas.

Mas isso não impediu que Disney continuasse a expandir os *talkie cartoons*, desejo compartilhado por todos no estúdio. Walt contrata definitivamente o músico profissional Carl Stalling para compor as músicas dos desenhos. Tendo já ajudado em *Steamboat Willie*, Stalling não só fez músicas para os novos desenhos animados de 1929, mas também para os dois anteriores de 1928.

Também proveniente de Kansas City, tal como Walt e Ub, Stalling era um antigo tocador de piano de sala de cinema, usando a música para acompanhar a exibição dos filmes mudos. Após produzir música para quase uma dezena de curtas do Mickey, o músico propôs uma ideia inovadora para variar o repertório dos estúdios Disney: fazer um desenho animado sem protagonista definido, focado apenas na música e na ação que ela coproduzirá na tela.

Surge assim a primeira *Silly Symphony*, intitulada *The Skeleton Dance* (1929). Baseada na *The March of the Trolls*, de Edvard Grieg, e usando alguns compassos de *foxtrot*, o desenho animado apresentava quatro esqueletos bailando de diferentes maneiras em um cemitério mal-assombrado.

Animado quase que inteiramente por Ub Iwerks, o curta deixa clara a sua forma de trabalhar o som. Iwerks, nesse e nos seus futuros *musical cartoons*, favorece a melodia – e não o tempo, tal como sugerira Wilfred Jackson a Disney – para pautar os movimentos das personagens em cena.

Isso não impediu que os diversos curtas de *Silly Symphony* e do Mickey Mouse continuassem a crescer em sucesso. Disney conseguiu alcançar um patamar que nenhum realizador de animação conseguira: fazer com que os desenhos animados fossem igualmente anunciados (ou, até mesmo, priorizados) nos programas das salas de cinema.

O som enquanto apelo sistêmico só valorizava as fórmulas estéticas e mundanas dos desenhos animados da Disney. Só que não bastava para Walt e sua personalidade de constante desenvolvimento. Tudo indica que a ideia de pautar movimentos de desenhos animados pelo tempo da música da trilha sonora ecoou nas principais decisões de Disney naquele ano de 1929.

Ub Iwerks, melhor amigo de Walt, tinha uma relação horizontal com Disney. Walt dizia o que queria, Ub animava do jeito que queria e os dois lançavam o desenho animado. No entanto, com o sucesso das duas séries Disney, Walt resolveu tomar decisões em vários campos da produção de seu estúdio.

Tal como os historiadores da vida de Iwerks, inclusive sua neta Leslie, indicam, Walt começou a mexer nos tempos dos *frames* de Ub, mudando completamente o movimento pretendido. Isso irritou muito o animador, já criticado antes pela imprensa por utilizar algumas *gags* de mau gosto, tal como as que envolviam tetas hipertrofiadas de vaca.

Chegava o fim de 1929 e o dono da Cinephone, Pat Powers, não queria mais renovar com Walt Disney. Acreditando que Ub era o verdadeiro gênio do estúdio, Powers se ofereceu para bancar um estúdio só para Iwerks. Chateado com as intervenções de Disney, Ub aceitou e saiu dos estúdios em 1930, quando Walt estava em Nova Iorque. Assim, em 1930, Disney perdeu Iwerks, mas pode construir fórmulas mais sólidas para as três áreas de atuação do dispositivo. Ora, Mickey e a série *Silly Symphony* eram sucesso absoluto. Mickey tinha saído da telona para ser conhecido no mundo inteiro enquanto produto de *merchandising*. No entanto, tal como o Gato Félix, esses desenhos animados podiam acabar estagnados e substituídos por outros (principalmente por aqueles do Fleischer Studios, tal como Popeye e Betty Boop).

Era o momento de levar o som (fórmula sistêmica, já que era a grande atração para atrair grandes públicos ao cinema no momento), o surrealismo (fórmula estética) e as

comédias de personalidade e/ou referências ao cotidiano (fórmula mundana) ao extremo, inclusive para vislumbrar novas direções.

O som foi o primeiro a ser visivelmente trabalhado, até por causa das efemeridades sistêmicas no mundo filmico-capitalista. Sem Ub, a ideia de usar o tempo da música enquanto estrutura para o movimento de animação, elogiada por Grierson em 1935, estava a poucos passos de acontecer.

Em 1930 mesmo, na estreia diretorial de Wilfred Jackson na série *Silly Symphony*, já vemos isso acontecer. Intitulado *Midnight in a Toy Shop*, a estrela é uma pequena aranha de seis pernas que iria aparecer em várias curtas de Jackson. Após uma cena externa de uma nevasca e sem música definida, vemos a aranha entrar dentro da loja de desenho animado.

Dentro dela, a primeira coisa que escutamos, antes de começar qualquer música, é o barulho de um relógio de parede fazendo tic-tac com o seu pêndulo e a aranha acompanhando ele com o corpo. Ora, o tic-tac do relógio é o mesmo tic-tac que o metrônomo faz para indicar um tempo musical. Vemos aqui uma mensagem clara de Wilfred Jackson acerca de sua ideia.

Praticamente todos os movimentos até o fim de *Midnight in a Toy Shop* seguem o tempo definido pela música em primeiro plano. Afinal, na ideia narrativa desse *Silly Symphony*, é a música de uma pequena vitrola de brinquedo que dá vida aos brinquedos da loja.

Ao contrário do jogo de movimento em cima da melodia de Ub Iwerks, Wilfred Jackson faz o que tinha comentado com Walt Disney: o jogo de movimento – que, afinal, é criado pela sucessão de *frames* desenhados usando a famosa persistência da visão – é uma expressão matemática das batidas do tempo musical. Já a melodia só serve para algum floreio ou outro, para incentivar alguma *gag* secundária.

Jackson continuaria a fazer isso nos filmes que dirigiu. Inclusive no curta *Egyptian Melodies* (1931), também da *Silly Symphony*, não só a aranha se movimenta de acordo com o tempo musical, mas também o cenário do túnel em direção do interior da pirâmide.

Junto com Burt Gillett, Wilfred Jackson se tornou um dos principais diretores dos desenhos animados de Disney. A confiança em Jackson estava desde os tempos da perda de Oswald para Mintz. Quando Wilfred foi buscar um emprego com Walt, este tinha recentemente perdido a personagem e não podia contratar ninguém.

Wilfred Jackson acabou ficando mesmo assim como voluntário na limpeza dos

acetatos (células transparentes de animação). Assim, era de esperar que Wilfred assumiria os principais desenhos animados que misturassem som e imagem, além de ensinar aos demais. Parece que nisso ele também foi bastante bem sucedido quando, em 1932, o veterano Burt Gillett dirige *Flowers and Trees* dentro de *Silly Symphony*.

Aliás, esse desenho animado é tão importante que talvez tenha uma ampla mão de Walt Disney em sua realização. O curta já estava em produção quando Walt e Roy recebem uma proposta tentadora de Herbert Kalmus, presidente da Technicolor. O cientista queria que os estúdios Disney promovessem o novo sistema de cor da Technicolor que usava três tiras de cor, aumentando a nitidez e a gama possível.

Roy, de início, não queria aceitar a ideia. Segundo ele, o sistema daria prejuízo porque as tintas coloridas grudariam nos acetatos e impediriam a lavagem. De fato, isso aconteceu, mas os inventores da Disney logo encontraram um jeito de fazer uma tinta lavável.

Walt Disney – que já vira Ub Iwerks e os irmãos Fleischer criarem desenhos animados coloridos com o Technicolor de duas tiras de cor ou com o Cinecolor – resolveu que era a hora da Disney lançar o seu primeiro desenho colorido. Para compensar as desvantagens assinaladas por Roy, os irmãos Disney pediram uma contrapartida a Kalmus: monopólio de três anos do uso do novo sistema de cor. Inicialmente relutante, a Technicolor logo aceitou e *Flowers and Trees* tem todo o seu material descartado.

Flowers and Trees, que estreou em 30 de julho de 1932, torna-se o maior desenho de Disney desde *Steamboat Willie* (1928). Não só pela coloração incrível do novo Technicolor, mas também por ter o melhor encadeamento sincrônico entre som e movimento já obtido por Disney.

A diferença do tratamento da música entre *Flowers and Trees* e *The Skeleton Dance* (1929) é gritante. No curta colorido de 1932, nada que as árvores façam são floreios, tudo possui uma relação com o tempo da música tocada. Já em *The Skeleton Dance*, vários elementos – principalmente uns galhos de árvore em segundo plano – têm uma movimentação desconexa. Os galhos mencionados, por exemplo, movem-se rápido demais diante do compasso da música.

Já em *Flowers and Trees*, as árvores acompanham o tempo perfeitamente. O seu movimento lateral de tronco imita o movimento da agulha do metrônomo e o preciosismo chega ao ponto das árvores baterem suas raízes tal como os pés de um músico.

Só que, dentro da Disney, a perfeição da relação tempo musical-movimento animado

em curtas seria alcançada pelo próprio Wilfred Jackson em 1935. O desenho animado era *The Band Concert* e a responsabilidade era ainda maior do que no *Flowers and Trees* de Gillett: era o primeiro desenho colorido do Mickey.

Mais de 75 anos depois, o trabalho de Jackson ainda continua insuperável: é considerado o 3º melhor desenho animado de curta-metragem, e o melhor Disney, de uma lista elaborada por Jerry Beck com 1000 animadores.

Além de tudo que notamos já na análise acima de *Flowers and Trees*, *The Band Concert*, em relação ao som, tem uma importante inovação. A ideia de *overlapping*, sobreposição, já utilizada por desenhos Disney na animação, é utilizada aqui com duas músicas.

Enquanto Mickey e sua orquestra tocam *William Tell Overture*, o Pato Donald, com sua flautinha, toca *Turkey in the Straw*. Não há aqui apenas duas músicas, mas dois tempos de animação se sobrepondo. Assim vemos Mickey e as personagens da orquestra se movimentarem em tempo “sinfônico” de Rossini, enquanto Donald se agita todo com o tempo da música folclórica.

O genial disso é que o agito do movimento de Donald só amplia as características da personagem. O irritante pato fica ainda mais incrivelmente irritante, em um ótimo sentido, ressaltando a sua grande qualidade fílmica. Em *The Band Concert*, o som deixa de ser uma fórmula sistêmica – até porque, em 1935, isso não é mais uma novidade para o público das salas de cinema – para ser uma fórmula estética, agindo junto com a cor no Estado da Arte do desenho animado. O uso da cor e do som se torna a melhor forma de surrealismo para Disney.

O *parergon* musical em Walt Disney

O *parergon* ganha destaque na Crítica do Juízo, onde Kant constata que os ornamentos (*parerga*), apesar de não fazerem parte da representação artística em si e prejudicarem o belo genuíno, são essenciais para um reconhecimento do gosto estético. Revisitando Kant, Derrida afirma que o *parergon* de uma obra de arte indica uma necessidade, uma falta que esta possui em seu processo representacional.

O que constitui os *parerga*, para Derrida (1987, p. 59-60),

não é apenas a sua exterioridade enquanto um acréscimo, mas sim a ligação interna estrutural que os fixa na falta interior da obra (*ergon*). E essa falta é constitutiva da própria unidade do *ergon*. Sem essa falta, o *ergon* não precisaria de *parergon*. A falta do *ergon* é a falta de um *parergon*.

Dessa forma, esses ornamentos é o que fazem a obra de arte ser reconhecida enquanto tal. É a última fronteira entre o que é e o que não é. Derrida acredita em um trabalho, ao menos especulativo, em cima do *parergon*. Especulativo porque podemos vê-lo, conceituá-lo, no entanto, ele é indissociável do *ergon*.

Derrida (1981) mostra isso através do texto de Mallarmé, *Mimique*, onde a própria imitação do nada é imitação, mesmo se caracterizarmos que para haver imitação é necessário imitar algo. Essa referência sem referente é o puro trabalho na moldura, a possibilidade aberta pelo *parergon* que traz para a arte a mesma possibilidade que a *archi-escritura* para a linguagem.

Um dos exemplos de como podemos ver um puro trabalho na moldura de uma arte está na representação dela em outra arte. É o caso de Walt Disney. Trabalhando primeiro a banda sonora, para depois realizar a animação, Disney utilizava o tempo musical (com ajuda do metrônomo) para pautar o tempo de animação. Como observamos anteriormente, tal diretriz possibilitou a construção de desenhos animados musicais que trabalhariam “conceitualmente” a música, projeto iniciado com a série *Silly Symphony*, passando pelos curtas do Mickey (destaque para *The Band Concert*, 1935, onde há *overlapping* de dois tempos musicais e de animação), chegando a *Fantasia* (1940).

Só que, mesmo com esse trabalho conceitual, o desenho animado jamais seria a música apresentada na banda sonora. Assim, tal como o mímico de *Mimique*, vemos em cena o próprio *parergon* da música através de situações como a personagem *Soundtrack* em *Fantasia*, o balanço de árvores imitando o metrônomo ou a definição de humores tal como é feito com Donald em *The Band Concert*.

Há em cena, dessa maneira, um constante jogo linguístico entre complementariedade e escritura, que indica o processo de falta ergônica localizado por Derrida no *parergon*. Isso fica claro, nos desenhos de Walt Disney, nas representações parergônicas de uma linguagem por outra linguagem, ou seja, da música pelo desenho animado. Eis aqui um dos exemplos mais claros da fundante afirmação de Hegel de que a Estética não é uma calística, um jogo de belos, mas sim de percepções e sensações.

Assim, os personagens dos desenhos animados citados de Disney não apenas “dançavam” uma música, eles a (re)presentavam de maneira linguística. O *Soundtrack*, de *Fantasia*, as árvores das *Silly Symphonies*, entre outros, são personagens cuja constituição é o puro trabalho na moldura da música: eles são, apresentados pela forma do desenho animado, aquilo que faz a música se distinguir dos demais sons do mundo.

Linguagem midiática, Ciências da Linguagem e o *parergon*

Como mencionamos anteriormente, Derrida indica que o *parergon* de uma obra de arte indica uma necessidade, uma falta, que essa possui em seu processo representacional. No entanto, isso é apenas uma definição pontual da letra derridariana e não a explanação do raciocínio que move a releitura e o pensar acerca do *parergon*. Em sua segunda etapa do pensar, onde leva a cabo seu projeto de desconstrução, Derrida começa a se atentar para questões estéticas da filosofia.

Só que nada é simples na letra derridariana. Ao pensar a questão das bordas entre arte e teoria, há uma sucessão de conceitos que se relacionam *en abyme* e sem uma ordem dada: bordas, margens, molduras, recortes, *parergon*. Assim, não é examinada apenas a questão de como a teoria da arte vê a arte, mas também como a obra de arte se afirma enquanto tal em termos de legitimidade, de significação e de própria existência diante das demais coisas do mundo.

O ponto de partida de Derrida em *A Verdade na Pintura* é a filosofia kantiana, representante da metafísica. Esse sistema do puro filosofar que prega o juízo superior na questão do gosto descarta totalmente o envolvimento do desejo e do prazer na definição do belo. Mas isso, em Derrida, não basta.

O que Derrida faz enquanto ponto de partida é simplesmente dizer que Kant não percebeu que o distanciamento presente no juízo do gosto – sem propósitos (charme, prazer) na definição do belo – também está presente quando vemos a arte no registro dos propósitos. O distanciamento está tanto em atitude (caso kantiano) quanto na dotação de sentido (caso derridariano).

É uma falha, uma lacuna no pensamento de Kant que, segundo Derrida, o próprio filósofo alemão reconhecia graças à teorização de seu trabalho tendo um caráter lacunário [*Mangelhaftigkeit*]. É nesse pensamento acerca da lacuna que Derrida dará seu primeiro exemplo de *parergon*: aquele da própria *Crítica do Juízo*.

Esse primeiro apontamento serve para Derrida mostrar um exemplo de que todos os discursos filosóficos sobre o significado da arte até o momento precisam de um requisito. E “esse requisito pressupõe um discurso no limite entre o interior e o exterior do objeto de arte, aqui há *um discurso sobre a moldura*” (DERRIDA, 1987, p. 45). O *parergon*, nada mais nada menos, é a prova contra as origens, mostrando que a arte é (re)presentada por algo que depende do recorte feito entre ela e o entorno enunciativo.

Assim, pensar acerca da natureza estética de um livro exemplifica – sem precisar recorrer à tradição metafísica – o que temos que olhar quando perguntamos esteticamente acerca do que é uma dada coisa. E ao usar um livro – obra de linguagem – Derrida acaba por nos mostrar que é possível fazer a pergunta estética por qualquer mecanismo que não possui o mote pictórico e, o mais interessante, desconsiderando totalmente a unicidade da obra de arte, permitindo às obras de arte na era de sua reprodutibilidade técnica serem também questionadas desse jeito.

Por isso que Derrida (1987, p. 49) nos avisa:

Quando o objeto (belo) é um livro, o que existe e o que não existe? O livro não é para ser confundido com a multiplicidade sensória de suas cópias existentes. O objeto *livro* assim se apresenta enquanto tal, em sua estrutura intrínseca, enquanto independente de suas *cópias*.

Apesar desse começo linguístico da conceitualização do *parergon*, Derrida acaba por não apresentar mais reflexões sobre essa parte. Apresentado linguisticamente, o *parergon* vai servir para analisar obras de arte, especialmente pinturas. E, para isso, uma definição mais fixa é utilizada:

O *parergon*, esse suplemento fora da obra, deve, se é para ter o *status* de um quase-conceito filosófico, designar uma estrutura predicativa formal e geral, que pode transportar *intacta* ou deformada e reformada *de acordo com certas regras* para outros campos e submeter novos conteúdos a ela (DERRIDA, 1987, p. 55).

Que regras seriam essas? Já sabemos daquela que implica um jogo entre *ergon* [obra] e *parergon*. Quais mais? Uma outra está relacionada com aquilo que a letra derridariana chama de “violência do emoldurar” e que remete ao próprio projeto kantiano. Aqui podemos tirar dois interessantes pontos de reflexão: (1) o *parergon* é lógico, mas isso não significa que o *ergon* seja dotado de lógica. A lógica está em definir o que o *ergon* é enquanto macroprática (ou existência); e (2) o *parergon* não estará a serviço de simbolismo, interpretações e olhar para a obra de arte, o *ergon*. Assim, as escolhas representativas (i.e. imaginário) do artista não estão no jogo da moldura lógica. O que está em jogo é a (re)apresentação daquilo enquanto arte.

Mais uma regra é que o *parergon* é local de trabalho da moldura e onde a moldura trabalha. E isso, para Derrida (1987, p. 75), vale também para a cor e para o som que, em sua leitura, Kant via enquanto irreduzíveis ao trabalho da moldura. Esse trabalho está tanto na (re)apresentação em outra arte como na própria (re)apresentação dessa arte perante

as coisas do mundo.

E, por fim, há uma radicalização de Derrida: o *parergon* seria o veículo da *finalidade sem fim* kantiana. Usando uma analogia com um desenho de uma tulipa cortada – que seria bela, mas sem nenhum fim, pois nem estaria “viva” na terra e nem conjugada com outros elementos pictóricos buscando significação –, Derrida (1987, p. 83) acaba por igualar “O sentido [*Sens*] do puro corte” a “O sem [*Sans*] do puro corte”.

Ou seja, o recorte feito pela moldura, pelo *parergon*, é algo da ordem da beleza livre com uma única diferença em relação a Kant: se antes havia o jogo das belezas, o *paregon* derridariano mostra que há o jogo das faltas que produzem a beleza, a pura instância do desejo.

A conceituação de *parergon* de Jacques Derrida parece não bastar para a questão que motiva o presente trabalho: a pergunta acerca da linguagem da música sendo representada pelo desenho animado. Enquanto a questão do *parergon* enquanto lugar de (re)apresentação, da “função da função”, de trabalho na moldura e de uma lógica nos ajuda na nossa reflexão, a direção conclusiva derridariana da beleza livre do *Sens-Sans* acaba valendo mais para análises extralinguísticas.

Explico: se acreditarmos no *Sens-Sans*, que possui mais o aspecto do *alógico* do que do lógico, poderíamos dizer que o *parergon* da música no desenho animado é aquele que é visto na letra da música *Transmission*, do grupo musical pós-punk Joy Division: “No language, just sound, that’s all we need know to synchronise love to the beat of the show” [Sem linguagem, só som, é tudo que precisamos saber para sincronizar amor à batida do *show*].

Ou seja, o *parergon* seria, para as mídias sonoras, uma questão extralinguística porque o som seria de tal natureza. O recorte seria a batida, o *feeling*, a própria sincronização. No entanto, isso talvez seja válido para o *ergon* e não para o *parergon*, que precisa ser dotado de uma lógica para que possamos reconhecer uma dada prática midiática sonora enquanto tal.

Por isso que há a necessidade de promover uma *dupla virada linguística* no conceito do *parergon*. No entanto, o que devemos ver para realizar tal empreitada? O *parergon* é, nada mais nada menos, que a ideia por detrás da obra de arte, o que a define, a força que responde “o que é”. Assim, devemos sair de Hegel e sua definição da Estética enquanto jogo de percepções e sensações para chegar em algo diferente: o *parergon* enquanto *locus* do jogo de linguagem, conceito wittgensteiniano, da linguagem musical. Só assim

poderemos ver o que está na lógica do recorte que a música faz diante dos demais sons do mundo. A definição da arte é a definição de uma contenda.

Referências

- BAUDRY, J-L. *Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité. Communications*. Paris, n. 23, 1975.
- DERRIDA, J. *Dissemination*. Tradução de Barbara Johnson. Chicago: University of Chicago Press, 1981.
- _____. *The truth in painting*. Tradução de Geoffrey Bennington e Ian McLeod. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- _____. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- GABLER, N. *Walt Disney*. New York: Vintage, 2006.
- HABERMAS, J. *Técnica e ciência como "ideologia"*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Ed. 70, 2001.
- HEGEL, G. W. F. *Estética*. Tradução de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
- KANT, I. *Critique of judgment*. Tradução de J. H. Bernard. Mineola: Dover, 2005.
- MALTIN, L. *Of mice and magic*. New York: Plume, 1987.
- WITTGENSTEIN, L. *Investigações filosóficas*. Tradução de José Carlos Bruni. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

A propósito de singularidades (Notas sobre cinema e teatro em Manoel de Oliveira)

Dra. Renata Soares Junqueira (UNESP, docente)

Resumo

Este trabalho propõe algumas reflexões sobre a adaptação do conto de Eça de Queiroz, *Singularidades de uma rapariga loura*, que o cineasta português Manoel de Oliveira transformou em filme em 2009. Procuramos mostrar como certas sutilezas oliveirianas, que se desdobram ao longo do filme, provocam no espectador a impressão de um calculado esteticismo que, ancorado na atuação de atores que deliberadamente deixam transparecer que representam, na criação de personagens que, por sua vez, parecem prontas a se assumir como criaturas fictícias, e ainda numa oportuna mistura de ficção com realidade, gera deliberadamente uma ruptura de ilusão e um distanciamento que lembram o teatro de Brecht.

Num artigo intitulado “Oliveira político”, Randal Johnson (2009, p. 23) elenca, sinteticamente, os principais atributos do cinema oliveiriano. Transcrevo parcialmente o primeiro parágrafo do texto, que tomarei como ponto de partida para uma reflexão sobre alguns aspectos do filme *Singularidades de uma rapariga loura* que Manoel de Oliveira, pouco depois de ter completado os seus cem anos de idade, em 2009, apresentou como homenagem “à família de Eça de Queiroz”,¹ autor do conto adaptado e atualizado pelo realizador português:

O cinema de Manoel de Oliveira é conhecido, entre outras coisas, por seu questionamento formal, por sua teatralidade, pela ênfase dada à língua como parte integral [*sic*] do discurso cinematográfico, por suas adaptações cinematográficas de obras literárias e por sua exploração de temas como o amor frustrado, a relação entre vida e arte, memória e a identidade, envelhecimento e morte, e a natureza do mal. De modo geral os seus filmes não são vistos como políticos, embora se possa argumentar – e ele mesmo já argumentou – que o seu cinema é de resistência, particularmente em relação à estética dominante movida por considerações comerciais.

