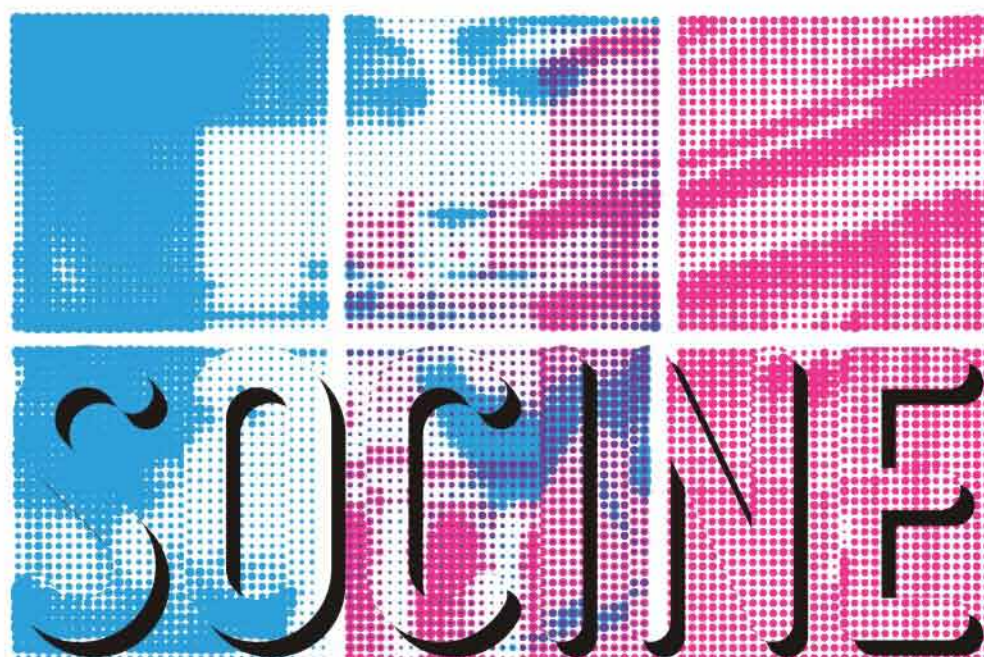




XI Estudos de Cinema e Audiovisual



Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual



Organizadores: Samuel Paiva
Laura Cánepa
Gustavo Souza




ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL

SOCINE

ISBN: 978-85-63552-01-03

ANO X – SÃO PAULO

2010



Samuel Paiva, Laura Cánepa, Gustavo Souza
(orgs.)

XI ESTUDOS
DE CINEMA E
AUDIOVISUAL
SOCINE

SÃO PAULO - SOCINE

2010

E82e

Estudos de cinema e audiovisual Socine / organizadores:
Samuel Paiva, Laura Cánepa e Gustavo Souza. —
São Paulo : Socine, 2010.
557 p. (Estudos de cinema e audiovisual; v. 11)

ISBN: 978-85-63552-01-03

1. Cinema. 2. Cinema brasileiro. 3. Cinema latino-
americano. 4. Cinema asiático. 5. Documentário (Cinema). 6.
Audiovisual. I. Título.

CDD: 791.43 (20a)

CDU: 791.4

Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine

Coordenação editorial

Samuel Paiva, Laura Cánepa, Gustavo Souza

Revisão

Marcos Visnadi

Diagramação

Paula Paschoalick

1ª edição: outubro de 2010

© Socine - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

Diretoria da Socine

Maria Dora Mourão (USP) – Presidente
Anelise Corseuil (UFSC) – Vice-Presidente
Paulo Menezes (USP) – Tesoureiro
Mariana Baltar (UFF) – Secretária

Conselho Deliberativo

Adalberto Müller (UFF)
Afrânio Mendes Catani (USP)
Alexandre Figueirôa (Unicap)
André Gatti (UAM/Faap)
Andréa França (PUC-RJ)
Angela Prysthon (UFPE)
Cezar Migliorin (UFF)
Eduardo Morettin (USP)
Fernando Mascarello (UNISINOS)
Ilana Feldman (USP) – representante discente
Laura Cánepa (UAM)
Mahomed Bamba (UFBA)
Marcel Vieira (UFF) – representante discente
Rogério Ferraraz (UAM)
Rubens Machado Jr. (USP)
Samuel Paiva (UFSCar)
Tunico Amancio (UFF)

Comitê Científico

Bernadette Lyra (UAM)
Consuelo Lins (UFRJ)
José Gatti (UTP/UFSCar)
João Guilherme Barone (PUC-RS)
João Luiz Vieira (UFF)
Miguel Pereira (PUC-RJ)

Conselho Editorial

Adalberto Müller, Afrânio Mendes Catani, Alexandre Figueirôa, André Gatti, Andréa França, Anelise Corseuil, Angela Prysthon, Bernadette Lyra, Carlos Roberto de Souza, Cezar Migliorin, Denilson Lopes, Eduardo Escorel, Eduardo Morettin, Eduardo Santos Mendes, Erick Felinto, Fernando Moraes da Costa, Flávia Cesarino Costa, Flávia Seligman, Gustavo Souza, Henri Gervaiseau, Ilana Feldman, João Luiz Vieira, José Gatti, Laura Cánepa, Leandro Mendonça, Lisandro Nogueira, Luciana Corrêa de Araújo, Luiz Antonio Mousinho, Luiz Augusto Rezende Filho, Luiz Vadico, Mahomed Bamba, Mariana Baltar, Marcel Vieira, Marcia Carvalho, Maurício de Bragança, Maurício Reinaldo Gonçalves, Mônica Kornis, Renato Pucci Jr., Rosana de Lima Soares, Rubens Machado Jr., Samuel Paiva, Suzana Reck Miranda, Tunico Amancio, Vicente Gosciola, Wilton Garcia, Zuleika Bueno

Comissão de Publicação

Samuel Paiva, Laura Cánepa, Gustavo Souza

ENCONTROS ANUAIS DA SOCINE

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

Apresentação

- 11 *Samuel Paiva, Laura Cánepa, Gustavo Souza*

Imagens de guerras

- 13 *Imágenes y migraciones:
La Guerra Civil Española en la iconosfera bélica
Vicente Sánchez-Biosca*

Identities do cinema latino-americano

- 36 *As teias de Sherazade na performance do cabaré -
uma leitura de *El lugar sin límites* e *Madame Satã*
Maurício de Bragança*
- 47 *Mulheres e cadeia: discursos sobre maternidade e lesbianidade em três
produções audiovisuais latino-americanas contemporâneas
Marina Cavalcanti Tedesco*
- 59 *Filmes indígenas latino-americanos: um paradigma em construção?
Juliano Gonçalves da Silva*

Documentários

- 75 *A encenação documentária
Fernão Pessoa Ramos*
- 85 *Política e ética no documentário brasileiro contemporâneo:
o poder da palavra e a encenação do real – *Moscou*, de Eduardo Coutinho
Patricia Rebello da Silva*
- 96 *O documentário tem fome de quê?
Marcia Paterman Brookey*
- 105 *Documentos da Amazônia.
Cinema documentário na TV Educativa do Amazonas
Gustavo Soranz*

- 120 A regionalização autorizada no DocTV
Karla Holanda

Sonoridades

- 131 Som e ritmo interno no plano-sequência
Fernando Moraes da Costa
- 142 A canção no cinema brasileiro dos anos 80
Marcia Carvalho
- 154 *Paranoid Park*: das composições de Nino Rota à música eletroacústica
Fernanda Aguiar Carneiro Martins
- 166 O rádio e os silêncios: articulações sobre o uso do som em *Cinema, aspirinas e urubus*
Rodrigo Carreiro

Cinema de gênero

- 182 A luz do cinema versus a luz do dia
Mauro Pommer
- 197 O passado idealizado nas viagens de Solanas e Sarquís
Denise Tavares
- 210 Shakespeare e o cinema brasileiro:
gênero e contexto na mediação entre texto-fonte e filme adaptado
Marcel Vieira Barreto Silva
- 224 *Os saltimbancos trapalhões*: um blockbuster-high concept-brazuca?
Rogério Ferraraz & Paulo Roberto Ferreira da Cunha

Cinema asiático

- 239 O efeito Ozu: em busca de um outro cotidiano
Denilson Lopes
- 253 Modernidade e nostalgia no cinema chinês contemporâneo
Ludmila Moreira Macedo de Carvalho
- 268 De passagem: corpos em trânsito nas paisagens urbanas do cinema contemporâneo
Erlly Vieira Jr.

Discursos cinematográficos: história, teoria e crítica

- 282 Cesare Pavese: diálogos com o cinematógrafo
Mariarosaria Fabris
- 295 Gilda de Abreu: uma trajetória transgressiva
Lucilene Pizoquero
- 308 O experimental no cinema brasileiro:
a propósito de *O cinema falado*, de Caetano Veloso
Francisco Elinaldo Teixeira
- 317 A sombra que me move, também me ilumina –
Sobre alguns curtas da Casa de Cinema de Porto Alegre
Luiz Antonio Mousinho
- 329 A crítica de cinema nas revistas *Veja* e *Bravo!*: um estudo comparativo
Regina Gomes

Interações audiovisuais

- 343 Arte e comunicação interativa
João Carlos Massarolo
- 356 Interface, linguagem e fruição no *blu ray* interativo *Play smoking/no smoking*
e em *Smoking* e *No smoking*, de Alain Resnais
Mauricio Cândido Taveira

Em torno do espectador

- 377 Por uma nova percepção: apontamentos sobre a estética de Julio Bressane
Josette Monzani
- 388 Palmas para o espectador:
reposicionamentos e mudanças comportamentais na recepção das imagens
Fernanda Gomes
- 403 O espectador seduzido:
algumas reflexões sobre o desejo incestuoso no cinema de Julio Medem
Henrique Codato

Alteridades

- 420 Etnicidade e campo cinematográfico:
Waldir Onofre no cinema brasileiro dos anos 1970
Pedro Vinicius Asterito Lapera
- 433 A língua portuguesa na contemporaneidade a partir da obra de Manoel de Oliveira:
Um filme falado
Wiliam Pianco dos Santos
- 448 Disputas por fronteiras e limites de sentido *Entre os muros da escola*
Ivan Paganotti
- 461 *Entre os muros* da interculturalidade:
o “homem marginal” como condição da contemporaneidade
Sofia Zanforlin

Imagens e poder ideológico

- 472 O *Saci* e a “brasilidade”
Luís Alberto Rocha Melo
- 485 *Videogramas de uma revolução*: o acontecimento pela imagem
Julia Fagioli
- 501 O homem com uma câmera (digital)
Gabriel Malinowski

Mercado: produção, distribuição e exibição

- 514 Distribuição: a ponte entre o filme e o espectador
Hadija Chalupe
- 530 Distribuição e exibição.
Exclusão, assimetrias e as crises do cinema brasileiro contemporâneo
João Guilherme Barone Reis e Silva
- 540 “Muito falado e pouco visto”:
perfil da distribuição do documentário brasileiro nas salas de exibição (1995-2008)
Marcelo Ikeda

APRESENTAÇÃO

Este livro reflete o 13º Encontro Nacional da Socine – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, trazendo artigos resultantes de comunicações apresentadas nesse evento ocorrido em 2009 na Cinemateca Brasileira e na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Curiosamente, foi também na ECA-USP que em 1997 aconteceu o primeiro encontro da Socine.

Ao longo desse tempo, muita coisa mudou. Os encontros sucederam-se ano a ano, passando por instituições diversas, formatos variados, tornando-se cada vez maiores em vários sentidos. Cresceu consideravelmente o número de participantes, provenientes das diversas regiões do Brasil como também de outros países. Foram igualmente ampliadas as possibilidades de participação.

E a exemplo do que se deu com as publicações anteriores da Socine, esta edição dos *Estudos de Cinema e Audiovisual* também acompanha e expressa o seu momento atual. No 13º Encontro Nacional, ocorreram *sessões de comunicação*, em geral com três participantes em cada sessão, *mesas-redondas*, também com vários participantes, e *seminários temáticos*, com diversas sessões ao longo dos cinco dias do encontro. No total, foram apresentados aproximadamente 290 trabalhos.

Uma significativa parte de tudo o que se discutiu naqueles dias de outubro de 2009 chega agora ao conhecimento do prezado leitor. A começar pelo texto relacionado à conferência de abertura, proferida pelo professor da Universidade de Valência, Vicente Sánchez-Biosca, que também inicia o livro, com um artigo em espanhol, fato que certamente pode ser percebido como um reflexo do diálogo iniciado há algum tempo pela Socine com pesquisadores e instituições de outros países.

No todo, o livro traz quarenta capítulos, distribuídos em doze seções expressivas dos assuntos colocados entre os mais debatidos no evento. Imagens de guerras, identidades do cinema latino-americano, documentários, estudos de som, gênero, produção asiática, história, teoria e crítica, interações midiáticas, recepção, poder ideológico, mercado, estes são alguns dos temas norteadores das seções do livro.

Também reflexo do momento atual da Socine é o fato de esta publicação se dar por via eletrônica. Pretendemos dessa maneira facilitar o acesso, para um público abrangente, ao conhecimento de um campo – o cinema e o audiovisual – certamente cada vez mais estratégico para as sociedades contemporâneas.

Samuel Paiva

Laura Cánepa

Gustavo Souza



Imagens de Guerras

Imágenes y migraciones:
La Guerra Civil Española en la iconosfera bélica

Vicente Sánchez-Biosca (Universidad de Valencia, España)

Imágenes, imágenes

Flags of our fathers (Clint Eastwood, 2006) no es sólo un film sobre un acontecimiento; ante todo, es un film sobre imágenes, a diferencia de la versión que, desde el bando opuesto – el nipón – rodó el mismo Eastwood con el título de *Cartas desde Iwo Yima* (2006). Más precisamente, se trata de una película construida en torno a una imagen: la fotografía que tomó el reportero gráfico de la Associated Press, Joe Rosenthal, el día 23 de febrero de 1945 en la cima del monte Suribachi desde el que se dominaba la isla de Iwo Yima: un grupo de marines norteamericanos izaba en ella la bandera norteamericana. Como es bien conocido, pero esto importa poco a la leyenda, la foto, que valió a su autor el premio Pulitzer de ese mismo año, fue una reconstrucción realizada unas horas más tarde, con una bandera de mayores dimensiones, de un hecho, ciertamente simbólico, pero altamente mecanizado en la práctica militar. No existe sincronía entre la foto que circuló por todo el mundo y el acontecimiento de la victoria norteamericana, ni tampoco sus protagonistas son los mismos. Sin embargo, esa foto *representa* la victoria norteamericana sobre la isla y, más que eso, el triunfo militar mismo de Estados Unidos sobre el Japón. Como ha recordado recientemente Clément Chéroux, la foto no fue captada tras la toma de efectiva de la isla, sino apenas comenzada la batalla y, por supuesto, faltaban meses de cruenta batalla, isla a

isla y dos bombas atómicas, para que el emperador japonés firmara la rendición. Nada encarna como esa imagen la victoria, en detrimento de sus accidentes y contingencias, de su fecha y sus protagonistas; del acontecimiento, en suma. Esta foto es un icono. ¿No es acaso esclarecedor en este sentido que el fotógrafo Thomas E. Franklin se inspirase en su efecto de reconocimiento inmediato cuando inmortalizó la zona cero neoyorkina en septiembre de 2001 con tres bomberos clavando banderas estadounidenses sobre las ruinas del World Trade Center?¹

Las fotos atraen a las fotos, las imágenes se reencarnan en imágenes y aspiran a arrastrar con ellas parte del efecto que las anteriores produjeron. Es una suerte de memoria iconográfica que poco tiene de natural; son sus autores quienes agregan al impacto de sus figuras los ecos de otras imágenes que ya sobrecogieron los espíritus de otro tiempo y que se han fijado en el recuerdo con fuerza indeleble.

Icono, sí, pero esta composición sugiere una trama y queda enquistada en generaciones. La bandera no aparece clavada, sino en el acto de ser izada. La sostiene, con palmario esfuerzo, un grupo de marines anónimos. La cámara mantiene la distancia prudencial necesaria para que la bandera norteamericana se recorte contra el cielo imponente de la isla y permita deducir, al mismo tiempo, que nos encontramos en una zona elevada, tanto como elevado es, en sentido metafórico, el éxito (todavía no) obtenido. Es, con todo, una distancia decorosa, pues facilita, si no la identificación, sí al menos el reconocimiento de la singularidad de cada uno de los seis soldados. Aun cuando la verdadera protagonista de la escena es la bandera, la heroicidad anónima arraiga bien en el mito norteamericano – whitmaniano – del hombre corriente.

El film de Eastwood, inspirado por el escrito documento-testimonio de homenaje del hijo de uno de los protagonistas, James Bradley, a su padre, pone otros acentos (el futuro del héroe, su propia materia prima y humana, el infierno de la guerra, incluso si ésta se considera justa, el papel de los medios de comunicación y de los gobernantes...). Pero Eastwood, que evoca un periodo de su infancia tapizado por esa imagen antes de que fuera capaz de atribuirle un sentido, trata la

foto como una imagen que recorre un itinerario en el cual cambia su estatuto, se incrusta en la prensa, se transforma en escultura, se interpreta con actores, toma la forma de cartel o, incluso, asume la empalagosa y kitsch figurita de un helado en un banquete conmemorativo, que al ser rociado con mermelada de fresa provoca una escalofriante asociación con la sangre derramada y denuncia, de paso, la impudicia del acto.

Una imagen fotográfica que se desembaraza de sus coordenadas concretas (su tiempo, sus protagonistas, su contexto militar y político) para abstraerse y designar una generalidad, una idea; una imagen que condensa, por su extraña alquimia de personajes y acciones, un relato; una imagen que emociona porque ensalza símbolos que permiten a una nación reconocerse y reforzar los lazos que los unen frente a otros; una imagen, por último, que circula por distintos canales, atraviesa el espacio e, incluso, el tiempo y que, a la postre, sirve para modelar otras imágenes del futuro, como si respondiera a una concepción cíclica, memorística, donde la historia ha perdido todo valor.² Todas estas condiciones unidas le otorgan su consistencia, su potencial, su hálito de perdurar, su fijación indestructible.

Imágenes del s. XX

Las más agudas reflexiones acerca de la fotografía (Walter Benjamin, Susan Sontag, Roland Barthes, Gisèle Freund y algún otro) no dejaron de remontarse a los orígenes de esa forma pseudoartística para reivindicar el azar (incluso si minúsculo) con que la realidad chamusca, sacude o impregna la representación. Ese aquí y ahora (en adelante ya inaccesible) en el que se realizó la fotografía permanece inerte y acechando el futuro. Extraña condición en el tiempo que conecta indefectiblemente con la muerte, de la que todos ellos hablarán (el *memento mori* de Sontag, el *punctum* barthesiano...). Lo que estos autores enfatizan no es el arte fotográfico, sino, al contrario, la resistencia que la placa fotoquímica opone a la creatividad. Sin embargo, no es menos cierto que

el uso de la foto en su difusión masiva, en la prensa ilustrada, su deslizamiento por los documentales cinematográficos o su fijación en carteles, amenaza con esclerotizar las condiciones singulares del aquí y el ahora (su aura, si seguimos a Benjamin) y, al dejar de designar lo singular, alzarse en busca de lo general. Ésa es la condición y el privilegio de los que goza una fotografía como la de Rosenthal y también otras que representan los grandes hitos iconográficos del siglo XX, en la medida en que el medio ha ejercido una función de socialización de la memoria.

Una feroz dialéctica se abre paso: el carácter nostálgico de la fotografía y la cualidad que algunas de ellas adquieren, por su coyuntura, su difusión, su concentración narrativa o su patetismo, para arrancarse a sí mismas su aura. Estas fotos no son legión, sino escasas y no resulta fácil *a priori* desentrañar las razones de su transmutación³. Sea como fuere, el siglo XX está atravesado por imágenes de este signo; fotos en las que cristalizan menos los hitos cruciales de la historia que la manera en que han sido difundidos y se han asentado en convenciones. Como en el caso examinado, apenas una imagen, de entre las miles que probablemente se dispararon, se conservan e incluso se exhiben en exposiciones y museos, se reescriben para las nuevas catástrofes humanas. No cabe duda de que los estándares varían en función de los grupos sociales, las nacionalidades, las ideologías, quizá también en parte las generaciones. Dada la relación siniestra que mantenemos con los desastres provocadas por los hombres, no es sorprendente que buena parte de esas imágenes-emblema pertenezcan a acontecimientos bélicos, atentados o crímenes colectivos y que pertenezcan al mundo del reportaje⁴. La mención de algunos ejemplos puede servir para comprender la hipótesis.

La foto tomada por el ucraniano Eugeni Khaldei en la que un soldado ruso coloca la bandera roja en la cima del Reichstag (una vez más el izamiento de bandera) mientras, al fondo, arde Berlín (2 de mayo de 1945), condensa, en apariencia, el triunfo de los aliados, pero va mucho más lejos: revela que los Soviéticos llegaron primero que los norteamericanos al corazón de la bestia, que un signo (la bandera roja, la hoz y el martillo) sustituyó a la esvástica; recuerda

igualmente que ese lugar fue la sede del Parlamento alemán liquidado de cuajo por el régimen de Hitler, con la excusa de su incendio, que desencadenó la persecución a los comunistas. Además, en el segundo plano de la foto de Khaldei, más allá de la bandera posada, arde, no el Reichstag, sino Berlín entero. Hay algo de ajuste de cuentas en la composición de esta fotografía; no se refiere al fin del nazismo, sino a la pugna particular entre comunismo y nacionalsocialismo. Y, con todo, al igual que la del monte Suribachi, sabemos que esta foto fue también escenificada.

La contribución de la guerra del Pacífico a la imaginería de guerra tiene una deuda especial con la del hongo atómico provocado por 'Fat Man' sobre Nagasaki (lanzada el 9 de agosto de 1945, que *Life* publicó en un doblete junto a la de Hiroshima – menos impactante – el 20 del mismo mes). Es esta una extraña imagen, pues parece adoptar un punto de vista demiúrgico, a una distancia inaccesible a lo humano y, por consiguiente, ajena en su plástica al sufrimiento (cuando éste fue, bien lo sabemos, atroz). Todo en ella revela la asepsia monstruosa propia, no ya del piloto que lanzó la bomba, sino la mirada propia de un físico nuclear. Hubo, en cambio, fotógrafos de guerra japoneses, como Yotsugi Kwahara, Satsuo Nakata y Onuka, que captaron los efectos devastadores en el ámbito de las víctimas. Yosuke Yamahata (llegado el día siguiente de la explosión) fue encargado por la Armada imperial japonesa de registrar los horrores y usar las instantáneas (unas 120) para la propaganda⁵. No fueron esas las fotos 'socializadas', las que conservamos en la memoria, y no solo porque su origen fuese japonés. Cuando en 1966, George Weller prologaba sus despachos de prensa emitidos desde Nagasaki y censurados y destruidos por MacCarthur, evocaba precisamente una imagen, una imagen mental: "Siempre que veo la palabra 'Nagasaki' surge en mi mente *una visión* de la ciudad tal como la vi cuando, el día 6 de septiembre de 1945, me convertí en el primer hombre libre occidental que entró en ella después del fin de la guerra"⁶. ¿No es sintomático que esta fuera la única imagen bélica – como Susan Sontag nos recordó – que serigrafió Andy Warhol? Probablemente este frígido devoto de la cultura de masas se había sentido asfixiado por su presencia mediática y

es de ahí y no de la cercanía del acontecimiento de donde la tomó prestada. Su operación de reutilización se ejercita sobre el icono.

Y, desde luego, queda el rosario (asimismo resumido en un puñado de fotos) de los campos de concentración nazis, tomadas por George Rodgers o Margaret Bourke-White en Bergen-Belsen o de Lee Miller en Dachau que datan de abril de 1945. Son desde luego pocas imágenes en relación con la dimensión de los conflictos que se saldaron en esos seis infernales años. La foto, tantas veces recortada, reencuadrada, ampliada, de ese niño que alza las manos en 1943 ante la policía (fuera de campo) en el ghetto de Varsovia, parece encarnar la piedad y el terror cuando, en realidad, la mirada que la sostiene es precisamente la del verdugo, pues el cliché pertenecía al informe Strop titulado *Es gibt keinen jüdischen Wohnbezirk in Warschau mehr* (El ghetto de Varsovia ya no existe), tenía por cometido dar cuenta de la liquidación definitiva del ghetto y de la represión de la insurrección judía que se llevó a cabo entre el 19 de abril y el 16 de mayo de 1943. Sus destinatarios serían los altos dignatarios de las SS, Himmler y Krüger. Una *imagen nómada*, como definió Frédéric Rousseau en un libro consagrado a las migraciones de esta imagen⁷. Ésa es precisamente la foto que la actriz protagonista de *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), cuyo conflicto es la maternidad, lleva consigo, cual talismán para autoinfligirse dolor, a la clínica psiquiátrica en la que es internada. Bergman habrá de explorar con su inquisidora cámara y su montaje analítico la tenebrosa suspensión del gesto, el misterio inextricable de la iniquidad que sugiere.

Un puñado de imágenes de Vietnam conservan en las retinas y disparan en la mente y en la emoción lo que ha sido recordado de esa guerra filmada en cine, pero difundida en televisión; una guerra que se ha incrustado en la memoria nacional norteamericana como la inversión de la SGM, una guerra injusta, la mala guerra, en suma⁸. La foto de Huynh Cong, que *Life* publicó el 18 de junio de 1972, en la que un poblado vietnamita recién arrasado por el napalm era el escenario de la carrera aterrorizada de una niña desnuda en el centro de la imagen, rodeada de soldados americanos; la foto de Eddie Adams (Associated Press), también

escenificada pero por uno de sus protagonistas, en la que el jefe de policía de Vietnam del Sur, Nguyen Ngoc Loan dispara ante las cámaras (que captó en movimiento a su vez Vo Suc, de la NBC) a quemarropa sobre un miembro del vietcong el primero de febrero de 1968 en Saigón⁹. ¿No sugiere esta última foto, por ejemplo, que la guerra de Vietnam fue una guerra civil entre vietnamitas (víctima y verdugo del acto lo son) y no una guerra de norteamericanos invasores contra un pueblo indefenso, unido y fiel a su tierra? Estas dos fotos – una en su encarnación del horror vivido por víctimas inocentes rociadas con napalm por los norteamericanos y la otra representando hasta la obscenidad una batalla entre vietnamitas – no se compenetran entre sí ni se avienen al imaginario común que ve la guerra de Vietnam desde el antiamericanismo. Lo que sorprende es cómo ha sido posible ignorar lo que contiene la imagen, sustituyendo su contenido por un símbolo que no sólo abstrae, sino que contradice la materia de la foto misma.

Sin ánimo de ampliar el catálogo, las fotos de la prisión de Abu Ghraib en Bagdad, como las ‘invisibles’ de Ruanda que Alfredo Jaar encerró en una caja con motivo de una exposición,¹⁰ las televisivas de la cola del pan o del mercado de Sarajevo (mayo de 1992 y febrero de 1994, respectivamente) ¿no resumen acaso casi todo lo que creemos saber de esas masacres?¹¹

Angustias, ausencias

No deja de ser sintomático que la criba se haya operado con independencia de la variedad de fotos disponibles, como si de una selección natural se tratara. Pero algo más: los dramas que no han ‘conquistado’ imágenes o, más exactamente, que no hallaron en su consecución el azar o el oficio del ojo de una cámara, no han escapado necesariamente a su tiranía, aunque la haya gestionado de forma muy distinta. Valgan dos ejemplos: Guernica y Auschwitz.

De la primera, que pasa por ser el primer bombardeo de civiles de la historia de las guerras occidentales, no se poseen imágenes *in situ*, es decir, en

sincronía o ni siquiera capaces de reemplazar el hecho con verosimilitud. Las pocas que hubo eran posteriores a aquel dramático 26 de abril de 1937; ningún ser humano había en ellas (lo que desactivaba, según toda verosimilitud, el mito del ataque contra la población civil); y su cantidad era, por añadidura, escasísima. Todas ellas metonímicas, pues mostraban el efecto por la causa, la situación parecía indicar que el bombardeo de Guernica no pasaría a la historia, pese a su rotunda significación, si no hubiera sido por el despacho de George L. Steer que salió publicado al día siguiente en la prensa británica y norteamericana y desencadenó una guerra carente de imágenes sin precedentes, combinada con una incomprensible (y pertinaz) denegación por parte de los servicios nacionales de propaganda radicados en Salamanca capitaneados por Luis Bolín¹². Lo curioso, desde el punto de vista histórico, es que la ausencia de imágenes fue sentida como un callejón sin salida: imposible que un acontecimiento tuviera relevancia a la altura de abril de 1937 (auge de las revistas ilustradas, abundantes fotógrafos *freelance*, circulación profusa de imágenes por prensa, intercambio de noticiarios o incluso contratipado y pirateo de imágenes del enemigo) sin cristalizar en imágenes concretas; imposible, por otra parte (y esto funda la paradoja), ignorar un hecho que había sido difundido por todo un mundo atento a los avatares de la guerra de España y ansioso por su destino. Tal vez esta aguda contradicción convirtió el mural de Picasso para la Exposición Internacional de París de 1937 en un icono, contemplado, contra toda evidencia empírica (vanguardismo plástico, estructura de collage, dificultad de lectura por las masas), como un documento. Una ventaja tenía el mural respecto a cualquier fotografía existente: la presencia emocionante y patética de lo humano.

El segundo caso – Auschwitz – no es menos interesante. Liberado por el Ejército Rojo el 27 de enero de 1945, su difusión de imágenes estuvo sometida a más estricto control que la de los campos a los que arribaron las tropas británicas o norteamericanas, a menudo acompañadas o, más exactamente, seguidas de fotógrafos más o menos autónomos, amén de los servicios del propio ejército. La política que decidieron un día de abril de 1945 Dwight Eisenhower, Omar Bradley y George Patton de hacer circular las imágenes, obligar a los alemanes a ver

aquello que decían ignorar, convirtiéndose, desde su mentalidad castrense y su ojo impresionado, en psicólogos de la visión, cambió el rumbo del díptico ver-entender y, a continuación, la imagen se convirtió en soporte de la acusación y de una culpabilidad ciertamente difusa. Esta fue la llamada *pedagogía del horror*¹³. Tal vez esto se encuentre en la base de que Auschwitz, sinónimo del *infierno en la tierra* para nuestra cultura actual, no exhiba las imágenes fijadas que, en cambio, sí poseemos de Buchenwald, Mauthausen y, sobre todo, Belsen. Sin lugar a dudas, no se han escatimado esfuerzos por dar forma visual a ese infausto lugar (maquetas, memoriales, museos, objetos, fotografías, films...); pero dos pruebas certifican la impotencia última: la desproporción entre los relatos testimoniales y la pobreza icónica y la primacía de las imágenes socializadas de Bergen-Belsen sobre las de Auschwitz cuando de campos nazis se trata.

Foto, memoria, relato

La fotografía ocupa un lugar de honor en la fijación de la imagen socializada de la historia, si por historia se entiende (restricción que sigue la perversa lógica de los medios de comunicación) catástrofes humanas. Pero no se encuentra sola: lejos de pugnar con las revistas, el cine, la cartelística, las artes plásticas, la moderna museística y la arquitectura conmemorativa, se alía con estas formas y los pone en circulación. La bibliografía reciente ha profundizado en cada uno de los medios de expresión, pero no abundan los estudios comparados, los seguimientos detectivescos de imágenes por soportes distintos. Y, en ese contexto, resulta poco útil reivindicar la idoneidad esencial de la fotografía para la fijación memorística. Aun cuando este aserto no carezca de verosimilitud, el mundo de las imágenes no es exclusivista, sino promiscuo, dúctil y de incomparable labilidad. Valga un ejemplo que nos aproximará a nuestro tema de estudio.

Entre las fotos que representan la marcha hacia el exilio de republicanos al final de la guerra civil, una está dotada de innegables poderes: muestra a un padre (¿cómo saberlo?) con su hija caminando con el auxilio de una muleta. Es el crudo

invierno de la derrota y esta foto helada fue tomada tras el desplome del frente catalán y la precipitación de la victoria franquista. Aparece por vez primera en el nº 5007 de la revista francesa *L'illustration*, que vio la luz el 18 de febrero de 1939, un volumen que condensaría la mayor parte de las imágenes que inmortalizarían la llamada *retirada*¹⁴.

La foto en cuestión, firmada por Safara, irrumpía a página completa con un significativo pie: "*Le cheminement pitoyable*". En ella, la pequeña Alicia Gracia, amputada de la pierna izquierda (todavía, claro está, sin identificar) atraviesa con lo que parece su familia un puerto de montaña. Sin embargo, tan impactante instantánea aparecía soldada a la siguiente – ubicada en la página 215 – por un pie de foto resaltado que confrontaba "*Les deux cortèges*". Si el primero lo encarnaba la compasión, el siguiente desvelaba que los dardos del rechazo político no eran menos afilados: "*Le convoi indésirable*", representado por una foto en picado del paso de algunos soldados, desarmados, a bordo de un camión, saludando casi todos ellos con el puño alzado (la foto lleva sello de Keystone).

La periodista de *El País* Lola Huete retomó mucho tiempo más tarde ese icono de la derrota para un pequeño film (*Ese de la foto soy yo*, 2006), dirigido por Cuini Amelio Ortiz, a raíz de una serie de reportajes gráficos ("Historia de una foto") que el diario español realizó. La maquinaria, puesta en marcha, condujo a identificar a un niño protagonista, Amadeo Gracia Bamala. Hay más: la instantánea reproduce un ángulo y capta una escena que fue asimismo filmada por un operador cinematográfico y que Enrique Líster conservó tras su paso a Francia en un film de homenaje a las Brigadas Internacionales. El hijo de Líster, del mismo nombre, hispanista en la Universidad de Poitiers, había citado en sus trabajos esta misma foto, así como el material cinematográfico. No solo el relato de víctimas inocentes que presenta estuvo prendido en foto e imagen fílmica, sino que en el pueblo de La Vajal (Girona) había sido erigido un monumento que recogía, sobre una roca, esa misma figuración, congelándola. La escena familiar y el éxodo ven acrecentada su eficacia emocional por la herida de la niña. De ahí que tantos medios de expresión la prefieran en razón de su eficacia narrativa (por más que ambigua) y su intensidad emocional.

En su postrer ensayo, ya citado en estas páginas, Susan Sontag afirmaba:

[E]l problema no es que la gente recuerde por medio de fotografías, sino que tan solo recuerda las fotografías. El recordatorio por este medio eclipsa otras formas de entendimiento y de recuerdo. (...). Recordar es, cada vez más, no tanto recordar una historia sino ser capaz de evocar una imagen¹⁵.

¿No resulta acaso excesiva y forzada esta oposición radical entre imagen y narración? Si revisamos nuestra sucinta lectura de las fotos anteriores, ¿no les otorga precisamente valor añadido – tal vez un valor genuino – el hecho de que cuentan historias, aunque plagadas de lagunas, fantasean victorias y derrotas, sufrimientos injustos y triunfos merecidos; todo lo cual equivale a las peripecias o cambios de fortuna?, ¿cómo juzgar, entonces, el hecho de que estén habitadas por signos de reconocimiento, héroes humanos y, en ocasiones, ecos iconográficos procedentes del pasado? Dicho en otros términos, si estas fotografías, y también otras secuencias de imágenes, poseen la energía que les suponemos sobre la memoria no es porque detienen, coagulan o interceptan un relato, sino, al contrario, porque son capaces de cristalizar en ellas un proyecto de narración, por mucho que este sea ambiguo, inconcluso y vacilante. Más exactamente, su éxito depende de dicha ambigüedad y anfibología.

Damos al término cristalización dos significados: por una parte, reiteración, persistencia, es decir, exclusión de otras imágenes una vez lograda aquella que se trasciende en generalidad y condensa un relato; por otra, circulación incesante, pues la repetición se produce bajo la forma de deslizamientos a contextos discursivos, políticos, mediáticos, distintos y en cada uno de ellos el sentido, por abstracto y inmóvil que se pretenda, sufre una tensión y una alteración. Es una dialéctica compleja: lo propio de la estabilización del sentido es la inmutabilidad. Ahora bien, la compulsión a proyectar esa imagen sobre nuevos discursos obliga a negociar el discurso fijado con otras cadenas de sentido. Es una pugna agónica que determina, poco a poco, la variación de sentidos y los deslizamientos sutiles.

Empero, la cuestión es aún más delicada, pues el deslizamiento no solo se produce en horizontal, en sincronía, es decir, entre medios de comunicación contemporáneos: de la serie fotográfica a la prensa ilustrada, donde es montada con unos pies de foto determinados y en relación con otras imágenes¹⁶; de ahí a noticiarios cinematográficos o reportajes televisivos, cuyas cámaras se hallaban codo con codo con la del fotógrafo¹⁷; luego deslizándose de país en país por noticiarios o, más recientemente, hasta los hogares por cadenas de televisión o Internet... Hay una segunda dimensión del desplazamiento que se produce en diacronía: una imagen pugna con otras, vence por su sincretismo, su capacidad de absorción de tradiciones iconográficas, su sensibilidad narrativa, etc., se fija y fosiliza. Quienes la usan confían en que el sentido está fijado de una vez y para siempre, pero no parece ser así. Desconociendo el contexto en el que fue producida y consumida, esta imagen puede devenir en *exemplum*, en modelo aplicable a otros conflictos o a la gestión particular que se quiera hacer de la memoria del que representa. La mutación es lenta, pero inevitable, fatal.

Veillées d'armes. Histoire du journalisme en temps de guerre (Marcel Ophuls, 1994) se ocupa del conflicto de los Balcanes. Su instrumento formal es la entrevista, su tema la centralidad del reportero; su medio, la cámara cinematográfica en la era de la difusión televisiva. Y, sin embargo, por dos veces la reflexión sobre el periodismo se remonta a una fotografía del pasado remoto: aquella que Robert Capa tomó en Cerro Muriano el 5 de septiembre de 1936, la célebre caída de un miliciano. Ophuls la reproduce, la recorta, le aplica un *zoom*. La foto de Capa designa un origen en el proceso de construcción de "imágenes simbólicas". ¿En qué – cabe plantearse – un asalto de milicianos débilmente disciplinados y con máusers propios de museo serviría para ilustrar la mediática guerra de Serbia contra Bosnia? ¿Cuál es la concomitancia, más allá del tiempo, de un genocidio moderno y la primitiva lucha de un país olvidado en el pasado, como fue la España rural, revolucionaria y clerical (o anticlerical) de 1936? La asociación no es política ni histórica; tampoco ética. Es mediática. Y Ophuls no se encuentra a solas en esta certeza: la guerra civil española, oscurecida por la inhumanidad y la hipérbole de

la Segunda Guerra Mundial, permanece en los anales de la representación visual de conflictos bélicos como la primera captada en vivo, la primera transmitida por los medios técnicos emergentes que interesó e implicó al mundo entero. De ahí que el término ‘fotogénico’ le haya sido aplicado tan recurrentemente al conflicto y a sus imágenes.

Una instantánea en el origen

Fijemos ahora nuestra atención sobre la citada fotografía de Capa que captaba a un miliciano en el instante de caer fulminado, según todas las apariencias, por una bala que estalló en su espalda. La foto ha tenido una extensa e intensa vida gráfica y ha circulado profusamente como símbolo, con independencia de la veracidad de la muerte de aquel que fue identificado como Federico Borrell. Publicada por primera vez en el número 445, pág. 1106, de la revista ilustrada francesa *Vu* (23 de septiembre de 1936), su impacto inusual irradiaba sobre el texto que comentaba con plásticos efectos retóricos el *shock*: “*Le jetret vif, la poitrine au vent, fusil au poing, ils dévalaient la pente couverte d’un chaume raide... Soudain l’essor est brisé, une balle a sifflé – une balle fratricide- et leur sang est bu par la terre natale...*”. Ninguna precisión informativa; antes bien, una vacilación de tiempos verbales que revela el esfuerzo por acentuar la poética del instante. Pero la foto no iba sola. El reportaje, titulado “*La guerre civile espagnole*”, se componía de un díptico: “*Comment sont ils tombés*” y “*Comment ils ont fui*” en páginas correlativas y ambas provistas de instantáneas de Capa en Cerro Muriano. El primer bloque estaba compuesto por la mencionada foto en su mitad superior y otra en la inferior que presentaba a un segundo miliciano desplomándose sobre un terraplén casi idéntico, ya besando el suelo. La siguiente página, con cinco fotos de tamaño menor, discurría en torno al éxodo y huida de la población civil, compuesta por mujeres y niños.

Después de reaparecer como portada en *Paris-Soir* (28 de junio de 1937), la foto ocupó página completa, el 12 de julio de 1937, en la revista norteamericana

Life, cuyos responsables la habían comprado a los editores de *Vu. Life* (cuyo primer número se publicó el 23 de noviembre de 1936) se había convertido a la sazón en una de las más pujantes revistas ilustradas del momento, escenario del fotoperiodismo. Lo curioso es que la foto de Capa ya se había desprendido de aquella otra que compartió protagonismo en su bautismo gráfico (e igualmente en *Paris-Soir*), mientras se asentaba como icono de la guerra española y de la idea del pueblo en armas. Su condición de lejana actualidad no sólo no empañaba su función, sino que la consolidaba. El pie de foto no ofrecía dudas: “*Robert Capa’s camera catches a spanish soldier the instant he is dropped by a bullet through the head in front of Cordoba*”. El texto enfatizaba justamente la fugacidad de la toma, agregando un aventurado comentario de la diana del disparo. El artículo se quería síntesis del estado de la guerra, llevaba por significativo título “*Death in Spain*” y deploraba las 500.000 víctimas mortales [sic] que se había cobrado ya la contienda.

Lo más relevante, con todo, es que la foto presidía un reportaje gráfico sobre *The Spanish Earth* (1937), la película encomendada al cineasta Joris Ivens por el grupo de intelectuales neoyorkinos que respondía al nombre de *Contemporary Historians* en su afán por intervenir ante el gobierno de F.D. Roosevelt para levantar el embargo de armas que pesaba sobre la República Española. La secuencia de fotogramas del film que el reportaje reproducía en las páginas siguientes iba acompañada de comentarios al pie de Ernest Hemingway, el enviado de la *North American News Alliance* (NANA) que se había convertido en una firma emblemática en todo cuanto se refería a la contienda española.

A poco que reflexionemos sobre estos hechos, se impone constatar la celeridad con que la imagen migra entre medios gráficos distintos y distantes, así como la interacción que se produce entre crónicas periodísticas, fotografía, cine, pies de foto, etc. Entre un uso y otro de la foto en cuestión no sólo tiene lugar una confirmación de su papel emblemático, sino que se acrecienta el valor de novedad (paradójica novedad) que contiene cada reaparición.

Sin embargo, la riqueza del fenómeno está lejos de agotarse aquí. También para el sujeto que disparó la foto – Robert Capa – significó un punto de inflexión,

convirtiéndolo en un héroe moderno. Las hazañas del reportero gráfico consistían en arrostrar mil peligros, aproximarse al instante dramático con su arma, olfatear o intuir dónde se hallaba la médula de la nueva relación del ojo con la realidad. Nada como la *muerte en directo* para expresar el paroxismo de ese sueño naciente. Punto de no retorno en la relación de la fotografía con lo real, la instantánea sucedía en una coyuntura histórica en la que la nueva tecnología de cámaras manejables y rápidas (la mítica Leica, la Contax), permitían la aproximación a los acontecimientos de un modo insólito para la mirada de Occidente. El nombre de Capa era el signo visible, en realidad, de un grupo de fotógrafos que advenían a la condición de héroes. La portada del número correspondiente al 3 de diciembre de 1938 de la británica *Picture Post* lucía al fotógrafo húngaro; su titular proclamaba a los cuatro vientos que el interés se había desplazado (o debía desplazarse) del objeto al sujeto: “*The Greatest War-Photographer in the World: Robert Capa*”. Se recordaba la autoría de sus fotos, se evocaba la muerte de Gerda Taro en España, aunque sin pronunciar su nombre y, tras referir la estancia del fotógrafo en China, foco candente de la actualidad bélica, se relataba su retorno a España por encargo precisamente de *Picture Post*. Pese a todo, en su mano no se hallaba la esperada Leica que tanta fortuna le había proporcionado, sino una cámara cinematográfica Eyemo¹⁸. Todo hace pensar que la virtud (casi una mística) de la mirada minimizaba la importancia del medio técnico de captación de la realidad.

Dos mitos se daban la mano asistiéndose mutuamente: el reportero de guerra transformado en protagonista de los hechos dramáticos que recogía (porque los daba a ver al mundo y garantizaba que la ‘instantánea’ constituía la verdad última) y, por otra parte, la paradoja aparente de que una instantánea, fugaz, tomada casi al azar pudiera ser el emblema de algo tan complejo como la guerra civil española. A tal evidencia debió rendirse el propio Capa cuando escogió como portada de su libro *Death in the making* la célebre foto del miliciano (no incluida, en cambio, en su interior), proponiendo la convergencia de ambos mitos, el que se refería a su personalidad de fotógrafo y el que representaba, en rápido trazo, la guerra española¹⁹.

Un estudio de las migraciones que sufrió esta foto, de su conversión en portada de libros y cartel de exposiciones, de programa de congresos y objeto de documentales cinematográficos sería interminable²⁰. Con todo, un gesto de los últimos tiempos nos parece digno de ser rescatado. El fotógrafo José Manuel Navia regresó a ciertos lugares emblemáticos de la memoria colectiva de la guerra, en busca, no de los sucesos que allí ocurrieron, sino de su fijación fotográfica²¹. Su objetivo era captar la distancia del tiempo, la ausencia de los protagonistas de entonces, el vacío ensordecedor de los lugares. Entre ellos, no podía faltar Cerro Muriano. Colocó su visor en un emplazamiento semejante al que adoptó la cámara de Capa y registró el fantasma de la muerte del miliciano a través de un campo amarillo y un cielo azul proyectándose hacia el horizonte. Un campo físicamente vacío, pero relleno por el ojo mental del espectador. Este acto visual operaba en el terreno de una memoria iconográfica o, más exactamente, acentuando la distancia que mediaba entre una foto ya convertida en imagen mental y una ausencia sobre el escenario actual, que reclamaba ser colmado con la muerte y, al propio tiempo, rechazaba esa posibilidad.

La tentativa estaba lejos de ser una ocurrencia personal, sino que pone de manifiesto un sello propio de su época. Así lo demuestra, por ejemplo, el tratamiento igualmente reflexivo de Gervasio Sánchez sobre las fotos realizadas por Agustí Centelles en Belchite. Sánchez visitó el pueblo de tan ardiente y feroz batalla, trató de recomponer el ojo mecánico del fotógrafo de antaño sobre el escenario actual y disparó de nuevo²².

Convergencias

Recapitemos. Durante la guerra civil española convergen una serie de factores entreverados, en los que las causas y los efectos se transforman en una red tupida de intercambios. Enumeremos, aunque sea sintéticamente, los más importantes:

- a. El desarrollo espectacular de la propaganda debido a la presión asfixiante de los totalitarismos (que habían deshumanizado al enemigo incluso antes de emprender la guerra abierta contra él) y la tensión política en Europa con el múltiple asalto a las democracias. Todo ello nos sitúa – permítasenos el anacronismo – muy lejos de la verosimilitud informativa de nuestros días, por lo que su comprensión nos exige un previo ejercicio de ‘desactualización’ de nuestra experiencia mediática. Esto significa que España estaba colocada en el eje de la actualidad internacional y los corresponsales de prensa más audaces no pudieron ni quisieron esquivar el paso por nuestras tierras, particularmente durante el primer año de guerra²³.
- b. El crecimiento y difusión de las revistas ilustradas en las que imagen y texto se combinaron de forma compleja, a menudo en series o secuencias fotográficas que los ‘contactos’ hicieron posible (tales revistas permitían además la inserción, muy eficaz, de comentarios sintéticos)²⁴.
- c. El avance de la tecnología fotográfica en sensibilidad de la película que permitía disparos rápidos y seriados, sin necesidad de cargar la cámara en lugares cerrados y que despertaba en el fotógrafo una nueva relación con lo visible²⁵.
- d. La igualmente llamativa movilidad de los reporteros de noticiarios provistos de cámaras mucho más ligeras que en cualquier otro conflicto armado conocido y, aunque con dificultades para la captación del sonido directo en exteriores (salvo en discursos y actos protocolarios estáticos), aptas para filmaciones cercanas al frente; a ello hay que añadir la relativa libertad de movimientos de que gozaban estos operadores (especialmente en zona republicana), en comparación con el control mayor al que se vieron sometidos desde la Segunda Guerra Mundial.
- e. La labilidad que introdujo el noticiario de la era sonora por medio de

intercambios, remontajes, resúmenes, etc. del material ajeno. Dada la escasa homogeneización que poseía la calidad fotográfica de los noticiarios (procedentes de filmaciones distintas, en condiciones de luz muy diferentes y con tecnologías muy diversas), la disparidad no hubo de resultar nada molesta para los espectadores. Aun cuando el llamado por Jay Leyda *compilation film* se remonta a las obras de Esther Shub²⁶, los noticiarios, menos rigurosos en dar un sentido ideológicamente fuerte al montaje, ampliarían hasta el éxtasis los métodos de *collage*. De ahí el constante deslizamiento de los fragmentos filmados entre documentales y noticiarios en todos los formatos: abreviados, montados, usando, ora los procedimientos de la noticia rápida, ora los del remontaje y la apropiación para fines de contrapropaganda. Tampoco conviene olvidar la posibilidad de migrar a otros medios gráficos o iconográficos (cartel o foto fija, principalmente)²⁷.

La bibliografía en torno a estas cuestiones se ha multiplicado en los últimos tiempos, mas rara vez examina las fluctuaciones entre medios distintos, es decir, lo que nosotros denominamos *migración de imágenes*.

Un legado iconográfico

Ahora bien, en una iconografía de corta vida como es la fotomecánica, que no se remonta más allá de mediados del s. XIX y que, en lo que a guerras se refiere, apenas alcanza a la de Crimea (1854-1856) o la de Secesión norteamericana (1861-1865), la guerra civil española, por las razones expuestas, desempeña un papel crucial. Nuevos rostros de la guerra coinciden con instrumentos tecnológicamente inéditos de captación y, en la chispa que se produce entre ambos, se fijan géneros fotográficos, cinematográficos (visuales, en todo caso). Tal novedad radica en un asentamiento de formas que, en adelante, se harán inseparables de la visión que tenemos de la guerra; o, por decirlo de otra manera, de modelos (como el del

miliciano de Capa) que servirán no solo para sintetizar en un imaginario colectivo forzosamente impreciso la guerra en cuestión, sino los prejuicios que genera la aparición de nuevas imágenes. ¿Qué papel tuvo, pues, la guerra de España en el establecimiento de géneros del periodismo gráfico y en sus formas visuales, teniendo en cuenta que estas aúnan instantaneidad, relato, emoción y eficacia simbólica? ¿Cuál ha sido la contribución de la iconografía de esta guerra (cuya autoría es – recordémoslo – internacional) a una historia de la representación del horror, de la ética y del humanitarismo en el siglo XX?

La cuestión excede los objetivos del presente texto. Por una parte, la fotografía y los medios técnicos que le suceden no parten de cero; heredan iconografías pictóricas anteriores, del cristianismo, por ejemplo (¡cuántas Pietà, Descendimientos, Crucifixiones, desollamientos, torturas y martirios son convocados, deliberadamente o no, en las modernas imágenes de la guerra!). Pero también ¿cuántas fotografías evocan, por poner un ejemplo, “Los fusilamientos del 3 de mayo”, de Goya (1813-1814)? Son ellas las que aportan un ingrediente fundamental: la emoción, empática, admirativa, atemorizada. Por otra, algunos géneros permanecen enraizados en esa ‘primigenia’ forma ‘española’ a pesar de las mudas posteriores. Los bombardeos contra la población civil han quedado fijados a una representación curiosa del fuera de campo, a saber: las ansiosas miradas de civiles madrileños (que se asociarán metafóricamente a los indefensos ciudadanos, y permanentemente ausentes de las imágenes, de Guernica). Los planos cinematográficos del operador de la *Soiuzkinokronika* soviética Roman Karmen y algunas fotos de Capa habrán quedado soldadas al imaginario occidental de la guerra (¿no sería más acertado decir que le dieron forma?). El exilio de civiles, una de las más dramáticas cuestiones de la guerra moderna, tiene a su vez una deuda plástica española: las fotos y los planos del puente de Irún, los de Le Perthus, el paso de los Pirineos, el internamiento en campos del Sur de Francia, el éxodo de familias enteras, con su jumento cargado de los enseres que resumen la pérdida del hogar, en las cercanías de Madrid, Córdoba o cualquier otro lugar.

Entre los dudosos récords de nuestro s. XX (y el siguiente progresa sin

vacilación por la misma senda) está la progresión geométrica de los exilios, los éxodos, los atentados contra la población civil, el genocidio y el terrorismo. Las dimensiones de estos atentados del periodo 1936-1939 son sin duda irrisorias en relación con lo sucedido en los años inmediatamente posteriores en un arco espacial inconmensurablemente mayor. A pesar de todo, las imágenes de la inhumanidad en España, de la guerra total, del acoso a la población civil, poseen todavía un impacto *original*. Y quien se remonta al origen no puede por menos que referirse al universo del mito. Tal vez solo el género visual del exterminio judío sea radicalmente nuevo en el conflicto mundial. Más tarde, también lo serán el terrorismo, en su faz despiadadamente moderna, y la tortura salvaje de las dictaduras latinoamericanas²⁸.

No es cuestión de elaborar aquí siniestros *ránkings*. No nos cabe duda de que las últimas afirmaciones deberían ser matizadas, corregidas y enriquecidas. Sea como fuere, la apelación constante que se hace en nuestro universo mediático a las imágenes de la GCE (referencias, citas, exposiciones, atracciones entre el pasado y el presente por parte de los artistas...) confirma su papel en la configuración de un determinado imaginario de guerra que ha permeado fuertemente en nuestras sociedades. Es eso lo que la tradición clásica llama tópicos: motivos fijados a su vez narrativa e iconográficamente. Y resulta fascinante pensar que esa deuda de horror es la que ha hecho nuestra guerra tan... *fotogénica*.