Deste quadro, interessam-me especialmente dois pontos: a relação entre vida e arte e a ostensiva teatralidade que, em Oliveira, desta mesma relação desponta para se infiltrar vigorosamente, em todo o seu cinema, como fundamento de uma estética propícia ao efeito de distanciamento preconizado, no teatro, por Brecht (guardadas, é claro, as devidas proporções no que toca à ideologia de um e de outro artista e ao intuito de engajamento que

1 Cito o DVD distribuído em Portugal por Zon Lusomundo (Lisboa, 2009).

é patente em Brecht e ausente do cinema de Manoel de Oliveira). Para desenvolver esta reflexão será necessário remontar à própria concepção de cinema que Oliveira defende. A isto voltarei, pois.

Para começar é preciso falar daquilo que o cineasta sublinha, desde logo, no filme: as janelas fronteiras que enquadram os dois protagonistas (Macário e Luísa), das quais eles se miram mutuamente em várias sequências da película. Parece que a janela funciona como metáfora do palco, o que fica sugerido – e não custa lembrar que a janela é também, como o palco, um lugar de exibição – não tanto pela focalização obsessiva da janela de Luísa quanto pelas particularidades, muito significativas, que constituem a imagem dessa janela no filme (e, aliás, também no conto). Vejamos.

No filme de Oliveira, a intimidade do aposento onde se situa a janela ou, por extensão, a intimidade da própria Luísa fica parcialmente velada, seja pela delicada cortina de cassa – tecido transparente, note-se – que protege a vidraça da janela, onde se pendura também um providencial pingente que, a seu bel-prazer, a moça manipula para fazer descer ainda outra cortina, um pouco mais espessa que a primeira e apta a afastá-la mais eficientemente do olhar indiscreto do apaixonado Macário; seja pelo teatral leque chinês que ela também manipula como máscara feita para lhe ocultar a face e, ao mesmo tempo, atrair a curiosidade do jovem vizinho. Assim, a janela, as cortinas, o pingente e o ornamental leque de Luísa, mas também a vidraça e o opaco estore da janela de Macário, e até uma carta que, em dado momento, ele próprio usa para igualmente ocultar de Luísa a sua face de persistente perscrutador – tudo isso funciona como *máscara* ou como instrumentos de uma teatral dialética de ocultação e exibição, constituindo-se, portanto, como índice de uma teatralidade latente que confere às personagens deste filme um quê de artificialismo, de figuras que se assumem mesmo como personagens de ficção. Não brusca e explicitamente, à maneira de Brecht ou de Pirandello, mas sutil e sugestivamente, à maneira singular de Manoel de Oliveira. Em última análise, é como se ganhassem vida as figuras artificiais, feitas em miniatura, que representam personagens das ficções queirozianas e que, no filme, o *barman* do Círculo Eça de Queiroz apresenta ao jovem Macário quando este para ali se dirige à procura do amigo que lhe havia de facultar um encontro, *tête-à-tête*, com a bela Luísa. Estamos, com efeito, diante de um procedimento de *mise-en-abyme*: Macário, que é ele próprio uma personagem queiroziana, visita, no filme, o Círculo Eça de Queiroz em Lisboa e depara-se ali com personagens queirozianas em miniatura, contidas numa montra.

Estas sutilezas oliveirianas² desdobram-se ao longo de todo o filme e provocam no espectador a impressão de um calculado esteticismo que, ancorado na atuação de atores que deliberadamente deixam transparecer que representam,³ na criação de personagens que, por sua vez, parecem prontas a assumir-se como criaturas fictícias, e ainda numa oportuna mistura de ficção com realidade,⁴ gera deliberadamente uma ruptura de ilusão e um distanciamento que lembram o teatro de Brecht, ou ainda – em que pese a aparente contradição – o esteticismo de Pirandello...⁵ Seja como for, o cinema de Oliveira parece querer estabelecer um intercâmbio sistemático com o teatro moderno e com a literatura⁶ vista de uma moderna perspectiva interacional, que privilegia o diálogo intertextual e interdisciplinar.

E já que falamos em teatro a propósito deste filme de Oliveira, cumpre mencionar ainda as sonoras badaladas do sino da igreja, que regularmente anunciam o início do expediente comercial de Macário e chamam à janela a sedutora Luísa com o seu leque habitual. Estas badaladas, tão sonoras e recorrentes, não parecem soar como um insinuante prolongamento das três teatrais pancadas de Molière?

De resto, o próprio Manoel de Oliveira, em entrevista coletiva concedida em 2009 por ocasião do lançamento do filme,⁷ expunha brevemente a sua concepção de cinema como arte que “veio depois das outras” (é a “sétima arte”, com efeito) e que “é dependente da literatura, do teatro, da pintura, de todas as artes” enfim, para concluir que, deveras, “o cinema é a síntese de todas as artes: tem a cor, tem a palavra, o som, a imagem, tudo”. Já

1 Repare-se que essa autorrepresentação não está no conto de Eça; é invenção de Manoel de Oliveira.

2 Parece mesmo estratégica, no cinema de Oliveira, a mistura de atores profissionais com amadores e até com não-atores que também entram nos seus filmes. O gesto artificial é um dos componentes da sua estética cinematográfica e distingue os seus filmes desde sempre. Em *Singularidades de uma rapariga loura*, chama atenção – para dar aqui um exemplo apenas – a artificialidade do gesto de Luísa, descomposta, quando é flagrada na ourivesaria com o anel, por ela roubado, escondido numa das mãos.

3 O ator Luís Miguel Cintra, por exemplo, aparece como intérprete de si mesmo em *Singularidades de uma rapariga loura* e também em *Um filme falado* (2003).

4 Por ser muito evidente a distinção entre o efeito de distanciamento que é deliberadamente provocado pelo teatro de Brecht, com assumida finalidade política, e aquele suscitado pelo cinema de Manoel de Oliveira, que a princípio não pretende provocar qualquer engajamento, sugiro aqui que a estética oliveiriana pode ter mais pontos de contato com o esteticismo descomprometido de Pirandello – ainda que seja preciso, todavia, relativizar o descomprometimento do cinema de Oliveira, que também tem, muitas vezes, clara pretensão pedagógica e evidente intenção de crítica social. De resto, mesmo o descomprometimento de Pirandello é relativo, pois que o seu ilusionismo esconde sempre uma visão extremamente crítica (e pessimista) da realidade social circundante.

5 Para não falar ainda de outras artes como a música, a pintura e a escultura, que têm sempre uma presença muito significativa no cinema oliveiriano.

6 Consulte-se o já citado DVD distribuído por Zon Lusomundo (Lisboa, 2009), do qual transcrevo as palavras de Oliveira.

muitos anos antes, aliás, o realizador manifestava opiniões, às vezes bem contundentes, sobre o cinema e as suas relações com o teatro, como aponta António Preto (2009, p. 19):

[...] já em 1980, concluída a experiência de *Amor de perdição* e por altura da realização de *Francisca*, Oliveira considera que teatro e cinema são a mesma coisa, que o cinema não passa de um mecanismo de fixação audiovisual, portanto, de registo (do teatro) ou, numa formulação ainda mais polémica, que o cinema não existe [...].

E lembra ainda o mesmo crítico que “é, precisamente, nos filmes que refletem sobre o teatro que Manoel de Oliveira produz, com maior insistência, a *mise-en-scène* do cinema dentro do cinema”, mas observa também que já *Amor de perdição* era uma “transposição do romance de Camilo Castelo Branco onde o cinema afirma a necessidade de ‘ler’ o texto através da representação teatral” e que *Francisca* é uma “adaptação do romance *Fanny Owen*, de Agustina Bessa-Luís, onde a teatralidade se traduz numa ampliação dos recursos cinematográficos” (PRETO, 2009, p. 19). Parece, pois, que mesmo quando adapta para o cinema textos literários que não são teatro propriamente dito, Oliveira trabalha sempre com a questão da representação teatral – como se a literatura não pudesse ser transposta para o cinema senão com a intermediação de recursos próprios da construção cênica. É o que ocorre, de fato, em *Singularidades de uma rapariga loura*.

É hora, pois, de falar um pouco do conto de Eça, no qual a cortina e o leque de Luísa também se destacam como objetos privilegiados. De fato, também no conto o leque, instrumento de sedução em delicadas mãos femininas, associa-se à beleza de Luísa para provocar o encantamento e a paixão do guarda-livros Macário. Também no conto a cortina e o modo de manipular a cortina são apontados pelo narrador como “velhas maneiras com que na realidade e na arte começa o romance” (EÇA DE QUEIROZ, s.d., p. 13). Aliás, o filme de Oliveira é mesmo muito fiel ao conto de Eça e dele reproduz principalmente as palavras textuais.⁸ Vejamos então qual é o enredo da narrativa de Eça e de que maneira Manoel de Oliveira transpõe esse enredo para o cinema. É precisamente na transformação que o processo de adaptação cinematográfica impõe a alguns dos elementos do texto literário – e nos acréscimos, nada despidiendos, que a *verve* de Oliveira traz para o enredo de Eça –, é precisamente aí que se encontram os sinais mais evidentes da estética peculiar que inspira este filme e que, em última análise, conforma todo o cinema oliveiriano.

7 Isto também é da praxe cinematográfica de Manoel de Oliveira: a fidelidade à palavra literária nos filmes que resultam de adaptações da literatura para o cinema – e que, no caso de Oliveira, são mesmo quase todos os seus filmes.

No conto, quem narra a história da decepção amorosa de Macário não é o próprio Macário, mas sim um anônimo que, numa noite de setembro passada numa estalagem do Minho, ouvira de Macário o relato dos acontecimentos. A história de Macário, guardalivros de uma loja de tecidos na baixa lisboeta, é a história de um amor à primeira vista pela jovem beldade que ele avista na janela defronte à varanda do seu escritório, com quem logo decide casar-se, mesmo à custa de extremas dificuldades para juntar o cabedal necessário ao casamento e à vida conjugal. A beldade, Luísa Vilaça, aparentemente vive com a mãe uma vida parasitária num círculo de burgueses endinheirados cujas posses as duas parecem cobiçar. Um precioso leque oriental, objeto requintado do qual a jovem nunca se separa, chama especialmente a atenção do rapaz apaixonado, que não consegue adivinhar como ela o teria conseguido adquirir – talvez fosse filha, conjectura ele, de algum rico viajante inglês... Alguns indícios, entretanto, vão aparecendo no decorrer da narrativa que levam o leitor a suspeitar de alguma falha na integridade do caráter de Luísa. Precisamente no dia em que ela visita com a mãe a loja de tecidos onde Macário trabalha, o proprietário dá-se conta do desaparecimento de um pacote de lenços indianos; noutra ocasião, numa mesa de jogo, Macário, sem querer, deixa escapular uma pesada moeda de ouro, que desaparece misteriosamente depois de cair ao lado de Luísa. Finalmente, às vésperas já do casamento, Macário vai com a noiva a uma joalheria onde ela é flagrada no momento em que tenta roubar um anel. Envergonhado, o noivo paga o anel e logo em seguida, já fora da loja, despacha definitivamente a noiva com um brusco e ameaçador “– Vai-te. És uma ladra!” (EÇA DE QUEIROZ, s.d., p. 34). Afasta-se dela, parte para a província e nunca mais a vê nem sabe mais nada da rapariga loura por quem se apaixonara. Assim termina o conto, com um sarcástico golpe no sentimentalismo romântico e um olhar escarninho sobre as falsas aparências na burguesia lisboeta de Oitocentos.

O filme mostra quase exatamente isto, só que transposto para a atualidade.⁹ Vejamos as transformações operadas pelo trabalho do cineasta.

Para começar, no filme de Oliveira a viagem que ocasiona a narração não é feita no Minho, nem se dá no interior de uma estalagem o encontro entre o narrador e o narratário. É antes no moderno comboio Alfa, que segue de Lisboa para o Algarve, que o próprio Macário (Ricardo Trêpa), ainda desnortado e com uma necessidade invencível de

8 Na já mencionada entrevista coletiva de 2009, Manoel de Oliveira relata que chegou a pensar em fazer um filme de época, com indumentária, carruagens e demais adereços oitocentistas, mas que foi dissuadido pelos produtores, que logo advertiram que um tal projeto ficaria inviabilizado pelo altíssimo custo da produção.

desabafar-se, enceta conversação com a passageira desconhecida (Leonor Silveira) que viaja ao seu lado e conta-lhe tudo o que lhe acontecera recentemente: as aparições de Luísa à janela; o modo encantador como ela manipulava o leque; a visita das duas Vilaças à loja do tio Francisco e o desaparecimento do pacote de lenços; a apresentação formal dos dois jovens enamorados numa tertúlia em casa de um notário rico e letrado; o episódio do desaparecimento da moeda de ouro na mesa de jogo; a perda do emprego na loja do tio Francisco, que era contrário ao casamento do sobrinho; a penúria; a dificuldade de arranjar novo emprego; a bem sucedida aventura comercial em Cabo Verde e o desafogo financeiro; o calote do amigo que lhe pediu aval numa transação comercial e a consequente falência econômica; o retorno ao emprego na loja do tio e, encerrando a narração, o episódio do roubo do anel na joalheria e o indignado “– Vai-te. És uma ladra!”.

Logo à partida o filme insinua, pois, em comparação com o conto, uma aparente diferença no grau de intimidade que se proporciona entre o narrador e o narratário. Se no conto o relato de Macário se dá na privacidade de um quarto de estalagem que ele divide com o homem que virá a ser o narrador dessa história recontada, no filme a intimidade entre quem narra (o próprio Macário) e quem ouve (a viajante desconhecida) é desde logo cerceada pela falta de privacidade do lugar em que se dá a narração, um vagão de trem repleto de passageiros. Ademais, a relação entre quem narra e quem ouve, no plano da diegese, vai-se tornando mais complexa na medida em que o olhar da viajante, ouvinte do relato, não se dirige diretamente ao narrador, Macário, senão um pouco antes de ele começar a narrar a ida de Luísa e da mãe à loja de tecidos do tio Francisco. Antes da narração deste episódio a viajante/ouvinte olha apenas obliquamente para o seu interlocutor, fixando o olhar num ponto fixo que parece situar-se, já agora, fora do plano da diegese, num lugar muito próximo daquele onde está a câmara de filmar. Isto provoca logo, em quem vê o filme, um primeiro estranhamento. Por que a desconhecida interlocutora de Macário não o encara diretamente desde o princípio da narração, preferindo antes olhar para um lugar que coincide com o da posição da câmara? Não haverá nisso uma estratégia para desviar momentaneamente do conteúdo – o plano da diegese – a percepção do espectador, que assim é chamado a atentar para a forma do filme, isto é, para o *modo* como a câmara focaliza os atores e como estes, por sua vez, olham ambos para a câmara em vez de olhar um para o outro? Não seria esta uma maneira de sugerir que se trata aqui, antes de mais, de *cinema* e de recursos cinematográficos que implicam artifícios técnicos?

Prossigamos, entretanto. Um segundo e ainda ligeiro estranhamento resulta do risco

de inverossimilhança que decorre da transposição direta das palavras do narrador do conto de Eça para a boca da personagem Macário, um simples guarda-livros de estabelecimento comercial que, dirigindo-se a uma desconhecida numa viagem de comboio, põe-se a desvendar poéticas relações entre cortinas e atos de sedução desde os tempos de Goethe:

Estas pequenas cortinas datam de Goethe e elas têm na vida amorosa um interessante destino: revelam. Levantar-lhe uma ponta e espreitar, franzi-la suavemente, revela um fim; corrê-la, pregar nela uma flor, agitá-la fazendo sentir que por trás um rosto atento se move e espera – são velhas maneiras com que na realidade e na arte começa o romance (EÇA DE QUEIROZ, s.d., p. 13).

Mas muito mais sensível será, doravante, o estranhamento do espectador, provocado já não só pelas transformações que naturalmente decorrem do trabalho de adaptação cinematográfica e atualização do conto, mas também pelos livres acréscimos que Oliveira traz para o enredo original. Um primeiro acréscimo é a ida de Macário ao Círculo Eça de Queiroz, em Lisboa, onde o *barman* Francisco Santos lhe mostra as dependências do edifício, o busto do escritor António Ferro, fundador da agremiação, e as miniaturas de personagens da ficção romanesca de Eça. Esta invenção de Manoel de Oliveira, responsável pelo já referido efeito de *mise-en-abyme*, resulta numa suspensão momentânea do fluxo narrativo, que se interrompe para dar lugar à apresentação de um espaço real, não-fictício – eis aqui mais uma mostra da interseção entre vida e arte, habitual nos filmes oliveirianos –, que diretamente nada tem a ver com o episódio amoroso relatado por Macário. Mais uma vez o cineasta distancia, pois, o espectador dos eventos da diegese, estimulando-o a uma reflexão estética, sobre a construção artística agora evocada pelas obras de arte – desenhos, pinturas e esculturas – que o *barman* vai apresentando a Macário.

Logo em seguida, o mesmo amigo que Macário encontrou no Círculo Eça de Queiroz irá levá-lo a uma reunião de amigos em casa de um notário aposentado, rico e letrado, onde o protagonista terá finalmente a oportunidade de se aproximar da bela Luísa. No conto de Eça este episódio também existe e o narrador chega a dizer que as reuniões em casa do tabelião eram “assembleias simples e pacatas, onde se cantavam motetes ao cravo, se glosavam motes e havia jogos de prendas do tempo da senhora D. Maria I” (EÇA DE QUEIROZ, s.d., p. 16). Já no filme o ambiente não tem nada de simples; pelo contrário, a casa do tabelião é ricamente decorada com objetos requintados, finíssimos castiçais, peças de pintura e de escultura de inspiração neoclássica, rica tapeçaria e mobiliário luxuoso, com destaque para uma mesa aparelhada com taças de cristal cheias de variados licores e *champagne*.

No conto, a reunião em casa do tabelião e uma nova tertúlia que se dá, oito dias depois, na casa das Vilaças são ocasiões oportunas para o desenrolar de pequenos episódios propícios à sátira social de Eça, que ali destaca duas figuras caricaturais: um “poeta do tempo”, que entretém os convidados do tabelião com a leitura de “um poemeto intitulado ‘Elmira ou a Vingança do Veneziano’” (EÇA DE QUEIROZ, s.d., p. 17); e a mais velha das manas Hilárias, que na casa das Vilaças se esmera na narrativa do episódio da tourada de Salvaterra, na qual morrerá o conde dos Arcos.¹⁰ Já no filme, Oliveira transforma o natural acessório da caricatura em contraste brusco e artificial, à maneira do teatro épico: em casa do rico tabelião as figuras que ganham a cena, interrompendo momentaneamente a diegese, são a harpista Ana Paula Miranda, que interpreta um trecho musical do *Arabesque I* de Claude Debussy, e o ator Luís Miguel Cintra, que recita os cantos 32 e 33 de *O guardador de rebanhos*, de Alberto Caeiro, ao mesmo tempo em que, numa sala contígua, Macário, as duas Vilaças e outros convidados divertem-se numa mesa de jogo. O impressionismo da música de Debussy e o conteúdo marcadamente anti-social dos versos de Caeiro (“Que me importam a mim os homens / E o que sofrem ou supõem que sofrem?”) contrastam solenemente com o que há de mundano numa mesa de jogo, assim como contrasta com a ficção de Macário e Luísa, interpretados por Ricardo Trêpa e Catarina Wallenstein, a realidade dos artistas Ana Paula Miranda e Luís Miguel Cintra exibindo-se como eles mesmos. O mesmo jogo de ocultação dos limites entre vida e arte também se insinua, aliás, quando a ária do poeta francês Sully Prudhomme (“Oh Ricardo, oh meu rei, / O mundo te abandona.”) é declamada por um dos convivas, que se dirige à personagem Macário como se falasse para o ator Ricardo (Trêpa).

O filme termina com mais um acréscimo de Manoel de Oliveira, que assim ainda provoca um último estranhamento no seu espectador: a imagem final de Luísa desolada, caída numa poltrona como uma derrotada, com as pernas abertas – à semelhança, diga-se de passagem, de uma *marionete* cujos cordéis se soltaram –, desmascarada, enfim, acrescenta ao enredo original um desfecho que ele não poderia ter, uma vez que Macário nunca mais soube nada da rapariga loura, como assegura o narrador do conto. Ora, se ele nunca mais soube nada a respeito da rapariga, então por que é a imagem da desolação dela que encerra o filme de Oliveira? Quem poderia garantir que ela ficara desolada? A

9 Esse trágico episódio tauromáquico de Salvaterra de Magos, que remonta ao tempo do Marquês de Pombal e que inspirou contos populares e até a letra de um fado (*A última tourada real em Salvaterra*), já era bastante popular quando Eça de Queiroz escreveu o seu conto.

perspectiva do filme não é a de Macário, que narra os acontecimentos? Fica claro que... não! Fica claro que a perspectiva do filme é, em última análise, a da câmera, que coincide com a do cineasta.

Pois é desses momentos de ruptura – seja da verossimilhança, seja do fio dos eventos da diegese, seja dos limites entre arte e vida – que se faz a modernidade deste e dos demais filmes de Manoel de Oliveira, que sempre se compraz, antes de mais, em fazer do cinema um exercício de reflexão estética, de diálogo com outras artes e de resistência à indústria cultural – exercício que, neste sentido, também se revela político, sem dúvida. Afinal, o que resulta do seu sistemático “questionamento formal” (JOHNSON, 2009, p. 23), dos seus jogos reflexivos em que a arte se exhibe como artifício, ostentando mesmo, frequentemente, os bastidores do fazer artístico,¹¹ o que resulta, enfim, desse experimentalismo que faz convergirem para o cinema outras linguagens como a da literatura e, especialmente, a do teatro, é um produtivo estranhamento que leva o espectador a parar – saltando momentaneamente da moderna engrenagem social que o automatiza e que tende a empederni-lo e, em sentido figurado, a cegá-lo – para *ver* e *ouvir* aquilo que a vertiginosa rotina do cotidiano quase sempre o impede de ver e ouvir: o que as formas artísticas têm a dizer-lhe. Neste sentido, aliás, é possível afirmar que a grande personagem do cinema de Manoel de Oliveira é, em última análise, a Arte ela mesma – com *A* maiúsculo para significar a arte em geral, ou todas as artes.

Referências

- EÇA DE QUEIROZ, José Maria de. Singularidades de uma rapariga loura. In: **Contos**. Fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura. Lisboa: Livros do Brasil, s.d. p. 5-34. (Obras de Eça de Queiroz, 9).
- JOHNSON, Randal. Oliveira político. In: CRUZ, Jorge; MENDONÇA, Leandro; MONTEIRO, Paulo Filipe; QUEIROZ, André (orgs.). **Aspectos do cinema português**. Rio de Janeiro: UERJ, SR-3, Edições LCV, 2009. p. 23-48.
- PRETO, António. Manoel de Oliveira: palavra imagem. **Suplemento**, Belo Horizonte, n. 1317, fev. 2009, p. 18-21. Disponível em: <<http://www.cultura.mg.gov.br/arquivos/SuplementoLiterario/File/sl-fevereiro-2009.pdf>>. Acesso em: 02 fev. 2011.
- SINGULARIDADES DE UMA RAPARIGA LOURA. Manoel de Oliveira. Portugal; Espanha; França, 2009, DVD.

10 Parece-me que o grande paradigma dessa estética, em Manoel de Oliveira, é *O meu caso* (1986), película que tem origem precisamente na adaptação de uma peça de teatro (a peça homônima de José Régio) sobre a qual opera, com recursos próprios da linguagem cinematográfica, transformações muito significativas.

De vento em popa – A maturidade do filme musical da Atlântida

Sandra Ciocci¹² (Doutoranda – UNICAMP)

Resumo

Este artigo é parte de uma pesquisa de mestrado desenvolvida na UNICAMP. Nele descrevemos o desenvolvimento da forma do filme musical popular brasileiro, da Companhia Atlântida Cinematográfica, desde a sua criação e desenvolvimento até alcançar a maturidade do produto com o filme *De vento em popa*, produzido no ano de 1957. Enfocamos a inserção da trilha musical, assim como a composição e organização das canções.

Introdução

A Companhia Atlântida Cinematográfica foi fundada no ano de 1941 por Moacyr Fenelon¹³ e José Carlos Burle,¹⁴ na cidade do Rio de Janeiro, então Capital Federal do Brasil. O estabelecimento dessa empresa aconteceu em um momento político que determinava, em forma de lei, a quantidade de filmes brasileiros a serem veiculados em uma sala de exibição, em relação à quantidade de filmes estrangeiros. A urgência na compra de equipamentos de gravação, edição e revelação, somada à condição econômica dos integrantes e patrocinadores do grupo fundador, determinou a não aquisição de equipamento de gravação e edição de áudio de qualidade. Houve, em um primeiro momento, uma solução caseira com a adaptação de uma câmera do cinema mudo por Fenelon.

Embora a possibilidade de manipular o áudio fosse possível desde os anos 30 e utilizada, com domínio, pelo cinema norte-americano, a Atlântida teve uma defasagem na qualidade do som de seus filmes em relação à qualidade das imagens.

O equipamento utilizado pela companhia durante os primeiros anos de produção, ou

1 sandraciocci@iar.unicamp.br

2 Moacyr Fenelon de Miranda Henriques (1903-1953). Natural de Patrocínio do Muriaé. Aproximou-se de Luiz de Barros, durante período que trabalhou na instalação de rádios para a Columbia, capitaneada por Alberto Byington Jr. Segundo depoimento de Fenelon para a revista *Cena muda* ele teria trabalhado com Luiz de Barros em *Acabaram-se os otários* (1929) como sonografista e aí iniciado sua carreira no cinema, fato que Luiz de Barros não confirma.

3 José Carlos Queiroz Burle (1910-1983). Natural do Recife. Médico. Aprendeu piano na adolescência. Atuou como jornalista escrevendo crônicas para o *Jornal do Brasil* durante o ano de 1936, tendo passado a redator em 1937, cargo que ocupou até 1942, quando passou o contrato para a *Rádio Jornal do Brasil*, que se encerrou em 1956.

a ausência de equipamentos de qualidade, determinou a estética dos primeiros trabalhos da Atlântida: os três elementos que integram a trilha sonora¹ – música, diálogos e ruídos – nunca estavam juntos, isto é, quando havia fala não existia possibilidade de se inserir música e quando havia música não havia diálogo. Ruídos de sala eram praticamente inexistentes.

No ano de 1947, Severiano Ribeiro² tornou-se o principal acionista da Atlântida, com objetivo de produzir filmes para atender a demanda das salas de exibição, de propriedade do empresário, por todo o País.

[...] em 1946, o presidente Eurico Gaspar Dutra assinava o Decreto 20.943, que ampliava a reserva de mercado para os filmes brasileiros. Segundo o decreto, os cinemas seriam obrigados a exibir anualmente, no mínimo, três filmes nacionais. Assim, Ribeiro Júnior entrava na produção de filmes para cobrir estrategicamente a reserva obrigatória e auferir o maior lucro possível enquanto a lei existisse (VAZ, 2007, p. 134).

A visão empreendedora de Severiano Ribeiro elevou, a partir de 1948, as condições tecnológicas da Atlântida. As produções tiveram uma melhora considerável, tanto em imagem como em áudio. As músicas, que seriam inseridas como parte da trilha musical, começaram a ser gravadas dentro do próprio estúdio da empresa. No lugar de equipamentos sofisticados, a Atlântida usou a criatividade dos envolvidos no processo de produção de seus filmes. O ator e diretor Anselmo Duarte deixou um depoimento ao MIS (Museu da Imagem e do Som) contando que, na busca por um som mais sofisticado, ele havia utilizado em *Carnaval no fogo* (1949) o *recorder* como um canal, e a moviola como outro, enviando a soma dos dois para um segundo *recorder*.

Em 1950, um americano, de nome Howard Randall, tinha chegado ao Brasil, vindo do México, onde tinha feito um filme com John Ford. Esse americano era técnico de som e, depois da produção mexicana, ficara com a aparelhagem de quatro canais RCA *high fidelity*. Randall teria trazido o equipamento para o Brasil a fim de criar aqui uma indústria cinematográfica, um estúdio em São Gonçalo, estado do Rio de Janeiro. Os planos de

4 A definição dos elementos formadores da trilha sonora de uma produção audiovisual são, aqui, utilizados conforme descritos em CARRASCO, Claudiney Rodrigues. *Trilha musical: música e articulação fílmica*. Dissertação (mestrado), Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993. .

5 Luiz Severiano Ribeiro Júnior (1912-1993). Natural de Fortaleza. Empresário, herdeiro da maior cadeia exibidora de cinema no Brasil. Estudou Administração em Londres com a finalidade de assumir os negócios da família. Investiu na distribuição de filmes fundando a Distribuidora de Filmes Brasileiros, que foi substituída paulatinamente pela União Cinematográfica Brasileira (UCB). Abriu um laboratório, Cinegráfica São Luiz, ampliando o campo de atuação dentro do ramo cinematográfico. Com a compra da Atlântida passou a atuar desde a produção, passando pela distribuição e finalizando com a exibição de filmes.

Randall no Brasil foram frustrados, e antes da partida o técnico negociou a venda do equipamento com a Atlântida.

A qualidade da gravação de som dentro da Atlântida teve um salto que pôde ser percebido, gradativamente, nos filmes posteriores. Mas, em *Carnaval Atlântida* (1953), a qualidade do som, infinitamente superior à dos filmes anteriores, nos revela que além da qualidade do equipamento, o uso dessa aparelhagem é mais consciente. Nesse período reconhecemos também a elevação da qualidade do profissional dentro da Atlântida, com o trabalho de Aloysio Vianna. Outro fator significativo é que, com a chegada de Severiano Ribeiro Jr. à Atlântida, os filmes passaram a ser revelados na Cinegráfica São Luiz, de propriedade de Severiano. Na Cinegráfica São Luiz não havia um equipamento perfeito, mas a diferença era expressiva, para melhor, em relação ao utilizado na Atlântida anteriormente.

Em 1954, quando a companhia adquiriu os equipamentos de som da Maristela, a companhia alcançou um novo patamar tecnológico. Todo o equipamento – microfones e *recorders* – era de excelente qualidade, mas o avanço expressivo aconteceu, sobretudo, com a aquisição da mesa de oito canais. O equipamento era de tamanha qualidade que mesmo após o período de produção de filmes ser encerrado, em 1962, a Atlântida permaneceu como uma empresa da área de cinema e oferecia serviço de finalização de som.

A Atlântida atingiu, então, uma maturidade tecnológica que proporcionou a fluência da maturidade artística, isto é, uniu experiência profissional à qualidade de equipamentos. Essa parceria proporcionou o auge estético e técnico que aparece nos filmes produzidos no final da década de 50 na companhia. O filme *De vento em popa*, produzido nesse período, reflete o amadurecimento do produto da empresa.

O filme musical brasileiro

O objetivo dos fundadores – Fenelon e Burle – era produzir filmes que consideravam “sérios”, o que pode ser constatado na carta-manifesto, entregue aos acionistas da empresa, na ocasião do estabelecimento oficial da companhia:

Evidentemente, necessária se torna a seleção de produção independente, para que se não inutilize com assuntos ridículos e prosaicos um perfeito trabalho técnico de estúdio e laboratório garantido pela organização. Assim, não chegarão a público, por nosso intermédio, os maus trabalhos daqueles que se desculpam com a falsa e derrotista alegação de que o povo não aceitaria coisa séria, melhor cuidada. Este erro pré-consciente, tão próximo da displicência

quão da impossibilidade de realizar, não terá a nossa colaboração; não tomará lugar aos produtores capazes e bem intencionados que solicitem produzir seus filmes nos estúdios Atlântida (BARRO, 2007, p. 87-88).

O que efetivamente aconteceu foi a constatação, por parte dos empresários, de que o filme “sério” não trazia retorno financeiro como os filmes musicais, que passaram a ocupar posição de destaque entre as produções da Atlântida.

O filme musical popular não foi criado pela Atlântida. Havia uma década que a Cinédia³ produzia, com sucesso, filmes populares, comédias, com inserção de grande quantidade de canções, mas a Atlântida foi a empresa cinematográfica brasileira que estabeleceu, definitivamente, a forma do produto que anos mais tarde seria preconceituosamente denominada Chanchada, e a utilizou à exaustão. O retorno econômico desse produto incentivava os produtores a colocar no mercado um número cada vez maior de produções da mesma espécie, pois eles acreditavam que um filme popular poderia financiar um filme “sério”, um projeto pessoal, que consideravam como meta a ser atingida.

A forma estabelecida pela Atlântida para o filme musical adotou muitos elementos da *Commedia Dell’Arte*,⁴ como a presença do cômico, na função de protetor da união do par romântico. O ritmo da montagem tornou-se mais ágil e números musicais diversos foram inseridos em grande quantidade. Esses quadros musicais foram baseados em números existentes em outros espetáculos populares brasileiros, como o *Circo* e o *Circo-teatro*, mas foi do *Teatro de Revista* que a comédia musical se apropriou da maior parte dos elementos para compor seus números musicais. A pesquisadora Neyde Veneziano descreve em seus três livros sobre o *Teatro de Revista* uma infinidade de quadros e elementos que estão presentes na composição do filme musical da Atlântida. Podemos mencionar tipos como o português, a mulata, o malandro e os quadros musicais de vedetes, de caipiradas, de

6 Companhia cinematográfica carioca de propriedade de Adhemar Gonzaga. Fundada em 15 de março de 1930.

7 Espécie de representação profissional com visão de lucros, que teve início na Itália do século XVI. Este gênero, em sua forma estabelecida, era composto por representação, canto, danças, exibições de habilidades e acrobacias. Existia, nas companhias, a figura do *capocomico* responsável pelo “arcabouço dramático” que envolvia no máximo de dez a doze pessoas. A formação mais comum utilizava dois ou quatro namorados, dois velhos e dois criados. Os atores se utilizavam de máscaras que satirizavam os principais componentes da sociedade italiana da época. Os velhos eram pessoas avarentas, desconfiadas, apareciam comumente como *Dotore*, jurista ou médico erudito e pedante, e *Pantalone*, homem rico e de prestígio. A função destas personagens era impedir os apaixonados de conseguirem o final feliz. Os chamados *Zanni* eram criados, sempre estavam em dupla no palco a fim de criar os extremos entre o criado esperto, *Briguella*, e o criado bobo, *Arlequim*, e assumiam a parte cômica da representação. Na versão feminina, *Zagna*, as criadas recebiam o nome de Francesquina ou alguma variação próxima e nunca usavam máscaras. Os criados tinham a missão de burlar as ordens dos velhos e ajudar os jovens na batalha contra todos que desejassem impedir o amor de triunfar (SCALA, 2003, p. 15-37).

fantasias e a apoteose, entre muitos outros.

Com a promoção de Carlos Manga a diretor, com a saída de Fenelon da sociedade e com a aquisição de equipamentos modernos, os filmes populares da Atlântida direcionaram-se para o modelo hollywoodiano, isto é, deixaram de ser filmados apenas em estúdio, utilizando em grande quantidade cenas externas, com boa qualidade. A narrativa passou a ser mais fragmentada, deixando de utilizar grandes sequências em um só ambiente, mas a maior mudança aconteceu com a trilha musical, que passou a utilizar a música com mais cautela, principalmente a música em forma de canção, utilizando-a como auxiliadora na condução da narrativa e não mais apenas como intervenção, como acontecia nos primeiros filmes da companhia.

De vento em popa

O filme tem 102 minutos e encontramos, na ficha técnica, inserida nos créditos iniciais, os seguintes profissionais:

1. Direção: Carlos Manga
2. Assistente de direção: Sanin Cherques
3. *Script-girl*: Arlete Lester
4. Editor: Waldemar Noya
5. Direção de som: Aloysio Viana
6. Gravação de som: Antonio Gomes
7. Cenografia: Antonio Gonçalves
8. Assistente de cenografia: José Assis Araújo
9. Maquiagem: Paulo Carias
10. Penteados: Walter Carlos
11. Eletricista: Victor Neves
12. Costuras: Euracy Santos
13. Gerente de estúdios: Antonio Cunha
14. Planificação de produção: Guido Martinelli
15. Cenografia: Cajado Filho
16. Contrarregra: Vinicius Silva
17. Montagem: Wilson Monteiro e Benedito Macedo
18. Argumento: Cajado Filho
19. Laboratório: Cinegráfica São Luiz

20. Diretor de fotografia: Ozen Sermet

21. Partituras, arranjo e orquestração: Alexandre Gnatalli

Os atores creditados são: Oscarito (Chico), Cyll Farney (Sergio), Dóris Monteiro (Lucy), Sonia Mamed (Mara), Margot Louro (Dona Luiza), Zezé Macedo (Madame Frou-Frou), Ribeiro Fortes (Comandante do navio), Nelson Vaz (Tancredo), Abel Pêra (Médico), Elvina (Rosa), Grijó Sobrinho, Luiz Carlos Braga, Vicente Marchelli, Lincon e seu conjunto de Boate (músicos do navio e da boate) e Black e Terry (cães de, respectivamente, Frou-Frou e Luiza).

Apenas analisando os créditos do filme podemos afirmar que existem sinais de maturidade na produção da empresa, pois nos primeiros filmes não há uma precisão no quadro de envolvidos na produção, na definição de funções, nem na lista das canções inseridas. A cada produção, nos primeiros anos, uma mesma função era nomeada de maneira diversa. No princípio do cinema com som sincronizado, no Brasil, havia uma falta de preparo, de profissionalização, por parte dos envolvidos na produção. Não havia escola para profissionais de cinema e a capacitação acontecia na prática. Com o passar dos anos as funções se estabeleceram e em *De vento em popa* percebemos que os envolvidos no processo de produção de um filme estão mais conscientes das atividades que desenvolvem, assim como os produtores notam a necessidade de documentar a participação dos envolvidos e abrem mais espaço nos créditos para, até mesmo, agradecer aos patrocinadores. Mesmo com essa preocupação em compor os créditos de maneira mais completa faltam, ainda, nomes de atores nas telas deste filme.

O filme tem início em um navio que vem dos Estados Unidos com escalas no Rio de Janeiro e Santos. A bordo está Sergio, um rapaz de família rica que foi para os Estados Unidos para estudar energia atômica, mas que decide fazer o curso de música e produção de *shows* sem o conhecimento dos pais. No navio é convidado a preparar um *show* de despedida. Esse *show* deve ser encerrado por Madame Frou-Frou, uma famosa cantora lírica. Trabalha no navio Chico, que traz nos porões, como clandestina, Mara, a sua parceira na dupla Maracangalha, que saiu do Nordeste brasileiro com destino ao Rio de Janeiro em busca de reconhecimento profissional. Chico dopa Frou-Frou e toma o lugar da cantora no *show*. A dupla é um sucesso, mas ganha uma inimiga mortal, a cantora de óperas. Ao chegarem ao Rio de Janeiro, Mara e Chico, que ficam amigos de Sergio, são apresentados aos pais do rapaz como cientistas que vieram para fabricar a primeira bomba

atômica brasileira, mas na verdade estão associados a Sergio para tirar dinheiro do pai e construir uma boate com música ao vivo. Tancredo, pai de Sergio, avisa que arranjou um casamento para o filho com Lucy, sobrinha herdeira de uma milionária dona de uma fábrica de alumínio. Sergio não está interessado na moça que se veste de maneira sóbria e estuda para ser cantora lírica. Quando todos os planos estão fluindo e Lucy, com a ajuda de Mara, transforma-se para conquistar Sergio, chega Frou-Frou, que também é a tia milionária de Lucy. A farsa é desfeita e Sergio, Chico, Mara e Lucy têm que trabalhar em grupo para conseguir realizar o sonho de inaugurar a boate e vencer as armadilhas preparadas por Tancredo e Frou-Frou.

Como podemos constatar, a música, para Carlos Manga, é de tamanha importância que o mote da comédia é desenvolvido por meio da utilização de elementos musicais. A música também exerce o papel de determinar o mundo dos velhos, o mundo dos jovens e o dos cômicos, como descritos na anteriormente citada *Commedia Dell'Arte*. A ópera e a música erudita, em geral, representam os velhos; a música em formato de quadro cômico representa os humoristas que auxiliarão os jovens na busca dos objetivos; e o *rock'n roll*, pela primeira vez utilizado em um filme brasileiro, representa o mundo dos jovens.

A trilha musical

O diretor Carlos Manga,⁵ apaixonado por música e pelo cinema de Hollywood, tentava aproximar os filmes da Atlântida, que produzia desde 1953, ao que era produzido nos Estados Unidos, pois segundo o diretor o filme norte-americano é que fazia concorrência direta aos brasileiros. Para compor e organizar a trilha de *De vento em popa* Manga convidou o músico Alexandre Gnattali, com quem iniciaria, no ano de 1957, uma parceria que duraria por mais de dez filmes, até 1962, ano em que a Atlântida encerrou as produções de longa-metragem.

A parceria de Manga e Gnattali produziu, para o filme *De vento em popa*, um conjunto de composições musicais que, inseridas na produção, em alguns momentos conduz a narrativa, em outros auxilia e, algumas vezes, interrompe completamente a narrativa, mas sem deixar que o filme perca a unidade. Segundo Manga, a escolha das canções era

8 Todas as informações de Carlos Manga citadas neste artigo foram cedidas em entrevista pessoal para esta pesquisa, com apoio da Rede Globo de Televisão, por intermédio do projeto Globo Universidades. A transcrição integral desta entrevista encontra-se anexa à dissertação *Assim era a música da Atlântida: A trilha musical do cinema popular brasileiro no exemplo da companhia Atlântida Cinematográfica 1942/1962*. Disponível em: <<http://cutter.unicamp.br/document/?code=000771648>>.

feita, totalmente, por ele. Manga foi sócio-fundador e diretor do clube Sinatra-Farney, citado por vários autores como responsável pela reunião de diversos nomes da música popular brasileira, que participaram do movimento da Bossa Nova. A proximidade de Manga com a música fez com que ele aperfeiçoasse o uso da canção nos musicais, como também passasse a utilizar canções mais refinadas na harmonia e melodia. Este é o caso de *Mocinho bonito*, de Billy Blanco.

As composições inseridas na trilha musical, na forma de canção, são:⁶

1. *Tem que rebolar* – José Batista M. de Oliveira
2. *Dó Ré Mi* – Fernando César
3. *Chove lá fora* – Tito Madi
4. *Mocinho bonito* – Willian Blanco Abrunhosa Trindade (Billy Blanco)
5. *O delegado no côco* – José de Souza Dantas Filho (Zé Dantas)
6. *Mambo Caçula* – Benicio Macedo e Bené Alexandre
7. *Calypso Rock* – Carlos Eduardo Corte Imperial e Roberto Reis e Silva

Além das canções, existem diversos fragmentos compostos por Alexandre Gnattali, e a *Imperial Rock*, de autoria de Carlos Eduardo Corte Imperial.

O número de canções é muito inferior ao que se utilizava nos filmes da Atlântida, mas em *De vento em popa*, embora haja uma diminuição no número de canções, estas exercem papéis fundamentais na construção da narrativa.

A música dos créditos iniciais é um arranjo instrumental das canções *Dó Ré Mi*, *Delegado no côco*, *Imperial Rock*, *Chove lá fora* e *Tem que rebolar*, nesta ordem. Não podemos nos esquecer, jamais, da ópera e da estrutura de suas aberturas, mas neste caso, o arranjo é muito mais próximo da abertura das *Revistas de ano* do que das óperas, o que confirma a assimilação de elementos da *Revista* pelo filme musical popular.

A música também é utilizada para apresentar ao público diversas personagens. A personagem Lucy é apresentada durante uma série de vocalizes na aula de canto, a personagem Sergio é apresentada durante um solo de bateria no navio. Dessa maneira, pela música, são estabelecidas as diferenças entre os integrantes do par romântico. A personagem de Madame Frou-Frou é apresentada através de dueto, *à cappella*, que a cantora lírica faz com Chico - ela na ducha e ele dentro do camarote, aguardando para

9 Nome das canções e autores como nas telas dos créditos iniciais do filme.

servir a refeição. O dueto é uma piada cantada, já que Frou-Frou é uma consagrada cantora lírica que divide a música com um empregado sem nenhuma instrução musical refinada, e Chico utiliza palavras de duplo sentido.

Pela primeira vez, em um filme da Atlântida, uma série de canções foi utilizada para formar uma linha de transformação de uma personagem. As canções *Chove lá fora*, *Dó Ré Mi* e *Mocinho Bonito* formam, com duas séries de vocalizes com acompanhamento de piano, uma linha de transformação da personagem Lucy. Ao receber a informação de Mara de que estava trilhando um caminho errado para atingir o coração de Sergio, Lucy resolve modificar a maneira de se portar, vestir e cantar. Segundo Manga, a escolha dele foi por músicas que faziam parte do repertório de Dóris Monteiro. Mas a canção *Dó Ré Mi*, utilizada por Lucy para, finalmente, seduzir Sergio, recebeu um arranjo do maestro Tom Jobim, não creditado, para o filme. Segundo Manga, as canções deveriam se sofisticar de acordo com a mudança da personagem, assim, conforme ela troca de roupas, acessórios e de comportamento, a música acompanha a transformação, a linha percorre todo o filme e termina com a canção *Mocinho Bonito*. Segundo o compositor Billy Blanco,⁷ a cantora Dóris Monteiro havia recebido conselhos, por parte dele, para modificar a maneira de interpretar as canções. Billy nos informou que havia, por parte dele, uma preocupação, pois ele tinha consciência de que a maneira de cantar característica das cantoras e cantores da *era de ouro do rádio* no Brasil estava próxima do fim. O compositor disse que conversou muitas vezes com Dóris para que ela fizesse uma transformação na sua interpretação para que não ficasse fora da nova fase que chegaria. Em *De vento em popa*, mais especificamente nas canções *Dó Ré Mi* e *Mocinho Bonito*, encontramos sinais fortes dessa transformação. Em *Dó Ré Mi*, Dóris interpreta a canção de uma maneira muito próxima do *Cool Jazz*, prática nada comum nas comédias da Atlântida. Cabe lembrar que Dóris foi uma das poucas cantoras que fez sucesso com as canções da era do rádio e que obteve sucesso cantando Bossa Nova.