1. Clément Chéroux ha realizado un estudio minucioso del tratamiento iconográfico dado por los medios periodísticos y televisivos al atentado del 11 de Septiembre en el que alcanza conclusiones sumamente finas sobre lo que denomina

intericonicidad (suerte de intertextualidad en el terreno de la imagen). Entre tales conclusiones, figura la saturación memorística de una iconografía que se refería a la Segunda Guerra mundial (Pearl Harbor, Iwo Yima) con anterioridad a la destrucción de las Twin Towers, hasta el punto de que la cobertura de prensa y la selección de imágenes-tipo del acontecimiento concordaba con el universo mediático preexistente. No en vano, la concentración mediática había depositado el cine, la televisión, la prensa en poquísimas manos, las mismas (Clément Chéroux: *Diplopie. L'image photographique à l'ère des médias globalisés : essai sur le 11 septembre 2011*, Paris, Le Point du Jour, 2009)

2. Clément Chéroux, op. cit., pág. 91.
3. Aunque también el observador atento puede retornar a una de esas fotos, despojarla de su abstracción y ritualidad social y analizarla o degustarla en su singularidad. Análisis es justamente lo que hace Georges Didi-Huberman con las fotos tomadas por los *Sonderkommando* de Auschwitz (*Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003): restituir su aquí y ahora, el riesgo de muerte al ser tomadas (inscrito en las propias fotos), revalorizar su nula calidad (alguna incluso de legibilidad imposible) como parte de su condición... en lugar de solo verlas como símbolo del exterminio judío por los nazis.
4. En su texto más célebre, "El instante decisivo" (1952), Henri Cartier-Bresson insiste en su obsesión por atrapar en una sola imagen la esencia de una escena; tanto es así que justifica las series fotográficas en los reportajes por la dificultad para que una única foto tenga la fuerza suficiente (en *Fotografiar del natural*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003).
5. Erica Deuber Ziegler y Jean-Louis Feuz: "Marcel Junod, la guerra atomique et le CICR", en Ph. Kaenel y F. Vallotton (eds.): *Les images en guerre (1914-1945). De la Suisse à l'Europe*, Lausana, Antipodes, 2008, págs. 187-208.
6. George Weller: *Nagasaki. Las crónicas destruidas por MacCarthur*, Barcelona, Crítica, 2006, pág. 23. La cursiva es nuestra.
7. Prédéric Rousseau : *L'enfant juif de Varsovie. Histoire d'une photographie*, Paris, Seuil, 2009.
8. Regresando a *Persona*, justamente, sumida en la mudez, queda fascinada y extasiada ante el reportaje televisivo de aquel hombre que se quema a lo bonzo en protesta por la guerra de Vietnam.
9. El último libro de Susan Sontag (*Ante el dolor de los demás*, Madrid, Santillana, 2004) contiene algunas finísimas reflexiones sobre muchas de estas fotografías.
10. Forma parte del extenso trabajo de Alfredo Jaar: *Hágase la luz. Proyecto Ruanda 1994-1998* (Barcelona, Actar, 1998). Véase también [www.alfredojaar.net].
11. El lector podrá encontrar un desarrollo más convincente de estos asuntos desde la óptica de la guerra, tanto en fotografía, como en arte, activismo o museos en Antonio Monegal: "Iconos polémicos", en Antonio Monegal (ed.): *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*, Barcelona, Paidós, 2007, págs. 9-35. Un recorrido ilustrado de las representaciones fotográficas de la guerra, así como de sus motivos genéricos, se encuentra en *Voir / Ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*, Paris, Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine / Somogy, 2001.
12. Respecto a la batalla mediática, sigue siendo imprescindible Herbert Southworth: *La destrucción de Guernica. Periodismo, información, propaganda e historia*, Paris, Ruedo Ibérico, 1977. Véase una reflexión de conjunto en Nancy Berthier ed., *Guernica: de la imagen ausente al icono*, Archivos de la filmoteca nº 64-65, febrero-junio 2010.
13. Véase, entre otros, AAVV: *La libération des camps et le retour des déportés*, Bruselas, Complexe, 1995.
14. El reportaje llevaba por título "*La tragédie espagnole. Sur la frontière des Pyrénées*" y ofrecía un mosaico de ese género (luego banalizado) del humanitarismo. Nada menos que 16 páginas, las comprendidas entre la 213 y la 228, aparecían trufadas de fotografías, en su mayoría de acreditados profesionales (Safara, Louis-Albert Deschamp, Keystone, Jean-Clair Guyot, Fulgur, R. Trampas...). No sólo el tono era patético con independencia de la perspectiva política, sino que la maqueta de la revista explotaba a un mismo tiempo la emoción y el concepto.
15. Op. cit., pág. 103.
16. Reaparece aquí la idea de montaje. No es extraño que Bertolt Brecht, quien había sido uno de los más radicales profetas del montaje, lo reconociera en la prensa ilustrada y, a su vez, lo pervirtiera para fines políticos en los cuadernos titulados *Kriegsfibel*, donde se ocupa precisamente de un análisis de la guerra. Véase el reciente estudio de Georges Didi-Huberman: *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, Antonio Machado, 2008.
17. La mencionada foto de la ejecución sumaria tomada por Eddie Adams y las cámaras de la NBC, las del simulacro del fusilamiento del Sagrado Corazón de Jesús en el Cerro de los Ángeles (7 de agosto de 1936 que analizamos en nuestro artículo dentro de este volumen)... Christian Frei realizó en 2001 un documental sobre el fotógrafo de guerra James Nachtway, acompañando durante dos años a este reportero americano e incrustando una microcámara en la cámara fotográfica de Nachtway (*War Photographer*).
18. Debo este dato a los conocimientos técnicos de Rafael R. Tranche.
19. Robert Capa: *Death in the making*, Nueva York, Covici/Friede, 1938.
20. Dos documentales recientes tratan específicamente sobre la foto del miliciano: *Los héroes nunca mueren*, de Jan Arnold, 2005; y *La sombra del iceberg*, de Hugo Doménech y Raúl Riebenbauer, 2007.
21. Véase una selección de estas fotografías en "Lugares de la guerra", introducción de Santos Juliá, texto de Juan José Millás y fotografías de José Manuel Navia, *El País Semanal* nº 1554, 9 de julio de 2006, págs. 32-49.
22. Gervasio Sánchez: "Agustí Centelles, el fotógrafo universal", en *Centelles. Las vidas de un fotógrafo 1909-1985*, Barcelona, Lunberg, 2006, págs. 244-249; y, sobre todo, la parte por él dispuesta para la exposición de la Virreina de Barcelona, 2006-2007. El mismo escenario de guerra fue fotografiado extensamente por el artista Francesc Torres para su instalación de

- 1988 Belchite / South Bronx (F. Torres, "Sin puedes hacer nada, no deberías estar ahí", en A. Monegal (ed.): *Política y (po) ética...*, ya cit., págs. 168-172)
23. Valga, entre la creciente bibliografía existente, el catálogo de la exposición *Corresponsales en la Guerra de España*, Madrid, Instituto Cervantes / Fundación Pablo Iglesias, 2006; asimismo, *Prensa y guerra civil española. Periódicos de España e Iberoamérica 1936-1939*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 2006. Paul Preston ha dedicado un volumen reciente a los reporteros de prensa en su *Idealistas bajo las balas. Corresponsales extranjeros en la guerra de España*, Barcelona, Debate, 2007.
 24. Véanse, respecto a la prensa y revistas francesas, François Fontaine: *La guerre d'Espagne. Un déluge de feu et d'images*, París, BDIC/Berg Internacional, 2003. Con carácter más general, *Fotografía e información de guerra. España 1936-1939*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977 (traducción de la publicación de la Bienal de Venecia correspondiente a 1976); y el catálogo *Immagini nemiche. La Guerra civile spagnola e le sue rappresentazioni*, Bologna, Editrice Compositori, 1999. Un objeto más amplio es abordado en Kathleen Vernon (ed.): *The Spanish Civil War and the visual arts*, Cornell, Center for International Studies, 1990.
 25. Las memorias de numerosos fotógrafos, amén de la bibliografía general, confirman este cambio de actitud. Sin embargo, no es menos cierto que en la guerra de España coexisten dos modos de hacer fotografías: la del *instante*, que Capa (pero también sus colegas de la posterior Magnum, fundada en 1947) representan emblemáticamente, y, por otra parte, la que encarna, entre otros, Albert-Louis Deschamps, quien trabajó para *L'Illustration* desde el lado nacional en el último año de combate (Marie-Loup Souguez: *Albert-Louis Deschamps. Fotógrafo en la Guerra Civil Española*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2003).
 26. Véase el clásico libro de Jay Leyda: *Films beget Films. A Study of the compilation film*, Nueva York, George Allen & Unwin Ltd., 1964.
 27. En lo que respecta a los noticiarios, la referencia de conjunto es Alfonso del Amo, en colaboración con M^a Luisa Ibáñez (eds.): *Catálogo general del cine de la guerra civil*, Madrid, Cátedra/ Filmoteca Española, 1996. Muchos artículos han venido a tratar aspectos parciales. Sigue siendo libro de referencia respecto al caso británico el ensayo de Anthony Aldgate: *Cinema & history. British newsreels and the Spanish Civil War*, Londres, Scholar Press, 1979.
 28. El terrorismo había logrado una soberbia forma literaria y Turgueniev o Conrad formularon magistralmente algunas de sus claves en la narración escrita. La imagen entrañaba otros riesgos.



Identidades do Cinema Latino-Americano



As teias de Sherazade na performance do cabaré - Uma leitura de *El lugar sin límites* e *Madame Satã*¹

Maurício de Bragança (UFF)²

O cabaré, numa perspectiva histórica, instaurou-se numa tradição de espetáculo prostibular que acabou por acomodar diversas linguagens e registros de performance que incluíam números de circo, teatro de revista, modalidades de *freak shows* e, sobretudo, números musicais com participação de um grande corpo de dançarinas sensuais. Como performance, o cabaré compreendia uma linguagem plural e de forte apelo de presentificação da produção de sentido, que se realizava na apresentação de um texto em ato, frequentemente centrado no apelo à interatividade.

Dentre as correntes artísticas surgidas nas primeiras décadas do século XX na Europa, encontra-se o movimento dadaísta, que também se valeu da linguagem do cabaré para projetar seu discurso contra os antigos valores da arte burguesa. O cabaré apresentou-se como uma linguagem política cujo potencial de crítica foi utilizado por nomes como o pintor Hans Richter, em sua experiência com o vanguardista *Cabaret Voltaire*, em Zurique, durante o ano de 1916, ao lado de Hugo Ball. De início, com inspiração literária, o *Cabaret Voltaire* reuniu grandes artistas como o romeno Tristan Tzara, o poeta Huelsenbeck – que, fascinado pelos ritmos africanos, acreditava que a literatura seria esfacelada pelos tambores – e a cantora Emmy Hennings, que costumava apresentar um repertório que alternava cantos populares com canções de prostitutas e que, segundo narra Richter em

suas memórias, apresentava recitais que não podiam ser considerados artísticos, nem do ponto de vista da voz (fina e infantil), nem do ponto de vista da encenação. “Ao contrário, em sua estridência incomum, estas apresentações constituíam uma afronta que inquietava o público” (RICHTER, 1993, p. 25). Richter viria a ter uma importante atuação também no cinema de vanguarda daquele contexto, e suas obras no campo do audiovisual representam hoje uma sólida referência à arte experimental do início do século, confirmando uma espécie de multimídia própria dessa linguagem.

A experiência do cabaré alemão das décadas de 1920 e 1930 também confirma seu potencial de crítica social e política. As criações de artistas como Friedrich Hollaender, Kurt Weill, Bertolt Brecht, Mischa Spoliansky, Robert Gilbert, Norbert Schultze, Peter Kreuder, Theo Mackeben, Werner Richard Heymann, Michel Jary e Bruno Balz atravessariam as fronteiras dos clubes noturnos alemães para ocupar palcos e telas de cinema através do trabalho de Marlene Dietrich, Josephine Baker, Kurt Gerron, Lotte Lenya, Curt Bois, os Comedian Harmonists e tantos outros. Este repertório, de forte apelo político, seria mais tarde banido pelos nazistas por considerarem-no uma espécie de “arte degenerada”.

Nos anos 1940, o Japão do pós-guerra recebia uma forte influência cultural do ocidente. Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno experimentariam, no final da década seguinte, em boates e cabarés da periferia de Tóquio, uma nova forma de expressão do corpo que, através de ações performáticas, retomava antigas tradições japonesas misturadas a técnicas de dança ocidental. Mais tarde, esta espécie de dança-performance ritualística ficaria conhecida como Butoh.

Na América Latina, a tradição do cabaré vincula-se ao teatro de revista e tem seu apogeu nos anos 1920 e 1930 como um espetáculo popular no sentido mais amplo do termo: o público não apenas se divertia e desfrutava como espectador, mas também intervinha direta e indiretamente de diversas maneiras. As obras tinham êxito ou fracasso, em grande medida, pela reação do público, e os temas, sempre atuais, como uma espécie de crônica cotidiana passada

em revista, eram abordados através de uma linguagem popular, sob o ponto de vista irreverente do duplo sentido e da galhofa iconoclasta. Entretenimento eminentemente urbano, o teatro de revista latino-americano estava ligado ao crescimento das grandes cidades e à constituição de um espaço moderno, no exercício de um cosmopolitismo que tendia à apropriação e nacionalização do elemento estrangeiro, num processo de experimentação com o próprio.

Na continente latino-americano, a representação do cabaré pelo cinema esteve muito presente em algumas cinematografias nacionais, sobretudo a mexicana que, no auge de sua experiência industrial na década de 1940, constituiu um repertório fílmico conhecido como *melodrama cabaretero*. Nesses filmes, a dançarina-rumbeira protagonizava tramas que dialogavam com a realidade social do país e com um projeto de modernização marcado pelas contradições próprias do subdesenvolvimento. O cabaré presente no cinema atuou num sentido heterotópico ao criar uma espécie de espaço alternativo dentro do sistema (nos limites de um cinema industrial e de uma organização clássico-narrativa) para articular as trocas simbólicas que apontavam o desvelamento das disputas e negociações processadas no corpo político da personagem *cabaretera*.

O que nos interessa particularmente neste artigo é enfatizar a centralidade do corpo nesse tipo de espetáculo. Para Richard Schechner (2006), a performance, em sua aproximação com as políticas do corpo, atua como manifestação importante no campo da arte como forma de evidenciar uma nova politização de um corpo cultural a partir de conceitos como performatividade, *performing*, ritual, texto-em-ato, drama social, teatralidade, espetáculo, ação, representação, comportamento restaurado, identidades performativas. Desta forma, a ideia de performance deve ser francamente ampliada, englobando tudo o que está relacionado também à recepção, em confluência com todos os elementos que se orientam para uma espécie de percepção sensorial – aquilo que Paul Zumthor (2007, p. 18) chama de “um engajamento do corpo”. Para o autor, conceitos como corpo e voz tornam-se fundamentais para carregar de materialidade a produção de discurso. Neste sentido, Zumthor fala de um “retorno forçado da voz” como uma “ressurgência das

energias vocais da humanidade, energias que foram reprimidas durante séculos no discurso social das sociedades ocidentais pelo curso hegemônico da escrita” (idem, *ibidem*, p. 15). A voz, de caráter polissêmico, contribui para a corporificação dos sentidos do texto, que ganha peso, calor, volume.

Essa visão é compartilhada pelo teórico e *performer* chicano Guillermo Gómez-Peña (2005), para quem o corpo é o princípio fundador do texto performático, onde se presentificam as crônicas cotidianas. O corpo instaura o texto performático coberto de implicações semióticas, políticas, etnográficas, cartográficas e mitológicas. Para ele, o corpo apresenta-se como uma espécie de território ocupado capaz de detonar as fricções ideológicas e políticas pertinentes às vivências do conceito de fronteira que marcam a cultura contemporânea. Assim, o corpo transforma-se em crônica e o *performer* atua como uma espécie de comentador de seu tempo, através de textos corporais que tendem à polivocalidade, desligando-se de um tipo de narrativa linear. A meta última da performance seria, para o autor chicano, a descolonização dos corpos. Segundo palavras de Gómez-Peña (*ibidem*, p. 205), “nossa identidade corpo/artefato deve ser marcada, decorada, pintada, vestida, culturalmente acessada, repolitizada, traçada como um mapa, relatada, e finalmente documentada”.

Partindo da representação do cabaré como um espaço onde se processam as disputas políticas que marcam determinados universos valorativos e sociais e de que, historicamente, este tipo de espetáculo aponta para uma experimentação de linguagem através da constituição de um texto performático, propomos, neste artigo, analisar duas cenas de representação do cabaré no cinema latino-americano que apresentam estratégias discursivas bastante semelhantes no que concerne aos enfrentamentos políticos assumidos.

Um dos filmes, *El lugar sin límites*, foi dirigido em 1977 pelo mexicano Arturo Ripstein e traz a personagem da travesti Manuela (Roberto Cobo) no centro da performance *cabaretera*. O outro filme, uma co-produção franco-brasileira, é *Madame Satã*, dirigido por Karim Aïnouz em 2002 e que apresenta

o famoso malandro homossexual carioca (Lázaro Ramos) numa cena de cabaré – espaço cênico que, na tradição cinematográfica latino-americana, foi ocupado majoritariamente pelas mulheres.

O que nos interessa, neste recorte, é observar como as estratégias narrativas e de linguagem adotadas nas duas cenas apontam para uma performance diante da câmera que passa pelo registro de um corpo/voz que inclui o texto falado como detonador da catársis provocada no âmbito do cabaré. Como as histórias de Sherazade, os textos contados/performatizados pelos protagonistas dos dois filmes enredam o espectador, desvelando os sentidos produzidos pela performance *cabaretera*: nesses textos, o corpo se assume como discurso, é o centro da performance, um elemento significante na construção da narrativa, de uma ficção dramática que é parte de um sistema de convenções de elementos performáticos como o gestual, a voz, o figurino, o cenário e a própria *mise en scène* em si.

Nesse gesto de criação do mundo, o corpo em performance faz-se reconhecimento. O gesto performático realiza, torna concreto e atual aquilo que ainda se inscrevia numa camada latente, pois presentifica o texto, corporifica a palavra, traduz o texto em ato. Para que o discurso de um texto produza sentido, por meio do gesto interpretativo, é preciso cruzar por entre as palavras. Estas apresentam uma existência densa, espessa, e é necessário que haja uma intervenção corporal para que possamos proceder à leitura do texto: um *corpo a corpo* com o mundo, nas palavras de Zumthor (2007, p. 77). Corpo, voz, presença, (inter)ação, engajamento. As palavras ganham status performático.

No filme de Aïnouz, João Francisco assiste, no cinema, a *Princesse Tam Tam*, com Josephine Baker. O filme, dirigido em 1935 por Edmond Gréville e baseado na peça *Pigmaleão*, de Bernard Shaw, narra a história de uma pastora de ovelhas convertida, com o auxílio de um escritor aristocrata francês, em princesa indiana aos olhos da sociedade parisiense. Uma história de camuflagem, ou melhor, de reinvenção de si mesmo pela transposição de classes sociais. A

história seria refilmada em 1964 por George Cukor, com o nome de *My Fair Lady*, trazendo Audrey Hepburn e Rex Harrison nos papéis principais.

Após o deslumbramento de João Francisco diante das cenas de cabaré com a Vênus Negra, personagem inventada na janela/espelho do cinema, a cena seguinte mostra o nascimento da mulata do balacochê. No corte seco que separa as duas cenas, o corpo de João Francisco retoma a posição final do corpo de Josephine Baker, braços abertos, tronco ligeiramente inclinado para frente, cabeça levemente erguida, numa espécie de extensão da performance da estrela. A personagem se apresenta com o torso nu, gargantilha presa ao pescoço, repleto de anéis e pulseiras que marcam com ruído seu gestual diante do espelho.

Ao preparar-se para seu próximo número de cabaré, João Francisco narra uma história que se passa na China: Jamassi é uma entidade da floresta da Tijuca que chega para pôr fim às atrocidades cometidas pelo tubarão bruto. Transformada em onça dourada, Jamassi briga durante mil e uma noites com o bicho cruel. Da mistura dos corpos machucados de Jamassi e do tubarão, nasce a mulata do balacochê. É diante do espelho, numa performance marcada pelo rosnar de uma agressividade felina, que João Francisco se reconstrói. A narrativa do filme abre espaço para este relato especular, para a autofabulação da personagem. João Francisco, diante do espelho no camarim, ouve os gritos e ruídos do público que o espera no palco do cabaré. O som inscreve a presença do público, instaurando o outro para quem a mulata do balacochê deve se apresentar. A arte *queer* de João Francisco reconfigura o corpo em êxtase na chave da política/poética do desejo de reinventar-se. A estratégia da performance abre-se numa espécie de *mise en abyme* caracterizado pelo espelho que materializa a reflexividade necessária, criando um relato interno, uma duplicação interior tanto na ordem da narrativa (a lenda de Jamassi dentro da história de *Madame Satã*), quanto na ordem do sujeito (a identidade da mulata do balacochê dentro da personagem João Francisco).

Assim, os códigos de enquadramento do corpo violentamente subalternizado pelos registros de raça, de classe, de homossexualidade e de

gênero são desautorizados pela afirmação do desejo, expresso numa história contada em terceira pessoa que conduz a metanarrativa que se instaura no filme ao criar a personagem, evidenciando as marcas de resistência que pontuarão a narrativa principal, a partir de critérios que construirão a subjetividade do olhar e do corpo performático de João Francisco, agora a mulata do balacochê.

Os mecanismos de inversão desestabilizam as marcas inteligíveis das construções dos gêneros no filme *Madame Satã* e atuam de forma sedutora sobre a personagem reinventada, autofabulada. No imaginário de João, “a China é um lugar maravilhoso. A China fica do outro lado do mundo. Na China todo mundo é invertido. Quem aqui é preto lá é branco, quando aqui é dia lá é noite. Na China as pessoas dormem de olho aberto e acordam de olho fechado”. Os processos de inversão conduzem a (auto)representação da personagem, que descarta as oposições assimétricas discriminadas entre “masculino” e “feminino”.

Como no caso da mítica Sherazade, é a história narrada, ou melhor, é narrar-se pela história que garante a sobrevivência de João Francisco/mulata do balacochê/Madame Satã. Como Sherazade, no livro *Mil e uma noites*, João Francisco deve adiar a morte pela palavra: falar, narrar para não morrer, numa elaboração estética que tem como base a especularidade do relato e a autorreferencialidade da obra. Como diria Lucien Dallenbach (1991), a estrutura em abismo guarda uma relação de semelhança com a obra que a contém. Dessa forma, Dallenbach associa esse enclave ao efeito de um espelho, materialmente presente na cena em questão: a semelhança da obra contida com a que a contém plasma-se (para quem observa ou para quem lê) como o efeito de um espelhamento, de uma reflexividade. Assim como na relação entre a ficção e a metaficção, abre-se a janela, ou o espelho, para a relação entre o sujeito e o seu outro. João Francisco narra-se a mulata do balacochê e seu corpo em performance, na cena seguinte, é oferecido ao público: “Quanto é que vocês pagam pela mulata do balacochê? Por essa quantia só se for o traseiro, patricio”, diz um João Francisco provocador antes de iniciar o número musical que levaria os corpos ao transe.

O corpo em êxtase da personagem coloca-se a serviço do som e da imagem, quando o desejo explode na tela numa festa da carne, ao som das palmas do público, dos gritos de prazer emitidos pelo corpo do performer ritualizado/sacrificado pela decupagem, que o destroça para deleite de todos e para o prazer do espectador. A câmera aproxima-se, desfoca, desenquadra, escapa, mergulha, rodopia, expondo a textura dos tecidos, dos adereços, da pele suada, dos rostos orgiásticos em gozo coletivo. O corpo pulsante, vibrante, ofegante, orgânico de Madame Satã assume a carne como elemento detonador de uma poética do desejo, do exercício de um espetáculo no qual o corte político se torna público, coletivo, em comum. (BRAGANÇA, 2007, p. 26)

O filme de Arturo Ripstein, de 1977, adaptado do romance do chileno José Donoso, é hoje uma grande referência do homoerotismo no cinema latino-americano e teve um enorme impacto nos movimentos gays mexicanos, já que, talvez pela primeira vez na cinematografia daquele país, vemos uma personagem homossexual com um claro poder subversivo, colocando o desejo homoerótico e a homofobia no centro da narrativa.

O filme encaminha uma grande discussão em torno da condição masculina e aponta para uma espécie de crise da paternidade. Manuela é uma travesti, pai da personagem da Japonesinha (Ana Martín). É dona de um bordel/cabaré numa cidade controlada por um coronel, Don Alejo (Fernando Soler), que interrompeu o fornecimento de energia de toda a cidade como forma de obrigar os moradores a venderem suas propriedades para ele, que negocia a cidade com um consórcio. Assim, o cabaré de Manuela é o único lugar do povoado ainda não vendido a Don Alejo, o que já insere o espaço numa tradição de resistência ao poder hegemônico.

O cabaré assume um lugar onde o desejo se apresenta sem limites, onde os papéis definidos por gênero oferecem o atrito que desencadeia a crise do macho. Da mesma forma que o desejo não conhece limites, as identidades sexuais também não. O centro dos deslizamentos identitários é Manuela, que performatiza o gênero (lembrando os estudos de Judith Butler), oscilando entre

o papel de pai/mãe, circulando entre as noções de masculino/feminino, ativo/passivo, homossexual/heterossexual, transcendendo dicotomias.

Pancho (Gonzalo Vega) é a configuração dessa crise do macho, passivo frente a tudo: à Japonesinha, a Manuela, a Don Alejo e a seu cunhado. Encarna a crise da condição masculina, impotente e instável frente aos desejos e afetos. Pancho apresenta um desejo inegável por Manuela, que a cena do cabaré vai tratar de desvelar. A tensão da relação entre ambos faz Manuela temer a violência do macho. Quando Pancho chega com seu cunhado ao bordel, Manuela se esconde no galinheiro mas, ao ver, pela janela, o assédio do homem a Japonesinha, decide intervir a fim de proteger a filha.

Assim como João Francisco diante do espelho, que narra a lenda do encontro de Jamassi e o tubarão que resultou no surgimento da mulata do balacochê, Manuela decide dançar/narrar “a lenda do beijo”, seduzindo Pancho em sua performance, enredando o macho em sua teia narrativa. O número é dramático e Manuela diz a Pancho que ele tem que acompanhá-la porque é uma dança onde uma mulher muito bela encontra um jovenzinho muito bonito dormindo no bosque. O jovem está enfeitiçado: não vê, não ouve, não come, nada. Mas, segundo a lenda, ele vai voltar a viver quando uma mulher muito bonita passar por ali, pelo bosque onde o jovem se encontra dormindo.

À pergunta de Pancho sobre o que deve fazer, Manuela arruma o cenário: afasta a mesa, toma uma cadeira e a coloca no centro do salão, pedindo a Pancho que se sente. Pancho, então, “imobilizado”, apassivado na cadeira, assiste a Manuela, que assume o centro do espetáculo.

A cada passagem contada por Manuela, Pancho deve participar da narrativa, saindo de sua situação passiva e assumindo a centralidade do desejo homoerótico. Qualquer recusa de Pancho encerrará a performance. A interatividade é a condição para o espetáculo, o acordo entre Pancho e Manuela. Ela, assim como João Francisco em *Madame Satã*, reinventa-se. Num vestido vermelho de bolinhas brancas que marca seu corpo, vestido com muitos babados e generoso

decote, Manuela é a espanhola, a protagonista da história. Uma mulher divina, a quem o jovem pede um beijo nos olhos para que possa ver, um beijo nos joelhos para que possa caminhar. “Beije-me os joelhos”, implora Pancho. Manuela, em sua performance enfeitiçadora, rodeia o corpo do Pancho/menino e beija-lhe a bunda, o que o faz levantar-se e colocar-se de pé em frente a Manuela.

A partir daí, a cena continuará numa dança do casal que resultará no beijo anunciado pela lenda. “Um homem tem que ser capaz de experimentar de tudo”, diz Pancho antes de beijar Manuela sob o olhar das outras moças e do seu cunhado, olhar moralista que assume, na geometria de olhares própria do melodrama, o ponto de vista da interdição e da condenação.

O que nos interessa reforçar aqui, tal como o fizemos em *Madame Satã*, é a centralidade do corpo de Manuela que através da história narrada, performatiza sua subjetividade, se reconstrói pelo poder de autofabulação que a lenda do beijo lhe confere. Assim como Ulisses diante dos feácios, ou Sherazade em seus relatos, também para Manuela e João Francisco é narrar sua história, que garante sua própria vida. A linguagem parece percorrer um longo e intrincado caminho de dobras e atalhos, gerando uma espessura labiríntica que possibilita um novo percurso, mais autônomo e afirmativo. Com efeito, nesse jogo de especularidade, a representação de si, no momento da criação, é o que determina o sujeito da representação, materializado nessa espécie de performance da autofabulação. Esse procedimento exige uma dupla leitura, desconstruindo a armação do relato para construir uma significação que se completará pela segunda leitura, aquela que volta a se armar.

Assim, o cabaré parece abrigar esse relato, assumir a especularidade dessa performance da autoafirmação, apontar a possibilidade de transgressão necessária para a sobrevivência de outras subjetividades. Afirmativamente, a performance que se materializa no corpo em cena assume a centralidade da narrativa a serviço da presentificação do desejo homoerótico, confirmando uma tradição de ruptura nas experimentações do discurso *cabaretero*.

Referências bibliográficas

BRAGANÇA, Maurício de. *Corpos que ardem: Madame Satã e Plata Quemada*. **Grumo**, Rio de Janeiro, v. 6.1, 2007, p. 24-29.

DÄLLENBACH, Lucien. *Mise en abyme y reflectividad*. In: **El relato especular**. Tradução de Ramón Buenaventura. Madrid: Visor, 1991, p. 57-72.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. *En defensa del arte del performance*. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 24, jul/dez 2005, p. 199-226.

RICHTER, Hans. **Dadá: arte e antiarte**. Tradução de Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies: an introduction**. Nova York: Routledge, 2006.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Referências audiovisuais

A PRINCESA TAM TAM. Edmond T. Greville. França/EUA, 1935.

EL LUGAR SIN LÍMITES. Arturo Ripstein. México, 1977.

MADAME SATÃ. Karim Aïnouz. Brasil/França, 2002.

MY FAIR LADY. George Cukor. EUA, 1964.

1. Este trabalho contou com o apoio de uma bolsa de pós-doutorado financiada pela Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ).

2. E-mail: mauricode@yahoo.com

**Mulheres e cadeia: discursos sobre maternidade e
lesbianidade em três produções audiovisuais
latino-americanas contemporâneas**

Marina Cavalcanti Tedesco (UFF, doutoranda)¹

Estudos de gênero, via de regra, auxiliam a compreensão de mecanismos muitas vezes sutis, e mesmo imperceptíveis, através dos quais as relações de poder são estabelecidas e consolidadas em nossas sociedades. Esse tipo de pesquisa pode ainda confirmar a existência de opressões já reconhecidas pelo senso comum ou desconstruir estereótipos.

Quando realizadas dentro da área de Comunicação Social, tais investigações costumam se tornar extremamente relevantes, posto que os Meios de Comunicação de Massa (MCM) são, há bastante tempo, uma referência obrigatória para a formação de comportamentos e subjetividades – embora se saiba que inúmeras outras variáveis interferem nesses processos.

A constatação acima ajuda a explicar as razões pelas quais os estudos de gênero em Comunicação Social optam, na maior parte das vezes, por concentrar seus esforços no campo das representações. “Do subconjunto de 22 [teses e dissertações que abordavam questões de gênero escritas entre os anos de 2000 e 2002] que focaram a mídia audiovisual e impressa, destaca-se a temática das representações do feminino em diversas esferas da mídia” (ESCOSTEGUY & MESSA, 2006, p. 74).

A presente investigação, ao mesmo tempo em que dialoga com o tipo de trabalho recém citado, promove um importante deslocamento ao eleger como seu foco de atenção principal não mais os sujeitos – e, por conseguinte, as representações –, e sim os discursos engendrados pelos fluxos das tramas e personagens. Pretende-se, com isso, que os resultados alcançados contemplem a multiplicidade de vozes, seres e situações que possivelmente estará contida no conjunto das obras analisadas.

O cárcere e a rua (Liliana Sulzbach, 2004) foi o filme brasileiro premiado como melhor documentário no Festival de Gramado de 2004. A partir de entrevistas e imagens de cotidiano gravadas dentro e fora da cadeia, conhecemos três mulheres: Cláudia, Betânia e Daniela, todas detentas – pelo menos em algum momento da produção – da Penitenciária Madre Pelletier (Porto Alegre).

Cláudia é a presa mais antiga da cadeia. Por tal razão também é, provavelmente, a mais respeitada. Tem 54 anos, dos quais 28 viveu separada da sociedade. Após breves períodos atrás das grades, devidos a envolvimento em pequenos delitos, foi condenada por latrocínio. Tem um filho já adulto e passará para o regime semiaberto, sob o qual poderá cumprir o restante de sua pena.

Betânia é uma mulher de 28 anos, condenada a viver 15 na prisão por assalto. Tem quatro filhos de idades muito próximas que moram com a sua mãe. Ela também passará ao regime semiaberto: contudo, aproveitará a oportunidade para fugir. O filme acompanhará essa etapa de transição (assim como o fará com Cláudia) e sua nova vida, foragida.

Daniela, 19 anos, chega à prisão grávida. Acusada de ter matado seu primeiro filho, precisa, nos primeiros tempos, ficar isolada. É muito hostilizada pelas demais presas, que não raras vezes tentam eliminar quem comete esse tipo de crime. Os dias passam e ela faz amizade com Cláudia, indo morar em sua cela. Estabelece-se entre as duas uma relação de mãe e filha.

Leonera (Pablo Trapero, 2008) é uma coprodução ficcional dirigida por um dos nomes mais famosos do Nuevo Cine Argentino. Conta a história de Julia

Zárate, uma jovem de classe média que se envolveu em um nebuloso assassinato (a personagem não se recorda do que aconteceu na noite do crime) e, por isso, vai para a cadeia. Como Daniela, de *O cárcere e a rua*, Julia está grávida. A protagonista se relaciona principalmente com outras mulheres, algumas centrais para o desenvolvimento da narrativa.

Entre elas está Marta. Quando Julia pergunta por que Marta está na cadeia, obtém a seguinte resposta: “por pobre, por pelotuda”. Isso é tudo o que o espectador saberá sobre a condenação dessa mulher, mãe de quatro filhos, muito respeitada por suas companheiras de cadeia e que será solta durante o filme.

A outra figura a se destacar é Sofia, a mãe de Julia, que vive na França há anos. Quando seu neto Tomás nasce, ela se muda para Buenos Aires a fim de ficar mais perto de ambos. Suas atitudes influenciarão diretamente na decisão que Julia tomará no final da obra.

Cárcel de Mujeres é uma série produzida pela Televisión Nacional de Chile desde 2007. Capítulos novos são exibidos toda quarta-feira às 22 horas. A repetição ocorre no sábado da mesma semana, à meia-noite. A realização é assinada por Nicolás Acuña. A primeira temporada (a única aqui analisada) tem início com a chegada de Camila, uma jornalista de classe média, à prisão. Ela matou seu marido acidentalmente durante o que acreditava ser uma tentativa de assalto e agora precisa provar sua inocência.

Como seria de se esperar, há dezenas de mulheres que interagem com a protagonista – são 8 capítulos com cerca de 40 minutos cada um, passados quase integralmente dentro da prisão. Na impossibilidade de descrever a relação de cada uma delas com os temas aqui privilegiados, optou-se por trabalhar duas personagens, as quais trazem em suas histórias pessoais e comportamentos os discursos que englobam todos os demais que foram encontrados.

Raquel ou Raco foi presa e condenada por sequestro. Compete pela liderança da cadeia com La Negra, tendo, cada uma, suas atividades e áreas de

influência. Desde o primeiro capítulo fica claro que é valente e temida. É a primeira presa a se tornar amiga de Camila.

Julia, ou La Tanque, é um homem que pouco antes de ir preso fez uma operação para mudar de sexo. Está na cadeia por ter matado o homem que maltratava a única mulher de sua vida, com quem teve um filho há cerca de vinte anos. Uma das grandes amigas de Camila até o final da primeira temporada.

Apresentadas as obras e as mulheres que servirão de ponto de partida para esta reflexão sobre alguns dos discursos que, no audiovisual latino-americano contemporâneo, elegem presídios femininos como a locação principal de suas histórias, pode-se passar às questões da maternidade e do relacionamento homossexual, ambas fortemente tematizadas tanto em *O cárcere e a rua* como em *Leonera e Cárcel de Mujeres*.

Acredita-se que o primeiro ponto a se considerar é o próprio fato de tais questões serem tematizadas; é preciso falar de pauta. Percebe-se que há, nas três produções, a preocupação de apresentar a cadeia das mulheres “como ela é” (violenta, solitária, cruel, mas também o lugar onde pessoas vivem e criam vínculos). Este aspecto é reforçado formalmente pelo realismo e pela busca de uma “cruza” estética.

As penitenciárias femininas são um universo muito rico em assuntos a serem explorados. Quais deles o serão, em maior ou menor grau, e mesmo aqueles aos quais não se fará nenhuma referência, é uma decisão arbitrária. A afirmação parece óbvia, e na verdade é, mas tem a função de lembrar que muitos são os destinos quando o ponto de partida é o encarceramento feminino. Não há nada naturalmente colado nas mulheres. Há, sim, coisas que através de processos históricos passaram a ser vistas como imbricadas.

Fazendo referência particularmente à maternidade, é evidente que ela só existe onde há mulheres. Ainda assim, urge perguntar por que, considerando que até o momento uma mulher não pode prescindir da contribuição masculina para

reproduzir (embora, com os avanços da ciência, tal contribuição possa se dar de várias formas) a temática da procriação é presença obrigatória apenas para os indivíduos que nasceram sob o sexo feminino ou que optaram por adotá-lo.

As origens disso em nossa sociedade contemporânea costumam ser atribuídas à “invenção da infância”, estudada principalmente por Philippe Ariès, e à ascensão do amor romântico e do ideal iluminista que dita que as pessoas teriam que ser felizes, inclusive no casamento. Trata-se, portanto, de um fenômeno do final do século XVIII e início do XIX.

Estas imagens idealizadas da mãe altruísta, dedicada, perfeita, são na verdade uma construção da cultura moderna. Antes da Revolução Industrial, a estrutura familiar ampliada e economicamente ativa dos pequenos vilarejos da sociedade agrária comunal e o apoio mútuo dos membros daquelas pequenas comunidades davam uma conotação bastante diferente do que conhecemos hoje como domínios público e privado. (STEVENS, 2007, p. 26)

Nesse rearranjo de diversos elementos,

As tradições foram reconstruídas de modo a estabelecer uma rígida divisão sexual do trabalho, que subordinou a mulher às exigências do lar e ao cuidado com a família, e estabeleceu padrões normativos de comportamento sexual... Essas novas regras impuseram à mulher a obrigação de ser mãe e engendraram o “mito do amor materno”, como um valor natural. (TEIXEIRA, 1999)

A mulher, pela sua própria “natureza” – pela capacidade de dar à luz –, teria que ser mãe. Apenas assim se realizaria plenamente, dedicando todo seu tempo e esforço para um ser, portador de seu amor sem limites e objeto dos maiores

sacrifícios. Àquelas que fracassassem em sua “função materna” a sociedade dedicava estigmas e condutas nada simpáticas.

Louvada enquanto apanágio das mulheres, a capacidade de procriação tem, por outro lado, o peso de um destino, de uma fatalidade que definiria as mulheres enquanto *a verdadeira mulher*. Esta imagem, tão difundida pelas instituições sociais, na iteração de um discurso construtor de corpos disciplinados, vem moldando as representações do feminino e a auto-representação das mulheres em torno da figura da *mãe*. (SWAIN, 2007, p. 203)

Com o feminismo, a revolução sexual e os anticoncepcionais, a situação parece ter mudado radicalmente.

Parece-me claro, nos dias de hoje, e em certos países do Ocidente, que a maternidade não está mais necessariamente ligada às práticas sexuais, a virgindade não é mais igualmente uma condição *sine qua non* para o casamento, as “mães solteiras” não necessariamente são expulsas de casa, nem a família continua a ter o mesmo sentido estrito que mencionei anteriormente. (SWAIN, 2007, p. 219)

Tratam-se, sem dúvida alguma, de grandes mudanças relacionadas à maternidade. Mas e o seu *status*? É a própria Swain quem responde à pergunta despertada pela sua constatação.

Entretanto, e apesar das transformações ocorridas em algumas normas sociais (de maneira pontual e localizada) e devido em grande parte aos feminismos, o casamento e a maternidade povoam os sonhos e o imaginário das mulheres que se consideram completas apenas se forem mães e esposas (SWAIN, 2007, p. 219).

Cláudia (*O cárcere e a rua*) foi afastada de seu filho quando ele ainda era uma criança, o que deixou traumas em ambos. Com a possibilidade de ter pelo menos parte de sua liberdade de volta, “seu maior desejo”, como esclarece o *lettering* que encerra sua história, “é a reconciliação com o filho”.

Ainda no regime fechado – e, portanto, sem a possibilidade de concretizar este sonho –, Cláudia, como já foi mencionado, dá vazão ao seu “instinto materno” e “adota” Daniela, usando seu prestígio para protegê-la das demais detentas. E a “adoção” não foi algo circunstancial: sob o regime semiaberto, Cláudia visita Daniela e (presume-se) tenta encontrar e sensibilizar a mãe da detenta.

Julia (*Leonera*), quando chega à cadeia, não dá a mínima para sua gravidez, sequer sabe informar à médica quantas semanas tem a sua gestação e nós a vemos, inclusive, dando socos na barriga para tentar abortar. Com o tempo ela vai se apaixonar pela ideia de ter um filho e, depois, pelo recém-nascido. Por fim, torna-se a melhor mãe do mundo. Uma mãe que não aguenta esperar o tempo que ainda tem de reclusão para ficar ao lado de seu herdeiro e que, após ser definitivamente condenada e se ver afastada do filho pela própria mãe, foge levando a cria.

Camila (*Cárcel de Mujeres*) se apega à lembrança de Daniela, sua filha, quando lhe faltam forças para lutar contra a injustiça da qual está sendo vítima. Diante da demora desta para visitá-la, Camila sofre, e sofre muito. É para tentar falar com a filha que ela aceita as condições que Raco lhe impõe para emprestar seu celular – uma transa. Condição não cumprida (Camila não consegue fazer algo que não esteja de acordo), leva uma surra enorme e se vê obrigada a mudar de cela.

Haveria ainda algumas coisas a falar sobre as outras mulheres-mães-virtuosas dessas histórias (La Tanque, Marta e Betânia, principalmente), mas elas pouco acrescentariam àquilo que já foi exposto – seriam novas ilustrações para a mesma argumentação. Por tal razão, parece mais interessante que nos concentremos nas mulheres que desviam desse modelo.

Desde o momento em que Sofia (*Leonera*) aparece fica perceptível que seu relacionamento com Julia não é dos melhores. No julgamento, somos informados de que a mãe a deixou quando criança para viver na França. O que fica no ar é que à distância física correspondeu uma distância afetiva. Ou Sofia não procurou Julia, ou esta, revoltada, rejeitou Sofia, ou ambos.

Não surpreende que seja essa a mulher que vai tirar da própria filha o que lhe é mais caro no mundo e que, inclusive, pode ser única garantia de sua sanidade mental enquanto encarcerada: Tomás. Sofia se aproveita da preocupação da mãe exemplar Julia para tirá-lo de trás das grades. O menino está com tosse e, dispondo de boa condição financeira, ela se oferece para levá-lo ao médico. Tomás nunca mais retorna.

Mas a grande malvada entre todas as mulheres de *O cárcere e a rua*, *Leonera* e *Cárcel de Mujeres* é, sem dúvida alguma, Raquel (*Cárcel de Mujeres*). Raquel suborna uma guarda para poder bater em Camila – e é claro que ela é covarde e não faz isso sozinha, embora tenha condições físicas para tanto –, mata sua companheira desde os tempos de sequestradora quando esta comete seu primeiro deslize, entre outras peripécias.

Se Raquel é mãe, isso não a preocupa durante toda a primeira temporada. Sua relação com a maternidade é algo tão irrelevante sobre o personagem que o público simplesmente a ignora. Além disso, há uma informação extra cuja casualidade parece ser questionável: ela é lésbica.

É claro que, especialmente nos dias de hoje, muitas mulheres homossexuais optam por serem mães.

A homoparentalidade feminina parece refletir as mudanças que assistimos no mundo nas últimas décadas, ela é uma, entre muitas outras formas particulares de se constituir família. As primeiras transformações começam a ocorrer, de forma vagarosa, e a visão clássica da família nuclear tradicional é cada vez mais uma experiência minoritária. (PINHEIRO, p. 9)

Contudo, não se pode esquecer que “reprodução e sexualidade são faces da mesma moeda: o que afinal define uma relação heterossexual como *normal* senão a premissa da procriação” (SWAIN, 2007, p. 205)? Para uma corrente importante dentro dos feminismos, a maternidade e a heterossexualidade compulsória, imbricadas, ainda seriam um dos principais pilares de sustentação do patriarcado.

Estando tal raciocínio correto, não é surpreendente que a pior das personagens seja aquela que conjuga ausência de reprodução e homossexualidade. Raquel (*Cárcel de Mujeres*) é a lésbica mais estereotipada possível: “machonas, viragos, feiosas, mal-amadas” (SWAIN, 2002). Intencionalmente ou não, a série televisiva acaba por construir sobre a lesbianidade, aliada à opção pela não maternidade um discurso terrível.

No universo das três obras analisadas só há mais uma mulher com tais características: Laura – com quem Raco forma o único casal gay de *Cárcel de Mujeres*. O par é marcado por uma relação de poder bastante assimétrica: Raco manda e desrespeita, Laura obedece. Quando finalmente se cansa de sua situação (na verdade, das investidas constantes da parceira em Camila) e descobre que em dois dias poderá voltar às ruas, Laura vende a droga contrabandeada que Raquel distribui no presídio (afinal, ela irá precisar de dinheiro para sobreviver “do lado de fora”). Paga por isso com a vida.

A nova moradora da cela de Raco é atacada por ela já em sua primeira noite, e é tão submetida a todo tipo de maus-tratos e humilhação (além de estupro, claro) que acaba tendo uma crise histérica, sendo necessária sua permanência durante um tempo na ala psiquiátrica do cárcere.

Quando há homossexualidade feminina, mas esta é combinada com a maternidade – situação vivida tanto em *O cárcere e a rua* como em *Leonera* –, o quadro se altera consideravelmente. No documentário, Betânia começa a falar de sua companheira de cela como uma amiga, e depois revela que na realidade elas têm um relacionamento.

Alguns tempos se passam e Betânia é transferida para o regime semiaberto: chega o momento da separação. Ela conta que as duas chegaram a fazer planos para quando saíssem, mas admite que é difícil prever o que vai acontecer “lá fora”, em um mundo tão diferente. Na emoção dos últimos instantes, fala inclusive que gostaria de cumprir o resto da pena onde está. Abriria mão de uma liberdade parcial pelo amor.

O que acaba acontecendo é uma transformação nas posições da personagem. De “que eu não quero saber de homem na rua eu não quero! Nunca mais!” ela passa, nos primeiros dias de fuga, para: homem não presta, “mas que pra uma... não digo nada, né?”.

O final é previsível: Betânia acaba morando junto com um homem por um tempo, mas se separa porque “homem não presta mesmo”. Tudo leva a afirmar que esse processo de descrença/crença/descrência continuará acontecendo. A homossexualidade feminina, à qual ela se refere em uma entrevista na frente do parceiro de então como o “passado”, parece mesmo ter ficado para trás.

Em *Leonera*, a protagonista vai viver um relacionamento homossexual. Ainda que tenha sido Marta quem tomou a iniciativa, ela o fez com muita tranquilidade e respeito – um comportamento totalmente distinto de Raco. Quando Julia corresponde ao seu interesse juntam-se para não mais se separar. Anos de convivência feliz e harmônica criando os filhos de ambas se passam, e elas permanecem em contato mesmo depois que Marta é solta.

Quando Sofia rouba Tomás e deixa a filha sem advogado é Marta que consegue uma defensora para ela. Condenada, Julia decide fugir e é com Marta que conta para isso. A ex-companheira lhe arruma documentos falsos e roupas novas para ela e o filho. Apesar de seus antecedentes e do risco que corre, Marta ainda vai entregar tudo isso pessoalmente no ônibus. Aproveita a ocasião, é claro, para ver a amada pela última vez – Julia fugirá do país.

O final de *Leonera* parece uma boa síntese de tudo o que já foi mencionado sobre maternidade e lesbianidade. A primeira sobrevive a tudo e está acima de

qualquer coisa: do país, da legalidade, do amor... E se a mulher não pode pensar em renunciar aos filhos por um homem, quem dirá por outra mulher. Marta e Julia não fogem à regra: sequer cogitam tal possibilidade.

Se o discurso dos audiovisuais transpõe para as telas a unanimidade social que, a despeito de toda a desconstrução efetuada pelos feminismos, ainda existe em torno do “amor materno”, também revela as muitas controvérsias em torno da lesbianidade – tema com o qual muitas feministas sentem dificuldade em trabalhar.

O movimento feminista, como todo movimento social, é composto por várias tendências e sua trajetória tem sido marcada por aproximações e silenciamentos no que toca à sexualidade lésbica. De forma irregular, ora ele vem pautando na sua agenda política as questões sobre as mulheres lésbicas, ora não. O tema dentro da agenda do feminismo não era considerado aglutinador e era visto com restrições, tendo inclusive sofrido interditos dentro da própria agenda. (BORGES, 2004, p. 1).

Definitivamente, a maternidade e a homossexualidade feminina desfrutam de *status* muito diferentes. Enquanto esta ainda é um grande terreno de batalha, aquela ainda reina soberana, muito próxima de como se consolidou no século XIX. O audiovisual, como parte estruturante e estruturada de nossas sociedades, participa ativamente de tais processos, seja como o registro do pensamento de uma época, seja como mais um ator nas imbricadas relações de poder que permeiam as mentalidades.

Referências bibliográficas

BORGES, L. S. **Feminismo e lesbianismo**. Disponível em <http://www.transasdocorpo.org.br/pdfs/FazGen20.pdf>. Acesso em 20 fevereiro de 2010.

ESCOSTEGUY, A.; MESSA, M. R. Os estudos de gênero na pesquisa em comunicação no Brasil. **Contemporânea**, Salvador: UFBA, vol. 4, nº 2, dez. 2006, p. 65-82.

PINHEIRO, M. O. A. **Dois mães**: um estudo sobre a homoparentalidade feminina nas camadas médias cariocas. Disponível em: <http://www.inarra.com.br/uploads/Dissertacao-Monografia-Mariana-Von-Oertzen.pdf>. Acesso em 20 fevereiro de 2010.

STEVENS, C. Maternidade e feminismo: diálogos na Literatura Contemporânea. In: _____ (org.). **Maternidade e feminismo**: diálogos interdisciplinares. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007, p. 15-79.

SWAIN, T. **Feminismo e lesbianismo**: quais os desafios. Disponível em: http://vsites.unb.br/ih/his/gefem/labrys1_2/femles.html. Acesso em 21 fev. 2010.

_____. Meu corpo é um útero? Reflexões sobre a procriação e a maternidade. In: STEVENS, C. (org.). **Maternidade e feminismo**: diálogos interdisciplinares. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007, p. 201-244.

TEIXEIRA, E. T. N. **Adiamento da maternidade**: do sonho à maternagem. Disponível em: http://portaldesicict.fiocruz.br/transf.php?script=thes_chap&id=00001502&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 20 de fevereiro de 2010.

Referências audiovisuais

CÁRCEL DE MUJERES. Nicolás Acuña. Chile, 2007, vídeo.

LEONERA. Pablo Trapero. Argentina/Coreia do Sul/Brasil, 2008, filme 35 mm.

O CÁRCERE E A RUA. Líliliana Sulzbach. Brasil, 2004, filme 35 mm.

1. Email: ninafabrico@yahoo.com

Filmes indígenas latino-americanos:

um paradigma em construção?

Juliano Gonçalves da Silva¹ (UFF, doutorando)

Pretendo discutir neste trabalho a emergência do gênero indígena e a sua utilização na “paisagem” do cinema, as rupturas e continuidades na conformação da *mise en scène* entre Jorge Sanjinés² e Claudia Llossa³.

Existe hoje uma clara emergência do personagem indígena em vários filmes de diferentes partes da América Latina, tais como: *Bolívia* (Israel Adrián Caetano, Argentina, 2001), *La huamaca paraguaya* (Paz Encina, Paraguai, 2006), *500 almas* (Joel Pizzini, Brasil, 2004), *Serra da desordem* (Andrea Tonacci, Brasil, 2006), *Terra vermelha* (Mauro Bechis, Brasil, 2008), *Corumbiara* (Vincent Carelli, Brasil, 2009), entre outros.

A partir desta constatação inicial percebi a recorrência de representações de indígenas e, mais que isto, de filmes inteiros centrados em trajetórias de vida indígenas, e me pus a indagar se isso era algo realmente inédito e inovador. Por meio da retrospectiva histórica da memória filmográfica, utilizada em outros momentos da minha vida acadêmica, percebi que muito do que tem sido apresentado como inovador e original pode não sê-lo efetivamente, inclusive podendo já ter sido pensado e sistematizado em outros movimentos fílmicos e ter relação com um paradigma criado e construído por Jorge Sanjinés, na sua trajetória do documentário comprometido, militante ou engajado com os indígenas

e a retratação dos índios. A sua proposição do cinema indígena é construída, entre outros elementos, por meio de sua teorização sobre o *plano-sequência integral* e sua composição em uma narrativa fílmica específica.

O cineasta, juntamente com amigos e conhecidos, foi o fundador do Grupo Ukamau, que passa a se chamar assim depois da realização do filme homônimo: antes disso o grupo tinha outro nome, chamava-se Kollasuyu. Nas palavras do próprio diretor:

Esse é o nome indígena de uma parte do Império Inca, que se dividia em quatro suyus, que eram regiões. O Kollasuyu era o que correspondia à região da Bolívia. Estava vinculada ao conhecimento do herbolário, da medicina. Era a região do Império Inca em que mais se conhecia a medicina; a parte do Kollasuyu, que hoje é a Bolívia. Com este grupo realizamos um primeiro filme comprometido, 'engajado' como vocês o chamam, que se chama Revolución, ano 62. E esse filme, creio, abriu as portas para o nosso trabalho porque foi muito bem prestigiado no país." (NUÑEZ,2004)

Sanjinés propunha que o cinema deveria contar histórias, como fazem os narradores populares. Assim, inclui nas suas produções uma dialética inversa à individualista europeia tradicional, valorizando o coletivo como elemento-chave da vida indígena, onde um personagem só existe em decorrência do valor atribuído pela sociedade e de sua estruturação total. Advém daí a utilização de múltiplos pontos de vista em um mesmo filme, não mais se concentrando em um único personagem ou olhar, alterando com isto, radicalmente, o desenvolvimento dos pontos de vista contidos em seus filmes.

Em resumo, o plano-sequência integral parte do pressuposto inicial de ir com a câmera na mão aonde o povo está, integrando depois o personagem coletivo, a noção de tempo circular e a paisagem como um personagem. Este último

elemento, não menos importante, restabelece algo que se vive nas cosmovisões indígenas e que a vida o mundo moderno ocidental perdeu e matou como o cerne da “selvageria” e da “incivilização”.

Creio que, com essa prática, o grupo lança um paradigma na representação do indígena latino-americano, criando aqui um gênero específico de filme que tenho chamado de *indígenas* ou *filmes nativos*. Isto está profundamente marcado pelas ideias expostas no livro de autoria do mesmo grupo, *Ukamau, Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, apresentado pelo autor como o resultado de

um processo de grande teorização para responder à inquietude que o nosso cinema despertou na Europa, nos críticos... para responder a perguntas que sugerem: “Por que esse tipo de cinema?”... Começamos a escrever, também, para nos indagar, a nós mesmos, por que estávamos fazendo esse tipo de cinema, para explicarmos a nós mesmos porque fazíamos esse cinema. Havia uma inquietude em saber que cinema tínhamos que fazer, como era o cinema que se tinha que fazer. Chegara o momento de colocar as ideias mais claras sobre o papel do cinema na sociedade, o papel do artista na sociedade. A necessidade mais adiante, também, de buscar uma linguagem mais própria.” (NUÑEZ, 2004).