A canção *Mambo caçula* aparece em um pequeno fragmento, quando a personagem Rosa, a empregada, aproveita a ausência dos patrões e dança embalada pelas bebidas que estão sobre a mesa. Ao ser avisada da chegada do casal, Rosa desliga o rádio, e com o

10 Todas as informações de Billy Blanco citadas neste artigo foram cedidas em entrevista pessoal para esta pesquisa, com apoio da Rede Globo de Televisão, por intermédio do projeto Globo Universidades. A transcrição integral desta entrevista encontra-se anexa à dissertação: *Assim era a música da Atlântida: A trilha musical do cinema popular brasileiro no exemplo da companhia Atlântida Cinematográfica 1942/1962*. Disponível em: <<http://cutter.unicamp.br/document/?code=000771648>>.

gesto acaba a canção. Pode parecer que qualquer canção caberia na sequência, mas *Mambo caçula* era um sucesso, desde 1953, na voz de Maria Antonieta Pons, conhecida como “furacão cubano”. Os requebros da governanta ao som do mambo casam perfeitamente com a música, e como esta era conhecida do público, principalmente por ter sido utilizada em um quadro do filme *Carnaval Atlântida* (1953), o áudio e a imagem se completam, mostrando ao público que aquela personagem iria ocasionar algum problema, o que realmente acontece, pois durante um período de embriaguez total ela hospeda no mesmo quarto Frou-Frou e Chico.

As outras três canções – *Delegado no côco*, *Tem que rebolar* e *Calypso Rock* – ficam sob responsabilidade do par de comédicos. A primeira toma o lugar dos diálogos e mostra que a dupla pode auxiliar Sergio, já que este está prestes a contratar artistas para o *show* de sua futura boate. O quadro tem maior eficácia do que se o roteirista tivesse planejado explicar o talento de Chico e Mara por meio de palavras. A segunda canção, *Tem que rebolar*, segundo Manga, é uma homenagem ao *Teatro de Revista*, pois embora tentasse distanciar as novas produções dos quadros revisteiros, ele tinha muito respeito pelos primeiros diretores, com quem aprendera praticamente tudo, observando. Entre os elementos que remetem à *Revista*, podemos citar, neste quadro, a presença da *mulata*, representada por Sonia Mamed, o *malandro*, Oscarito, maquiado de mulato, mas trajando fraque e cartola, e a cortina leve, fechada, como de costume nas *Revistas*, embora a utilidade da cortina leve fosse trazer a atenção do público para a canção e esconder a troca de cenário, e no filme ela não fosse necessária.

Devemos dar um destaque para a canção *Calypso Rock*, que compõe o quadro cômico de maior consagração na história da *Atlântida*. Nele, Oscarito aparece na função natural do comédico: “salvar o dia”, interpretando Melvis Prestes, o rei do *rock*. Manga nos informou que Oscarito, durante o início das gravações, não queria fazer o número musical, pois não gostava de Elvis Presley, mas que foi fácil convencê-lo com o argumento de que aquele era o papel deles, criticar, de uma maneira leve e através da comédia, fatos com os quais eles não concordavam, mas que entravam na vida dos brasileiros. Oscarito decidiu-se por filmar o número, mas para que isso acontecesse Manga se utilizou de métodos nada convencionais: amarrô Oscarito com cordas, como se fosse uma marionete, ensinando-lhe os movimentos de requebros e dobras de joelhos característicos de Elvis, por vários dias. Como resultado, o objetivo atingido: é impossível, mesmo hoje, assistir ao número e não rir.

A música instrumental de Alexandre Gnattali foi composta sob orientação de Manga para se assemelhar à música utilizada na década de 30 pelo cinema de Hollywood, isto é: música orquestral, em grande quantidade, com uso adaptado do *leitmotiv* e do *mickeymousing* (CARRASCO, 2003, p. 114-144). Alexandre conduz, por meio do *mickeymousing*, a narrativa no quarto onde Chico e Frou-Frou são hospedados, juntos, por engano de Rosa. É uma sequência longa, sem diálogos. Todos os perigos e confusões são descritos pela música que pontua gestos e atos. Com os equipamentos de edição de áudio de que Manga dispunha, foi possível solicitar a Alexandre que compusesse diversos trechos instrumentais para serem utilizados como auxiliares da narrativa. Diferente dos primeiros filmes da Atlântida, aqui a música convive perfeitamente com os diálogos.

Conclusão

Podemos afirmar que o filme *De vento em popa* reflete a maturidade das produções cômico-musicais da Companhia Atlântida Cinematográfica e que nele podemos reconhecer a evolução no processo de gravação de áudio e de filmagem e da composição e inserção de trilha musical.

Podemos asseverar que o processo acima descrito foi possível pela união entre o amadurecimento dos profissionais, envolvidos no processo de criação e produção, e a aquisição de tecnologia.

Infelizmente, esse filme, assim como outros títulos da Atlântida, não teve tratamento de preservação adequado e hoje se podem perceber sinais de desgaste ocasionados pelo tempo e pelo armazenamento incorreto. Por ocasião do aniversário de 65 anos da Atlântida, por meio de um convênio com uma universidade carioca, foi feita a restauração da imagem, mas não do som. Asseguramos que o filme é um registro audiovisual de grande valor, tanto para a história do cinema brasileiro, como para a história da música popular brasileira, e deve receber os devidos cuidados para que esse registro de parte tão importante da nossa história não se perca.

Referências

- BARRO, Máximo. **José Carlos Burle**: Drama na chanchada. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.
- CARRASCO, Claudiney Rodrigues. **Trilha musical**: música e articulação fílmica. Dissertação (mestrado), Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

_____. **Syghkronos**: A formação da poética musical do cinema. São Paulo: Via Lettera; FAPESP, 2003.

DE VENTO EM POPA. Carlos Manga. Brasil, 1957, filme 35 mm.

FERREIRA, Sandra C. N. Ciocci. **Assim era a música da Atlântida**: a trilha musical do cinema popular brasileiro no exemplo da Companhia Atlântida Cinematográfica 1942/1962. Dissertação (mestrado), Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

SCALA, Flaminio. **A loucura de Isabella e outras comédias da *Commedia Dell'Arte***. São Paulo: Iluminuras, 2003.

VAZ, Toninho. **Grupo Severiano Ribeiro**: 90 anos de cinema. Rio de Janeiro: Grupo Severiano Ribeiro, 2007.

VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil**. Campinas: Editora UNICAMP, 1991.

_____. **Não adianta chorar**: teatro de revista brasileiro... Oba!. Campinas: Editora UNICAMP, 1996.

_____. **De pernas para o ar**: teatro de revista em São Paulo. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

A hibridação de gêneros em *Trem de sombras*¹

Sara Martín Rojo² (UNICAMP, mestranda em Multimeios)

Resumo

A proposta deste artigo é analisar o filme de Jose Luis Guerín, *Trem de Sombras* (1997) – que leva ao limite as possibilidades da não-ficção –, a partir destes quatro formatos: documentário familiar, filme de arquivo, falso documentário e ensaio. O que aqui nos interessa é refletir sobre o lugar que ocupam e as necessidades funcionais a que atendem estes formatos dentro do filme.

Introdução

Nos últimos anos o estatuto do documentário se viu afetado pela mestiçagem dos formatos na aparição das novas criações. Isto fez com que o documentário, que até agora era reconhecido como o meio mais objetivo de representação da realidade, tenha ‘perdido sua identidade’, reformulando-se como um gênero interdisciplinar capaz de abarcar as obras mais díspares. Esta ideia do documentário como “abrigo” dos filmes desamparados pelo classicismo da indústria cinematográfica fez com que o gênero se renovasse, como ocorrido nos anos 50 com a aparição do cinema direto. Isto se deu graças a uma nova marca de identidade que é, ainda que possa parecer contraditório, a falta de identidade. Esta crise de identidade que envolve o documentário contemporâneo proporciona ao gênero novas possibilidades. Por um lado contribui para a renovação de um gênero preso aos convencionalismos, permitindo que lhe atribuam uma série de obras profundamente reflexivas. E por outro, leva a cabo a denúncia da unidirecionalidade que até agora estava estabelecida no discurso do documentário.

O documentário contemporâneo se diferencia de seu referente ao conceber o desejo da autoexpressão, gerando um estigma de subjetividade por meio de um discurso reflexivo. O teórico contemporâneo Michael Renov (2005) dedica um de seus artigos à recente onda autoexpressiva no documentário, apontando que esta sempre foi reprimida na história, mas nunca totalmente anulada, e coloca vários exemplos para ilustrar esta ideia: Vertov, Ivens, Vigo e posteriormente Rouch, Chris Marker, Wiseman, entre outros.

Esta situação gerou um incessante debate entre os teóricos no que se refere à

6 AECID/CAPES.

7 sarayrojo@yahoo.es

determinação conceitual dos novos e antigos modelos. Esta divergência de opiniões se sustenta sobre um paradigma interminável de binômios: realidade-ficção, objetivo-subjetivo, registro-expressão, vida-representação, verdade-visão, etc. São estes binômios que definem as duas principais correntes críticas: a cognitivista, representada na primeira enunciação, e a pós-estruturalista, na segunda. Esta polêmica fez com que muitos destes teóricos tenham enviado estas obras “hermafroditas” à “terra incógnita”³ da não ficção para proteger o estatuto do documentário, arrastado do gênero do “real” (oposto ao da ficção) até as fronteiras do cinema experimental.

Neste sentido, o propósito deste artigo é analisar *Trem de Sombras*, um filme totalmente a-genérico no qual se encontram reunidas as particularidades de quatro formatos diferentes: filme de família, cinema de arquivo, falso documentário e ensaio poético, com o objetivo de descobrir a quais necessidades funcionais atendem cada “gênero” dentro do filme.

Considerando mais importante conhecer as características próprias de cada formato do que tentar dar uma nomenclatura ao filme, farei uma análise detalhada das contribuições que cada um destes formatos traz ao resultado final, baseando-me em sua funcionalidade. Na busca de um modelo de organização próprio, optei por uma estrutura sistemática simples que atenda à amplitude e funcionalidade que cada um destes gêneros ocupa dentro do filme. Desta maneira, encontramos em primeira instância o vídeo familiar, ou *home movie*, ocupando-se do conteúdo; o cinema de arquivo ocupando-se da composição; o falso documentário, ou *fake*, da tonalidade; e o ensaio (poético), como um formato de maior amplitude, ocupa-se da modalidade total do filme.

Trem de sombras

O filme *Trem de Sombras* (1997), realizado por Jose Luis Guerín e produzido por Pere Portabella, foi rodado na cidade de Le Thuit, França.

Em uma primeira aproximação ao filme podemos considerar sua estrutura dividida em três partes.⁴ A primeira parte anuncia o misterioso desaparecimento de Gerard Fleury, um cineasta amador, depois da rodagem de sua última produção familiar em 1930. Em seguida, mostra-se uma série de gravações em preto e branco e 16 mm, pretensamente

1 Antonio Winchester utiliza o termo “terra incógnita” para ressaltar a indeterminada posição na qual se encontram as obras que ele mesmo denomina não-ficção. Ver: Antonio Winchester, *Desvios de lo real: el cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores, 2004.

2 Utilizo esta estrutura de LOSILLA, Carlos. *Archivos de la Filmoteca de Andalucía*, Febrero, 2006.

encontradas por Guérin e gravadas por Gerard, sobre os convencionais dias de sua família aburguesada. Na segunda parte se apresenta uma série de imagens do povo de Le Thuit e da casa abandonada onde residia a família Fleury, setenta anos mais tarde. A terceira parte desconstrói tudo que foi visto anteriormente: revela-se o processo de montagem das imagens da primeira parte e surge o fantasma de Gerard Fleury na atualidade, filmando pelo jardim da casa, até que ele se dirige ao lago e, remando um barco, sua figura se desvanece.

Video doméstico/home movie – conteúdo

A primeira parte do filme – os primeiros 17 minutos – é dedicada exclusivamente ao vídeo familiar, através de uma compilação de imagens da família de Fleury no início do século XX. Mas, para que contribui o uso deste material no filme? Guérin utiliza estas imagens de família como uma ferramenta para nos fazer crer na sua história. “*El espectador no puede retraerse al potente efecto de realidad que produce el documento familiar marcado por las marcas de autenticidad de ese discurso audiovisual aficionado, con su marchamo de verdad e ingenuidad*” (CUEVAS, 2005, p 225).

Confiamos “cegamente” nas imagens que vemos só pelo fato de não sermos os destinatários. Este tipo de material se apropria de nossos sentimentos familiares. Conseguimos facilmente identificar-nos com essa família desconhecida, pois todos dispomos deste tipo de referentes. James M. Moram (2002) diz que se produz uma relação direta com nosso imaginário, uma força exemplificadora cuja intensidade depende do contexto cultural a que se faça menção.

Nesta obra, Guérin faz uma especial homenagem ao cinema, à sua maravilhosa qualidade de capturar o momento, de “embalsamar o tempo”. Leva-se a cabo uma profunda reflexão sobre o tempo através da memória histórica do cinema. Ao ver estas “antigas” imagens, pretensamente criadas em 1930, rememoramos inevitavelmente uma época passada. Assombra-nos ver quanto mudaram nossas gerações em menos de setenta anos. Os avanços tecnológicos e as novas relações de mercado; a instauração formal do sistema capitalista; as mudanças sociais em geral e os modelos familiares em particular; a aparente liberdade de expressão de que hoje desfrutamos, são algumas das questões sobre as quais *Trem de Sombras* nos ajuda a pensar.

Patricia Zimmermman refere-se à ideologia familiar representada nos *home movies* como “uma ideia de unidade familiar integrada criando uma estrutura social lógica que se

complementa com outras atividades” (1995, p. 122) e determina um contexto histórico. O esfacelamento da ideologia familiar que Zimmermann descreve constitui-se como um rasgo crucial de nossa história. A desvalorização do patriarcado passa a ser uma marca da sociedade atual e um dos motivos do desenvolvimento autoexpressivo num século, conforme Renov, “baseado na imaginação popular” (2005, p. 254).

Guerín não se conforma com uma menção à história do cinematógrafo, quer se aprofundar mais no tema e utiliza estas imagens de família com a intenção de elogiar a importantíssima condição da que desfruta o fenômeno cinema, e que Bazin definiu como “a essência do momento”. Mas aqui, nesta afirmação, inscreve-se por sua vez o seu oposto – a condição de ser um fato representado e que, portanto, não constitui a realidade em si mesma. O vídeo familiar manifesta esta condição de verdade falseada através do protagonismo de uma família idealizada. Em seus estudos sobre arquivos familiares, Odin aborda os tabus de representação que estão inscritos nestes filmes, aos quais denomina *documenteurs* (documentiras), e diz: “o filme de família tem proibido representar o que possa chocar ou molestar, tudo o que saia do otimismo ou tudo o que possa prejudicar a família ‘ideal’. Constitui uma visão eufórica da vida familiar. É descaradamente enganosa” (ODIN, 2007, p. 205).

É esta particularidade que nos faz perguntar o que estas imagens querem expressar, já que no vídeo familiar se inscreve um debate constante entre o que os personagens querem representar e o que verdadeiramente representam.

Numa entrevista, Guerín⁵ responde às questões básicas tratadas aqui. Para ele, o principal foco de resistência do audiovisual atual está na memória, e na consciência do cinema como um meio e uma linguagem. Nesta mesma entrevista também faz referência ao primeiro filme documentário conhecido, *A saída da fábrica* (1895), dos irmãos Lumière, e comenta: “é muito bonito porque nos primeiros planos veem-se os ramos nus das árvores enquanto no final vemos suas capas frondosas, suas sombras”. Estas sombras, que tanto inquietam Guerín e deram o título ao seu filme, parecem ser as mesmas que, em 1896, surpreenderam Gorki⁶ depois de descobrir o invento dos Lumière, deixando um

3 Entrevista a Jose Luis Guerín, transcrita por Manu Ibáñez no curso: *Cine y pensamiento: el ensayo fílmico*. Madrid, Agosto, 2010. In: *Tren de Sombras*. Disponível em: <<http://www.trendesombras.com/num0/guerinum0.asp>>.

4 O escritor russo Maximo Gorki descobre a invenção dos irmãos Lumière na feira de Nijni-Novgorod, Moscou, e escreve dois relatos ao Cinematógrafo. In: BURCH, Noel, *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra, 1999. p. 41.

maravilhoso texto que hoje nos serve para lembrar toda uma história:

A noite passada estive no Reino das Sombras. Se soubessem o estranho que é sentir-se nele. Um mundo sem som nem cor. Todas as coisas, a terra, as árvores, as pessoas, a água e o ar estão imbuídos ali de um cinza monótono. Raios cinzas do Sol que atravessam um céu cinza, olhos cinzas no meio de cinzas rostos e, nas árvores, folhas de um cinza cinza. Não é a vida senão sua sombra, não é o movimento senão seu espectro silencioso (GORKI apud BURCH, 1999, p. 41).

Antes de concluir o tópico sobre este primeiro formato, faremos menção aos três principais objetivos que Antonio Winchester (2004) atribui à utilização de material fotográfico familiar, os quais são perfeitamente válidos e inclusos no *Trem de Sombras*. O primeiro é a facilidade de que dispõe para iluminar as mentiras – na maioria dos casos, o referente manifesta uma felicidade talvez inexistente. O segundo é que descobre as verdades ocultas por meio de recursos como a câmera lenta, o congelamento dos quadros, o reenquadramento, a recontextualização dos elementos, como expressões faciais, gestos e o contato físico.⁷ O terceiro seria representar um mundo doméstico a que jamais se pode regressar, dando espaço para uma reflexão sobre o tempo na qual se cria um sentimento de nostalgia.

Material de arquivo – composição

O filme de arquivo corresponde a uma categoria superior cujo conteúdo, nesse caso composto em primeira instância por imagens caseiras em justaposição a imagens atuais, cria uma forma integrada de materiais heterogêneos. Essa composição permite a Guerín levar a cabo seu discurso sobre o tempo, através de uma montagem na qual se conjugam filmagens de épocas separadas por cinquenta anos.

O uso de arquivo dota o filme de um valor alegórico. Um valor que se consolida graças à montagem associativa desse material, seguido das cenas gravadas em “tempo real”. Essa associação entre umas cenas e outras produz uma ruptura total do arquivo com seu referente, perdendo-se a objetividade que, em um primeiro momento, concedia-se aos vídeos de família, em favor da criação de um novo sentido. Esta “mais-valia de sentido” produz um efeito retórico que deslegitima o material como documento: “*las imágenes se ignoran cobrando un valor en suma*” (WINCHESTER, 2009, p. 72). Esta transformação semântica intertextual depende do contexto a que se faça referência, possibilitando uma

5 Guerín insinua ao longo do filme uma misteriosa relação entre os três personagens.

leitura metafórica do material. Jay Leyda, o pioneiro em teorizar sobre o documentário de compilação, também fazia referência à significação agregada quando afirmava que esses filmes eram feitos de ideias.

Guerín se apropria de elementos ficcionais, material familiar falsificado, para produzir um discurso reflexivo sobre a imagem. Graças à compilação de material familiar, que neste caso não surge da apropriação de material alheio, e sim da autoapropriação do material que o próprio diretor filmou, unido às imagens atuais do povoado de Le Thuit e da casa dos Fleury, Guerín consegue criar um sentimento nostálgico no qual se unem o medo, a mortalidade e a felicidade da existência. Sabemos que esses personagens que Guerín nos mostra desapareceram e, mesmo assim, ainda podemos ver seus corpos embalsamados no negativo. O cinema de arquivo tem uma vontade retrospectiva de recuperação do passado e da história, e essas reflexões são vistas em *Trem de Sombras* a partir da pequena história de um aficionado do cinema.

As filmagens da segunda parte se apresentam como se fossem imagens fotográficas, quase pictóricas, mediante um conjunto de planos fixos, de elementos pró-filmicos inertes em sua maioria, formando uma composição totalmente harmônica. Em 1998, quando estreou o filme, Carlos Losilla definia-o como “uma das naturezas-mortas da história do cinema” (1998, p. 176).

A arte como matéria se revela com a degradação do negativo e dos arquivos familiares, criando uma alegoria da passagem de tempo. O material fala por si mesmo, converte-se em um componente narrativo e em um elemento de discurso, passando a ser um personagem a mais no filme. Essa deterioração falsificada das imagens gera no filme uma impressão de autenticidade, ao mesmo tempo em que forma parte de sua proposta estética: a beleza do material como componente narrativo.

A utilização de tomadas longas faz com que nos distancie do conteúdo semântico das próprias imagens, convertendo a obra em uma espécie de poema cinematográfico. Graças à montagem de elementos contrários, Guerín consegue formular um jogo de inconscientes, uma aposta entre a expressividade do diretor e a receptividade do espectador.

***Fake* ou Falso Documentário – Tom**

Em *Trem de Sombras*, Guerín realiza um cuidadoso exercício de falsificação de imagens domésticas, enganando o espectador sobre sua procedência, e é nessa manipulação que se inscreve o *fake*. Este formato, consolidado hoje como um dos híbridos documentais

mais recorrentes, representa um relato inventado no qual se plagiam as convenções marcadas pelo cinema documental e cujo objetivo consiste em parodiar o gênero.

Portanto, e seguindo com o sistema de organização aqui proposto, a paródia constituirá o tom do filme e sua eficácia dependerá da capacidade de reconhecimento do espectador. O *fake*, porém, não se esgota com o dito reconhecimento, mas constitui uma dimensão mais ampla na qual se inscreve um propósito reflexivo. Como indica Craig Hight (2007), o *fake* requer do espectador um maior esforço para compreender a obra, uma consciência crítica e um entendimento do contexto.

Em *Trem de Sombras*, Guerín demonstra quão fácil é falsificar as modalidades de representação. Isso nos leva a refletir sobre os perigos de uma manipulação imperceptível.

Parece surpreendente que um formato como esse, submetido desde seu nascimento a todo tipo de controvérsias, tenha conseguido rapidamente um lugar dentro da indústria, e ainda mais que tenha servido para denunciar “a presença sistemática e hiperconsciente da mentira nos meios de comunicação” (SANCHEZ NAVARRO, 2005, p. 86).

A terceira parte do filme evidencia abertamente o processo de criação da obra; é ali que Guerín nos revela o truque e, portanto, o *fake* do filme. Esta terceira parte, além de apresentar-se por seu efeito revelador, faz com que nos demos conta de que toda obra filmica foi submetida a um processo de montagem a partir de uma série de escolhas do diretor. A apresentação do dispositivo faz com que o filme se distancie da “carga do real”.

A demonstração do *fake* em *Trem de Sombras* não culmina com o dispositivo, mas com a aparição nas filmagens em cores de três dos personagens que víamos nos vídeos caseiros da primeira parte, sendo que no início do filme já nos haviam informado da desaparecimento de um deles.

Se pensarmos no trabalho que Guerín teve para, em um primeiro momento, nos fazer crer na falsificação e, posteriormente, deixar-nos descobri-la, vemos que existem diferentes momentos em tal desempenho. Em primeiro lugar, encontramos o que vou denominar “*fake* da tomada”. Como assinala Fernão Ramos (2008), a “tomada” deve ser pensada dentro de um contexto histórico e diacrônico, já que os conjuntos estilísticos dependem de sua forma e articulação narrativa. Portanto, e seguindo com o aqui exposto, Guerín teve que evocar um momento histórico e um estilo narrativo para proceder a tal engano. Um segundo momento se encontra no “*fake* do material”, pelo qual se simula a deterioração do negativo, pois uns arquivos abandonados desde 1930, e recuperados na atualidade, não podiam se encontrar em bom estado. Essa falsificação de degradação dos

arquivos constitui-se como proposta estética e é um fator fundamental para presumirmos a autenticidade do relato.

Trem de Sombras se contrapõe à habitual elaboração do cinema de arquivo, onde o trabalho começa na mesa de montagem. Nesse caso, existe um roteiro prévio, seguido de uma rodagem e do processo de falsificação das imagens.

De acordo com Hight (2007), os falsos documentários estão enquadrados em uma tradição midiática existente, que no caso de *Trem de Sombras* corresponderia ao surgimento de documentários feitos a partir de antigos arquivos familiares. Esses documentários familiares são apenas um exemplo do recente interesse pelo pessoal, que se dá desde meados dos anos 1990.