Nessa perspectiva, cada filme se tornaria uma continuação criativa da própria cultura a que pertence e estaria sintonizado com os seus ritmos internos, fornecendo outra cosmovisão e forma narrativa mais próxima do território multiétnico e multicultural do mundo andino (AVELLAR, 1995, p.254-255).

Creio que, para se aproximar dos modos, como esse paradigma começou a ser estruturado e como este movimento cinematográfico construiu uma produção própria que se efetivou como um gênero, nada melhor que acompanhar os principais filmes realizados pelo grupo Ukamau e situar os seus conteúdos.

O primeiro filme de longa-metragem realizado pelo grupo foi interpretado não por coincidência, como seu manifesto cinematográfico, já que tem como

título o seu nome *Ukamau / así es* (Bolívia, 1966). Pouca ou nenhuma imagem da Bolívia havia, até então, circulado pelo mundo cinematográfico, tendo sido este o primeiro filme falado em aymará⁴ e que contou com um tratamento meticuloso de montagem. Em 1997, quando foi apresentado em Cannes, impressionou a Georges Sadoul pela sua grandiosa força e crueza no registro das comunidades indígenas. Três anos depois, o grupo realiza *Yawar mallku (Sangue do condor)* (1969), o filme que é considerado um marco em sua trajetória. Sua história poderia ser resumida da seguinte forma: em uma comunidade camponesa do altiplano, a desgraça se abate sobre um casal que, após a perda de seus filhos e ao tentar gerar outros, descobre que a esposa, como muitas outras mulheres do local, está impossibilitada de engravidar. Algumas suspeitas apontam para a esterilização realizada na maternidade que os estrangeiros do Corpo de Progresso instalaram no povoado próximo. Este filme é considerado por muitos críticos como um dos exemplos mais famosos do cinema latino-americano engajado (ou militante). Como a maioria dos filmes enquadrados nesse gênero, este foi feito com um orçamento modesto, apesar de ter contado em sua produção com grandes obstáculos.

No entanto, é em termos culturais e ideológicos que *Yawar mallku* é mais importante. Esse polêmico filme é um ataque poderoso e profundo ao imperialismo dos Estados Unidos. No filme, os membros de um Corpo de Progresso (leia-se “Corpo de Paz”), que trabalham, ironicamente, em uma clínica obstétrica, esterilizam cirurgicamente “desavisadas” mulheres indígenas. Jorge Sanjinés, consciente da baixa população histórica da Bolívia e da alta taxa de mortalidade infantil, se sentira perturbado pelos meios de comunicação, que informavam que os EUA e a *Peace Corps* estavam operando de tal forma em seu país. Embora os funcionários dos EUA tenham negado tais atividades, a recepção do filme criou uma imensa polêmica no país e, na opinião de Sanjinés, foi um fator importante na expulsão do Corpo de Paz da Bolívia em 1971.

Para Sanjinés, o imperialismo dos EUA, literal e figurativamente vai roubando dos índios bolivianos seu sangue e o seu direito à vida de acordo com suas próprias tradições e costumes. O governo boliviano, alegadamente por

insistência dos funcionários dos EUA, inicialmente proibiu *Yawar mallku*. Após 24 horas, no entanto, a proibição foi retirada devido à pressão pública gerada pela onda de protestos e manifestações favoráveis ao filme. Devido à sua abordagem socialmente significativa do tema nacional e à sua natureza controversa, *Yawar mallku* tornou-se imensamente popular entre os bolivianos. Cabe ressaltar que o grupo Ukamau vai utilizar diversas estratégias distintas da exibição tradicional em salas de cinema, realizando projeções no campo, nas comunidades e em regiões de mineração, sendo que as exibições eram seguidas de debates com o público.

A busca do grupo Ukamau, iniciada com a realização do longa-metragem *Ukamau*, continua na forma como é retratado o povo indígena em *Sangre de condor*, alcançando um momento ideal de ápice e de grande glória em *La nación clandestina* (1989).

Se fôssemos apenas resumir em uma sinopse a história deste último filme, seria assim: Sebastián Mamani, carpinteiro de uma comunidade aymará que fabrica caixões, decide retornar à sua comunidade de origem no altiplano, depois de vários anos fora. Sabe que sua viagem ao povoado significa o fim de sua vida porque havia sido expulso para sempre por corrupção como dirigente comunal. Enquanto prepara a viagem, se produz em La Paz um golpe e a sangrenta repressão nos bairros periféricos é imediata. Durante o trajeto a pé até Wilkani, Sebastián recorda momentos-chaves de sua vida.

Temos agora, neste filme, um personagem com nome Sebastián Mamani, que se destaca na narrativa ao lado dos demais. O retorno definitivo alcançado por Sixto em *Yawar mallku* será constantemente ansiado por Mamani em *La nación clandestina*. Mamani na cidade é um morto-vivo, um ser desprovido de energia e de identidade. A sua morte simbólica se realiza no momento em que ele foi expulso de sua comunidade: na cidade, ele respira morte por todos os lados, sua casa está repleta de caixões para crianças. Nessa outra realidade, a sua função é fabricar leitos mortuários para os que tiveram a vida decepada prematuramente. O único jeito possível de ele ser reincorporado à sua comunidade e renascer simbolicamente é a morte. Somente morrendo fisicamente é que o personagem

poderá livrar-se da sua culpa e voltar a ter identidade. A sua identidade é a identidade de sua cultura e é ela a responsável por manter a vida de seu espírito.

Após um breve prólogo, pelo qual sabemos o paradeiro de Mamani e sua fascinação infantil pelo ritual da dança da morte, nos situamos no trajeto do personagem que o levará da cidade grande à sua aldeia. Utilizando-se do tempo circular, a narrativa sempre volta para o percurso de Mamani, que visualiza momentos de sua vida pregressa. Em um mesmo plano sequência vemos os tempos se mesclarem. O que está claro e transparente para um espectador andino – para o qual o filme foi feito – é nebuloso para um espectador ocidental. Este, aos poucos, vai decifrando os códigos apresentados como se estivesse tirando uma carta em um jogo de baralho, onde cada nova carta é uma revelação que só fará sentido ao ser justaposta à outra carta tirada anteriormente. Assim, para nós, as informações referentes à cosmovisão do povo andino são tão fragmentadas quanto os tempos narrativos da obra. Talvez seja essa a principal sensação evocada durante a exibição de *La nación clandestina*: uma sensação de descoberta, de estar diante de um cinema jamais feito por nenhum realizador, de um cinema que pode, sim, ser descrito com letras garrafais como *não ocidental*.

O conceito de um país que vive dentro de um outro país e que tenta ferozmente se afirmar surge na obra de Sanjinés, de forma sistemática e incisiva, com *La nación clandestina*. Em *Para recibir el canto de los pájaros* (1995), vemos o encontro travado entre uma equipe de filmagem, composta por representantes de uma elite branca urbana, e uma comunidade indígena andina. A grande problemática levantada pela obra é justamente o confronto de duas sociedades totalmente distintas e a ignorância da sociedade branca em relação à cultura e à filosofia dos povos andinos. Os brancos, impregnados de etnocentrismo, creem que todas as culturas se movimentam de acordo com as leis da sua própria, e com isso promovem a reprodução do que pretendem criticar.

É interessante que, neste filme, são reafirmados o tempo circular e o personagem múltiplo e coletivo, configurando-se os atuais brancos bolivianos

como a elite que substitui e repete as ações dos espanhóis e, do outro lado, os indígenas de hoje e de ontem da mesma forma. Em determinados momentos, temos dificuldade de saber quem é quem, pois a utilização do plano sequência integral envolve e recontextualiza todos de um modo fantasticamente eficaz; além disso, a integração da paisagem como personagem pontua momentos cruciais da trama, pois, como afirma o próprio Sanjinés,

na vida do homem andino, a paisagem é um personagem. É toda uma cultura voltada ao espaço, uma cultura voltada à paisagem, uma cultura voltada à terra; uma profunda relação, uma relação com a terra, que a chamam de Pachamama, a Mãe Terra, na qual o homem andino está na paisagem. (NUÑEZ, 2004).

Creio que esta passagem pela obra do grupo Ukamau nos permite elucidar melhor o que representaram, na constituição da imagem do indígena no cinema, muitos dos postulados do grupo. Quanto aos elementos deste filme que hoje transbordam nos filmes da cineasta Claudia Llosa, como podemos elucidar sua reflexão na constituição do retrato do personagem indígena realizado em seus filmes? Em que medida ela dá continuidade ou não ao modelo proposto pelas reflexões e práticas do grupo Ukamau? Pela comparação entre as obras, o que emerge? A partir da prática do grupo Ukamau com a utilização da paisagem como personagem, procurarei apontar, no próximo item, como esses elementos estéticos são apresentados nos filmes *Madeinusa* (2006) e *La teta assustada* (2009), reatualizando e dialogando com os padrões do gênero que Sanjinés funda.

A diretora peruana Claudia Llosa recorre a atores não profissionais em sua estreia e consegue explicar várias coisas sobre uma cultura ancestral sem que nós tenhamos a sensação de estar frente a um tratado cinematográfico no estilo clássico, ou seja, hermético e de difícil comunicação.

A protagonista da história é Madeinusa – um nome comum em certos círculos do Peru, como o é Usanavi – uma adolescente indígena de 14 anos, filha

de Cayo, o prefeito, cujo cotidiano, assim como o de todo o povoado, estremece ao aparecer Salvador, um geólogo que trabalha em uma mina da zona justamente durante “o tempo santo”. A cineasta, residente em Barcelona, explica que a incursão deste personagem serve para explicar como “a dialética se vê truncada”:

Esse tipo de sincretismo, a intervenção da figura do forasteiro na vida do lugar e o conflito que desencadeia, me interessava muito como assunto, também queria falar da ausência de castigo, vinculando-o à religiosidade, ao retorno do intuitivo... Enfim, creio que o filme tem muitos níveis, e minha tarefa tem sido encontrar o equilíbrio entre eles. (ROVIRALTA, 2006)

Madeinusa vive, então, em um pequeno povoado andino. Sua existência se situa entre o temor ao pai, que a assedia sexualmente, e a ilusão de migrar para Lima. Finalmente consegue libertar-se, ainda que antes assassine seu pai e sacrifique um inocente, Salvador. O filme se presta a denunciar a incapacidade dessa sociedade de ordenar o fundo revoltoso e não conformista do ser humano. O filme postula que no povoado andino existe um “tempo santo”, um período onde a lei fica em suspenso e todas as transgressões são possíveis, não gerando culpa, nem sanções. Nesse período não há autoridade e todos os desejos podem ser realizados, incluindo o incesto. No início do drama está o desejo do pai, que é também o prefeito da cidade. Abandonado por sua esposa, que se foi – ou fugiu – para Lima, o pai está decidido a realizar a fantasia de possuir a sua filha. Amparando-se no “tempo santo” a autoridade pretende violar o fundamento mesmo da ordem social que não é outro senão a proibição do incesto. Não obstante, a filha resiste ao pai e se entrega a Salvador, um jovem mestiço da classe média limenha que está casualmente no povoado. Madeinusa aposta que esse gesto produzirá um vínculo com Salvador, que lhe permita deixar tudo e migrar para Lima.

O plano parece se desenvolver conforme o esperado, mas, quando o casal Madeinusa-Salvador está escapando, Madeinusa recorda que seu pai está com

os brincos de sua mãe, aqueles que lhe tomou por sua desobediência. Ela não está disposta a partir sem esses brincos, pois eles simbolizam a identificação com a mãe e também a autonomia da jovem – coisa que parece tão intolerável ao pai que ele destrói os brincos, mordendo-lhes. Quando Madeinusa os descobre quebrados, sente um ódio mortal. Então, deixando-se levar por sua fúria assassina, envenena o pai. Quando seu crime é descoberto, opta por culpar Salvador, que é presumivelmente punido pela comunidade.

No mundo retratado no filme, a lei e a cultura não conseguem resolver os conflitos e paixões mais primordiais dos seres humanos. Muito em especial, é o pai que não está à altura de seu papel. Temos uma sociedade em retrocesso à barbárie.

Diante disso, temos que nos fazer duas perguntas: o incesto é recorrente no mundo andino e popular? Qual é o sentido de sua visibilidade?

Para a primeira pergunta, temos que evocar a quantidade de estupros entre parentes que saem nos noticiários de TV, violações que têm os jovens como personagens principais. Essa visibilidade quase obsessiva não teria a ver, também, com o olhar ávido de escândalos sensacionalistas dos jornalistas? Não se trata, por acaso, de ratificar uma imagem prévia do mundo popular como selvagem? Por acaso podemos estar seguros de que o número de estupros e incestos é menor nas classes médias?

Para responder à segunda pergunta, sobre o sentido da visibilidade dessa realidade, temos que notar que no filme não existem as bases para uma reforma interna dos costumes. Definitivamente, esse mundo não pode redimir-se dos seus retrocessos na animalidade do abuso, motivo pelo qual Madeinusa faz bem em fugir, sendo sua única saída a migração para a cidade. Segundo os noticiários, o mesmo sucede no mundo popular. Então, dentro desta perspectiva, todo o Peru estaria dominado pela barbárie, à exceção das classes médias. No filme, além disso, o único representante das classes médias, não indígena, é injustamente

assassinado pelos povos andinos. Ou seja, no filme se mostra um país que, pela barbárie e o *deficit* de autoridade no mundo popular, não é viável. Eu gostaria de acreditar que o filme está equivocado.

***La teta asustada: do indivíduo à coletividade,
do medo pessoal ao horror de todo um país.***

Fausta, a personagem principal, é uma mulher retraída e tímida que inicia o trabalho como empregada doméstica na casa de uma senhora loira, rica pianista e compositora decadente em Lima. Sua família é de clara ascendência camponesa e indígena, o que fica exposto desde o início nas canções cantadas por ela só para si própria e a memória de sua mãe. Fausta sofre os traumas da doença da teta assustada, consequência dos estupros e violências perpetrados pelo grupo Sendero Luminoso sobre a população local, principalmente sobre as mulheres (no caso, a vítima teria sido sua mãe); segundo crença popular, essa doença é transmitida pelo leite materno e consiste em uma autodefesa que se caracteriza pelo crescimento de um corpo estranho, uma batata, dentro da vagina, o que impede a penetração.

A relação de Fausta com o novo mundo, representado pela cidade (o não indígena, o estranho e o urbano), e suas relações com a patroa e o jardineiro vão estruturar grande parte da narrativa. Por outro lado, existe o mundo da família de Fausta: seu tio e o preparo dos bufês para casamento são um tema à parte dentro da *mise em scène* fílmica, representando a forma de vida das classes populares limenhas e sua sociabilidade, mas é preciso ressaltar a dificuldade de Fausta para também se integrar a esse mundo. Ela aparece sempre distante e alheia a ambas realidades, reflexiva e recolhida dentro de seu drama próprio e sem capacidade para superá-lo e encarar, entre outras coisas, a possibilidade do amor e da felicidade. Outro elemento fundamental é a relação com a tradição e

sua mãe – somente à medida que esta se vai, Fausta começa e integrar-se com mais proximidade ao mundo urbano da casa da patroa, o que não ocorrerá sem traumas e dificuldades.

Em muitos momentos, o filme retoma também suas referências à literatura latino-americana e ao realismo mágico à *la* García Márquez. Em sequências suspensas entre o real e o sonho, a história se desenvolve fazendo graça de situações absurdas e tomando licenças poéticas e líricas do cotidiano mais massacrante.

Conclusão

Vimos, na discussão anterior, que alguns aspectos se destacam no tratamento dado ao personagem indígena nos filmes que foram objeto da presente análise e que parecem apontar para o surgimento de um novo cinema indígena na América Latina. Estes personagens estão comprometidos com o tipo de narrativa que é construída pelos diretores. No caso dos filmes de Claudia Llosa, são eminentemente femininos e farão a ponte geracional entre presente e futuro. Esta ponte terá uma vinculação muito forte com as tradições, representadas por figuras fortes maternas, presente no caso de *La teta asustada* (em que a mãe morre no decorrer do filme) ou ausente como em *Madeinusa*, que pontua a fuga e busca de autonomia frente ao marido (prefeito) e demais figuras de autoridade do mundo do poder moderno. Não existe mais a figura do personagem múltiplo representando o vínculo com o coletivo, mas este se dá em relações explícitas com a proximidade e importância da família, agora não tão extensa, mas nuclear. A integração com o mundo dos brancos parece estar em um outro momento: se a exploração continua, buscam-se pontes de compreensão mútua nos processos, mesmo que em ambos os filmes os resultados sejam catastróficos (a morte do mestiço Salvador, que ajuda Madeinusa, e o roubo das canções tradicionais de Fausta); por outro lado, não se idealiza a possibilidade de existirem heróis ou atores não implicados nos problemas dessas sociedades. O tempo continua transitando entre um linear e um

mágico, reiterando uma certa circularidade em ambas narrativas. Na pontuação das canções e falas quéchuas, encontramos ecos do passado presente e ligações narrativas com as tradições culturais específicas. A exploração continua existindo, mas de formas às vezes muito mais sutis e difíceis de serem combatidas, pois o traço de diferenciação não é apenas de classe e étnico, é também de gênero. Os cuidados com valores estéticos são redobrados e o uso de atores não profissionais garante um frescor e colorido todo especial, muito próximo da realidade das comunidades tradicionais andinas. A dura experiência do contato remonta a narrativas míticas de resistência próprias, como no caso da proteção por uma batata na vagina e a própria invenção de um tempo santo, fora do mundo judaico-cristão, onde tudo é permitido.

Sendo assim, temos Andrés, em *Ukamau / Así es que*, de uma forma inicial, acaba sendo um modelo de índio ideal, que está em efetiva harmonia com a natureza e é unido a toda sua comunidade, o que não corresponde à perspectiva de ação solitária extremamente individualista que desenvolve a partir do assassinato de sua mulher. Em função disso, os laços totais com o social e o tempo mítico ainda não conseguem se estruturar em definitivo, mas já apresentam esboços da importância dada à paisagem como um elemento a ser considerado na narrativa.

Em *Yawar mallku* temos os irmãos Sixto e Inácio. Sixto é o protótipo do índio imigrante que tenta, indo para a cidade em busca do “progresso”, deixar de ser índio, assumindo como seus os valores burgueses dos mestiços dominantes. No entanto, pelo fato de ser operário, depara-se com a impossibilidade efetiva dessa igualdade. Buscando ajuda para seu irmão ferido entre a burguesia citadina encontra o desdém e percebe o seu lugar. Inácio, que representa o campo, sendo o chefe de sua comunidade, busca perpetuar sua cultura frente a tudo, volta à sua comunidade e, expondo os problemas ao grupo, demonstra a importância das decisões e ações coletivas ao enfrentar as Forças de Paz e as expulsar. Vemos a passagem de um herói individual do protótipo de Andrés para um coletivo muito mais coerente com a lógica indígena. Assim, vemos o sentimento e a emoção prestando papel à constituição da razão.

Sebastián Mamani é o modelo mais elaborado na lógica do paradigma indígena constituído por Sanjinés, e uma prova de que não se pode negar a origem: numa culminação incessante do mito do eterno retorno, reitera o tempo cíclico, o tempo mítico e a lógica indígenas. Nele, efetivamente vemos o resultado constituído em grande parte pelo seu ensaio *El plano secuencia integral*, a busca da manutenção das tradições mesmo que elas só possam ser estabelecidas pela porta da saída, através da sua última dança e (embora no filme eternizada em película de celuloide) da morte do personagem. E, quem sabe, o espelho social disso seja a morte de uma cultura, simbolicamente pensada como parte cíclica de um processo que acontece há milênios no mundo inca e que se reelabora, como podemos ver (ou transcender) nas significações das adorações às Wacas⁵ e ao próprio Inca⁶, e à força que existe na reiteração do culto aos mortos e ancestrais.

É importante também frisar as diferenças em termos de circulação desses filmes. Nas décadas de 60 até 90, período dos filmes realizados por Sanjinés, a distribuição era precária na Bolívia e a recepção dos filmes pelos indígenas só ocorreu por um empenho que fazia parte da estratégia do cinema engajado do grupo Ukamau. Já a produção de Claudia Llosa e sua circulação chegou aos indígenas em um contexto extremamente diferente, muito mais próximo da indústria cultural atual de distribuição de audiovisual, e ainda é uma incógnita quanto a muito dos significados de sua recepção pelos próprios indígenas peruanos. Mas um fato efetivamente relevante é a constatação de que suas realidades sociais, assim como de muitos latino-americanos, pouco melhoraram entre esses anos...

Creio que a mudança da caracterização dos personagens também deve levar em conta muito da própria dinâmica interna das culturas retratadas; por outro lado, é impressionante a dinâmica criadora permanente que esses personagens nos permitem e como ainda hoje exercitam e impulsionam todo um imaginário constantemente reatualizado por suas imagens, o que evidencia a necessidade constante de tematizá-los em filmes na América Latina. Madeinusa, ou o espelho dos gringos, e Fausta, ou o outro lado da violência, nos mostram atualizações desses personagens que fixam uma persistência desses atores na tela. Agora podemos falar de uma atriz que, em grande parte, mostra sua vida passada na

cidade de Lima nas telas e almeja uma interpretação que transcenda esse outro já conhecido. Agora detemo-nos em nossas singularidades e diferenciações também a partir da constatação de que esse outro e suas narrativas também estão em nós, fazendo parte de nossas referências culturais e estimulando nosso lado “negro” e incompreendido a aceitar a diferença de outra forma.

Referências bibliográficas

AVELLAR, José Carlos. **A ponte clandestina**. São Paulo: Ed. 34, 1995.

CÓLON, Pedro Sangro & FLORIANO, Miguel Á. Huerta. **El personaje em el cine – Del papel a la pantalla**. Madrid: Calamar, 2007.

GARCIA, Estevão de Pinho. **O vôo do condor, 2003**. Disponível em: <http://www.contracampo.he.com.br>. Acesso em: 26 nov. 2009.

NUÑEZ, Fabián. **Entrevista de Jorge Sanjines**. Rio de Janeiro, 13 de agosto de 2004. Disponível em: <http://www.contracampo.he.com.br>. Acesso em: 26 nov. 2009.

SANJINÉS, Jorge & GRUPO UKAMAU. **Teoría y práctica de un cine junto al pueblo**. México: Siglo Veintiuno Editores, 1979.

SCHUMANN, Peter B. **Historia del cine latinoamericano**. Buenos Aires: Legasa, 1987.

ROVIRALTA, Jordi. Claudia Llosa difumina en 'Madeinusa' la línea entre lo real y lo mágico. **El País**, Madrid, 31 mar. 2006. Disponível em: http://www.elpais.com/articulo/cine/Claudia/Llosa/difumina/Madeinusa/linea/real/magico/elpcinpor/20060331elpepicin_5/Tes. Acesso em: 18 out. 2009.

Referências audiovisuais

TERRA VERMELHA. Mauro Bechis. Brasil, 2008, filme 35 mm.

UKAMAU / ASÍ ÉS. Grupo Ukamau. Bolívia, 1966, filme 35 mm.

YAWAR MALKU. Jorge Sanjinés. Bolívia, 1969, filme 35 mm.

500 ALMAS. Joel Pizzini. Brasil, 2004, filme 35 mm.

-
1. Email: juliano.gds@ig.com.br
 2. Nascido em Sucre (Bolívia) em julho de 1936, começou a fazer cinema no Chile em 1957.
 3. De origem ítalo-peruana, nasceu em Lima em novembro de 1976 e vive em Barcelona há cinco anos.
 4. Língua falada por grupo étnico de mesmo nome, que vive em terras que se estendem geograficamente do Peru ao Chile.
 5. Objetos sagrados revestidos de poder religioso.
 6. Indivíduo que reúne os poderes de Deus na terra, similar ao Faraó egípcio.



Documentários

A encenação documentária

Fernão Pessoa Ramos (UNICAMP)¹

Alguns dos principais lugares-comuns na reflexão sobre documentário estão relacionados à questão da *encenação*. Trata-se de tema no qual grandes confusões conceituais são permitidas. Vamos começar pelo primeiro mito a ser desconstruído. Não é verdade que o documentário nasce se distinguindo do cinema ficcional que se fazia em estúdios, no modo da antiga oposição Lumière versus Méliès. O documentário surge utilizando largamente estúdios e encenação. Boa parte dos filmes que compõem o que chamamos de *tradição documentária* utiliza formas distintas de encenação. Trabalham em ambientes fechados, preparados especificamente para a encenação documentária (os estúdios), ou utilizam locação. Roteiro prévio detalhado e *encenação* são elementos básicos para o documentário enunciar. É necessário, portanto, ao pensarmos a *encenação documentária*, distinguir em sua amplitude a modificação de atitudes que a presença da câmera provoca.

A encenação é um procedimento antigo e corriqueiro em tomadas de filmes documentários. Vamos distingui-la em três tipos:

1º tipo de encenação: a encenação-construída. O que chamo de encenação-construída é um tipo de ação inteiramente construída para a câmera. Para tal, são utilizados estúdios e, frequentemente, atores não profissionais. Na encenação-construída a circunstância da tomada está completamente separada

(espacial e temporalmente) da circunstância do mundo cotidiano que circunda a presença da câmera. A relação entre espaço-dentro-de-campo e espaço-fora-de-campo é de heterogeneidade radical. Como exemplo, podemos citar a encenação-construída em documentários como *Night mail* (Harry Watt; Basil Wright, 1936), *The thin blue line* ou *Walking with dinosaurs* (este último, um documentário da BBC).

A *encenação-construída* engloba um conjunto de atitudes desenvolvidas explicitamente para a câmera e a circunstância de mundo que conforma a imagem. Denominaremos esta circunstância na presença da câmera de *tomada*. Em *Night mail*, clássico do documentário inglês, a cena em que os carteiros estão dentro do trem distribuindo cartas em boxes foi inteiramente filmada num vagão de estúdio, construído para as tomadas do filme. As condições tecnológicas da época não permitiam tomadas daquele tipo, com aquela imagem, em um vagão em movimento. A própria concepção estética do documentário griersoniano solicita fotografia sofisticada e angulações rebuscadas. A fotografia característica do documentarismo inglês faz com que a ação na tomada seja preconcebida em seu desenvolvimento. Exige preparação da ação, repetições, decupagem prévia e representação especificamente voltada para as condições de luz e sombra exigidas pela máquina câmera. Está fora de seu horizonte a dimensão estética do transcorrer do mundo em sua intensidade e indeterminação.

No *documentário cabo*, manifestação contemporânea do documentário clássico, podemos ver a dimensão que ocupa hoje a *encenação-construída*. A produção da BBC citada, *Walking with dinosaurs*, é realizada com material de ponta em manipulação digital da imagem. Tomadas são realizadas dentro e fora de estúdio, com intenso uso de trucagem. Tanto a manipulação digital, como a encenação-construída em frente à câmera, são procedimentos utilizados para obtenção da figura imagética do dinossauro. A encenação de uma reconstituição ou reconstrução histórica sempre foi um gênero forte em documentários do como *A vida de Cleópatra*. O documentário baseado em roteiro e decupagem prévia, com asserções sobre o mundo histórico, trabalha, portanto, com imagens carregadas de trucagem digitais, obtidas em estúdio. Ao analisar a amplitude da tradição

documentária hoje, devemos reconhecer o lugar de destaque que é ocupado pela encenação em estúdios de documentários. A ação previamente encenada mistura-se a formas mais contemporâneas, como depoimentos para a câmera e montagens com material de arquivo.

2º tipo de encenação: a encenação-locação: A encenação neste caso é feita em locação, no local onde o sujeito-da-câmera sustenta a tomada. O diretor pede explicitamente ao sujeito filmado que encene. Em outras palavras, que desenvolva ações e expressões com a finalidade de figurar para a câmera um ato previamente concebido. A *encenação-locação* distingue-se da *encenação-construída* ao explorar efeitos próprios à circunstância de mundo, onde o sujeito filmado vive a vida. Na *encenação-locação*, a tomada explora a tensão entre a encenação e o mundo em seu cotidiano. Existe aí um grau de resistência entre a intensidade do mundo e a encenação propriamente dita não está presente na *encenação-construída*. Essa tensão se respira imageticamente enquanto estilo.