O ensaio fílmico – Modo

Segundo Winchester (2004), o ensaio não pode ser considerado como um “gênero”, e sim como uma tendência ou um modo. Esses filmes, como é o caso de *Trem de Sombras*, adotam de forma parcial essa modalidade ensaística, sem que por isso deixem de se encaixar em outros formatos.

O ensaio fílmico surge de uma necessidade de consenso entre gêneros puros e gêneros mais híbridos. Constitui-se como um lugar no qual afluem todas aquelas obras reflexivas de difícil determinação.

Segundo a classificação feita por Bill Nichols⁶ sobre os modos de representação documental, esse seria indubitavelmente um exemplo de documentário reflexivo. Nichols parece estar falando de *Trem de sombras* quando diz que:

Esta es la modalidad más introspectiva; utiliza muchos de los mismos recursos que otros documentales pero los lleva al límite para que la atención del espectador recaiga tanto sobre el recurso como sobre el efecto [...] Los textos reflexivos son conscientes de sí mismos no sólo en lo que respecta a forma y estilo, como ocurre con los poéticos, sino también en lo tocante a estrategia, estructura, convenciones, expectativas y efectos (NICHOLS, 1997, p. 66).

Todos os ensaios fílmicos têm um aspecto reflexivo e, portanto, pertencem à modalidade reflexiva de Nichols, apesar de esta também abrigar outro tipo de trabalhos.

Em *Trem de Sombras*, Guerin realiza um delicado trabalho de reflexão através de

6 Neste livro Nichols apresenta uma classificação dos possíveis modos de documentário segundo o tipo de representação: modo expositivo, modo observacional, modo interativo e modo reflexivo. Em seu livro seguinte, *Blurred Boundaries*, (Bloomington: Indiana University Press, 1994) ele adiciona um quinto modo, o modo performático, e um sexto, o modo poético, em *Introduction to Documentary* (Bloomington: Indiana University Press, 2001).

imagens e sons. É sobretudo esse caráter altamente reflexivo que nos leva a designar o filme dentro da categoria de ensaio. Aqui Guerín realiza seu discurso narrativo sem manter relação alguma com o referente. Dessa forma, obriga-nos a entender a película como um conjunto, devido a seu caráter heterogêneo, tanto inter quanto extratextual. Cada uma de suas partes, divergentes no que se refere a tempo e espaço narrativos, está articulada através de uma montagem de ordem associativa que favorece a “dialética dos materiais”.⁹

Sua forma ensaística também fica inscrita na potencialidade que têm as imagens de criar sentido, construindo-se mediante uma *mise-en-abyme* pela qual se completa a obra. O filme não se prescreve em uma temática concreta ou formal, pois combina todo tipo de elementos para desconstruir a narrativa em prol do discurso reflexivo.

Como aponta Margarita Ledón (2003), o cinema se viu com a liberdade de misturar formatos, fazendo uma síntese de ficção, informação e reflexão, dando passo ao surgimento do ensaio audiovisual, no qual se descobrem novas formas narrativas para seu discurso.

A intenção de Guerín é homenagear o talento do cinema, a capacidade expressiva da imagem única e a multiplicidade discursiva do conjunto. Esta proposta não trata de falar do mundo real a partir da objetividade. A “realidade” do diretor, ou, como dizia Bazin, seu “ponto de vista documentado”,¹⁰ só é alcançada uma vez digerido o filme.

Dentro do complexo terreno do “ensaio”, o espectador exerce um papel imprescindível. É exigido que tenha certo conhecimento racional prévio para poder compreender a obra, que se fortalece graças ao famoso efeito de estranhamento proposto por Brecht. Esse distanciamento constitui uma distância mínima que faz com que a obra se converta em conhecimento. Josep María Catalá define o estranhamento aplicado às obras cinematográficas pós-modernas como:

uma distância íntima, intelectual, que se executa dentro do dispositivo que forma o autor, o receptor e a obra, entendida esta última não só como um jogo de personagens, mas como uma estruturação complexa convertida em um trabalho em imagens (CATALÁ, 2005, p. 129).

Portanto, o entendimento de *Trem de Sombras* depende da simbiose resultante entre o apresentado na tela e o nosso conhecimento.

7 Este termo é usado por Winchester para definir o tipo de montagem que se dá no filme ensaio, fazendo referência à conexão metafórica que se dá entre planos e blocos.

8 Em 1958, Bazin realiza um artigo sobre o ensaio *Lettre de Sibérie*, de Chris Marker, o qual denomina “um ponto de vista documentado”.

Considerações finais

A pós-modernidade permitiu que florescessem filmes como *Trem de Sombras*, com liberdade para mesclar formatos dos quais extraem toda a sua essência. Esses filmes se apresentam hoje como a expressão de um método de apresentação que deriva em um livre discurso reflexivo.

A realidade tão procurada pelo documentário desde seus primórdios é hoje substituída pelo efeito retórico de realidade. Os filmes como *Trem de Sombras* não apenas desmontam as convenções estabelecidas no meio documental, mas se apresentam como veículos imprescindíveis para o desenvolvimento da autoexpressão, em uma sociedade que não foi realmente liberada.

A exibição destes filmes está restrita aos festivais experimentais. Mas, graças à *web*, esse tipo de prática está se proliferando. Em pouco tempo se prevê uma mudança no que se refere à distribuição e exibição cultural do documentário devido à aparição massiva dessas práticas, dando lugar assim a uma era de “hiperconsciência midiática”. Essa alteração se verá refletida tanto nos materiais de consumo como nos modos de consumir esses materiais. Mas, para isso, este é o momento de permitir que essas expressivas criações sigam evoluindo até se converterem em uma marca de nossa história.

Referências

- BAZIN, André. *Que es el cine? El mito del cine*. Tradução de José Luis López Muñoz. Madri: Ediciones Rialp, 2004.
- BURCH, Noël. *El tragaluz del infinito*. Tradução de Francisco Llinás. Madri: Cátedra, 1999.
- CATALÁ, Josep María. *Film-ensayo y vanguardia*. In: TORREIRO, Casimiro; CERDÁN, Josexo (org.) *Documental y Vanguardia*. Madrid: Cátedra, 2005. p. 127-139.
- COMOLLI, Jean Louis. *Ver y Poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Buenos Aires: Aurelia Rivera/Nueva Librería, 2007.
- CUEVAS, Efrén. *Diálogo entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica*. In: TORREIRO, Casimiro; CERDÁN, Josexo (org.) *Documental y Vanguardia*. Madri: Cátedra, 2005. p. 219-250.
- HIGHT, Craig. *El falso documental multiplataforma: un llamamiento lúdico*. *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*. n. 57-58, 2007, p. 188.
- LEDÓN, Margarita. *Del cine ojo a Dogma 95: paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*. Barcelona: Paidós, 2003.
- _____. *Vanguardia y pensamiento documental como arte aplicada*. In: TORREIRO, Casimiro; CERDÁN, Josexo (org.) *Documental y Vanguardia*. Madri: Cátedra, 2005. p. 15-42.

- LOSILLA, Carlos. *Cines y Vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros y fronteras*. Barcelona: Paidós Iberia, 2008.
- _____. *Polvo enamorado o los itinerarios de la fugacidad. Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*. n. 30, oct. 1998, p. 170-181.
- MORAN, James M. *There's no place like home video*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2002.
- NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad*. Tradução de Josetxo Cerdán y Eduardo Iriarte. Barcelona: Paidós, 1997.
- ODIN, Roger. *El film familiar como documento. Enfoque semiopragmático. Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*. n. 57-58, 2007, p. 197-217.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac, 2008.
- RENOV, Michael. Investigando o sujeito: uma introdução. Tradução de Magda Lopes. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (org). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac&Naify, 2005. p. 234-246.
- SANCHÉZ NAVARRO, Jordi. *(Re)construcción y (re)presentación. Mentira hiperconsciente y falso documental*. In: TORREIRO, Casimiro; CERDÁN, Josetxo. *Documental y vanguardia*. Madri: Cátedra. 2005. p. 85-108.
- TREM DE SOMBRAS (*El espectro de Le Thuit*). Jose Luis Guerín. Espanha, 1997.
- WINCHESTER, Antonio. *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*. Madri: T&B Editores, 2004.
- _____. *Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental*. Colección Punto de Vista, n. 4, Gobierno de Navarra, 2009.
- ZIMMERMAN, Patricia. *Reel Families: A social history of amateur film*. Indiana University Press, 1995.

Transformações ao longo de uma carreira:

Notas sobre o trabalho de criação de Delphine Seyrig¹

Sônia Maria Oliveira da Silva (UFSCar, pós-doutoranda)

Resumo

O trabalho de criação da atriz francesa Delphine Seyrig modificou-se ao longo dos anos. A jovem atriz do teatro de variedades de uma Paris do final dos anos 50, inspirando-se nos ícones do *Actor's Studio*, viaja para os Estados Unidos para aprender as técnicas de interpretação trabalhadas pela primeira geração dos alunos de Lee Strasberg. Como estes, Seyrig, após acompanhar os cursos do fundador do Instituto, rumo para o cinema. A atriz construirá seus primeiros personagens para a tela servindo-se de técnicas como “memória afetiva”. Após algumas experiências em séries americanas, protagoniza *O Ano passado em Marienbad* (Alain Resnais, 1961), trabalho que a tornaria célebre. Entre uns e outro, *Pull My Daisy*, curta-metragem dirigido por Robert Frank, preâmbulo de uma nova fase, a da maturidade artística.

O objetivo desse artigo é lançar alguns pontos para uma reflexão acerca do trabalho de criação do ator tomando como exemplo o caso de *O Ano passado em Marienbad* (Alain Resnais, 1961). Buscamos entender o movimento existente entre a direção de Resnais e o trabalho de Delphine Seyrig, atriz que interpreta *A*, personagem central do trio que centraliza a narrativa. Esse é o primeiro longa-metragem de Seyrig e representa um ponto de inflexão em sua carreira. É no filme de Resnais – já consagrado com *Hiroshima, meu amor* (1959) – que a atriz experimentará as técnicas de criação do personagem aprendidas no *Actor's Studio*, onde estudou durante três anos como aluna de Lee Strasberg.

Quando Delphine Seyrig conhece Resnais, em Nova Iorque, está em turnê com o espetáculo *O Inimigo do Povo*, de Henri Ibsen, um dos dramaturgos preferidos do diretor. Estamos em 1959. A atriz já havia estreado nas telas americanas, atuando nos três primeiros episódios da série cômica *Pete and Glayds* (1960) e já havia também se aproximado dos autores da *Beat Generation*, tendo atuado no filme *Pull my Daisy* (Robert Frank, 1959), interpretado por Jack Kerouac. O média-metragem de Frank é a primeira experiência cinematográfica de Seyrig, após o seu estágio no *Actor's Studio*.

9 Esse texto expressa parte das reflexões da pesquisa “A encenação de Alain Resnais: estudo dos documentos de processo de *O ano passado em Marienbad*”, trabalho de pós-doutoramento vinculado ao Departamento de Artes e Comunicação da UFSCar (e ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som), sob a supervisão da professora Dra. Josette Monzani, e financiado pela FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo).

Mas seria o encontro com Resnais o evento que mudaria o rumo de sua carreira. É nessa ocasião que Resnais, fã de Harry Dickson (série de histórias de detetive, obra originalmente alemã e reescrita em francês por Jean Ray), convida-a para interpretar Georgette Cuvelier, adversária do detetive, numa adaptação cinematográfica (LEUTRAT, 2007) das aventuras do personagem que tanto marcara a juventude do diretor.

Esse filme nunca seria rodado. Em vez disso, Seyrig protagonizaria *O Ano passado em Marienbad*, cujo roteiro estava sendo escrito por Alain Robbe-Grillet. Essa pequena frustração que antecipa a gênese de *Marienbad* deixará no filme certo ar de trama detetivesca, já presente na história imaginada pelo escritor do *Nouveau Roman*.

Formação teatral

Após um primeiro curso com Michel Saint-Denis, no *Centre Dramatique de l'Est*, e um outro com Roger Blin e Tania Balachova, Delphine Seyrig estreia em 1952 com uma gama de personagens graciosos.

Primeiro, no *Théâtre du Quartier Latin*, onde interpretou a Ninfa Daphné, em *O Jardim do rei ou A ninfa de barba*,² de Pierre Devaux, e outros personagens secundários na peça *O Amor de papel*,³ de Louis Ducreux: Bebê Isidore, As comadres, Madame Chapeau-Pincé, A Robot, Betty, Gaby Kini e O Gato.⁴ Ela era, certamente, uma das mais jovens do elenco e isso a permitia “zapear” em vários papéis de segunda importância, fato corriqueiro em início de carreira.

A comédia musical *O Jardim do Rei* baseia-se na mitologia romana. Júpiter encarrega Mercúrio de preparar sua estada na Terra, mas esquece de dizer com que forma aparecerá, o que acaba provocando várias confusões. A peça não conquista a crítica que destaca, porém, o trabalho da debutante Seyrig. “Muito bonita e original”,⁵ segundo François Ribadeau Dumas, no *Semaine de Paris*. “Uma revelação: a graciosa ninfazinha Delphine Seyrig”,⁶ resumiria J. P. Lacroix em *Franc Tireur*.

Em *O Amor em papel*, Louis Ducreux cria uma esquete burlesca na qual fotos de um jornal ilustrado saem de suas colunas e se insurgem contra os humanos. Curtas, essas duas comédias musicais eram apresentadas na mesma noite, e separadas por pequenos

1 *Le Jardin du roi ou La Nymphé à barbe*.

2 *L'Amour en papier*.

3 *Bébé Isidore, Les commères, Madame Chapeau-Pincé, La robote, Betty, Gaby Kini et le Chat*.

4 “*Très jolie et originale*”. Tradução nossa.

5 “*Une révélation: la gracile petite nymphe Delphine Seyrig*”. Tradução nossa.

intervalos.

Nessa fase, que pode ser classificada como primeira etapa de formação da atriz, a peça mais importante na qual atua é *As bodas de Fígaro*⁷ (Beaumarchais, 1992), dirigida por René Lesage, no *Théâtre Comédie de Saint-Étienne*, na qual interpreta Querubim, pajem do Conde Almaviva. Apaixonado pela Duquesa Rosina, ele ajuda o valete Fígaro a driblar os entraves que Almaviva impõe ao casamento deste com a camareira Suzanne que, por sua vez, é objeto de desejo do conde. Púbere, o pajem é excessivamente tímido diante da condessa, porém, libertino e ousado com outras mulheres. É um personagem marcado pela lascívia, limitada pela pouca idade, que acaba por dar-lhe, às vezes, um charme pueril. Aos olhos do diretor Lesage, Seyrig reunia tais atributos.

Observe-se que esses personagens (Bebê Isidora, O Gato, As Ninfas, A Robot, Querubim) ou são jovens, ou seres andróginos, ou antropomorfizados, características que podem ser encontradas mais facilmente em jovens atores. Com relação a Querubim, é o próprio Beaumarchais que, por considerar não existirem mais jovens atores suficientemente talentosos para compreender as sutilezas do seu personagem, sugere no prefácio do seu texto para a edição de 1785 (a primeira publicação é de 1784), que Querubim seja interpretado por uma jovem bela atriz (BEAUMARCHAIS, 1992, p. 72). Se a voz de Seyrig – cujo timbre indicava uma escala com várias nuances do grave – certamente destoava nos personagens infantis, em muito contribuiu para a construção do papel de Querubim.

Essa galeria de personagens, como se pode identificar pelas fotos dos arquivos dos *Fonds Delphine Seyrig*, e pelas indicações do próprio texto de Beaumarchais, demanda um trabalho físico de agilidade, contrastando com a atmosfera de introjeção com a qual vamos reencontrar Seyrig, anos mais tarde, em *O Ano passado em Marienbad*.

Passagem ao audiovisual

Os primeiros papéis para o audiovisual foram feitos ainda nessa primeira fase de sua formação, em Paris, antes de tornar-se aluna do *Actor's Studio*. Nesse primeiro período, ela atuou em dois episódios da série televisiva inglesa *The Adventures of Sherlock Holmes*, produzida por Sheldon Reynolds e filmada em estúdios parisienses. Participou dos episódios *The case of mother Hubbard* (Jack Gage, 1954), interpretando a senhorita

6 *La folle journée ou le Mariage de Fígaro*.

Margareth, e *The case of the singing violin* (Steve Previns, 1955), como Betty Durham.

No primeiro papel, fica claro o quanto Seyrig está vinculada a uma interpretação teatral, o que contrasta com o trabalho de Ronald Howard, para citar um exemplo, mais realista e adequado à tela. A jovem Margareth, personagem frágil e superprotegida, recorre a Holmes para encontrar o noivo misteriosamente desaparecido. A inquietude de Margareth é mostrada por Seyrig por meio de oscilações do olhar. Entre a saída da carruagem e o momento em que se senta na cadeira no escritório do detetive, o olhar de Margareth - que encontra objetos, mas neles não se fixa -, indo do perto ao longe e do seu nível de altura ao baixo, é uma extensão da atitude de procura (do noivo, de respostas, de segurança). Vê-se aí como a atriz já está bastante influenciada por uma busca, por uma ideia de composição do personagem.

Com Betty Durham, essa busca é mais clara, pois se trata de um personagem mais complexo. Sedada constantemente pelo padrasto, Betty estaria tendo alucinações, nas quais veria um homem tocando violino no seu quarto. É um personagem perturbado, cuja consciência da realidade está semi-alterada pelos barbitúricos. Seyrig está mais assumidamente em busca de uma forma para o papel. A máscara de Betty ao acordar e deparar-se com o violinista no quarto expressa uma carga de terror que revela a loucura da personagem. Ora, Betty é saudável mentalmente, mas afronta experiências visuais e auditivas julgadas irreais pelos outros, o que acabaria fragilizando sua percepção da realidade. Mas isso só será revelado posteriormente. A expressão facial de Seyrig indica essa ambiguidade.

Vê-se ainda que a atriz inspira-se no estilo de interpretar que caracteriza o *Actor's Studio*: busca atribuir aos personagens uma interioridade partindo dos elementos externos (objetos, personagens com os quais contracenam etc.). O gesto largo, a máscara que indica tristeza ou decepção, convenções sistematizadas pelo teatro francês do início do século XIX e ainda em uso no século XX, estão fora desses trabalhos, embora a personagem Margareth, por sua própria natureza - a da frágil *mademoiselle*, ainda seja determinada por convenções.

***Actor's Studio* - Imersão pop**

Seyrig, cuja postura e voz foram moldadas pela alta burguesia intelectual francesa, preparou-se para um teatro europeu marcado pelo peso de uma tradição que não deixava, necessariamente, espaço para investigações. Ela se afastaria, porém, de uma Paris

tradicional pré-1968 para mergulhar numa Nova Iorque movimentada pela atmosfera dos poetas da Geração *Beat*. O desejo de “aprender” a interpretar com James Dean e Marlon Brando, como ela contará mais tarde (BUACHE, 1987), a levaria a tentar uma vaga no concorrido curso de Lee Strasberg. Em 1957, ela é aceita como ouvinte e no ano seguinte torna-se aluna, cursando as temporadas de 1958 e 1959.

Os ares, a inquietude e as indefinições que moviam os jovens americanos dessa época não eram, no entanto, estranhos a Delphine Seyrig que, mais tarde, em entrevista a Bernard da Costa (1965, p. 74), fala de sua juventude: “Com dezessete anos eu era muito *coquette*, esquiva, indolente. [...] Eu não queria trabalhar, eu era romântica. ‘Você faz comédia’, as pessoas me diziam. [...] Por isso talvez eu quis tornar-me atriz” (tradução nossa).⁸

A América foi um momento de liberação. Em Seyrig, essa liberdade será principalmente a do corpo. Do corpo em cena. Uma encenação da qual a atriz não será mais excluída. Ao contrário, é de si própria que ela retirará a matéria-prima para os personagens:

Na França, sempre me disseram “você deve entrar no personagem, eliminar-se, você não deve retirar o personagem de si”. Eu não compreendia como se podia fazer que a coisa não fosse de si. Quando eu cheguei ao *Actor's Studio*, eu ouvi dizer pela primeira vez que seria necessário que eu conhecesse a mim mesma antes de tentar interpretar um personagem. Isso tinha um sentido para mim. Eu entendi que tinham necessidade de mim. Pois se fosse necessário que eu abdicasse de mim para interpretar um personagem, eu não saberia por onde começar (SEYRIG In BUACHE, 1987, p. 7, tradução nossa).⁹

Essas duas frases finais revelam uma libertação: a de, mesmo seguindo um método, poder conduzir seu próprio processo de construção do personagem. Não esqueçamos que, se atualmente tornou-se corriqueiro servir-se de experiências pessoais para construir um personagem, esse era um princípio que estava apenas começando a tomar corpo nos Estados Unidos e que na Europa restringia-se à Rússia.

Strasberg [...] não ensinava a interpretar Don Juan ou outro personagem

7 “*A dix-sept ans j’étais très coquette, fuyante, indolente. Je mentais. Je ne voulais pas travailler, j’étais romantique. Tu te joues la comédie, me disaient les gens. [...] C’est peut-être pour cela que j’ai voulu devenir comédienne*” (SEYRIG In COSTA, 1965, p. 74).

8 “*En France, on m’avait toujours dit ‘tu dois entrer dans le personnage, t’éliminer, tu ne dois pas tirer le personnage à toi’. Je ne comprenais pas comment on pouvait faire que la chose ne soit pas à soi. Quand je suis arrivée à l’Actor’s Studio, j’ai entendu dire pour la première fois qu’il fallait que je me connaisse moi-même, avant même de essayer d’interpréter un personnage. Cela avait un sens pour moi. J’ai compris qu’on avait besoin de moi. Car s’il fallait que je m’abdicque pour jouer un personnage, je ne voyais pas par quel bout commencer*” ((SEYRIG In BUACHE, 1987, p. 7).

qualquer, ele não trabalhava sobre o personagem mas sobre o ator que ele tinha na frente. O que ele queria era que a gente aprendesse a utilizar isso. Ele dava métodos para se alcançar isso. Mas ele passava o tempo a dizer “se isso não lhe ajuda, pare imediatamente.” Ele é o único homem que eu encontrei que se interessa verdadeiramente pelo ator (SEYRIG *In* BUACHE, 1987, p. 7, tradução nossa).¹⁰

Percebe-se em sua fala o entusiasmo com o qual acolhe essa novidade: ser autora de sua obra em vez de submeter-se à intenção do diretor, à forma por ele idealizada. É importante ressaltar que não se trata de excluir o diretor do processo de construção do personagem vivido pelo ator, mas fazê-lo com uma realidade que deve brotar desse último. O realismo de Strasberg, assim como o de seu mestre Konstantin Stanislavski, buscava estreitar o vínculo entre a “alma” do personagem e a do ator.

O significado de realismo, nesse contexto, pode ser melhor compreendido no comentário da atriz: “Ele dava ao termo ‘realidade’ um sentido preciso. Interpretar com realidade. Isso não tinha nada a ver com o estilo realista. A diferença entre um grande ator e um ator menor, é que um tem menos realidade que o outro, é menos pessoal” (SEYRIG, 1963, paginação irregular, tradução nossa).¹¹

Notemos que a noção se diferencia daquela atribuída ao termo no teatro francês. Na França, o teatro Realista e Naturalista evoca principalmente os trabalhos de André Antoine, que propõe um teatro social, conduzido pelo determinismo de Émile Zola, e que incorpora as descobertas científicas do século XIX. Nos países escandinavos, essa proximidade à realidade tomará outra forma. Ela incorporará sobretudo as emergentes reflexões sobre o psiquismo humano, desenvolvendo-se especialmente com o norueguês Henri Ibsen e o sueco August Strindberg. Na Rússia, tornar-se-á dominante nas peças de Maximo Gorki e de Anton Tchekhov.

Interpretação realista, no sentido utilizado pelo *Actor's Studio*, não se reduz a realismo social. Realismo é, nesse contexto, aquilo que se constrói em cena como resultado de uma pesquisa interior do ator, baseada primordialmente na “Memória Afetiva”. Herdada de

9 “Strasberg [...] n'apprenait pas à jouer Don Juan ou n'importe quel personnage [termo substituído por Hamlet. Grifo meu], il ne travaillait pas sur le personnage mais l'acteur qu'il avait devant lui. Ce qu'il voulait c'est qu'on apprenne à s'en servir. Et il donnait des méthodes personnage [expressão substituída por uma método. Grifo meu] pour y parvenir. Mais il passait son temps à dire 'si cela ne vous aide pas, arrêtez tout de suite'. Il est le seul homme que j'aie rencontré qui s'intéressait vraiment à l'acteur” (SEYRIG *In* BUACHE, 1987, p. 7).

10 SEYRIG, 1963. Manuscrito com paginação irregular. “Il donnait au terme ‘réalité’ un sens précis. Jouer avec réalité. Cela n'avait rien à voir avec le style réaliste. La différence entre un grand acteur et un moins grand, c'est que l'un a moins de réalité que l'autre, il est moins personnel”.

Stanislavski, essa noção foi elaborada a partir de exercícios feitos com e para atores em processo de montagem de peças do Teatro Naturalista de Henri Ibsen e também de Anton Tchekhov.

As reflexões de Seyrig nesse texto podem ser resumidas naquilo que, para ela, se tornaria um princípio: “Ser si mesma”. Ou ainda: no palco, se você “tem um comportamento ‘impessoal’, é estereotipado e não temos necessidade de você” (SEYRIG, 1963, paginação irregular, tradução nossa).¹²

Private Moments

O *Actor's Studio* foi muito importante para mim. Reconhecer-se tal como se é na intimidade, tal como se é na presença das pessoas já é muito diferente. Para chegar a ser um ator em público, é necessário começar pelo começo, e saber como se é quando se está sozinho, sem mesmo a pessoa mais próxima de si, sua mãe, seu irmão, seu amante ou seu filho (SEYRIG, 1963, paginação irregular, tradução nossa).¹³

Aqui, a referência é feita aos Momentos Privados, tema que dará origem a uma gama de exercícios explorados por Strasberg cujo objetivo é propiciar ao ator a concentração e o relaxamento necessários. A imagem da criança é metáfora recorrente para evocar uma concentração ideal que deve ser buscada pelo ator inspirando-se no comportamento natural da infância, o de trazer para a realidade um universo imaginário sem se deixar inibir pela presença de outros.

Os dois pilares do trabalho do ator no Método são sensibilização da Memória Emotiva e Interpretação. A ambos precede um trabalho de ressensibilização do ator, centrado no relaxamento e na concentração (STRASBERG, 1969, p. 96-98). Os exercícios, em geral, evocam o ator a que “interprete” a si mesmo vivendo cenas cotidianas, rotineiras.¹⁴

Esses exercícios dos *Momentos privados* servem principalmente para mostrar que, no que diz respeito à concentração, deve-se estar em cena com o mesmo relaxamento com o qual o ator/atriz se “penteia antes de sair de casa”. E que o fato de ter um público a sua

11 SEYRIG, 1963. Manuscrito com paginação irregular. “*Si vous avez un comportement ‘impersonnel’, c’est stéréotypé et on n’a pas besoin de vous*”.

12 SEYRIG, 1963. Manuscrito com paginação irregular. “*L’Actor’s Studio a été très important pour moi. Se reconnaître tel qu’on est [...] en présence des gens, c’est déjà très différent. Pour arriver à être un acteur en public, il faut commencer par le commencement, et savoir comment on est quand on est seul, sans même la personne la plus proche de soi, sa mère, ou son frère, ou son amant, ou son enfant*”.

13 O objetivo é despertar razão e sensibilidade do ator para as pequenas sensações do dia-a-dia que vão desde o peso da xícara de café até o sabor do primeiro gole ou a corrente de ar que entrara pela janela na ocasião.

frente não deve ser um fator gerador de tensão.

Os exercícios conduzem a um trabalho mais interior culminando com a sensibilização da *Memória emotiva* (STRASBERG, 1969, p. 109), que busca chamar a atenção do ator para as próprias sensações. Isso permitiria construir uma forma pessoal de abordar o papel em vez de repetir fórmulas. O que há de inovador nessa proposição é a abertura dada ao ator para sair dos códigos de representação de um personagem, engessados desde séculos pelo texto dramaturgico, e criar, interpretar o papel.¹⁵

Assim, poder-se-ia criar um Don Juan tímido, anota Seyrig, acrescentando que este deveria, no entanto, “ser convincente”. Isso, observará a atriz, “é algo que eu nunca vi na Europa” (SEYRIG, 1963, paginação irregular).

O jogo com objetos foi um artifício bastante explorado para assegurar a concentração do ator, que brincava com um ou outro adereço, evacuando com isso a tensão. Os exercícios de Strasberg foram, porém, responsabilizados por moldar atores em zumbis que, de tão concentrados, esqueciam-se que, de todo modo, havia um público para quem a peça deveria ser interpretada. Como Stanislavski (STRASBERG, 1989, p. 67), Strasberg, apesar do esforço para contornar essa questão, também enfrentou o problema da falta de exteriorização da expressão. “O *Actor’s Studio* [me fez entender] que a gente não é um ator a serviço de um texto. Mas que se podia servir-se de todas as nossas emoções, projetar-se, e se conhecer sob todas as nossas facetas, as mais pessoais” (SEYRIG In VEUVE, 2000, tradução nossa).¹⁶

Delphine Seyrig foi uma das atrizes que permitiu ao adaptador do sistema Stanislavskiano na América abordar um aspecto importante que caracteriza os atores europeus e que os diferencia, por princípio, do ideal buscado pelo *Actor’s Studio*: a imperativa interdição de sentir, herança do *Paradoxo de Diderot*.¹⁷

14 Com isso, Strasberg apostava afastar-se do clichê de interpretação encontrado em gestos já banalizados, como por exemplo o de cruzar os braços para tentar aquecer o peito indicando frio, levar as mãos ao rosto quando se chora ou pressionar a região dos olhos para ilustrar para o público o esforço de visão feito para localizar alguém na multidão.

15 “*L’Actors Studio [cela m’a fait comprendre] qu’on n’était pas un comédien au service d’un texte. Mais qu’on pouvait se servir de toutes nos émotions, de se projeter, et de se connaître sous toutes nos facettes les plus personnelles*” (SEYRIG In VEUVE, 2000, p. 56).

16 Não iremos aqui discutir os limites do Paradoxo, constatados, certamente, pelo próprio Diderot, como assinala Strasberg em *L’Actor’s Studio et la Méthode* (STRASBERG, 1989). Mas o fato é que, há mais de dois séculos, os atores europeus são, majoritariamente, moldados por tal proposta, que pode ser resumida da seguinte forma: para que seja capaz de emocionar o público, o ator deve permanecer insensível. Essa insensibilidade, em Diderot, é uma conquista de difícil acesso, aliás, pois não se pode submeter o espírito a um método. Diderot não falará de Método, mas da “necessidade de uma verdadeira inspiração”. Não se tratava de uma insensibilidade total, lembra Strasberg, mas de encontrar o equilíbrio entre o cálculo e a emoção. Foi esse desafio, não exatamente enfrentado por Diderot, cujos escritos não aprofundaram tais reflexões, que Konstantin Stanislavski, influenciado pelos recentes escritos de Freud, encampou.

Gênese de *A*

Apesar da experiência em *Pull my Daisy*, *Marienbad* foi de fato o primeiro grande trabalho de Seyrig após a imersão no Método, evento determinante e formador de sua carreira. Nas intenções do roteirista Robbe-Grillet, o personagem *A* deveria ser bastante sensual. Algo assim como Kim Novak, costumava comparar o escritor, ilustrando a diferença entre os dois estilos de atriz (ROBBE-GRILLET, 2005, p. 203). Em vez da loira de *Um corpo que cai* (Hitchcock, 1958), teríamos uma morena de olhos azuis, cuja elegância, sublinhada pela encenação de Resnais, afastou-se da imagem de uma mulher mais “carnal” idealizada pelo roteirista. A concepção de Robbe-Grillet pode ser melhor compreendida se nos voltarmos para o universo que marca o escritor, o da iconografia das revistas e, especialmente, das fotonovelas de colorido erótico, influência que pode ser facilmente reconhecida em toda a sua obra (LEUTRAT, 2000, p. 22).

No filme, desaparece o protótipo da loira *sexy*, acentua-se o estilo Delphine Seyrig que, embora esteja bastante sedutora, aproxima-se mais das heroínas do cinema mudo dos anos 20, época na qual se inspira o cineasta. Ela se distingue dos personagens femininos de Robbe-Grillet, que o escritor levará à tela ao adaptar alguns de seus romances.¹⁸

A criação de *A* foi um desafio, uma vez que o personagem dispõe de poucas falas. *A* mais escuta do que fala. Como se sabe, um dos princípios do Método é encontrar as motivações, objetivos e super objetivos do personagem para poder conferir a este realidade. Seyrig precisou construir essas informações, dado que Alain Robbe-Grillet não escreveu um roteiro padrão, com indicações para a criação do personagem. O texto de Robbe-Grillet vai na direção oposta.

O roteiro é minucioso com relação às informações sobre os gestos em cada sequência. A descrição dos personagens é semelhante a de um detalhamento de poses em fotografias. Mas as motivações das ações e dos personagens inexistem. Maquiagem, figurino e até a sofisticação do personagem é resultado de um gesto criativo conjunto de Seyrig sustentada pela direção de Resnais.

A Caderneta de anotações de Seyrig (SEYRIG, 1959, paginação irregular), que reúne as anotações da atriz durante o curso com Lee Strasberg, foi instrumento eficaz para

18 Isso pode ser verificado nos seguintes filmes de Robbe-Grillet: *L'Immortelle* (1963), *La belle captive* (1974) e *Glissements progressifs du plaisir* (1983).

o seu processo de criação do personagem *A*. No documento estão registrados comentários sobre as aulas e exercícios, técnicas (Fig. 1) que foram utilizadas para a criação do personagem. Destacam-se aqui as anotações sobre as características pessoais, inibições e fobias, entre outros, elementos que podem contribuir para a construção dos “Objetivos” do personagem, mecanismo fundamental para o Método.

As anotações que eu fazia durante suas aulas [as de Strasberg], eu sempre conservei. [...] Dez mil vezes eu as reli. Quando eu tenho um problema [acrescentado posteriormente “de interpretação”], eu coloco tudo em ordem, eu reaplico as coisas que ele me ensinou, passo a passo. E isso funciona!” (SEYRIG, 1963, paginação irregular, tradução nossa).¹⁹

Alain Resnais, como se sabe, é detalhista no seu trabalho com atores. Pose, voz e gesto são frequentemente idealizados por ele e lançados ao ator com quem parte numa busca conjunta pela forma desejada. Mas o que poderia parecer um controle total é, em vez disso, um trabalho baseado na troca, processo desencadeado durante sua fase de associação livre: ele escolhe os atores a partir do que estes lhe inspiram, sem que essas primeiras inclinações tenham tomado forma definida. E deixa uma margem generosa para improvisações.

Contrariamente ao que muitas pessoas pensam, *Marienbad* não é um filme pré-fabricado, no qual tudo foi arrumado antes. Certos gestos, que parecem fortemente estudados, são simplesmente o resultado de meus desastres. Muitas cenas foram improvisadas na hora. Eu penso, por exemplo, nessa onde eu rolo contra os espelhos do quarto de dormir (SEYRIG, 1967, p. 191, tradução nossa).²⁰

Foi apenas na manhã do dia da filmagem que eles tiveram acesso ao quarto onde acontece a cena. “Eu errei nesse cômodo, experimentando gestos, poses, até que Alain dissesse: ‘É isto, está bom!’” (SEYRIG, 1967, p. 191, tradução nossa).²¹

19 SEYRIG, 1963. Manuscrito com paginação irregular. “*Les notes que je prenais pendant ses cours, je les ai toujours gardées. [...] Dix mille fois je les ai relues. Quand j’ai un problème (ajouté ‘d’interprétation’), je remets tout à plat, je réapplique les choses qu’il m’apprenues, pas à pas. Et ça marche!*” (, segunda página).

20 “*Contrairement à ce que beaucoup de personnes pensent, Marienbad n’est pas un film préfabriqué dans lequel tout a été arrangé d’avance. Les certains gestes qui semblent fortement étudiés sont simplement le résultat de ma maladresse. Beaucoup de scènes ont été improvisées sur place. Je pense, par exemple, de celui où je roule contre les miroirs de chambre à coucher*” (SEYRIG, 1967, p. 191).

21 “*J’ai erré dans la pièce (chambre), essayant des gestes, des poses, jusqu’à ce qu’Alain ait dit : ‘C’est ça, c’est bon!’*” (SEYRIG, 1967, p. 191).

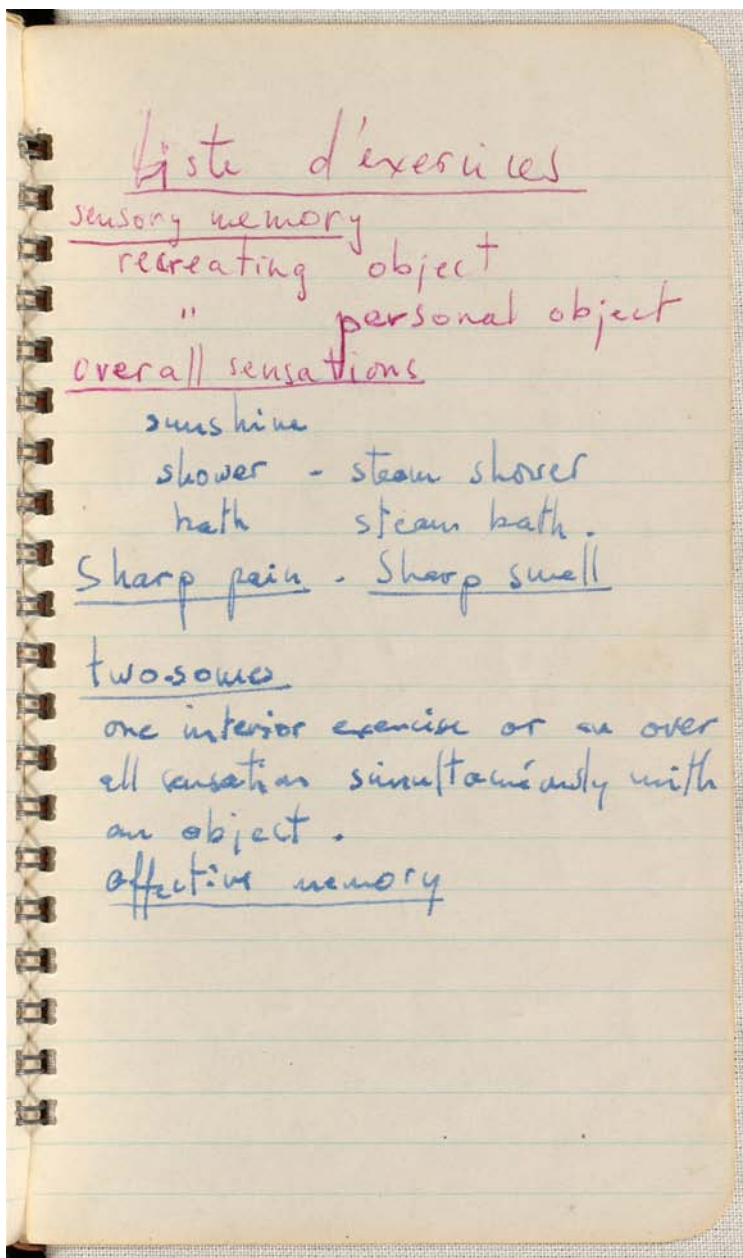


Fig. 1: Página da Caderneta com anotações de Delphine Seyrig durante curso com Strasberg. Fonte: Fonds Delphine Seyrig - Collections BNF

Essa reflexão revela a margem para criação que Resnais deixa aos atores. É importante dissociar aqui dois movimentos, ocorridos em momentos distintos: aquele da fase preparatória de Resnais, no qual o ponto de partida é a associação livre e evolui para uma decupagem bastante precisa, daquele do instante da filmagem, no qual pode existir espaço para improvisação.

No primeiro, ele costuma ouvir o roteiro lido pelos próprios roteiristas, sem que nessa

leitura sejam indicadas as marcas dos personagens. É da materialidade da voz do autor, da qual são levados em conta ritmos, pausas e entonações, que Resnais retira suas primeiras imagens e elabora, passo a passo, sua decupagem. É paralelamente a esse processo que ele irá escolher os atores, ação na qual a voz também é um critério primordial. Robbe-Grillet, assim como Marguerite Duras, gravaram a leitura de seus roteiros (ROBBE-GRILLET, 2003, p. 204-205), conforme lhes solicitara o diretor. É também nessa fase que Resnais costuma fotografar os lugares indicados para cenários. Para *O Ano passado em Marienbad*, ele fez 200 fotos dos castelos da Baviera utilizados para as locações.²²

Um processo de associação secundária toma corpo à medida que o texto vai sendo acomodado em planos e sequências, organizado numa estrutura espaço-temporal precisa. Comparado ao processo de filmagem de outros diretores contemporâneos, o de Resnais, em *Marienbad*, é menos aberto às intervenções. Nele, grosso modo, as improvisações correspondem a uma estratégia para solucionar problemas. É o que ocorre na cena na qual X e A têm um longo diálogo enquanto atravessam um corredor (planos 248 a 256 do roteiro decupado). Como nenhum dos castelos dispunha de corredor suficientemente longo, a sequência foi filmada em três partes, em três momentos diferentes e em cenários distintos, sendo que a primeira parte do diálogo, feita na última semana de gravação, foi rodada em estúdio e para dar um efeito de perspectiva foram instalados espelhos e gravuras em *trompe l'oeil*.

Com os atores, o processo de direção tem algumas especificidades e, embora haja ensaios, há um espaço maior para as improvisações. No caso de Seyrig, as anotações feitas no seu exemplar do roteiro de *O Ano passado em Marienbad* revelam o quanto muitos gestos foram minuciosamente estudados e refletidos. As poses, descritas com precisão por Robbe-Grillet, estão detalhadas, às vezes até desenhadas, no verso de cada página onde há planos com a atriz. Mas esse mapeamento dos gestos não ficou centralizado na figura do cineasta: os atores é que buscaram a forma.

Houve improvisação. Com uma atriz moldada pelo *Actor's Studio*, improvisar requer, porém, um trabalho provisório de preparação. Nesse processo, técnicas de concentração e relaxamento serão aliados valiosos. “Eu sou como uma cega em cena, é necessário que me guiem, que me digam o que eu posso fazer. Toda minha vida transcorreu até agora nessa pesquisa de meios e de efeitos. É-me necessário um guia” (SEYRIG In COSTA,

22 Sobre o assunto, conferir entrevista de Jean Léon, assistente de direção, no documentário *Unraveling the enigma: The making of Marienbad*. (The Criterion Collection, 2009).

1965, p. 75, tradução nossa).²³

A ideia de se deixar guiar, conduzir, dirigir, implica o estabelecimento de uma relação de confiança. E até onde se sabe, a parceria entres ambos deu-se sem grandes sobressaltos.

Alain me trazia à parte e dizia: “Então como você vê essa mulher... Ela trai o marido? Ela conhece o homem que a persegue?” Minha imaginação era atiçada. Eu elaborava hipóteses: “No fundo, é uma mulher um pouco frívola, muito sentimental e que, muito insatisfeita com o que ela possui, procura...” “Muito bem, continuemos...” E isso continuava por dias inteiros. No entanto, nunca o que nós fazíamos nos pareceu obscuro ou incompreensível. A reputação de dificuldade que foi dada a *Marienbad* nos surpreendeu (SEYRIG In COSTA, 1965, p. 75, tradução nossa).²⁴

Assim como Seyrig, Resnais também se interessava pelas motivações e os objetivos que mobilizavam a ação em um personagem. Nessa busca, o aporte dado pelo ator não era negligenciado.

Eu creio que, para Resnais, é a escolha do ator o mais importante. Isso quer dizer que, a partir do momento que você é escolhido por ele, tudo o que você fará, os tiques etc., lhe serão úteis. Ele efetuará uma escolha evidentemente, mas ele aceitará imediatamente tudo o que você pode trazer-lhe. Além disso, o ator pode-se permitir fazer proposições ridículas. Ele conduzirá sempre o filme na direção do ator. Você sabe, as questões que se coloca o ator são as mesmas que se coloca o diretor: onde, quando, como, por que. Parte-se sempre dessas questões, mas também do exterior. De forma que as coisas do interior vêm mais facilmente. Resnais conhece bem os métodos do *Actor's Studio* e se interessa enormemente pelo trabalho do ator (SEYRIG In LANGLOIS, 1969, p. 17, tradução nossa).²⁵

Caberia, para encerrar, alinhar algumas questões formuladas ao longo do texto: onde afinal começa e acaba a gênese de uma obra? A demarcação dos limites da gênese

23 “*Je suis comme une aveugle en scène, il faut que l'on m'aide, qu'on me dise ce que je peux faire. Toute ma vie s'est passée jusqu'à maintenant dans cette recherche des moyens et des effets. Il me faut un guide*” (SEYRIG In COSTA, 1965, p. 75).

24 “*Alain Resnais me prenait à part et le disait: 'Alors comment la voyez-vous cette femme. Trompe-t-elle son mari? Connait-elle l'homme qui la poursuit?' Mon imagination se mettait en branle. J'échafaudais des hypothèses: 'Au fond, c'est une femme un peu frivole, très sentimentale, et qui, toujours insatisfaite de ce qu'elle a, cherche'... 'Très bien', disait Resnais, continuons... Et ça continuait des jours entiers. Pourtant, jamais ce que nous faisons ne nous parut obscur ou incompréhensible. La réputation de difficulté que l'on fit à *Marienbad* nous étonna tous*” (SEYRIG In COSTA, 1965, p. 75).

25 “*Je crois que pour Resnais, c'est le choix du comédien qui est le plus important. C'est-à-dire, qu'à partir du moment où vous êtes choisi par lui, tout ce que vous ferez, vos tics, etc., lui seront utiles. Il effectuera un choix évidemment, mais il acceptera d'emblée tout ce que vous pouvez lui apporter. Aussi, on peut se permettre, des propositions complètement ridicules. Il fera toujours aller le film dans le sens du comédien. Vous savez, les questions que se pose le comédien sont les mêmes que celles que se pose le metteur en scène : où, quand, comment, pourquoi. On part toujours de ces questions mais aussi de l'extérieur. De sorte que les choses de l'intérieur viennent plus facilement. Resnais connaît bien les méthodes de l'Actor's Studio et s'intéresse énormément au travail du comédien*” (SEYRIG In LANGLOIS, 1969, p. 17).

de um filme é traçada por fronteiras móveis. Dada a multiplicidade de processos que se cruzam na criação de um filme, cabe considerar que tal movimento não começa com as primeiras palavras do roteiro nem se encerra com a estreia. Se a gênese de um filme não deve cometer excessos a ponto de remontar à constituição biológica do ator, como nos alerta Daniel Ferrer e Jean-Loup Bourget (2007, p. 17), personagens longínquos, feitos no início da carreira do ator, podem ter sido definidores de seu estilo de representar e portanto teriam constituído um universo imaginário (ou técnico) do qual se serviria para representações futuras ou mesmo ao longo de toda a sua carreira.