A *encenação-locação* envolve ações preparadas especificamente para a câmera, mas nela já sentimos em grau maior a indeterminação e intensidade do mundo em seu transcorrer. Para encenar, Flaherty viveu a dura vida de Aran, do mesmo modo que viveu com Nanook. O *encenar*, para o diretor americano, possuía um sentido distinto daquele que teve para o grupo documentarista inglês dos anos 30. Nanook era efetivamente um esquimó. As tomadas foram feitas em seu mundo, a baía de Hudson, sob condições adversas de temperatura, ainda que não exatamente aquelas que o filme representa. Não existiam condições tecnológicas, no início dos anos 20, para se filmar em locomoção pela região Ártica. O negativo, por exemplo, não tinha emulsão em baixas temperaturas. A solução encontrada por Flaherty foi preparar a ação do personagem, mantendo-se próximo a pequenos centros habitados onde encenou o movimento de Nanook em terras distantes. Este tipo de encenação documentária coloca questões éticas e estéticas bastante distintas da *encenação-construída*. Se o filme *Nanook, o esquimó* fosse encenado através da ação-construída, Nanook não seria o esquimó Allariak, mas um ator amador japonês, representando um esquimó dentro de um

estúdio, no verão californiano, tendo acima de sua cabeça, fora de campo, um chuveiro jogando flocos de isopor. Flaherty abominava a *encenação-construída*, como fica claro em sua biografia e em diversos conflitos que teve com diretores realistas hollywoodianos. É o caso dos desentendimentos com Murnau, por exemplo, durante as filmagens do filme *Tabú*, de 1931. Na *encenação-locação* reside um grau de intensidade da tomada inteiramente distinto daquele da *encenação-construída*. O espectador não vê uma imagem de estúdio, mas vê uma imagem da baía de Hudson, e isto está bem claro para ele - embora não esteja claro que o iglu, no qual Flaherty mostra uma família abrigada do frio, não pode ter teto para permitir a entrada da luz. Como a ética que rege a fruição do documentário *Nanook, o esquimó* não é a ética centrada na demanda de interação e reflexão, o fato de a câmera não mostrar o iglu sem teto possui uma importância marginal para definirmos o campo ético deste documentário.

Também Rucker Vieira destelhou casas para filmar o interior de residências no documentário *Aruanda* (1960) e Linduarte Noronha teve problemas para encontrar o garotinho que atua como filho na família que o filme mostra. Flaherty igualmente tivera dificuldades para obter a permissão da mãe para seu filho interpretar o menino da família nuclear em *O homem de Aran*. Como Flaherty, Noronha acabou escolhendo um líder comunitário da região, João Carneiro, para viver o protagonista Zé Bento. *Aruanda* é um documentário ligado às propostas do documentarismo clássico britânico, e tem sua ação inteiramente construída dentro dos parâmetros éticos e estéticos da *encenação-locação*. Dizer que *Aruanda* “faz ficção” é esquecer a tradição documentária da primeira metade do século. *Aruanda* é um documentário que, como tantos outros, reconstitui um fato histórico - a formação de um Quilombo na Serra do Talhado por Zé Bento. Para construir sua narrativa e estabelecer as asserções sobre esse fato histórico, utiliza moradores da região para encenarem um pedaço da História no próprio cenário em que vivem. Análises fílmicas documentárias costumam descarrilhar quando os procedimentos estilísticos da *encenação-locação* são analisados a partir do campo da ética, definido pela preparação da *encenação-construída* ou pela indeterminação da *encenação-direta*.

Há toda uma gama de filmes ficcionais que exploram a intensidade da tomada. Diretores de ficção se especializaram em lidar com este tipo de imagem e extrair o máximo efeito da intensidade da tomada em locações. Afirmar que filmes ficcionais possuem uma característica documentária por explorar a tomada em locação demonstra falta de familiaridade com a tradição documentária e com a tradição ficcional do cinema. Não só o documentário trabalha amplamente com tomadas planejadas, fechadas para a indeterminação, mas também, em toda a história do cinema de ficção, são comuns tomadas sob a influência das condições intensas de locação. Filmes de ficção, que trabalham com a intensidade da tomada são apenas ficções com traços realistas mais marcados. Nada possuem em comum com a narrativa documentária, conforme a definimos como forma de enunciação assertiva.

3º tipo de encenação: A encenação-direta, que também chamamos de encena-ação. A encenação-direta engloba uma série de ações e expressões detonadas pela própria presença da câmera. Na *encenação-direta*, ou na *encena-ação*, os comportamentos cotidianos surgem modulados pela intrusão do sujeito que sustenta a câmera. Filmes como *Entreatos* e *Nelson Freire* (João Salles), *Caixeiro Viajante* (Albert Maysles, David Maysles e Charlotte Zwerin), *Grey Gardens* (Albert Maysles, David Maysles, Ellen Hovde e Muffie Meyer), *High school* (Frederick Wiseman), *Santo forte* (Eduardo Coutinho), *Coração vagabundo* (Fernando Grostein Andrade), e boa parte da tradição documentária que vem do Cinema Direto, podem ser citados como exemplos. Entre Maysles e Wiseman, a *encenação-direta* oscila. Os irmãos Maysles, embora sempre na posição de recuo, costumam abrir espaço maior para o adensamento da encenação, realçando personalidades que existem para a câmera. Coutinho, em *Santo forte*, e em sua produção recente, acentua esta tendência: rompe a inserção do personagem no mundo cotidiano para figurar uma personalidade, compondo-a na forma depoimento. Já Wiseman assume de modo decidido o *recuo* do sujeito-da-câmera. Sentimos em seus filmes mais o mundo em seu transcorrer e menos o *exibir-se* para a câmera.

Pierre Perrault em *pour la suite du Monde* (1963), clássico do Cinema Direto Canadense, recria, para o documentário, uma pesca de beluga que não existe mais. A encenação dos pescadores de berluga no filme de Perrault coincide com a encenação dos pescadores de tubarão em *O homem de Aran*. Quando os pescadores falam para Perrault sobre a proposta de encenação da pesca eles não encenam. Eles estão falando sobre a ação da pesca, do mesmo modo que Lula, na encenação cotidiana de seu ser, fala para João Salles em *Entreatos*. No filme de Perrault, a *encena-ação* fica clara para o espectador, é discutida e tematizada no próprio filme e serve de motivo para o detonar da narrativa documentária em um estilo bem característico do Cinema Direto. A questão do filme não é encenar a pesca, mas filmar a *encena-ação* de uma pesca já extinta, através dos depoimentos dos pescadores. A *ação* da fala sobre a *encenação* é o tema do filme, e não a reencenação em si de uma ação extinta (a própria pesca, que não se fazia mais). Não há, portanto, a *encenação-construída* dessa pesca. Haverá sentido em chamar, pelo mesmo nome, motivações tão distintas da mesma *ação-encenar*? Haveria algo de comum entre o *encenar* da pesca de tubarão em *O homem de Aran*, a *encena-ação* dos pescadores de beluga em Perrault, e a *encena-ação* de Lula para Salles?

A *encenação-direta* é a franja da encenação considerada ética pelo novo documentário que surge na virada dos anos 60. Flaherty vive dois anos na ilha de Aran, se aproximando gradativamente da população e filmando usos e costumes do lugar. Apesar da convivência intensa com o mundo que filma, Flaherty pensa a representação documentária exclusivamente dentro do horizonte estilístico da *encenação-locação*. Homem de seu tempo, não está no horizonte de Flaherty a ética e a concepção estilística documentária que irá fundamentar uma nova narrativa nos anos 60. Como exigir de alguém a consciência de uma época que não é a sua, mas nossa? O Cinema Direto/Verdade não encena, ou, ao menos, não encena dentro dos parâmetros da *encenação-construída* ou da *encenação-locação*. Pode um documentarista, que filma dentro da estilística da *encenação-direta*, pedir para o sujeito na tomada repetir duas vezes a mesma passagem por

uma porta, pois a luz não estava adequada? Eticamente não pode. Não seria ética a presença de procedimentos de motivação da ação, próprios da *encenação-locação*, em filmes como *Entreatos*, *Caixeiro-viajante*, *Grey Gardens*, *Titicut follies* (Frederick Wisemen, 1967), *Les glaneurs et la glaneuse* (Agnès Varda).

Em uma das passagens marcantes de *Cabra marcado para morrer*, Coutinho pede ao personagem João Mariano para repetir uma cena, em função de um problema técnico com o som. A magia da tomada se quebra e a sombra de uma *encenação*, do tipo *locação*, subitamente aflora. A figuração do personagem se adensa na imagem, e sua *persona*, seu estar no mundo para o sujeito-da-câmera, se afina. Em sua ética intuitiva, curtida no cotidiano de camponês, João Mariano sente que há algo de errado no ar, e se cala. O embaraço, seguido do silêncio, é o embaraço ético pela mudança de sintonia no encenar. Coutinho percebe o tropeço e se esforça para sair da situação delicada, tentando retomar o ritmo da vida no filme. Dentro da dimensão reflexiva, própria à narrativa de *Cabra*, a quebra do código é exposta como uma dívida ao espectador, como se ele merecesse uma explicação para a presença deslocada da *encenação-locação* naquele espaço que deveria ser o da *encenação-direta*.

O conceito de *encenação* perde consistência caso seja visto de modo uniforme na história do documentário. Tudo se torna encenação, seja no documentário, seja na ficção. Colocam-se no mesmo patamar uma encenação em estúdio e uma leve inflexão de voz, provocada pela presença da câmera. Os atos de *encenação* dos três habitantes de Aran que, sem nenhum vínculo de parentesco, interpretam uma família nuclear, surgem como equivalentes às atitudes *afetadas* de Edith e Edie Beale em *Grey Gardens*. Do mesmo modo, podemos dizer que Lula, em *Entreatos*, não *encena* seu cotidiano de campanha para a câmera de Walter Carvalho - ele vive a vida de político em campanha e a equipe de *Entreatos* o filma. Certamente, a presença da câmera e seu equipamento flexionam, em alguma medida, a atitude de Lula. Podemos vislumbrar, em diversos momentos de *Entreatos*, como também em *Grey Gardens* (1975), ou *Estamira* (Marcos Prado, 2006), a atitude *exibicionista* para a câmera, tão comum na circunstância

de tomada, configurada pela *encenação-direta*. Mas seria a *encena-ção* uma *encenação* propriamente?

No sentido amplo, todos nós encenamos em todo momento para todos. A cada presença para nós, tentamos nos interpretar a nós para outrem, e não seria diferente para a câmera. Para cada um, compomos uma *imago* e reagimos assim à sua presença: somos nós, através dos olhos de outros, agindo para *nós*, conforme eu, sujeito, sinto ele, outrem-nós, dentro de mim. Não é diferente com a experiência da presença da câmera e seu sujeito na circunstância da tomada apenas a mediação fenomenológica é um pouco mais complexa. No caso da tomada, temos como alteridade não apenas a pessoa física que sustenta a câmera, mas o endereço para o qual nos lança o sujeito-da-câmera: o endereço do espectador em sua circunstância. Se Lula ou Edie Beale encenam para a câmera, encenam do mesmo modo que encenam para o mundo que compõe seus personagens, e que os define, para si, como Lula ou Edie. A câmera e seu sujeito são apenas um outro *outrem*. Outrem que possui a capacidade de flexionar meu modo de ser, mas de forma similar a outras alteridades que vêm bater em minha percepção. Este é, portanto, o campo a partir do qual define-se a *encenação-direta*, um campo que, na realidade, não pertence ao universo da *encenação*, conforme costumamos defini-la. A *encenação-direta* não existe. Por isto, podemos chamá-la de *encena-ção*: trata-se de um comportamento cotidiano, flexionado em expressões e atitudes detonadas pela presença da câmera. Diferentemente, as *encenações construída e locação* envolvem procedimentos que deslocam a ação do sujeito de seu transcorrer qualquer no cotidiano.

Em *Santiago* (2007), João Salles revive fases de sua carreira, oscilando de um tipo de *encenação* para outro. O filme mapeia essa oscilação entre o período que vai de meados dos anos 90 a meados dos anos 2000. *Santiago* é, na realidade, dois filmes em um só, o segundo debruçando-se sobre o primeiro, através de um movimento reflexivo de má consciência. Salles se incrimina, e talvez isso faça com que praticamente não *fale*. Não é sua a *voz over* do filme. Recrimina-se por haver filmado o “primeiro” *Santiago* (os depoimentos de Santiago, propriamente)

dirigindo as ações da pessoa Santiago, no modo *encenação-locação*. Isto, em si, não constitui nenhum pecado ético, mas a narrativa o sente desta forma. No documentário moderno, dentro do qual Salles situa hoje sua obra, o tipo *encenação-locação*, ou o tipo *encenação-construída*, são vistos de modo bastante crítico. Em *Santiago*, os dilemas acerca de como o mordomo Santiago deve *encenar* na tomada são sobrepostos aos dilemas da representação de um *outro de classe*, dilemas acrescidos de um sentimento de má consciência que percorre o filme. Nas tomadas com o mordomo, à diferença ética e estilística acrescenta-se a fissura da presença de um *outro de classe* que se configura não só por meio da experiência pessoal expressa pela voz em primeira pessoa, mas, de modo ainda mais intenso, por vir embaralhada com a memória de infância. O que Salles demanda de si mesmo? Que nas tomadas do primeiro *Santiago* já tivesse a consciência crítica do documentário moderno, que então lhe faltou. Que já estivesse em sintonia com as demandas éticas da *encenação-direta* ou da *encenação*: em outras palavras, que estivesse em sintonia com a franja ética da *encenação* que o documentário moderno exige para que a figuração de outrem seja considerada ética. A má consciência de Salles quer que em meados dos anos 90, ele já estivesse sintonizado com um tipo de documentário que chega ao cinema brasileiro no final da década, pelas mãos de Coutinho: o documentário que explora, por meio da posição de recuo do sujeito-da-câmera, o tipo/personagem, fazendo girar a corda da fala. Mas o diretor consegue lidar com sua demanda em *Santiago* e, apesar da falta de perspectiva histórica e de condescendência consigo recuperando o fio da meada, produz um belo documentário de dois fôlegos. No intervalo, entre o primeiro e o segundo *Santiago*, compõe o retrato do artista quando jovem, em busca de um estilo. No primeiro documentário que aparece em *Santiago*, encontramos uma imagem ainda em sintonia com a *encenação* clássica. São nítidas as tinturas pós-modernas, como as que vemos em *América*, documentário dirigido por Salles em 1989. Em um segundo momento, já convicto da ética do Cinema Direto, o diretor centra a voz na crítica da *encenação-construída* e clama emotivamente pela ausência da *encenação*. O clamor e a culpa nos dão a clara medida da forte interação existente entre valores éticos e modo de *encenação*.

Seu colega da produtora Videofilmes, Eduardo Coutinho, leva adiante os dilemas da *encenação* em *Jogo de cena* (2007). O filme evidencia a intensa presença do tema no documentário contemporâneo brasileiro. Coutinho sobrepõe à *encenação-construída* de atrizes a *encena-ação* da fala, que ganha corpo em depoimentos de vida. O deslize no modo de encenação se aproxima de um *fake documentary*, numa forma narrativa que fascina particularmente a sensibilidade contemporânea. Em *Jogo de Cena*, por exemplo, a atriz Fernanda Torres tenta, sem sucesso, encenar uma personalidade no modo construído, na forma que, enquanto atriz, está habituada. No entanto, a gravidade documentária do sujeito-da-câmera Eduardo Coutinho a desloca para o campo da *encena-ação* onde seu modo de encenar gira em falso, fazendo com que a atriz desabe. Marília Pera enfrenta o mesmo problema, ressentindo-se do campo reduzido que o modo da *encena-ação* documentária apresenta para o exercício de seu talento de atriz. O campo do documentário é tradicionalmente o campo da *encena-ação* do sujeito no mundo ou, ainda, o campo da *encenação-locação*, ou da *encenação-construída*, do sujeito que interpreta a cena na tomada (em *O homem de Aran*, por exemplo). Podemos concluir que a construção da ação na cena documentária envolve modos de presença em que atores profissionais (e particularmente “estrelas”, que possuem tipo de presença mais marcado) têm dificuldade para levantar voo e respirar, singularizando assim uma forma narrativa dentro do universo cinematográfico.

1. Professor Titular do Departamento de Cinema (DECINE).

**Política e ética no documentário brasileiro contemporâneo:
o poder da palavra e a encenação do real - *Moscou*, de
Eduardo Coutinho**

Patricia Rebello da Silva (UFRJ, doutoranda)

Da cena para o roteiro, escreveu Jean-Louis Comolli em seu já clássico ensaio “Sob o risco do real”¹, dando a entender que saímos do campo da invenção de si, e da narração voluntária, para a formatação engessada dos papéis pré-definidos; das imagens “despotencializadas”, como escreveram Rubem Caixeta e César Guimarães na tradução para português do livro de Comolli². Diante da crescente roteirização das relações sociais, o documentário não teria outra alternativa, segundo o autor, que não fosse se realizar sob o risco do real, o risco da instabilidade e da inconstância. Para além de uma referência teórica no campo do cinema, Comolli também é realizador de instigantes documentários, e um dos campos que particularmente o toca é aquele que envolve os processos criativos cênicos, os ensaios de peças³. Diz Comolli que “a relação campo e fora-de-campo é, essencialmente, aquilo que falta à cena teatral, e que a separa da cena cinematográfica, que apenas o é (cinematográfica) por ser perfurada por suas bordas e transbordamentos”⁴. Essa dimensão do *hors-champ* é também o que sobressai no texto de Claude Guisard. Ainda que o registro dos traços audiovisuais de um espetáculo contribua para sua memória, escreve ele, isso não garante que o sentido do espetáculo seja conservado: “trata-se da questão de uma fidelidade que não é inerente ao ato de ‘dar conta’”⁵. Essa fidelidade é

um elemento que surge no tempo, no desenvolvimento de cenas, de falas, nas repetições dos ensaios, nas discussões entre os atores e na própria relação que vai se instalando entre diretor e atores. Talvez seja o caso de pensar que o trabalho sobre a duração seja o único que permite apreender tudo aquilo que está em jogo durante a elaboração do espetáculo. É indo em busca desse sentido que se desenvolve a narrativa de *Moscou* (2009), de Eduardo Coutinho, uma delicada colaboração entre cinema e teatro. *Moscou* aposta no reconhecimento das especificidades de cada modo de expressão, como chave de produção de convergências na criação de uma obra totalmente original, nem bem cinema, nem bem teatro, “definitivamente cinematográfica, mas ao mesmo tempo relicário do espírito da encenação teatral”.⁶

Se existe uma constante no cinema de Eduardo Coutinho, escreveu o crítico Fábio Andrade, da revista *Cinética*, é que, a cada novo filme, somos motivados a repensar todos os filmes anteriores⁷. Entre *Santo forte* (1997), e *Jogo de cena* (2008), Coutinho se consolidou como o principal nome do documentário brasileiro. Não apenas pela produção regular de filmes (quase um por ano), mas também pela forma como dispõe com elegância e graça de um dos principais formatos do documentário, o filme de entrevista. Consuelo Lins, em um amplo estudo realizado sobre a obra do diretor,⁸ situa no filme de 1997 o ponto de inflexão da carreira do realizador, o momento em que Coutinho opta por se concentrar nos elementos que, hoje, são quase uma marca registrada de seus documentários: o momento do encontro, a fala, e a transformação dos personagens. Criador de um sofisticado dispositivo de filmagem, atualizado a cada novo universo em que escolhe filmar e a cada novo filme, Coutinho privilegia “tornar o entrevistado não ‘objeto’ de um documentário e sim sujeito de um filme, dialogar com ele, fazer que se expresse”⁹. Dessa maneira, retoma a linha criativa, mencionada por Bernardet, do cinema dos anos 1960¹⁰ e mantém aberto um canal para a fala do outro como um momento de transformação. Se não é possível repetir os belos filmes produzidos por ele, de alguma maneira a presença de seus documentários no circuito comercial, sua prolífica produção, e a renovação/aprimoramento constante do dispositivo não param de estimular e interessar novas gerações de realizadores.

Fugir da fórmula das entrevistas, aprofundar as questões do sujeito, do autor, e do personagem, o desafio de deslocar um texto de câmara, clássico, para as mãos de um grupo que teve origem no teatro de rua. São algumas das respostas de Eduardo Coutinho para os motivos que o levaram a realizar *Moscou*, documentário que registra o processo criativo de um grupo de atores para o texto da peça *As três irmãs*, de Anton Tchecov, escrita em 1900. Uma dessas respostas, que penso ser particularmente interessante, está em um dos depoimentos do diretor: segundo ele, o século XX havia começado com Tchecov. Parecia que iria terminar com Brecht, e terminou com Beckett. “Não tem mais palavras, não precisa nem de texto. Foi então que pensei: quero fazer um filme antiutópico, que é a visão do Tchecov”¹¹. A peça, um dos grandes exemplos do teatro moderno, descreve a vida e as aspirações da família Prozorov, composta das três irmãs do título, Olga, Irina e Masha, e do irmão caçula, Andrey. No momento em que os encontramos, eles estão insatisfeitos e frustrados com sua existência. Cultos e educados na urbana Moscú do final do século XIX, encontram-se há onze anos atolados em uma pequena cidade de província. Moscú atravessa a peça como o elemento simbólico da felicidade e da prosperidade, como a promessa de uma vida melhor. Narrando o declínio da classe privilegiada na Rússia, o texto do Tchecov revela-se como uma sagaz tentativa de busca por significado no incipiente mundo moderno.

“Já não tem mais volta”, é a primeira fala do diretor em *Moscú*. Talvez, ele ainda não soubesse naquele momento, mas de todos que escutaram a frase, é ele, o próprio Coutinho, aquele que será o mais afetado. Já não tem mais volta: nem para ele, nem para seu cinema. *Moscú* é, acima de tudo, uma fúria velada. Pode ser pensado como um estudo sobre o método, como uma reflexão sobre o processo de criação, ou como uma dobra sobre suas próprias concepções e ritos. Mas acredito que também seja válido pensá-lo a partir da fala de Jean-Claude Bernardet: mais um impasse que uma superação.¹² Dessa forma, *Moscú* se torna mais interessante se pensado como um processo de busca do que como resultado.

Coutinho pouco aparece no filme, o que gerou uma enorme estranheza no público. Ainda que não tenha o hábito de dividir a cena com seus personagens,

ele se faz presente de várias maneiras: na voz que escapa de fora da imagem, e que invade a cena, ou através nas reações esboçadas pelos entrevistados. Em *Moscou*, sua presença limita-se ao que se poderia considerar como o “prólogo” da peça. Como de costume, no início de cada filme, o diretor estabelece as regras do jogo: um conjunto de referências e possibilidades que, direta e indiretamente, colaboram para o desenvolvimento da narrativa. A ausência de roteiro prévio é compensada por um dispositivo que, ainda que não seja garantia de uma boa história, assegura ao menos um percurso. Segundo Consuelo Lins, a implicação da noção de dispositivo no campo do documentário vem sendo retomada com bastante força em anos recentes,¹³ especialmente no que toca os estudos sobre a subjetividade no documentário contemporâneo. O cinema de Eduardo Coutinho é um ponto importante na reorientação da subjetividade no documentário brasileiro. A subjetividade nos filmes do diretor se manifesta na medida em que seus filmes “povoam-se de temas, mas são, antes de qualquer coisa, produtos de certos dispositivos, que não são a forma do filme, tampouco sua estética, mas impõe determinadas linhas à captação do material”¹⁴.

Irei retomar aqui algumas ideias lançadas por Coutinho no texto do filme, que estão na raiz do processo criativo de *Moscou*, e que, acredito, trazem algumas novas formas de percepção a respeito desse trabalho. A ideia de uma “antiutopia” é tanto mais interessante quando pensamos que ela não corresponde exatamente ao contrário de uma utopia. Uma utopia não parte do mundo como ele é, e tenta se realizar a partir de sua concretude; ela entra em conflito com essa concretude, e quer se impor pelo seu valor. A antiutopia se estabelece na fricção entre aquilo que existe concretamente e aquilo que se deseja: nas brechas, no lugar daquilo que não-acontece. E é por conta desses deslocamentos em contato, que o antiutopismo se coloca em evidência, e se realiza como texto. Em *As três irmãs*, o deslocamento entre as falas das personagens e o espaço que elas ocupam materializa o projeto antiutópico. O diálogo comum da peça teatral assume novas formas: ele deixa de ser apenas um modo de comunicação entre os personagens, e passa a exprimir o que de mais profundo elas pensam e sentem. Em vez de unirem os personagens

as falas apontam para a distância que existe entre as irmãs e o mundo, entre as irmãs e os soldados; enfim, entre as irmãs e sua própria realidade. Faz menos sentido falar em cenas de diálogos do que em fragmentos de conversas que se conectam frouxamente entre si; de monólogos que se digladiam, de sonhos que são expostos – e que se evaporam.

Para viabilizar esse projeto antiutópico, Eduardo Coutinho optou por um olhar distante, e por se manter fora da cena. “Há registros de conversas entre Enrique e eu”, disse o diretor,¹⁵ “sobre cenas, sobre formas de condução, e sobre exercícios”. Entretanto, segundo Coutinho, ele escolheu abrir mão de estar presente porque acreditava ser essencial deixar o diretor da peça livre para que os atores pudessem ser mais verdadeiros – seja fazendo os exercícios, seja durante os ensaios. Sem querer desacreditar o diretor, acredito que a opção por se distanciar, e permanecer fora do processo, está diretamente relacionada a uma necessidade de enxergar para além do acontecimento, para além do momento do encontro e das transformações do sujeito frente à câmera. Acredito que *Moscou*, de certa maneira, dá sequência ao filme anterior, *Jogo de cena*, em que o diretor ensaiou uma primeira guinada para longe das *performances*, e lançou luz sobre os mecanismos que operam sobre as encenações. Como exposto durante a reunião entre diretores, atores e equipe no começo do filme, há mais processos de construção que de desconstrução. Exatamente por isso, fica a sensação de que há menos emoção, e menos afeto, em *Moscou*.

Fragmentos, citações, articulações, processos de construção e desconstrução. Palavras recorrentes nas poucas orientações que Eduardo Coutinho e Enrique Diaz, o Kike, diretor escolhido para comandar o grupo Galpão durante a execução do projeto, trocam com o elenco no princípio do documentário. Mas, ao mesmo tempo, palavras essenciais para nossa compreensão de certas opções de direção. Em um estudo em que analisa os diários de trabalho do dramaturgo Bertolt Brecht durante os anos de exílio, na primeira metade do século passado,¹⁶ Georges Didi-Huberman, historiador do campo das artes, teórico francês dedicado à pesquisa de imagem, desenvolveu algumas interessantes

observações que irei associar ao presente trabalho de Coutinho. Didi-Huberman faz um certo “resgate” dessa figura tão fundamental para a arte do século XX, para aprofundar suas reflexões sobre montagem. Durante toda sua vida, Bertolt Brecht, além do teatro, manteve uma forte ligação com o cinema. Não apenas o cinema teve forte influência na criação da gramática do teatro épico – construída a partir dos conceitos de montagem por blocos, associação de fragmentos, divisão da ação em episódios e unidades dramáticas menores¹⁷ –, mas também na forma como Brecht organizava seu pensamento, e sua compreensão de mundo. Seus diários de trabalho, que procedem por associação de fotos, poemas, legendas, recortes, e notícias,¹⁸ são exemplares desse método quase cinematográfico e remetem inevitavelmente aos processos da montagem soviética, em plena época de vascularização construtivista.