No caso de Delphine Seyrig, o trabalho no *Actor's Studio* é um marco na sua trajetória e determina grande parte dos personagens que a atriz interpretará ao longo de sua carreira cinematográfica que, concretamente, começa com *O Ano passado em Marienbad*. O estágio no *Actor's Studio* a levará a uma tomada de consciência quanto ao corpo, voz, sensibilidade, memória, elementos que serão postos a serviço de sua criação. Com isso, ela passa de objeto a sujeito de sua criação. Nesse contexto, as anotações na Caderneta são um índice da criação do personagem *A*, uma pista que indica os caminhos pelos quais passou a atriz até chegar à forma final que se vê na tela. O documento não retém a inscrição do processo de criação, mas dele emanam noções, técnicas, inspirações para a composição do futuro papel.

Referências

- ANO PASSADO EM MARIENBAD, O (*L'année dernière à Marienbad*). Alain Resnais. França, 1961, DVD.
- BEAUMARCHAIS, J.-A. C. de. **As Bodas de Fígaro**. Tradução de Barbara Heliodora. São Paulo: Edusp, 2001.
- _____. *La Folle Journée ou Le Mariage de Figaro*. Paris: Larousse, 1992.
- BELLE CAPTIVE, LA. Alain Robbe-Grillet. França, 1974, DVD.
- BOURGUET, J.-L.; FERRER, D. **Genesis 28 – Cinéma**. Paris: ITEM/CNRS, 2007.
- BUACHE, F. **Le cinéma français des années 60**. Lausanne: 5 Continents/Hatier, 1987.
- CASE OF SINGING VIOLIN, THE. In: *The Adventures of Sherlock Holmes*. Steve Previns. Estados Unidos; Reino Unido, 1955, DVD.
- CASE OF MOTHER HUBBARD CASE, THE. In: *The Adventures of Sherlock Holmes*. Jack Gage. Estados Unidos; Reino Unido, 1954, DVD.
- FERRER, D. A Crítica Genética do século XXI será transdisciplinar, transartística e transemiótica ou não existirá. In: ZULAR, Roberto (Org.). **Criação em processo – ensaios de Crítica Genética**. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 203-217.
- FONDS Delphine Seyrig, *Bibliothèque Nationale de France (Département des Arts du Spectacle)*, Paris, 2002. Cotes: 4-COL-73/11, 4 COL-73/51(1), 4 COL-73/51(2), 4-COL-73/146. (Arquivo).

- HIROSHIMA MEU AMOR (*Hiroshima mon amour*). Alain Resnais. França, 1959. DVD.
- IMMORTELLE, L'. Alain Robbe-Grillet. França, 1963, DVD.
- KEROUAC, J. *Pull My Daisy*. Göttingen: Steidl, 2008.
- LACROIX, J. P. *Franc Tireur*, Paris, 19 set. 1952, p. 16.
- LEUTRAT, J.-L. *Les aventures de Harry Dickson: scénario de Frederic de Torwanicki por un film (non-réalisé) par Alain Resnais*. Paris: Capricci, 2007.
- _____. *L'Année dernière à Marienbad – Last year in Marienbad*. London: British film Institute, 2000.
- LÉON, J. *Unraveling the enigma: The making of Marienbad. The Criterion Collection*, 2009. In *LAST YEAR AT MARIENBAD*. Alain Resnais, França, 1961, DVD.
- LIANDRAT-GUIGUES, S.; LEUTRAT, J.-L. *Alain Resnais – Liaisons secrètes, accords vagabonds*. Paris: Cahiers du Cinéma (Editora), 2006.
- PETE AND GLADYS. Parke Levy, EUA, 2008, DVD.
- PULL MY DAISY. Robert Frank. Estados Unidos, 1959, vídeo.
- ROBBE-GRILLET, A. *Préface à une vie d'écrivain*. Paris: France Culture; Seuil, 2005.
- _____. *O Ano passado em Marienbad*. Tradução de Vera Adami. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- SEYRIG, D. In DELPHINE SEYRG – *Portrait d'une Comete*. Jacqueline Veuve. Suíça, 2000, DVD.
- _____. In LANGLOIS, G. *Les Lettres françaises*, Paris, 1 jul. 1969. *Spectacles*, p. 17.
- _____. *L'Arc*, Paris, n. 31, 1967, p. 190-191.
- _____. In COSTA, B. da. Entrevista concedida para *Réalités*. Paris, maio 1965, p. 75.
- _____. *L'Art de l'Acteur – Lee Strasberg et l'Actor's Studio*. Paris, 1963. Texto escrito para a abertura da segunda sessão de curso de Lee Strasberg em Paris. Manuscrito com paginação irregular. BNF 4-COL-73/11.
- _____. *Carnet de Notes*. 1959. Caderneta de Anotações da atriz durante estágio com Lee Strasberg. New York, 1958-1959. Manuscrito com paginação irregular. BNF 4-COL-73/146.
- STRASBERG, L. *Um sonho de paixão: o desenvolvimento do Método*. Tradução de Anna Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.
- _____. *L'Actor's Studio et la Méthode – Le rêve d'une passion*. Paris: Interéditions, 1989.
- _____. *Le travail à l'Actor's Studio*. Paris: Gallimard, 1969.

O discurso alegórico em *Noite escura*, de João Canijo

William Pianco¹ (UFSCar, mestre em Imagem e Som)

Resumo

O presente trabalho consiste na análise de discurso do longa-metragem *Noite escura* (João Canijo, 2004) e tem por objetivo verificar em que medida seu realizador utiliza a fotografia cinematográfica e o cenário como elementos alegóricos na construção dessa narrativa para discutir o posicionamento de Portugal em um contexto que compreende sua relação com a Europa, passando por uma perspectiva de crise de identidade nacional que encontra associações com a ideia de “salvação” existente nos textos bíblicos. No percurso *inferno-purgatório-paraiso*, propõe-se aqui que Canijo sugere a possibilidade de busca por redenção para seus personagens, numa chave relacionada com a história de Portugal.

Noite escura (João Canijo, 2004) narra a história de uma família portuguesa que gerencia uma casa de prostituição de sua propriedade. O filme se passa em uma única noite de inverno, na qual se iniciam as atividades de trabalho para os funcionários e para os integrantes familiares – pai, Nelson Pinto (interpretado por Fernando Luís); mãe, Celeste (Rita Blanco); e as duas filhas, Carla (Beatriz Batarda) e Sónia (Cleia Almeida). Em um ambiente marcado pela violência e falsas aparências, assassinatos e traições pontuam um submundo de acordos ilícitos: em dívida com mafiosos russos, Nelson se vê obrigado a vender a filha mais nova, Sónia (que acredita negociar com empresários do mercado fonográfico, que a levarão para uma carreira de sucesso como cantora na Espanha), e esse acordo é feito também sem que sua esposa saiba. A única pessoa ciente do complexo contexto de mentiras em que está envolvida a família é Carla, a filha mais velha. Compreendendo os motivos do pai, mas disposta a se sacrificar para que a irmã não se torne escrava da prostituição e, assim, parta para o leste europeu, Carla tenta persuadir Sónia à fuga e dissuadir Nelson do acordo. Frustra-se com ambas as tentativas encontrando um desfecho trágico para si e para os seus familiares.

Partindo do enredo em questão, pretendemos nos dedicar ao que entendemos como diferentes aspectos alegóricos utilizados no filme, bem como sobre suas relações. Dois elementos serão analisados mais detidamente:

1. O trabalho de cenário e fotografia: o uso de iluminação e objetos esverdeados

¹ william_pianco@yahoo.com.br

e/ou avermelhados varia de acordo com a carga dramática das sequências. A ambientação diegética proposta pelo filme indica esse local de trabalho (a casa de prostituição) como uma espécie de *purgatório*, enquanto a possibilidade de saída dele (para o *inferno* ou para o *paraíso*) estaria condicionada às regras impostas por agentes externos (os mafiosos russos). É dessa maneira que, ao suavizar a dramaticidade na narrativa, sobretudo quando os personagens discutem o futuro da família, Canijo abre mão da referência alegórica da bandeira nacional portuguesa e utiliza uma fotografia e elementos cenográficos de cor neutra para esse contexto (o azul);

2. Além disso, a salvação/fuga desse ambiente se dá na expectativa de ida para o exterior. Tal aspecto relaciona-se com um olhar pessimista frente ao presente de Portugal, bem como a ideia de *entrada* na Europa a partir do seu país vizinho, a Espanha.

Ou seja, perceber e relacionar essas duas construções alegóricas são os objetivos deste trabalho. No entanto, visando a economia de espaço determinada para as nossas argumentações no presente texto, elencaremos três sequências a serem descritas (com o propósito de melhor exemplificarmos as nossas pretensões) e, posteriormente, nos debruçaremos sobre a análise da obra em seu conjunto.

Na primeira delas (39min.40seg.-42min.30seg.), Celeste e Nelson encontram-se em um cômodo vizinho (uma cozinha adaptada) ao salão principal da casa – onde as garotas de programa e os clientes mantêm os primeiros contatos, sempre supervisionados por Carla. Nessa passagem, a câmera percorre o salão revelando a relação entre os convivas, as queixas das funcionárias da casa e a preocupação de Carla em sustentar o bom atendimento do estabelecimento. Entre os dois espaços há comunicação visual a partir de janelas vazadas que possibilitam a interação entre os personagens. No entanto, esteticamente, a sequência é dividida pela variação do uso da fotografia nos dois cômodos. Dentro do salão principal, local em que a tensão dramática indica a insatisfação de quase todos os presentes, com exceção de alguns clientes, a iluminação pauta-se pelo uso de tons esverdeados e/ou avermelhados. Porém, ao fundo do quadro, a janela aberta permite vermos os pais da família Pinto. Não conseguimos ouvi-los, mas reconhecemos a iluminação azulada que banha o cômodo em que estão. Há um corte e a perspectiva da câmera passa a adotar o ponto de vista inverso, de dentro da cozinha: agora vemos o salão do outro lado da janela. Se no primeiro momento a tensão dramática era elevada

por conta de queixas e insatisfações relacionadas às atribuições da casa de prostituição, agora o embate argumentativo sustenta-se sobre outro viés: o futuro de Sónia – debatido por Nelson e Celeste.

Em outra sequência (esta decorrida entre 45min.50seg. e 50min.22seg.), Carla tenta convencer Nelson, seu pai, a modificar o acordo feito com os mafiosos russos. Para tanto, oferece-se para substituir a irmã como escrava sexual e seguir para o leste europeu. No entanto, tomando o cenário e a iluminação como elementos discursivos que dizem respeito à carga dramática da narrativa e à temática da discussão entre os personagens, observamos uma alteração com relação à sequência anterior (citada acima). No caso, não há a predominância apenas do azul ou do verde e vermelho no ambiente: o cômodo, agora distante dos anteriores, no subsolo da casa, local onde se encontram os monitores das câmeras de vigilância, é composto por paredes pintadas em azul e vermelho, com objetos e detalhes verdes espalhados pelo espaço. Carla encontra o pai a observar os russos, que, do lado de fora do prostíbulo, aguardam o momento adequado para levarem Sónia. A filha mais velha, então, argumenta que teria mais condições de atender às exigências que serão cobradas de sua irmã e, assim, inicia uma relação sexual com seu pai. Enquanto este se acomoda em um dos sofás da sala, a câmera fixa-se em seu rosto, revelando, por meio da fotografia e do cenário, o vermelho de sua gravata e o verde de seu paletó em contraste ao azul da parede imediatamente destacada às suas costas. Em tal passagem, vale notarmos que o esforço de Carla em agradar Nelson tem como objetivo a salvação da filha mais nova da família. Sendo assim, a composição *Carla-Nelson* é pautada pelo elemento fundamental da trama: *Sónia*.

Por fim, na última sequência de nossa seleção (58min.30seg.-01h.02min.50seg.), Sónia e Nelson encontram-se no camarim em que a garota prepara-se para sua última e derradeira apresentação como cantora, antes de ser levada pelos russos. Mais uma vez, o ambiente é composto por elementos das três cores em destaque ao longo do filme: azul, vermelho e verde. Contrariamente às outras sequências descritas, aqui o uso da iluminação pauta-se pelo branco, de maneira a revelar todas as composições do cenário, sem destacar uma ou outra em detrimento às demais. No entanto, a relação das cores com a carga dramática em questão se revela por meio dos movimentos de câmera e enquadramentos adotados por Canijo em tal passagem. Assim, Sónia principia o diálogo dizendo que não deseja morrer; seu pai, acreditando que a garota se refere a uma morte figurada por conta da apresentação que fará logo a seguir, passa a consolar a garota e

dizer que os russos que a assistirão são seus amigos, pessoas de confiança que a levarão para uma vida de sucesso na Espanha. A garota, fingindo acreditar no pai, deixa-se levar por suas imaginações relatando detalhes de uma vida feliz longe dali, onde encontrará a felicidade e a realização por meio da música. O interessante para os nossos objetivos em tal passagem é notarmos que o enquadramento dos personagens, inicialmente aberto, demonstrador de todas as três cores do ambiente, vai fixando-se em Sônia até que um plano fechado demonstra a jovem, divagando em seus sonhos impossíveis, vestida com sua camisa azul. Ou seja, se há tensão dramática em tal momento do filme, ela é suavizada na medida em que a tonalidade azulada dos elementos ganha predominância na tela. Por este motivo, não nos parece irrelevante que, na mesma sequência, logo após a saída de Nelson, Carla surja para consolar a irmã com uma toalha azul em mãos: o conforto em meio ao desespero da jovem cantora só se faz com a supressão do verde e do vermelho.

João Adolfo Hansen, em seu *Alegoria – construção e interpretação da metáfora*, afirma que frente a um filme/texto supostamente alegórico, o espectador/leitor tem duas opções: analisar simplesmente os procedimentos formais que produzem a significação figurada, observando-os apenas como convenções que ornamentam o discurso em questão, “ou analisar a significação figurada [...] pesquisando seu sentido primeiro, tido como preexistente nas coisas, nos homens e nos acontecimentos e, assim, revelado de alegoria” (HANSEN, 2006, p. 09).

Portanto, é a partir dessa segunda opção, tal como propõe Hansen, que avançamos em nosso exercício de reflexão aqui proposto. O que pretendemos é verificar os “sentidos primeiros”, sugeridos pela narrativa de *Noite escura*, para alcançarmos suas possibilidades alegóricas.

De maneira simplificada, podemos afirmar que a alegoria diz *A* para significar *B*. No entanto, devemos observar que esses dois polos (*A*, como designação concretizante, elemento do concreto; e *B*, como elemento de significação abstrata) são mantidos dentro de uma relação virtualmente aberta, que admite a inclusão de novos significados entre eles (HANSEN, 2006, p. 15). Por este motivo é que a alegoria não pode ser analisada simplesmente, por exemplo, como a metáfora. Enquanto a metáfora substitui termos isolados, de forma mais imediata, a alegoria equivale a um enunciado, a uma reflexão mais complexa, carregada, todavia, de abstrações. Como afirma Hansen: “[...] a alegoria serve para demonstrar, pois evidencia uma ubiquidade do significado ausente, que se vai

presentificando nas ‘partes’ e no seu encadeamento no enunciado” (HANSEN, 2006, p. 33).

Assim, chegamos a três palavras-chave nesse processo: *convenção*, *verossimilhança* e *analogia*. Ou seja, somente ao admitirmos, aceitarmos, como espectadores, as *convenções* do drama proposto por João Canijo na narrativa de *Noite escura*, passando pelas *verossimilhanças* que somos capazes de reconhecer a partir do nosso próprio repertório (pessoal, como leitores, espectadores) é que podemos ultrapassar “a narrativa por ela mesma”, estabelecer *analogias*, atingindo outro discurso implícito, subtexto que vai sendo produzido à medida que assistimos ao filme.

Nesse sentido, recorreremos, mais uma vez, a Hansen (2006, p. 33): “O critério da legibilidade da alegoria como expressão retórica é [...] o critério desse discurso implícito: seu desconhecimento, sua obscuridade ou sua incoerência determinam alterações na recepção”.

A propósito das analogias possíveis, quando investigamos as alegorias existentes em *Noite escura*, alcançamos a noção de “alegoria retórica”, onde seus significados e seus significantes estabelecem uma relação “mais ou menos” explícita. Trata-se, nesse caso, portanto, de uma “alegoria imperfeita”. Essa “imperfeição”, é importante destacar, não se refere à capacidade de alcance da alegoria, mas diz respeito, mais especificamente, a seu caráter de exigência de um repertório prévio dos espectadores.

Sendo assim, de acordo com nossa hipótese, o primeiro vínculo analógico que sugerimos diz respeito à ideia de *inferno-purgatório-paráiso*, tal como podemos observar nos textos bíblicos. Tal relação entre partes (narrativa do filme e texto bíblico) sustenta-se, ao nosso entender, também pelo uso da iluminação e dos cenários explorados em *Noite escura*.

Isolando cada integrante familiar – Nelson, Celeste, Carla e Sónia –, bem como a interação estabelecida entre eles, de um com o outro em momentos distintos, podemos pensar em algumas possibilidades de interpretação. Por exemplo, como dissemos, desde o início sabemos que Nelson, o pai, está em dívida com mafiosos russos e por isso vende sua filha mais nova, Sónia, para tais mercadores da exploração sexual. Sua esposa, Celeste, mãe da garota, é confiante de que se tratam de empresários que levarão sua filha, na verdade, para uma carreira de sucesso como cantora na Espanha. A relação *Nelson-Celeste* é pontuada (de certa maneira, sustentada) pelo destino que um e outro pretendem dar à garota. Assim, Sónia é o elemento centralizador para o casal. Quando isolados (tanto

o pai como a mãe), recebem um tratamento de iluminação que remete, invariavelmente, para as cores da bandeira nacional portuguesa: o verde e o vermelho. Não nos parece gratuito que tais sequências sejam marcadas por elevações dramáticas e tensões. Todavia, há um relaxamento dessa carga dramática justamente quando ambos discutem o destino da filha mais nova – nessas sequências a predominância, seja por via da iluminação, seja pelo cenário, é da cor azul.

Já Carla, a filha mais velha, conhecedora das negociações do pai, luta para salvar a irmã. Mas faz isso numa chave bastante distinta da de sua mãe: para Carla, o essencial é, apesar de tudo, sustentar uma espécie (ou resquício) de unidade familiar ainda existente entre eles. Ou seja, sua luta, em primeiro lugar, é para que a irmã não parta. Não está necessariamente em jogo condenar o pai. Dessa forma, é relevante que seja exatamente Carla quem mais sofra variações no tratamento que diz respeito à iluminação, sendo ora “banhada” pelo verde e/ou vermelho, ora pelo azul. É interessante, nesse sentido, que ela console Sónia sempre com elementos azulados (uma toalha, camiseta, objetos variados).

Dessa maneira, o que estamos tentando sustentar é a hipótese de que o estabelecimento familiar (a casa de prostituição, no caso) seria, alegoricamente, uma espécie de *purgatório* em que Sónia estaria sendo *julgada* com a possibilidade (ilusória, de fato) de seguir para o *inferno* (como escrava sexual, nas mãos dos mafiosos russos) ou para o *paraíso* (como cantora na Espanha). Assim, as variações de iluminação e cenário, ora com predominância de uma cor, ora de outra, revelariam justamente os desníveis argumentativos que empurram a jovem garota para uma possibilidade e para outra.

Por fim, se tal espaço, ambiente, por um lado associa-se com a ideia de um purgatório, por outro não podemos desprezar a possibilidade de seu vínculo com a hipótese de uma alegoria nacional. Aqui chegamos, portanto, à nossa segunda linha interpretativa que, aliás, não elimina a anterior, mas a reforça.

A partir da exploração do uso das cores, tal como nos esforçamos para apresentar até aqui, podemos perceber *esse* Portugal de *Noite escura* como um lugar degradado, obscuro, infeliz e sem perspectivas. Além disso, e o que mais nos chama a atenção, tratar-se-ia de um lugar de não fixação, em que (alegoricamente, cabe lembrar) a saída, seja para um lado (paraíso) ou outro (inferno), estaria dada como item obrigatório. Em outras palavras, e aqui fazemos eco com Eduardo Lourenço, em seu *A nau de Ícaro* (2004), tal alegoria nacional portuguesa sugerida por Canijo parece apontar para um país de migrantes, em que as alternativas para as problemáticas internas somente seriam sanadas

fora, no exterior, quiçá na Europa.

Em outra obra de sua autoria, *O labirinto da saudade* (LOURENÇO, 2009), o autor irá tratar de uma crença no “providencial” que o português tem para justificar sua própria história – como se os lusitanos fossem dotados, indiscriminadamente, de um dom para alcançar o seu destino. Esta percepção histórica é ambígua, pois também está relacionada com certa passividade característica de seu percurso. Eduardo Lourenço chega a falar de um comportamento vinculado a “esse *acto sem história* que é para tudo quanto nasce o tempo do seu nascimento” (2009, p. 25): ou seja, o ideal de um destino que age por si só. Assim, trata-se de uma relação de ambiguidade, da certeza do sucesso mesmo com atitudes pouco assertivas:

Esta conjunção de um complexo de inferioridade e superioridade nunca foi despoletada como conviria ao longo da nossa vida histórica e, por isso, misteriosamente nos corrói como raiz que é da relação *irrealista* que mantemos connosco [*sic*] mesmos. Segundo as contingências da situação internacional ou mundial, aparece ao de cima um ou outro complexo, mas com mais constância os dois ao mesmo tempo, imagem inversa um do outro (LOURENÇO, 2009, p. 25).

E o autor complementa suas argumentações afirmando que ambas as formas servem para esconder a “fragilidade” do ser histórico português. Segundo ele, Portugal fora, quando foi, uma nação “grande” para o olhar externo. A Europa que o via, quando o viu, olhava mais para “fora” do que para si mesma. E este fenômeno dura até que a Espanha sobrepõe-se sobre os feitos lusitanos. Sua história foi feita a partir de “ficções” – exemplo disso seria *Os Lusíadas*, de Camões (LOURENÇO, 2009, p. 26). Finalmente, destaca o predomínio da Espanha sobre Portugal como um marco para a consciência submissa que se instaura no comportamento social. A dependência do sebastianismo denuncia a “carência”, “a consciência delirada de uma fraqueza nacional”, “o *máximo de existência irrealista* que nos foi dado a viver; e o *máximo de coincidência com o nosso ser profundo*”. “E essa carência é *real*” (LOURENÇO, 2009, p. 27). Desse modo, descontente com o presente, o português passa a sonhar o futuro e o passado!

Portanto, a fuga de Sónia diante de um espaço visto, alegoricamente, como sendo o do território português, a passividade de seus pais, a ilusão de uma carreira de sucesso como cantora na Espanha, a alienação dos demais (à exceção de Carla) perante as lógicas ilícitas que permeiam os corredores e antessalas do prostíbulo sugerem um olhar para os contextos sociopolíticos de Portugal na contemporaneidade, mas sem desprezar seus vínculos históricos até ali alimentados e, daí, a crítica elaborada por Canijo a partir de

suas construções alegóricas.

No caminho de uma conclusão, gostaríamos apenas de estabelecer um vínculo entre os elementos narrativos do filme e a ideia de “não inscrição” proposta por José Gil, em seu *Portugal hoje – o medo de existir* (2007). Para Gil, os cidadãos portugueses, na contemporaneidade, passam por um movimento de “resignação”, em que uma força quase que inexplicável impede-os de tomarem decisões assertivas sobre o seu próprio destino. Longe de pretender encerrar o debate proposto por tal conceito, ou mesmo de explicá-lo em sua complexa integralidade, o que nos interessa é verificar como os personagens de *Noite escura* podem ser enquadrados nesse contexto – assim, reforçando as possibilidades alegóricas.

Por exemplo, Nelson desde o princípio mostra-se conformado com o fato de perder sua filha. Em nenhum momento há, por parte deste, qualquer esforço para contornar a situação ou mesmo de solucioná-la por outras vias. Há em Nelson o medo e o egoísmo constantes. Celeste e Sónia inicialmente acreditam no pai/marido, porém, no decorrer da história, percebem suas verdadeiras intenções, mas, ao contrário do que poderíamos imaginar, conformam-se com o fato: na verdade, Celeste ameaça Nelson de morte, caso a filha esteja sendo mesmo vendida, mas se resigna em vê-la partir para, depois sim, assassiná-lo. Já a filha mais nova depara-se com a verdadeira situação: ela é a única que pode livrar o pai de sua dívida. Assim, aceita partir com os mafiosos.

Carla, por sua vez, não se conforma! Tenta por todas as vias (inclusive, oferecendo-se para partir com os russos) salvar sua irmã e manter a unidade familiar. Ela é, de fato, o elemento dissonante, estranho, alternativo aos comportamentos alegóricos observados nos demais. Desse modo, é ela quem deve ser sacrificada, por fim. Não por um equívoco propriamente dito, mas por se “inscrever”, ser assertiva, dinâmica e combativa. Em outras palavras, é Carla quem não se adequa ao purgatório, que tem por princípio a passagem, e não a permanência.

Referências

- BÍBLIA Sagrada – Antigo e Novo Testamento. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1951.
- GIL, J. **Portugal, hoje** – O medo de existir. 11. ed. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2007.
- HANSEN, J. A. **Alegoria** – construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.
- LOURENÇO, E. **A nau de Ícaro** seguido de Imagem e miragem da lusofonia. 3. ed.

Lisboa: Gradiva, 2004.

_____. **O labirinto da saudade**. 6. ed. Lisboa: Gradiva, 2009.

MORGADO, F. I. **O leme e a deriva** – Problemas da sociedade portuguesa. Lisboa: Livros Horizonte, 1989.

NOITE ESCURA. João Canijo. Portugal, 2004, filme 35 mm.

XAVIER, I. A alegoria histórica. *In*: RAMOS, Fernão. **Teoria contemporânea do cinema**, vol. 1. São Paulo: SENAC, 2005. p. 339-379.

Uma delicada *performance* em *Como esquecer*:

Estudos contemporâneos do cinema

Dr. Wilton Garcia¹ (Fatec-SP, docente)

Resumo

O que chama atenção em certos filmes é a maneira de exibir o tema. Parto deste pressuposto para pesquisar uma delicada *performance* no filme brasileiro *Como esquecer* (2010), de Malu De Martino. Aqui, o discurso fílmico expõe a intimidade e instiga sua descrição. Experiência e subjetividade elencam-se como categorias que se inscrevem diluídas ao longo desta investigação. Assim, os estudos contemporâneos do cinema, estrategicamente, convocam uma abordagem teórico-metodológica.

Esquecer o inesquecível?! Nem pensar...

O que se destaca em certos filmes seria a maneira singular de exibir seu tema com propriedade. A delicadeza da matéria a ser descortinada pelo percurso cinematográfico equaciona uma máxima: as relações humanas na ordem do afeto. Ser afetado pela mensagem do filme. Como dado a ser abordado em uma película, um ponto excêntrico dirige a atenção.

Anota-se uma condição *sine qua non* que procura intensificar os fatos, pelo gesto sutil de cada ação (re)velada. Talvez, isso possa funcionar como (inter)mediação entre o filme e o espectador. Assim, emerge uma empreitada investigativa de recursos estéticos e técnicos do cinema durante a pré-produção, a produção e a pós-produção.

O modo diferente de exibir um enredo fílmico torna-se a recorrência de um discurso dinâmico, que aponta seu escopo: verifica-se uma argumentação conceitual e crítica. Elegem-se idiossincrasias inerentes ao projeto cinematográfico, na sensível expressão dos fatos. Não é nada estranho no sentido disforme, apenas diferente!

A escolha particular para um ponto de vista particular equaciona o jeito específico de abordar o desenrolar da trama. Aqui, seria a diversidade das alternativas de diferenças que subtraem a (inter)subjetividade dos enunciados e confirma a mensagem fílmica. Parto deste pressuposto, a respeito do olhar diferenciado da cineasta Malu De Martino, para pesquisar a delicada *performance* no filme brasileiro *Como esquecer* (2010, 98 minutos).

Por um lado, observo o desempenho articulado da direção da película para falar, sutilmente, sobre o amor. Em tempos de violência, o amor ainda é uma temática que

¹ www.wilton.garcia.zip.net / wgarcia@usp.br

sensibiliza a sociedade. E o que poderia ser um risco, transforma-se em uma assertiva consistente, que resulta a tônica de sua assinatura.

Por outro, esse filme expressa uma adaptação livre da história autobiográfica, do romance literário, de Miriam Campello. Um posicionamento particular que se desnuda diante da (inter)locução poética, nesse caso, tanto da literatura quanto do cinema. E pondero o esforço da tradução de suportes ferramentais, que enlaça a passagem da literatura ao cinema (STAM, 2003).

Ou seja, essa transmutação semiótica legitima um sistema de representações de códigos verbais e não verbais, na extensão sinestésica de imagem e som, em uma condição sincrética da linguagem cinematográfica. Há um movimento transversal de arranjos entre o romance e o filme. Aqui, o discurso fílmico expõe a intimidade das personagens e instiga sua descrição.

Assim, experiência e subjetividade elencam-se como categorias que se inscrevem diluídas ao longo desta investigação. Esse encontro de experiência e subjetividade contribui para a instauração do sujeito na cena contemporânea.

Com isso, os estudos contemporâneos do cinema, estrategicamente, convocam uma abordagem teórico-metodológica, a fim de (re)considerar a atualização e a inovação. Isto é, a compreensão de como narrar no cinema uma história, na atualidade, por meio de “novos/outros” parâmetros expostos pela cultura contemporânea – seria atualizar o filme como plano estratégico.

A sinopse enuncia:

Júlia é uma professora de literatura inglesa, 35 anos, que luta para reconstruir sua vida depois de viver uma intensa e duradoura relação amorosa com a enigmática Antônia. Em meio a uma série de conflitos internos e diante da necessária readaptação para uma nova vida, não disfarça sua dor enquanto narra suas emoções.

Ao longo do filme, ela encontra e se relaciona com outras pessoas que também estão vivendo, cada uma a seu modo, a experiência de ter perdido algo importante em suas vidas. Revela-se uma trama instigante que fala de pessoas comuns enfrentando desafios de superar as dores do passado e a busca por uma nova chance de encontrar a felicidade.

Como efeito de um argumento refinado, o contexto pessoal das personagens elabora sentimentos universais e sua renovação – uma reiteração ínfima. Trata-se de um drama psicológico de uma mulher abandonada.

O longa-metragem (re)vela uma Júlia sistemática com características de uma

pessoa difícil, acostumada com sua vida particular, suas manias, com temperamento forte. Agora, precisa agenciar/negociar com outras pessoas sua atitude, de forma mais expansiva. Então, sofre com essas transformações.

O roteiro verossímil mostra sua tentativa de se recuperar, em meio às turbulências do cotidiano e às complexidades desse refazer a vida. Ou seja, o filme mostra uma busca incessante e atropelada de situações intensas. Uma trama singular.

Em razão da separação da inesquecível amada, Júlia (vivida por Ana Paula Arósio) deixa o apartamento de Antônia e passa a morar com Hugo (interpretado pelo premiado Murilo Rosa), seu melhor amigo que também é gay. Na expectativa de cobrir as despesas, Hugo convida Lisa (papel feito pela atriz Natália Lage) para dividir a casa. Nasce uma comunhão!

Esse trio pressupõe uma unidade, perpassada pelo desafio da convivência coletiva, cujas diferenças ressaltam surpresas enigmáticas. Cada um com seu pesadelo tenta sobreviver às emoções de suas dificuldades no conviver com o outro e, propriamente, consigo. De fato, os três formam uma nova família e tentam vivenciar seus dramas pessoais, de maneiras distintas.

A estratégia que se vê/lê no filme aponta o cotidiano das personagens como espaço de experimentação e redenção. Especialmente para Julia, é um (re)corte do seu dia-a-dia, encenado entre a casa, a universidade e a cidade de Pedra de Guaratiba, no litoral do Rio de Janeiro, como cenário dessa obra.

E a voz *off* da protagonista, de modo reflexivo, indaga:

Qual é a natureza do amor?
O que será que é o contrário do Amor?
Algum preço a gente tem que pagar quando resolve fingir que a vida já voltou ao normal.
Como esquecer o inesquecível?! Difícil. São vestígios da alma...

Diante de imagens impregnadas na memória, a imaginação fica muito mais estimulada, mais fértil. São as impressões de experiências conquistadas e/ou fracassadas. Eis um desamparo potente de possibilidades.

No filme, imagens emblemáticas tecem um emaranhado de situações conflitantes, que fazem emergir as fragilidades das personagens. A narrativa apodera-se de uma ênfase no sentir das personagens. Ressaltam-se características eloquentes, cujos sentimentos profundos rebelam-se entre amor, desejo, medo, saudade, solidão, paixão.

Nesse conjunto, a rebeldia também surge à prova. É um convite para o espectador indagar acerca de suas próprias relações humanas.

Do ponto de vista dos estudos do cinema, Robert Stam (2003, p. 305) escreve:

Se por um lado, o cinema é mimese, por outro, é também enunciado, um ato de interlocução contextualizada entre produtores e receptores socialmente localizados. Não basta dizer que a arte é construída. Temos que perguntar: Construída para quem e em conjunção com quais ideologias e discursos? Nesse sentido, a arte é uma representação não tanto no sentido mimético quanto político, de delegação da voz.

Em um plano mais amplo, exhibe-se na tela a complexidade tenaz da arte dramática (re)inventada pela sagacidade do (com)viver com a realidade. Marcada pelo sentir, a protagonista percorre seu cotidiano abafado. Neste caso, questiona-se: de que é feito esse amor de Júlia, para além da dimensão de espaço-tempo, do *aqui e agora*?

Após o término do relacionamento – de mais de dez anos – com sua companheira, Júlia tenta superar a dor da perda. Perda que traz debilidade e assume uma predicação insustentável: Júlia chega a ser amarrada em casa.

E, ao perder esse bem precioso, a protagonista vive de lembranças dos afagos, como reminiscência ao tempo fragmentado, dividido, parcelado. Aqui, o tempo filmico instaura-se em um processo lento. Prevalece uma calma introspectiva e, ao mesmo tempo, revolucionária.

Neste cotejo de confrontos, o cronológico cede lugar aos desfechos conceituais, que envolvem o passado, o qual se (re)inscreve no presente. A duração infinita das representações das coisas no mundo. Das memórias, o antigo ganha força diante do recorrente!

Como esquecer um amor? Impossível!

O que estaria (de)marcado para Antônia e Júlia como destino foi desfeito. O relacionamento afetivo acabou. Não há mais volta. Houve uma ruptura, (dis)junção, bifurcação: algo se desmanchou.

E a voz *off* afirma: “O amor é sempre um pacto contra o tempo”.

Do passado ao presente, as transversalidades entre o diacrônico e o sincrônico nessa narrativa cinematográfica aliam-se às cenas de *flashbacks* (com filmagens domésticas do casal, em passeios, viagens), que se entrecruzam e suturam as ideias no roteiro bem escrito. O eixo de tal tessitura narrativa explora diferentes embates para suplantar a imagem frenética desse amor não correspondido, diante do desgosto e da saudade.

Portanto, observo o cuidado precioso da direção cinematográfica para falar de algo sensível, ao mesmo tempo inquietante e provocador. Algo que faz a gente parar e pensar. Algo que parece pretender atingir o espectador profundamente, quando distingue aquilo que, suavemente, deixa marcas!

Nota-se a sujeição (inter)subjetiva dos envolvidos (direção, atores, espectadores etc), a qual se recobre pela possibilidade de experimentação da película a aportar na diferença. Equivalem-se as experimentações do fazer ao recepcionar e vice-versa.

A partir de um previsível investimento pessoal, a forma de o cinema contemporâneo tocar em determinados assuntos transfere valores ao espectador, sobretudo a extensão de valores humanos. Somam-se às predileções humanas. E, nessa transferência, os sentimentos fazem nascer a emoção necessária da personagem, perante o envolvimento da plateia, para ressaltar o registro de uma *experiência estética* contemporânea.

Em *Como esquecer*, o que mais me chama atenção é essa operacionalização sensível de efeitos delicados, cujas artimanhas conferem o modo poético de uma mensagem singular: amar sobre todas as coisas. Admito neste feito uma assinatura, porque manifesta um quê autoral – um registro pontual. Uma fala com propriedade, a qual faz o público questionar o jeito diferente de a protagonista amar.

Também, o modo de conduzir um enredo cinematográfico sobre a perda, em que o amor da protagonista transforma a melancolia e a solidão em grandezas plásticas, diante da combinação audiovisual de texto, imagem e som. Há uma versatilidade sincrética dos códigos cinematográficos. E a combinação desse sincretismo alude-se em redes de coordenadas discursivas.

A atmosfera inebriante e ofuscada parece não (re)velar direito outra condição proposta de (inter)subjetividades. Um norte refinado de detalhes leves e bem enviesado. Porém, sobressai a expectativa de emanar possíveis amores, depois de muitos atropelos.

Um feixe de centelhas ecoa efeitos de sentidos: uma agudeza emerge na pontualidade da cena – a dura realidade de recomeçar a vida. Afinal, não há nenhuma certeza, nem a garantia na vida para ser feliz. Neste bojo, fica apenas a tentativa de atingir o estado de felicidade. São tentativas fracassadas pela expectativa de ser feliz.

Vale ressaltar que a maior parte de planos fechados transfere um tom íntimo de um claustro na obra. E o cálculo dessa fotografia “controlada” reserva maior aproximação do espectador com os fatos dispostos pela angulação das tomadas cênicas no ecrã.

Da diversidade cultural/sexual

Uma problemática de *Como esquecer* emerge diante da carga afetiva, que se dissolve ao propor, estrategicamente, o discurso lésbico no cinema brasileiro. O que não é nada fácil!

Aqui esse discurso incorpora doces lembranças de um bem-estar efetivo do casal lésbico, afetado pela separação – o rompimento de um laço matrimonial de dez anos juntas.

Propositalmente, o filme problematiza o sistema hegemônico a ponto de provocar uma reflexão sobre os referentes cotidianos do gênero, do feminino e da imagem da mulher com feixes de efeitos de sentido. Talvez, a expectativa seria provocar no espectador uma ressignificação da condição lésbica. Nesse tipo de postura cinematográfica, questiona-se a realidade, além de ultrapassar as rupturas convencionais da ideologia política e da transformação social.

Em um viés paradoxal, uma imagem leve e tenaz expõe afetos e intimidades entre mulheres. Elegem-se texturas femininas como prioridade. Hoje, a diversidade cultural/sexual no cinema brasileiro contagia-se de alternativas entre amizade, fidelidade, traição e homoerotismo.

A relação entre pessoas do mesmo sexo indica aspectos econômicos, identitários, socioculturais e político que o filme tangencia. E, poeticamente, essa tratativa cinematográfica se prevalece do amor homoafetivo (FOSTER, 2003).

Como esquecer tenta fugir de caricaturas ou estereótipos sobre a vida LGBT.² No contexto coeso, uma professora homossexual tenta superar o recente desfecho da separação amorosa. Tenta a difícil tarefa de arrumar a vida para recomeçar. Traçar novos planos...

De forma ousada, a narrativa instiga (aguça) o homoerotismo distante de ideias ultrapassadas sobre o amor entre iguais. Embora não haja problema direto quanto à orientação sexual das personagens (gays e lésbicas), a homocultura dinamiza ações afirmativas e visibilidade, ao iluminar um ato peculiar da diversidade que tange alteridade e diferença (GARCIA, 2004).

Longe de qualquer modelo normativo do sistema hegemônico, a paisagem fílmica elabora um tratamento bastante humanístico, que emociona o público. Com isso, procura

2 Sigla para Lésbicas, Gays, Bissexuais e Travestis e Transexuais.

sensibilizar/educar esse público, uma vez que o texto de diferentes personagens – hétero ou homossexuais – contribui para o combate à discriminação, ao preconceito e, em especial, à homofobia.

Todavia, (re)configura-se um homoerotismo longe de qualquer afetação, visto que são apenas sujeitos contemporâneos, em uma condição adaptativa de ser/estar – viver a vida.

Uma possível homovisibilidade tenta quebrar o preconceito do espectador, ao fazer surgir encenações de forma dita “natural”, comum. Isso porque, na maioria das vezes (infelizmente), o homoerotismo feminino entra na tela para estimular o *voyeurismo* masculino, como fantasia dos homens.

De acordo com João Silvério Trevisan, no cinema: “O amor entre mulheres sempre foi tratado com (discutível) complacência de *voyeur* – evidenciando como tais filmes visavam basicamente a satisfazer ao público masculino mais convencional” (TREVISAN, 2000, p. 299).

Portanto, para deleite dos machões, ironicamente o prato está servido: há um momento forte no filme quando Júlia se masturba, embora seja um ato de solidão. De modo eminente, o sexo faz parte da narrativa fílmica, como também o afeto e o sentimento mais nobre – o amor. E que nenhum/a espectador/a e/ou leitor/a duvide disso!

Neste caso, a protagonista tenta se reerguer da separação da ex-companheira (Antônia), que a coloca em um profundo estágio de desespero e opressiva reclusão de amarras. Vivifica-se a saudade! Júlia se sente (re)traída, pois foi abandonada pela namorada depois de uma intensa relação.

E essa separação eloquente causa enorme ruptura em sua vida, a qual deve ser revista. Antônia foi embora, sem motivo, ainda que ela esteja tão presente nesta história, diante de tantas indicações.

Na verdade, entre Antônia e Júlia, será Júlia a escolhida para firmar o ponto de vista narrativo do filme. Sua dor serve como retrato da interrupção ocorrida, a qual abala, por conseguinte, o espectador.

Do universo feminino (lésbico), entre afagos e iras, a doce dor de Júlia evoca seu sentir enfático, diante de imagens soturnas... E tal poética cinematográfica levanta a plateia quando designa uma resultante tão contundente com a chegada magistral de Helena. Isso interrompe um ciclo. Para além de um drama, a proposta fílmica desrespeita a ordem convencional e cria um espaço alternativo à diversidade cultural/sexual no Brasil e no

mundo, quando promove a atualização das questões que envolvem a mulher, o gênero, o feminino – a condição lésbica.

Da performance

Se a noção de *performance* incorpora o experimentar, o agir, o atuar, como fazer com o recorrente acontecer no cinema? Aqui, a narrativa cinematográfica elege estratégias discursivas de *performatização* dos personagens para propor uma elaboração emblemática e desafiadora ao espectador. Assim, exhibe a complexidade dramática no enredo fílmico.

Como espetacularidade performática, entre flores no singelo jardim da casa, eis que surge a prima de Lisa – Helena: fina, elegante e gentil com sua amabilidade cortês. Do mito grego, é a simbólica mulher mais bela do mundo. Com ela, ergue-se uma nova forma de relacionar; e, porque não, amar.

No âmbito das figuras de linguagem, as metáforas elegem uma terra fértil, a ser preparada, na espera para renascer de uma semente a dádiva das flores; a brotar o amor. Até que, novamente, o sentir pulsante se desabrocha!

Pausa. Gestos contidos. Se para a protagonista não há muito que o fazer, Helena pode se transformar em uma nova e agradável companhia. Será mesmo? Neste enredo, não há certezas ou seguranças profundas, apenas sentimentos.

Daí se elenca a *performance* das personagens no filme: um ser/estar que acalenta desavisados. Resvala-se a ocupação de espaço-tempo com a personificação presentificada de Helena. Helena promove em Júlia uma (re)ação. *Performance!*

Disso, o leque de opções convoca a expansão da percepção humana mediante o cinematográfico. De maneira mais ampla, seria um convite para o espectador refletir acerca das relações humanas: prever como essas relações tangenciam o desempenho obtuso da personagem Júlia e seu pequeno entorno.

A película abre espaço para o debate crítico sobre essa delicada *performance* (GARLSON, 2009), especialmente quando se pensa o atual contexto cinematográfico da diversidade cultural/sexual no país (GARCIA, 2004; TREVISAN, 2000). Que gesto performático pode ser mais envolvente senão a natureza do amor? O amor é feito de partes, cotejo, aventura, separação.

E o modo performático de interpretar das atrizes e dos atores no filme fortalecem as (de)marcações emocionantes entre sussurros, respiros e afagos. São pulsões de corpos envolventes. Instauram-se cenas emocionantes, cuja força feminina delicada se (re)faz

diante dos olhos tenros da plateia. Nesse (re)configurar, o barco deslança entre imagens, águas e o feminino.

Considerações finais

Desprovida de *glamour*, a problemática de *Como esquecer* está na insuportabilidade da perda como dilema; no esgotamento de tentar ressignificar o amor; na exaustão da vida contemporânea. O vazio, oco, deslocamento.

Assim, o espectador testemunha o enlace (comunhão) de afeto, desejo, erótica, sensualidade, sexo, entre outros argumentos cinematográficos. Mais que isso, o discurso embriaga-se com esse amor improvável (não correspondido).

Diante da orquestração de um *quase* triângulo amoroso, Júlia desperta o interesse de Carmem (Bianca Comparato), uma aluna. Porém, é Helena (Arieta Correia) que mexe com os sentimentos da protagonista.

Apesar disso, Júlia parece não estar preparada para essa nova empreitada. Quando a protagonista diz que não há mais nada para falar, revolve-se o caminho. Eis que ressurgem o amor!

Nota-se que é um filme bastante (con)centrado nas personagens, com diálogos que valorizam a palavra, pois cada participante tem uma história para contar. São sobreviventes de suas próprias vidas. E a narrativa acaba expondo algumas debilidades dos envolvidos, com seus defeitos.

A escritura do desejo homoerótico evidencia uma proposta contumaz, sem nebulosidades ardilosas, digressões evasivas ou alegação de subterfúgios. A mensagem do filme é direta, pois promove articulações acerca do amor lésbico.

Por isso, torna-se necessário afirmar que a película não indica qualquer representação dúbia ou produz dúvida sobre o tema homoerótico. Pelo contrário, aborda de frente as questões sociais, vetoriza o amor entre mulheres.³

Porém, esquecer o inesquecível seria um golpe extraordinário! Esquecer o inesquecível?! Jamais...

Referências

COMO ESQUECER. Malu De Martino. Brasil, 2010, filme 35 mm. <<http://comoesquecer>.

³ Por se tratar do afeto lésbico, a produção do filme teve bastante dificuldade de levantar os fundos necessários, os quais ficaram por conta da Secretaria de Políticas Públicas para as Mulheres do Governo Federal.

[wordpress.com/](#)>

FOSTER, D. W. *Queer issues in contemporary latin american cinema*. Austin: University of Texas Press, 2003.

GARCIA, W. **Homoerotismo & imagem no Brasil**. São Paulo: Nojosa edições; FAPESP, 2004.

GARLSON, M. *Performance*: uma introdução crítica. Tradução de Thais Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.

TREVISAN, J. S. **Devassos no paraíso**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ISBN 978-85-63552-10-5



1º encontro estadual

socine **SP**

sociedade brasileira de estudos de cinema e audiovisual

I Estudos de Cinema e Audiovisual Estadual São Paulo

Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual - SOCINE