De acordo com Didi-Huberman, a montagem em Brecht aparece como um gesto dramaturgicamente fundamental, uma vez que ela não se reduz ao simples efeito de composição, mas faz surgir um conhecimento específico da história em seu próprio teatro de operações. Brecht opunha o teatro épico a uma forma dominante de teatro, que ele chamava de “teatro dramático aristotélico”. O drama aristotélico buscava conquistar a plateia por meio da identificação com o personagem central, e a narrativa era estritamente organizada numa relação de causa e efeito. Já o teatro épico mantinha o público a uma certa distância e o encorajava a uma atividade crítica em relação ao que se passava no palco. A produção dessa nova sensorialidade era atingida com o uso de recursos específicos, como interrupção inesperada, o endereçamento do ator à plateia, uso de músicas, de ruídos, de projeções etc. O objetivo era produzir uma ruptura na recepção do texto, e fraturar a percepção de quem estava assistindo. E é essencial que haja fraturas na narrativa, porque é através delas que surgem os espaços, e as relações não percebidas entre as coisas. É preciso justamente olhar na direção dessa “iconografia de intervalos” em que proliferam contrastes, rupturas e dispersões porque é ali, onde a montagem organiza o olhar em meio ao caos, que estão as chances de encontrarmos pistas para descobrir os mecanismos de funcionamento das coisas.

Atravessar *Moscou* por termos como “iconografia dos intervalos”, “teatro de operações”, “unidades dramáticas” e “fraturas narrativas” parece uma boa forma de compreender as opções estéticas e políticas de Eduardo Coutinho. Logo na primeira cena, as três irmãs do título encaram a câmera de frente. “Sente-se”, convidam elas, deslizando entre si, numa coreografia encenada. Elas estão recebendo os oficiais da brigada militar estacionada na pequena província; mas também podem estar recebendo a equipe do documentário, ou o público, na sala do cinema. Nesse caso, elas podem ser tanto as personagens da peça, quanto as atrizes do grupo que monta a peça. O convite tanto pode ser para o cinema entrar no teatro, quanto para o público se misturar ao cinema, que se mistura ao teatro. Pegos de surpresa, nos damos conta de que as três irmãs estão ali, paradas, encarando a plateia sem desviar o olhar. A relação de poder se inverte, o espelho se quebra, e o reflexo desaparece. Não sabemos mais se olhamos para *Moscou*, ou se é *Moscou* que olha para nós.

Parece-nos interessante pensar os processos de construção de *Moscou* à luz das estratégias do teatro épico, uma vez que, assim como nos textos brechtianos, também aqui somos convocados a pensar diferenças. Da mesma maneira que o cinema um dia se emancipou do teatro, ao abrir mão da ação central do ator em benefício da associação de imagens, Eduardo Coutinho optou por abrir mão dos personagens de fala sedutora e se aprofundar na lógica da criação da cena. Para isso, foi fundamental a decisão de criar um espaço liso,¹⁹ sem marcas definidas, em que cena e bastidores se misturam e se vascularizam. Um espaço no qual, como observou Ilana Feldman, tudo é cena e tudo é filme,²⁰ em que um camarim cheio de fotografias, caixinhas, roupas, bilhetes e papéis colados nos espelhos deixa de ser extracampo e se transforma em relicário dos personagens; onde uma pausa para o lanche, e um intervalo para um café se tornam momentos de produção de histórias e de memórias fictícias.

O que o documentário nos ajuda a pensar é que a vida não acontece nem na cena, nem nos bastidores, mas em algum lugar entre esses dois espaços. E que, talvez, não seja de todo errado acreditar que uma das razões para os

personagens dos filmes de Coutinho serem sempre tão bons é que todos eles, de alguma maneira, são habitantes desse improvável e fundamental lugar que talvez seja Moscou, quem sabe(?). *Moscou*, o filme, nos ajuda a pensar deslocamentos e alteridades: ou, como escreveu Comolli, de forma muito similar à metodologia brechtiana, a pensar o processo de “tornar-se consciente”, de afastar as lentes, abrir o plano, e observar à distância. Esse mesmo movimento de pensar o processo da consciência já se encontrava no centro do filme anterior de Coutinho, *Jogo de cena* quando o diretor reuniu em um teatro vazio um grupo de atrizes e não atrizes e propôs a elas um jogo que discutia as fronteiras entre documentário e ficção. O jogo consistia em inverter as polaridades da cena: de costas para a plateia, elas encenavam suas memórias, apropriavam-se de lembranças alheias, inventavam e interpretavam. Já aqui se insinuava o processo de descontrole que se radicalizaria em *Moscou*. Andréa Beltrão, uma das atrizes convidadas, não conseguiu conter a emoção, e acompanhar o estoicismo da fala que originou seu texto; Fernanda Torres, outra atriz convidada, teve enorme dificuldade para incorporar como seu o discurso da jovem que contava tristes histórias de sua vida, em meio a um riso nervoso. Foram belos momentos, nos quais o discurso ganhou vida própria e se tornou indomável em que transbordou das palavras e onde... criou brechas.

Esse mesmo processo de roubar memórias e inventar lembranças será repetido nos exercícios propostos por Enrique Diaz em *Moscou*. Entretanto, se em *Jogo de cena* a proposta era tentar ser o mais fiel possível às histórias alheias, aqui fica evidente que, no ato do roubo das memórias, se conjuga a invenção da lembrança. O roubo insufla vida nestas experiências imaginadas e se institui como parte do patrimônio da obra que está sendo gestada. Se um dos atores diz para a roda, formada pelo grupo, que se debate em um relacionamento difícil com o filho, em uma outra etapa esse depoimento reaparece como um drama sobre um pai que descobre que o filho que ele cria há dezoito anos não é seu. Na impossibilidade de se apegar a alguma coisa, tudo é inventado e encenado.

Conclusão

Das fotos, das músicas e dos objetos pessoais que são trazidos para a cena para emprestar traços e perfis aos personagens, até o momento em que uma das atrizes cai em prantos no meio do ensaio, nos surpreendemos quando nos damos conta de que, em *Moscou*, o que está em jogo é a ideia de que roubar memórias e criar lembranças, ESTAR EM CENA, enfim, talvez seja a única maneira de dar conta do mundo, dos outros que nos cercam e da nossa própria vida. A atriz que chora foge do texto da peça porque seu pranto é real. Mas ela é imediatamente “resgatada” pelas irmãs da ficção, que em um momento sublime a trazem de novo para o mundo da peça. O choro para, o texto segue, o filme segue... a vida segue.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Fábio. No escuro. **Cinética**. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/moscoufabio.htm>. Acesso em 10 jan. 2010.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003

BERNARDET, Jean-Claude. Moscou. **Blog do Jean-Claude**. Disponível em: <http://jcbarnardet.blog.uol.com.br/cinema/>. Acesso em 10 jan. 2010.

BRECHT, Bertolt. **Diário de trabalho** (volume 1). Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2007.

_____. **Diário de trabalho** (volume 2). Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2007.

_____. **Kriegsfibel**. Berlin: Eulenspiegel-Verlag, 5 Aufl, 1994.

COMOLLI, Jean-Louis. **Voir et pouvoir**: l'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire. Paris: Védier, 2004.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**: a inocência perdida: televisão, ficção, documentário. Tradução de Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira e Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Volume 5. Tradução Peter Pal Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quand les images prennent position**: l'oeil de l'histoire, 1. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.

FELDMAN, Ilana. Do inacabamento ao filme que não acabou. **Cinética**. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/moscouilana.htm>. Acesso em 10 jan. 2010.

GUISARD, Claude. Comment peut-on filmer l'éphémère? **États généraux du film documentaire**. Disponível em: http://www.lussasdoc.com/etatsgeneraux/2000/sem_theatre.php4. Acesso em 10 jan. 2010.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

NOWELL-SMITH, Geoffrey. **The Oxford history of world cinema**. Nova York: Oxford University Press, 1996.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**: 1880-1950. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

-
1. "Sob o risco do real" foi escrito a pedido de Thierry Garrel, para o catálogo do programa "O documentário é a vida". Foi também publicado em *Voir et pouvoir*: l'innocence perdue, coletânea de ensaios de Comolli, de 2004.
 2. O livro de Jean-Louis Comolli ganhou uma versão em português, editada pela UFMG. Maiores detalhes na bibliografia.
 3. Entre elas, "Cecilia" (1975) e "Buenaventura Durruti, anarquista" (2000).

4. COMOLLI, Jean-Louis, 2004, p. 638. Disponível em: http://www.lussasdoc.com/etatsgeneraux/2000/sem_theatre.php4.
5. GUIARD, Claude. Vide bibliografia. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/moscoufabio.htm>. Trata-se do livro O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo, editado em 2004. Ver bibliografia.
6. LINS, Consuelo, 2004, p. 108.
7. Em Cineastas e imagens do povo, Jean-Claude Bernardet empreende uma análise do documentário brasileiro produzido na metade do século XX. Entre suas investigações, identifica modos de enunciação típicos nos filmes dessa época.
8. Depoimento do diretor em conversa com a autora.
9. Disponível em: <http://jcbarnardet.blog.uol.com.br/cinema>.
10. Entrevista no DVD do Rua de mão dupla, produzido pela VideoFilmes (2010).
11. LINS, Consuelo, 2004, p.12.
12. Depoimento do diretor em conversa com a autora.
13. A obra em questão é Quand les images prennent position. Vide bibliografia.
14. As informações sobre o teatro épico foram encontradas na obra de Peter Szondi, Teoria do drama moderno (1880-1950) Vide bibliografia.
15. Os Diários de trabalho de Bertolt Brecht foram publicados no Brasil pela Editora Rocco (vide bibliografia). Além dos diários, foi consultada a obra Kriegsfibel (vide bibliografia).
16. Retomo aqui os conceitos de espaços liso e estriado de Gilles Deleuze e Felix Guatari em Mil platôs (vide bibliografia).
17. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/moscouilana.htm>.

O documentário tem fome de quê?

Marcia Paterman Brookey (PUC-RJ)¹

Este trabalho tem o título “O documentário tem fome de quê?”. Destacamos que nosso interesse recai sobre a representação da fome no cinema brasileiro, em especial, no documentário. O corte que operamos, selecionando três documentários de diferentes autores da última década, pode alcançar uma discussão que atravessa também o cinema de ficção. Deixamos de lado nesse momento a representação da fome na produção do Cinema Novo e nos filmes documentários de outras décadas, que certamente ampliariam a discussão aqui tratada, apenas com o objetivo de centralizar a reflexão na produção contemporânea. Traçamos um paralelo entre os filmes *Josué de Castro* (1995), de Silvio Tendler, e *Boca do Lixo* (1993), de Eduardo Coutinho, para tentar compreender o modo como diferentes cineastas representam a fome. Em seguida, procuramos entender como estes dois filmes emblemáticos dialogam com características do cinema documentário. Nos dois filmes parecem se configurar as inquietações causadas pelos conflitos das representações do particular e do geral sobre a fome. Por fim, tentamos entender o discurso sobre o mesmo tema contido em *Garapa* (2009), de José Padilha.

O filme de Tendler toma como eixo uma biografia do geógrafo e nutricionista Josué de Castro para então apontar, diante da imagem da exclusão, uma saída macropolítica para a fome. O cineasta elabora sua crítica num diapasão histórico: busca garimpar e elaborar projetos de emancipação para o Terceiro Mundo através do resgate de um personagem tornado esquecido. Como outros personagens

narrados por Tandler, Josué de Castro serve de mote para o tratamento no viés histórico e macropolítico que interessa ao cineasta. Tandler parece fazer eco ao que o escritor Ítalo Calvino apontava ao dizer:

O inferno dos vivos não é algo que será; se existe, é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: tentar saber reconhecer quem e o quê, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço. (CALVINO, 1990, p. 150)

Definida pela obrigatoriedade a que se impõe de se comunicar com o público, a obra de Tandler se destina ao caráter educativo. Empresta um conjunto de enunciados históricos e políticos entendendo que este saber é fundamental para a confiança em formas de resistência atuais.

Mas diante do homem que buscou soluções para o mecanismo de produção da fome, e que por esse motivo teve negado o direito de ser brasileiro, Tandler constrói a revolta e o desejo de tornar suas palavras úteis hoje, porque a realidade ainda nos arrasta, já sem causar muito choque.

Chamamos a atenção para o fato de que Tandler percorre este caminho de revolta a partir do registro da fome hoje. Os primeiros minutos do filme apresentam imagens da exclusão nas ruas das grandes cidades, homens e mulheres catando lixo e vivendo à margem do consumo e da dignidade. O filme insere dados, estatísticas, números da exclusão no Brasil e no mundo. Estes personagens são apenas mostrados, não são interrogados sobre o drama da fome. A partir disso, Tandler insere uma saída: a recuperação e a reparação da memória da luta empreendida pelo geógrafo e nutricionista Josué de Castro contra a fome no mundo.

Em *Josué de Castro*, de 50 minutos, são marcantes a indignação de Tandler com a crueldade do destino imposto a Josué, seu banimento pelo regime militar e a revolta diante do esquecimento forçado. Josué é reclamado como intelectual sacrificado pelos interesses do Brasil pós-64 e o filme percorre esse caminho de revolta, protestando por meio da ação afirmativa do pensamento de Josué no presente. O filme, portanto, entrelaça o ostracismo lançado pelos militares sobre o personagem e a fome hoje, apontando que a luta foi também vitimada, causando sua perpetuação. Abordando e direcionando a reflexão sobre uma trajetória pública, Tandler guia a identificação dos espectadores com o projeto social defendido.

Em *Boca do Lixo*, Eduardo Coutinho realizou uma surpreendente produção em que desmascara os discursos sobre a vivência da fome. Ao contrário de partir de um olhar combativo e apresentar uma via de reflexão, Coutinho entrevista os catadores de lixo, e é relevante no filme a rejeição de uma postura ética reclamada pelos ideais universais, trazendo o filme a uma reflexão sobre a ética da própria representação do outro. Convivendo com os catadores de lixo no aterro sanitário, Coutinho assume uma postura não combativa e propõe, ainda, que vejamos sua realidade de uma perspectiva que não julga. Ao contrário, dá a conhecer o outro. Sobre o filme, Consuelo Lins chegou a afirmar:

Nas falas de personagens de *Boca de Lixo* há uma ausência de queixa, de reivindicação, e uma aceitação da vida aqui e agora, mas não como sacrifício em troca de uma vida eterna. (...) Deus dá força para enfrentar o mundo tal como ele é. (...) Esperar o quê? Queixar-se do quê? Reivindicar o quê? O pior que poderia acontecer é a proibição de catar lixo ou a remoção do depósito para outro lugar (LINS, 2004, p. 94).

As duas posturas nos interessam aqui por guiar o olhar sobre a exclusão para dois vieses distintos, e que se tornam marcantes no intenso debate sobre a retórica e as representações no documentário. Ambos indicam o direcionamento

recente, que parte da crença na completa impossibilidade de representar e falar sobre o outro. “Que direito tem o intelectual humanista de narrar a exclusão? Como é possível pensar as margens sem reproduzir o discurso de racionalidade opressora, identificada à falência dos modelos interpretativos modernos?”, diz-se hoje. É neste contexto que emerge a legitimidade do sujeito e os questionamentos empreendidos pelo documentário sobre o papel do cinema e do cineasta.

No documentário, tem sido frequente a sinergia entre estas questões e a rígida não-aceitação de um tipo de representação identificado ao início do filme *Josué de Castro – cidadão do mundo*. Fazendo eco ao incômodo que move a indiana Gayatri Spivak quando pergunta “pode o subalterno falar?”, teóricos do gênero têm se empenhado em desmascarar o discurso humanista que corrói a possibilidade de fala dos excluídos no cinema de não-ficção. No texto “A tradição da vítima no documentário griersoniano” (em ROSENTHAL, 1988, p. 269), Brian Winston denuncia os mecanismos de duplicação da exclusão no documentário. Segundo Winston, quando fala em defesa da dignidade do homem na narrativa sobre o outro, o documentário cala essas vozes e repete a exclusão.

Na vaga da crítica à estrutura de poder do humanismo, e estabelecendo como arquétipo a rejeitar uma “matriz” do cinema identificada à produção do inglês John Grierson, críticos e documentaristas se afastam daquilo que Brian Winston chamou de “a tradição da vítima no documentário”. Nesta matriz “equivocada” apontada por Winston, Grierson teria colocado para o documentário uma retórica de comprometimento com o desejo de transformação social responsável pelos excessos antiéticos que dominaram o que ele chama de “a tradição do documentário”. Na “aproximação miserabilista” deste olhar, que observa e fala sobre os desprivilegiados como vítimas passivas, o documentarista não teria apenas omitido sua voz, mas também teria causado sua vitimação na mídia. Em nome da “liberdade de expressão” (ROSENTHAL, 1988, p. 271) reclamada no apelo humanista, diz Winston, e colocando o cinema como instrumento de educação e mudança da sociedade, o cineasta teria tratado os dramas da sobrevivência ora de modo paternalista, ora de modo desrespeitoso.

Os deslocamentos das disciplinas, que vão ao encontro do trabalho de campo apresentam uma tentativa de ruptura dos métodos e das posturas do saber sobre o outro que determinou parte da falência dos discursos da intelectualidade de esquerda. A guinada coincide, nestes termos, com a ênfase não no coletivo, mas no indivíduo e na subjetividade.

No documentário, é marcante a vasta produção empenhada no cotidiano e na memória fragmentária de homens sem presença em esferas públicas de participação coletiva, “homens ordinários”, na expressão de Michel de Certeau (1997), em seus modos de organização da compreensão da experiência diária, em suas “táticas” e vidas “sem grandes atos” históricos.

Nessa atmosfera de questionamento, a disputa pelo poder de fala fragiliza a fala em terceira pessoa, põe em crise a autoridade do saber (ambas identificadas a uma órbita “canônica”) e se movimenta em direção à legitimação exclusiva da doação de fala, mas evitando confrontar os mecanismos de exclusão. Em lugar do instrumental em segundo grau, institui-se o regime de disseminação de fala, desconfiança no narrador solidário e militante de uma causa e a despretensão de confeccionar um projeto coletivo. A partir da década de 1980, a narrativa da “margem” trouxe um desenvolvimento que se orienta contrariamente ao pressuposto no diapasão político. Onde antes ao intelectual e ao cineasta cabia a missão de engajamento em conhecer e dar à reflexão, hoje proliferam narrativas lançadas à escuta da experiência do outro, ao compartilhamento de fala e a descortinar os mecanismos de feitura e recepção das representações. É o que percebemos em filmes como *Boca de Lixo, Estamira* (Marcos Prado, 2004) e *À margem da imagem* (Evaldo Mocarzel, 2003), por exemplo, e que trazem à luz um tipo de postura ética sobre a representação que Fernão Pessoa Ramos chamou de “ética do modesto” (RAMOS, 2008).

Da mesma forma, de modo amplo, outro aspecto da movimentação no campo do documentário abole todas as linguagens do que se tem chamado de “documentário clássico”, compreendido por seus relacionamentos com a análise

histórica, a persistência na dimensão política, o tratamento com material de arquivo, as interferências externas ao material filmado e o discurso em terceira pessoa. Esse documentário “tradicional” é identificado à linguagem construída na montagem, com colagem de materiais para produção de um argumento ou uma denúncia. Para alguns hoje os acréscimos expressivos são apontados como elaboração do poder. A desconfiança em relação ao narrador externo é uma pedra angular deste processo de reordenação: visto como autoritário, a utilização de narração é vista como autoritarismo, imposição de uma interpretação. A montagem, espaço de construção de discurso privilegiada pela “escola de cinema político”, é rejeitada: interfere na continuidade espaçotemporal, além de salientar o caráter de construção e doação de sentidos sobre o mundo. Atentos aos perigos “tirânicos” do cinema discursivo, muitos cineastas têm ressaltado que o propósito essencial de um filme é tratar a própria crise da representação.

A valorização da abertura de sentidos, tanto pela exposição da presença do realizador na cena, quanto pela participação de controle dada ao entrevistado, confluem para a formalização de critérios desenraizados da construção de sentidos sobre o mundo e sobre o outro. Metaforicamente falando, João Moreira Salles definiu assim o tipo de documentário “com os outros” feito por Eduardo Coutinho: “O rigor do Coutinho não é o do engenheiro, mas o do jazzista. (...) Ao criar um cinema tão dependente da intervenção narrativa dos outros, Coutinho abre mão de uma parcela da soberania que lhe pertence como autor” (LINS, 2004, p. 8-9). Assim, a abolição de elementos de produção discursiva do autor, a aceitação da informalidade e a dependência do acaso, enquanto determinantes de uma obra aberta ao espectador – como analisa Umberto Eco (1968) –, revelam a rejeição da vontade de fechamento na narrativa, identificada à perversa “vontade de verdade”.

Hoje tem-se evidenciado a tendência à opressão embutida na fala em terceira pessoa, já que a pedagogia está relacionada a falar para um grupo excluído a partir de uma posição privilegiada. Por isso, a exposição da negociação para o filme e a fala do outro tornaram-se centrais no documentário, enquanto que todo tipo de reconstrução, comentário, intervenção discursiva externa, música

extradiegética e corte de entrevistas não são tratados como recursos narrativos ou marcas de estilo de determinadas construções dentro do gênero, mas como infrações graves. Todos estes protocolos éticos e estéticos levam, como argumenta Robert Stam, a que ninguém mais possa falar sobre nada nem por ninguém, “talvez nem por si mesmo” (STAM, 2006, p. 446). Mas trazer o “subalterno” para o centro do discurso, em geral, tem deixado de lado o tratamento dos mecanismos de produção das exclusões sociais, raciais e de gênero.

Sob influência de textos como os de Bill Nichols, teóricos de cinema e documentaristas transformaram termos como “voz de Deus”, “homem comum” e “modo expositivo” em categorias fixas dentro das quais se pode facilmente enquadrar diferentes filmes. Nesse conjunto, a montagem, a pesquisa e a narração em *voice over* são imediatamente rejeitadas. E, na passagem da preocupação com o conteúdo à proliferação de vozes, o diretor se exime de toda forma de construção de sentidos e fechamentos, que estariam em consonância com a postura autoritária. O comentário, em especial, explicita os relevos do compromisso com o poder que Foucault denunciou (2000).

Mas nos perguntamos se a doação dessa produção de sentido não foi esgarçada a tal ponto que reste apenas admitir que há sempre mediação dessa experiência e impossibilidade de acesso. Como, a partir de tais filmes, falar da fome e da exclusão sem ser influenciado por ela? Como tratar da fome sem buscar com estas vivências algum elemento de revolta, ainda que se faça um filme a partir da prerrogativa da falência do modelo de intervenção?

A crise da representação da exclusão no documentário aponta para a impossibilidade de fala, a tal ponto que o tema se torna, de antemão, um incômodo. Por isso trazemos ainda o filme *Garapa*, de José Padilha (2009). Padilha expõe a crise de forma ambígua. Dividido entre apresentar a vivência da fome em capturas não mediadas, e intervir com estatísticas e fotografia em preto e branco, Padilha vivencia o mal-estar contemporâneo provocado pela rejeição dos pilares do humanismo. A crítica aos valores do humanismo, garantida pelos fracassos da esquerda no século XX, guiam o documentário a uma aproximação etnográfica.

Garapa representa três famílias, amostragens dessa realidade da fome, e busca extrair de suas vidas e de seus relatos a vivência, em primeiríssimo grau, do flagelo. Deixando-as falar, move o filme ao direcionamento das últimas décadas: à narrativa oral das vítimas e à rejeição de produção de discurso sobre o flagelo humanitário.

No entanto, José Padilha pretende que as vidas destes personagens toquem o público. Sobre as imagens das famílias com fome, ele insere dados e estatísticas. Ao ver o filme, percebemos a dúvida do cineasta diante do tema e dos modelos de representação. Não se trata, com isso, de recair no infundável dogma da não intervenção. Trata-se, sobretudo, da mediação. A mediação, inegavelmente presente em toda narrativa (construída em terceira ou em primeira pessoa), se insinua sobre o filme de Padilha na montagem, na inserção de dados e estatísticas e, sobretudo, na espera pelo choque causado no público diante das imagens “indesejadas pela moral burguesa”, como ele ressalta em entrevistas. A opção pela fotografia em preto e branco evidencia ainda essa angústia. “Como representar a dureza da miséria em cores?”, ele diz.

A questão, que resvala nos procedimentos estéticos e nas discussões trazidas ainda pelo movimento do Cinema Novo, aproxima a discussão – ainda – de dilemas éticos. Padilha se pergunta se pode o cinema representar a fome com cores, pretendendo que um universo esteticamente belo e colorido possa conviver com a crueza da ausência de alimento diariamente. Dividido entre apenas apresentar essas vivências sem mediação e intervir criticamente sobre elas, Padilha encarna em seu filme as aporias enfrentadas hoje diante da representação da exclusão.

Referências bibliográficas

- BARNOUW, E. **Documentary – A History of the Non-Fiction Film**. Nova Iorque: Oxford University Press, 1993.
- BERNARDET, J. C. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CALVINO, I. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CERTEAU, M.; GIARD, L.; MAYOL, P. **A invenção do cotidiano**, Volume 1: Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1997.
- ECO, U. **Obra aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.
- FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. 6ª edição. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1986.
- HABERMAS, J. **O discurso filosófico da modernidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- LINS, C. **O documentário de Eduardo Coutinho**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- NICHOLS, B. **Introduction to Documentary**. Bloomington: Indiana University Press, 2000.
- RAMOS, F. **Mas afinal...O que é mesmo documentário?**. São Paulo: Editora Senac, 2008.
- ROSENTHAL, A. **New Challenges for Documentary**. 1ª edição. California: University of California Press, 1988.
- SARLO, B. "Os intelectuais". In: **Cenas da vida pós-moderna**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2004.
- STAM, R & SHOHAT, E. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naif, 2006.

Referências audiovisual

- À MARGEM DA IMAGEM. Evaldo Mocarzel. Brasil, 2003.
- BOCA DE LIXO. Eduardo Coutinho. Brasil, 1993.
- ESTAMIRA. Marcos Prado. Brasil, 2004.
- GARAPA. José Padilha. Brasil, 2009.
- JOSUÉ DE CASTRO. Silvio Tendler. Brasil, 1994.

1. Jornalista e mestre em Comunicação Social, com ênfase em cinema documentário, pela PUC-Rio. Autora do livro *História e utopia – O cinema de Silvio Tendler* (editora Multifoco, 2010, no prelo) e de textos publicados em revistas e congressos nacionais e internacionais. E-mail: mpaterman@yahoo.com

Documentos da Amazônia

Cinema documentário na TV Educativa do Amazonas

Gustavo Soranz (Uninorte / Laureate International Universities)¹

Documentos da Amazônia

Zuazo e Rita (Renan Freitas Pinto, 1978), *Viagem filosófica* (Renan Freitas Pinto, 1978), *Mater dolorosa II – in memoriam* (Roberto Evangelista, 1979), *Palco verde* (Maurício Pollari, 1978) e *Sol de feira* (Renan Freitas Pinto, 1979 – inconcluso), são os poucos títulos da série Documentos da Amazônia. Infelizmente tal experiência, fundamental tanto para a história do cinema quanto para a história da TV no Amazonas, permanece praticamente desconhecida, sendo necessário estudá-la e repensá-la para se entender os rumos da produção audiovisual no estado, assim como para apontar uma outra leitura possível da história do cinema regional brasileiro, lançando luzes sobre produções de diversas partes do Brasil, muitas vezes ligadas aos canais de televisão locais, negligenciadas pela historiografia clássica, ampliando a análise para o contexto em que a comunicação de massa, através da mídia eletrônica, ganhava importância, modificando o cenário da comunicação social no país.

É relevante destacar o papel da TV Educativa do Amazonas nessa empreitada de realização cinematográfica, que busca produzir conteúdo original engajado social e culturalmente, destacando que essa produção não esteve em nenhum momento condicionada pelos ditames tipicamente televisivos, como a

imposição da serialidade e o alinhamento a uma política editorial institucional. Com exceção das funções relacionadas com a direção e a operação técnica, os principais envolvidos nas funções artísticas não eram funcionários da emissora, o que conferiu aos trabalhos liberdade e caráter autoral.

Na série, cada filme tem um estilo, não há um modelo que os padronize. *Zuazo e Rita* traz os depoimentos de duas jovens artistas plásticas amazonenses, cujas obras revelam fina sintonia com as interpretações sociais da Amazônia; *Viagem filosófica* apresenta o livro do naturalista Alexandre Rodrigues Ferreira, que no período colonial realizou minucioso trabalho de pesquisa e catalogação na região amazônica a mando da Coroa Portuguesa (dentro da proposta da série, este seria o primeiro dos documentários sobre livros de viajantes e cientistas que passaram pela Amazônia); *Mater dolorosa II – in memoriam* elabora instigante ensaio audiovisual sobre a resistência cultural e os saberes tradicionais das comunidades indígenas; *Palco verde* registra as atividades do Teatro Experimental do Sesc (TESC), sendo um importante documento da memória cultural do Amazonas: *Sol de feira*, trabalho que não foi finalizado, seria uma versão do livro homônimo do poeta Luiz Bacellar, que apresenta poeticamente a rica coleção de frutos da região.

Com o projeto, a TV Educativa do Amazonas cumpria seu papel de emissora pública, oferecendo a possibilidade de que esse conteúdo autoral existisse e fosse veiculado em sua grade para um público potencial, consumidor de televisão aberta. Com essa experiência, o documentário produzido no Amazonas ganha estrutura operacional, desenvolvendo propostas que se aproximam da ideia de um olhar comprometido com o homem amazônico, sua cultura e suas ideias, surgindo assim uma experiência de “voz” original no documentário sobre a Amazônia.

É importante contextualizar essa experiência de produção, destacando sua ligação com o momento vivido no final dos anos de 1960. Para Lobo (1994, p. 179), naquele momento “a reorientação visual, é claro, não aconteceu em termos de massa, mas atingiu uma minoria – diríamos algumas matrizes – que acabaram por interferir no processo cultural mais amplo.” Essa fase do cinema no Amazonas

aconteceu graças a uma série de envolvidos que, diretamente ou não, ajudaram a estruturar essa experiência de produção de cinema na televisão. Entre os nomes que podemos destacar estão os de Márcio Souza, Renan Freitas Pinto e Cosme Alves Neto, nomes envolvidos com o cineclubismo e a produção curta-metragista amazonense dos anos de 1960. Compreender sua atuação permite desenhar algumas vinculações importantes ao redor da série e do cinema amazonense.

Márcio Souza produziu curtas-metragens e adaptou em longa-metragem o livro *A selva*, de Ferreira de Castro. Também esteve à frente do Teatro Experimental do Sesc, onde desenvolveu um trabalho de pesquisa sobre os mitos indígenas e a história do Amazonas, ajudando a modernizar o processo cultural do estado por meio da valorização de uma cultura genuinamente amazônica e da revisão crítica da sua historiografia. A sintonia entre seu trabalho no teatro e no cinema pode ser percebida pela recorrência de temas em ambas as áreas. Em 1974, dirige, juntamente com Roberto Kahané, o curta *O começo antes do começo*, que conta com depoimento do padre Casimiro Béksta e apresenta uma visão do mito Tukano do começo do mundo, a partir de desenhos de Luís Lana, indígena do Alto Rio Negro. O mesmo relato serviria de argumento para a criação do espetáculo *Dessana, dessana*, em 1975, uma ópera indígena sobre a criação do mundo.

Ernesto Renan Freitas Pinto, então superintendente da TV Educativa, é um dos mais importantes intelectuais amazonenses. Foi ativo no movimento cineclubista, membro da comissão organizadora e do júri no I Festival Norte de Cinema Brasileiro, realizado em Manaus em 1969. Esteve envolvido em alguns filmes da transição entre a produção independente do início dos anos de 1970 (*O começo antes do começo* e *Porto de Manaus*) e a fase da TV Educativa do Amazonas, onde dirigiu a maioria dos títulos.

Por sua vez, Cosme Alves Neto teve participação distante na produção dos filmes da série, porém definitiva por viabilizar parcerias, como a montagem dos filmes na moviola da cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, do qual era curador. O reconhecimento do seu trabalho como defensor do cinema nacional

e sua luta pela preservação dos acervos cinematográficos nacionais certamente serviu de referência e estímulo ao projeto de um cinema produzido regionalmente.

A nosso ver, a série *Documentos da Amazônia* marcou um importante momento na produção de cinema no Amazonas, pois revelou a maturidade de uma geração de cineastas, artistas e intelectuais que, no final dos anos de 1960, havia movimentado a cena cultural do estado atuando em diferentes frentes. Naquele momento os jovens cinéfilos amazonenses mobilizaram-se em atividades de crítica, exibição, produção e realização cinematográfica, revelando a amplitude e a importância do cinema como elemento mobilizador de uma geração inteira.

Em meados da década de 1970, as experiências iniciadas no ambiente cineclubista e nos festivais amadores deram lugar a uma produção que buscava estabelecer bases profissionais para sua realização. Evidentemente, a produção amazonense sofreu com as dificuldades típicas dessa atividade no Brasil, especialmente as de ordem financeira, agravadas pelas dificuldades particulares da iniciativa cinematográfica em uma cidade como era Manaus nesse período, com a falta de mão de obra especializada, por exemplo.

Os poucos títulos produzidos dentro da série são a concretização de uma proposta que trazia, em seu bojo, preocupações que iam muito além daquelas relacionadas aos aspectos da produção efetiva do cinema enquanto atividade que concentra em si o binômio arte/indústria: eles revelam reflexões sobre os processos socioculturais do estado, assim como uma revisão de sua historiografia oficial e a preocupação com a sua identidade cultural. Tais processos são, em si, os aspectos mais relevantes dessa produção.

Contexto cultural e político do período

Na década de 1960, formou-se em Manaus um circuito cineclubista, sendo a mais famosa iniciativa a do Grupo de Estudos Cinematográficos (GEC), do qual fizeram parte os já citados Márcio Souza, Cosme Alves Neto e Renan Freitas Pinto,

entre outros. Através das atividades cineclubistas, esses jovens estavam ligados aos grandes temas políticos, culturais e estéticos de seu tempo, sendo o cinema o elemento fundamental para sua integração com a cultura contemporânea mundial.

O grupo também estava articulado com programas de rádio sobre cinema, cursos livres de cinema, artigos e críticas de filmes publicadas em jornais diários da cidade e a publicação de uma revista de cinema, chamada *O cinéfilo*. Assim, o cinema funcionou como um elemento catalisador de diferentes personalidades que, a partir de então, se mobilizaram em atividades ligadas à esfera cultural e artística, estabelecendo conexões profícuas cujos resultados podem ser encontrados em diversas áreas, da acadêmica à da produção artística. Essa geração de intelectuais será fundamental no decorrer dos eventos históricos do Amazonas, por amadurecer um pensamento social sobre a Amazônia, num processo de autoafirmação cultural, de autorreflexão e autoconhecimento.

Estamos falando de ações ocorridas em um período em que o país passava por uma ditadura militar, na qual a perseguição às liberdades individuais e à livre expressão artística tinham se tornado regra e, sobretudo, o que nos interessa nessa análise, momento em que a Amazônia recebe atenção especial, sendo elemento fundamental de uma estratégia de integração para o país, que tomava a região como área de segurança nacional. O discurso do governo militar para a Amazônia era um discurso ufanista e de propaganda de um desenvolvimento acelerado, o que não condizia com as condições reais da região.

A emergência de um discurso próprio

As estratégias oficiais de intervenção não estavam integradas à realidade da região, ignoravam absolutamente o processo sociocultural local para impor modelos externos de desenvolvimento, que estão na raiz dos principais problemas sociais e culturais da região ainda hoje e que não cessam de deflagrar conflitos. Podemos citar o conflito de terras na Amazônia como sendo fruto da política de

migração implantada nesse período. Frente a essas situações, surgiram diversas iniciativas de denúncia da precária situação social na região e da devastação ambiental eminente em virtude das frentes de expansão abertas em direção à floresta, fazendo avançar a fronteira agrícola e madeireira. No cinema, o discurso de denúncia está presente em diversos filmes, especialmente na obra do cineasta Jorge Bodanzky, que realizou seus principais trabalhos na Amazônia, adentrando a região e exibindo imagens que naquele momento rechaçavam o discurso oficial. Ao invés de encontrar prosperidade e progresso, os filmes do diretor encontraram e denunciaram a exploração e a miséria da população, os conflitos sociais e as queimadas da floresta, em imagens que correram o mundo denunciando a farsa do progresso planejado pela ditadura militar.

Diferentemente dos discursos aqui identificados - a propaganda oficial e a denúncia de suas fissuras -, a série *Documentos da Amazônia* foi a insinuação de uma terceira via na construção de um discurso que tinha intenções políticas em mostrar uma arte que tinha uma identidade própria, um discurso intrinsecamente ligado à região, ligado aos seus processos socioculturais, que representa muito mais do que um conjunto de filmes, mas a autoconsciência cultural, estética e histórica de uma geração.

A elaboração de um discurso que não aceita passivamente as imagens preconcebidas, institui um projeto de afirmação de uma identidade cultural. Segundo Hall (2003, p. 42)

As identidades formadas no interior da matriz dos significados coloniais foram construídas de tal forma a barrar e rejeitar o engajamento com as histórias reais de nossa sociedade ou de suas “rotas” culturais. Os enormes esforços empreendidos, através dos anos, não apenas por estudiosos da academia, mas pelos próprios praticantes da cultura, de juntar ao presente essas “rotas” fragmentárias, freqüentemente ilegais, e reconstruir suas genealogias não-ditas, constituem a preparação do terreno histórico de que precisamos para conferir sentido à matriz interpretativa e às auto-imagens de nossa cultura, para tornar o invisível visível.

Acreditamos que a série *Documentos da Amazônia* possa ser reconhecida como uma iniciativa que buscou restituir e dar visibilidade a essas “rotas” culturais. Foi um projeto com vinculações culturais mais amplas e não apenas uma intenção de produção cinematográfica. Ligados à experiência cultural desses sujeitos sociais, os filmes forjaram uma “voz” própria para o documentário amazonense, nos termos de Nichols (2005). Isso permitiu que se opusessem à visão hegemônica sobre a região que a identifica como sem história, onde imperam os mitos e as representações exóticas, assim como permitiu a valorização do homem da região, afirmação de sua memória social e cultural.

Do ponto de vista da cinematografia, tal proposta seria uma reordenação da relação do sujeito e do objeto. Como os filmes são produzidos por pessoas intrinsecamente ligadas e comprometidas com a região, há nessa questão uma identificação do sujeito, autor dos filmes, com o objeto, os temas dos filmes.

Ao estudar a produção de homens e mulheres de experiências culturais diversas, Renov formulou a ideia de apresentação do *self*, na qual

a representação do mundo histórico está inextricavelmente ligada com uma autoinscrição. Nesses filmes e vídeos (cada vez mais o segundo), subjetividade não é mais construída como “algo vergonhoso”; é o filtro através do qual o real entra no discurso, assim como um tipo de domínio da experiência guiando o trabalho até o seu objetivo como conhecimento incorporado (RENOV, 2004, p. 176).²

Essa autoinscrição do sujeito no objeto se reflete na abordagem desse objeto, proporcionando a construção de um discurso comprometido com o processo sociocultural do objeto em questão – no caso, uma representação da Amazônia a partir da vivência pessoal da Amazônia, e não de pressupostos ou pré-concepções: uma representação da cultura na Amazônia, destacando

aspectos esquecidos pela representação hegemônica da região apenas como mundo natural privilegiado.

Ainda segundo Renov (2004, p. 176)

No domínio do filme e do vídeo documentário, as molduras dispersas através das quais o campo social veio a ser organizado foram cada vez mais determinadas pelas identidades culturais diferentes dos realizadores. A postura documentativa que antes era valorizada como informada mas era objetiva, agora está sendo substituída por uma perspectiva mais personalista na qual a participação e comprometimento do realizador com o tema estão aproximadas.³

O contexto político e social da Amazônia naquele período histórico pode explicar como os projetos intervencionistas do governo militar contribuíram para deflagrar um processo de busca de identidade cultural. A instituição da Zona Franca de Manaus, por exemplo, serviu para um deslocamento de forças na cidade de Manaus, que passou quase que da noite para o dia a integrar um esquema de produção internacional, onde estavam presentes grandes multinacionais, convivendo com os resquícios do extrativismo e do colonialismo. Como afirma Hall (2003), a identidade somente passa a ser uma questão quando está em crise.

Certamente que essa busca pela afirmação de uma identidade cultural não é inequívoca. Encontramos em Hall uma definição de como a identidade cultural é um processo construído através dos processos fragmentários, dos deslocamentos e dos regimes discursivos.

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais “lá fora” e que asseguravam

nossa conformidade subjetiva com as “necessidades” objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais (Hall, 2002, p.12).

Dito isto, podemos aventar que a série *Documentos da Amazônia* levanta a hipótese da busca por uma identidade cultural, não uma identidade única, mas sim um mosaico cultural mais complexo, expresso nas áreas de atuação e interesse dos envolvidos do cinema, passando pelas artes plásticas, pela música e pelo teatro até chegar à academia. Nomes como os de Auxiliadora Zuazo e Rita Loureiro, personagens de um dos episódios da série, artistas plásticas cujo fazer artístico refletia as questões sociais e culturais presentes naquele momento na Amazônia: também o grupo de Teatro Experimental do Sesc (TESC), que aparece em outro episódio da série e que buscou nas lendas, mitos e cosmogonia indígenas substrato para o seu teatro de oposição à historiografia oficial, contribuindo para a afirmação desse projeto cultural.

A produção dos documentários

A série configura-se como a possibilidade concreta de viabilizar a produção cinematográfica no estado do Amazonas para além das aventuras juvenis, mas com certa base de produção e exibição. O projeto assume características vanguardistas da TV no Brasil naquele momento, antecipando discussões de integração entre cinema e TV, bastante atuais, mas que aparentemente não recebiam a atenção naquele momento e apenas começavam a se esboçar. A constituição desse núcleo de cinema dentro da TV Educativa pode ser compreendida como a concretização, em outros termos, da intenção de se constituir um polo cinematográfico no Amazonas. Se antes a intenção era trazer produções cinematográficas para o Estado, agora seria possível desenvolver localmente trabalhos ligados às problemáticas locais.

Todos os filmes da série foram filmados em 16 mm, com uma câmera Paillard

Bolex equipada com 2 chassis de 400 pés, que davam uma autonomia de cerca de 11 minutos cada. Em alguns filmes foi usado um gravador Nagra para registro de som direto. Os filmes eram coloridos, filmados com negativos Eastman color.

Segundo Renan Freitas Pinto, o modelo de produção que se buscava para esse núcleo de cinema que originou a série *Documentos da Amazônia* tinha inspiração em experiências bem sucedidas existentes principalmente em televisões europeias, cujo caso exemplar é o da BBC inglesa. Tal modelo de produção estava presente também nas emissoras estatais e educativas brasileiras, que pretendiam expandir a experiência da produção local de conteúdo com a finalidade de estabelecer uma rede de exibição desse conteúdo, o que de fato aconteceu com alguns títulos da série. O filme *Mater dolorosa* foi exibido na TVE do Rio de Janeiro e na cadeia *Eurovision*, que congrega um grupo de canais estatais e educativos da Europa.⁴ Além da exibição em outros canais educativos brasileiros, no que se esboçou como uma rede pública de televisão compartilhando conteúdo. Os filmes tiveram distribuição em circuitos alternativos como universidades, festivais e cineclubes. *Viagem filosófica* foi premiado no I Festival de Cinema Científico, realizado em Curitiba, e o filme *Mater dolorosa* recebeu o prêmio de melhor montagem no I Festival de Filmes para TV, realizado no Rio de Janeiro, em 1981, além de ter recebido o prêmio Viagem ao País, no V Salão de Artes Plásticas, realizado no Rio de Janeiro.

Aproveitando a passagem de alguns profissionais pela cidade de Manaus, a direção da TV Educativa organizou treinamentos e oficinas para os envolvidos na série. Houve o caso de produtores da BBC que ministraram *workshop* de produção e o caso de Lúcio Kodato, experimentado fotógrafo do cinema nacional que estava de passagem por Manaus após filmar episódio do *Globo Repórter* no Rio Negro, que filmou entrevista com o Padre Casimiro Béksta usada no filme *O começo antes do começo*, uma experiência que antecede a série. Houve também dois cursos em parceria com a TV Cultura de São Paulo e um com a TV Educativa do Rio de Janeiro.⁵

Para a montagem dos filmes, a produção contou com a colaboração de Cosme Alves Neto, que cedeu a moviola da cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e da Fundação Padre Anchieta, que cedeu a moviola da TV Cultura de São Paulo.

Mater dolorosa – in memoriam II

(da criação e sobrevivência das formas)

Este filme é seguramente o mais intrigante e interessante da série, assim como foi o que mais teve circulação em circuitos alternativos, e ainda hoje integra mostras de cinema sobre a Amazônia.

Em apenas 12 minutos o diretor Roberto Evangelista elabora um tratado sobre a lógica, os mitos e a tradição dos povos indígenas da Amazônia, através de um texto poético e uma estrutura narrativa muito original, sem nunca recorrer a meras descrições, exposições e ilustrações no uso da imagem ou na relação desta com o som. A montagem intelectual, nos moldes do que propôs Eisenstein, faz surgir conceitos e categorias da articulação entre os planos e em diálogo com a música e o texto.

Desde o seu início, o filme vai intercalando imagens com frases que revelam as intenções da proposta, traduzida em uma estrutura metafórica que explora as potencialidades da geometria advinda do saber tradicional indígena, que seria anterior ao saber e à razão ocidental institucionalizados na lógica cartesiana.

A música é composta de cantos indígenas que vão evoluindo conforme o texto se desenvolve, passando da calma para aparentes gritos de desespero. Às vezes indígenas vão somar-se flautas que, por meio de uma montagem sonora que repete em *looping* um determinado fraseado do instrumento, criam um motivo sonoro muito intrigante que reforça a poesia do texto lido em voz *over* pelo próprio diretor em direção a um final que explode em agonia, que pode ser entendido como

metáfora da destruição cultural pela qual passaram os povos indígenas. A relação da imagem com o som propõe leituras complexas, repletas de significado, sem nunca um estar submetido ao outro, mas dialogando em uma escrita que é audiovisual.

Segundo Roberto Evangelista⁶, o filme nasceu diretamente do texto, que foi escrito primeiramente. Por ser bastante poético, possibilitou um tratamento visual simbólico e metafórico da tradição oral e da cultura indígenas. Durante os minutos iniciais, o filme vai intercalando intertítulos com detalhes da geometria encontrada nos materiais disponíveis na natureza transformada pelo homem. Para a compreensão da proposta do filme alguns intertítulos são fundamentais, entre os quais podemos destacar:

DA CRIAÇÃO E SOBREVIVÊNCIA DAS FORMAS – a natureza como fonte das formas prototípicas da cultura amazônica. A valorização da criação simbólica indígena e a denúncia da dificuldade da sobrevivência cultural dos povos tradicionais frente à imposição da cultura do homem branco, sendo massacrados simbólica e concretamente.

UMA PROPOSTA NATURAL DE ROBERTO EVANGELISTA – coloca o diretor em total integração com os indígenas participantes do filme, sem nunca recorrer a descrições fáceis, mas sempre destacando uma organicidade e complementaridade nessa relação. “Natural”, aqui, está relacionado à relação, e não aos recursos da vida natural. É o diretor quem escreveu o texto poético que estrutura o filme, é ele quem faz a locução em voz *over*, ele aparece compartilhando uma tapioca com os moradores da vila e ele aparece boiando entre as cuias e os moradores, integrado à geometria natural e a geometria que cerceia os moradores.

.... MAS NUNCA ADMITIMOS O NASCIMENTO DA LÓGICA ENTRE NÓS. OSWALD DE ANDRADE. MANIFESTO ANTROPOFÁGICO. MAIO, 1928 – revela a valorização da lógica e da razão indígena, fruto de uma relação construída a partir dos mitos e que coloca em questão a lógica ocidental como sendo uma construção de sentido predominante, relativizando sua importância e destacando que nessa relação há uma imposição de valores ocidentais em detrimento de conhecimentos tradicionais.

Através das imagens de várias cuias boiando no Rio Negro, o diretor cria uma metáfora visual para descrever a existência de uma lógica indígena integrada à natureza, que está presente nas formas fundantes, prototípicas, que orientam toda a concepção de mundo. Assim, o texto destaca que do círculo vieram todas as outras formas, ao passo que as imagens passam a explorar detalhes de composições articuladas através de nós e de sobreposições de madeiras, que revelam formas quadradas e retangulares, ampliando o uso das formas fundantes do pensamento e da lógica indígena e que são frutos da intervenção do indígena, no sentido de conferir significado e utilidade para as formas.

Inicialmente o texto fala em “sobreviventes do massacre”, o que nos permite intuir que, ao buscar a valorização de uma lógica de matriz indígena, anterior à lógica ocidental, o autor busca reestabelecer a importância do saber tradicional dos povos amazônicos como sendo elemento fundamental de sua permanência e sobrevivência, ou seja, a cultura como último elemento de resistência dos povos indígenas frente à imposição cultural que resulta em massacre, físico e cultural.

Um aspecto importante a considerar neste filme é a presença do diretor. Além de escrever o texto, fazer a locução e dirigir o filme, ele participa das principais cenas, anônimo. Sua presença está impregnada na proposta e é definidora para os resultados estéticos do trabalho. Ele está imbuído daquilo tudo, está integrado com aquilo. O diretor compartilha a tapioca com os homens moradores da vila e está mergulhado no rio em meio às cabaças.

A presença de Roberto Evangelista no quadro, porém, somente é reconhecida por alguém que o conheça pessoalmente, pois ele não é anunciado como sendo o diretor e a construção do filme não deixa margem para a localização de quem é diretor e quem é personagem em cena. Já não se faz mais distinção entre sujeito e objeto. Ao se reconhecer as virtudes daquela cultura, o diretor se coloca integrado nela, como num tributo. Da mesma forma o filme não faz distinção entre ficção e documentário, borrando os limites entre tais categorias. O mesmo vale para a distinção entre cinema e televisão, tendo em vista a repercussão do

filme, que extrapolou os limites da TV Educativa e frequenta festivais de cinema ainda hoje, assim como galerias de arte e mostras de videoarte.

Podemos dizer que o filme é um ensaio audiovisual. Para Renov (2004, p. 105), “como discurso, o ensaio embarça o sujeito na história; enunciação e o seu objeto referencial estão igualmente em questão.”⁷ Roberto Evangelista realizou um filme ensaio, utilizando a estética cinematográfica para construir uma representação do saber tradicional indígena, do qual está imbuído, prestando um tributo a essa cultura de forma metafórica e singela.

Referências bibliográficas

HALL, Stuart. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

_____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Organização Liv Sovik; Tradução Adelaide La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

LOBO, Narciso Júlio Freire. **A tônica da descontinuidade: cinema e política em Manaus nos anos 60**. Manaus: UA, 1994.

NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema – documentário e narrativa ficcional**. Vol. II. São Paulo: Editora Senac, 2005.

RENOV, Michael. **The subject of documentary**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

Referências audiovisuais

MATTER DOLOROSA II – IN MEMORIAM (DA CRIAÇÃO E SOBREVIVÊNCIA DAS FORMAS). Roberto Evangelista. Brasil, 1979, filme 16mm.

PALCO VERDE. Maurício Pollari. Brasil, 1978, filme 16mm.

VIAGEM FILOSÓFICA. Renan Freitas Pinto, 1978, filme 16mm.

ZUAZO E RITA. Renan Freitas Pinto, 1978, filme 16mm.

-
1. Email: soranz@yahoo.com
 2. The representation of the historical world is inextricably bound up with self-inscription. In these films and tapes (increasingly the latter), subjectivity is no longer construed as "something shameful"; it is the filter through which the real enters discourse, as well as a kind of experiential compass guiding the work toward its goal as embodied knowledge, no original.
 3. In the domain of documentary film and video, the scattered frameworks through which the social field came to be organized were increasingly determined by the disparate cultural identities of the makers. The documentative stance that had previously been valorized as informed but objective was now being replaced by a more personalist perspective in which the maker's stake and commitment to the subject matter were foregrounded, no original
 4. Informações de Renan Freitas Pinto no II Fórum de TV e Documentário, promovido pelo Uninorte, em 12/06/2007.
 5. Informações de Renan Freitas Pinto na mesa Cinema em Manaus nos anos 60 e 70, do Fórum de debates promovido pela I Mostra Amazônica do Filme Etnográfico, em 05/12/2006.
 6. Em depoimento sobre o filme no I Fórum de TV e Documentário, promovido pelo Uninorte, em 17/06/2006.
 7. As discourse, the essay embroils the subject in history; enunciation and its referential object are equally at issue, no original.

A regionalização autorizada no DocTV

Karla Holanda (UFF, doutoranda) ¹

A maior parte da programação televisiva brasileira, assim como da produção cinematográfica, é realizada em dois estados: Rio de Janeiro e São Paulo. Além de outros prejuízos, a centralização da produção e exibição acarreta num “discurso da estereotipia” sobre outras regiões.

Assim, no imaginário que se molda por estereótipos, o Piauí é o estado mais pobre do Brasil, tem seca, fome, subserviência e ignorância. São essas noções que costumam sintetizar o estado e, sob a estratégia de estereotipagem, se consideram suficientes “para dizer o que é o outro em poucas palavras”. O nordeste, em geral, é associado a essas ideias e visto com olhos lacrimejantes pelo país. Afirmar isso, no entanto, não significa negar que a caracterização de tal discurso sobre o nordeste esteja (também) presente na região, tampouco faz sentido reivindicar que haja uma representação “verdadeira” sobre alguma região, como se houvesse uma verdade própria a ser desvelada sobre qualquer espaço geográfico (ALBUQUERQUE, 1999, p. 20).

Exemplar desse “discurso da estereotipia” é o documentário carioca *Pro dia nascer feliz* (João Jardim, 2007). O filme faz um panorama da educação no Brasil que, amargando seus extremos contrastes, oscila de um ensino completamente precário, em escolas praticamente sem salas, sem cadeiras, sem banheiros e sem professores a um ensino de excelência, com infraestrutura adequada e professores

bem formados. Além disso, mostra como a violência está viva nas escolas. Para exemplificar o ensino precário, o documentário vai ao sertão pernambucano; o ensino de excelência é apresentado por meio de uma escola em São Paulo; e a questão da violência atravessada pelo tráfico, através de escola na Baixada Fluminense.

Ora, como filmes são discursos que produzem sentidos e significados, é importante uma constante crítica das condições de sua produção. É verdade que em Pernambuco há ensino precário, que em São Paulo há ensino de excelência e que no Rio de Janeiro a violência permeia as escolas, mas o documentário, ao reproduzir os clichês de cada localidade, perde oportunidade de lançar novos “fachos de luz que iluminem as relações de saber e de poder que constroem as tramas históricas” e nos faz questionar qual discurso ideológico ele reforça.

Não à toa, na mesma semana em que o filme foi lançado, o resultado do ENEM – Exame Nacional do Ensino Médio – surpreendeu o país quando revelou que a melhor escola particular do Brasil estava situada em Teresina, levando o jornal Folha de S. Paulo, por meio da colunista Bárbara Gancia, a ridicularizar o dado: “O Instituto Dom Barreto, de Teresina, no Piauí, é a melhor escola do país? Sei, sei. Agora conta aquela do papagaio”. E, mais adiante, na sua apreensão, a colunista apela aos santos dos quais é íntima: “Será que o Instituto Dom Barreto prepara melhor seus alunos do que, digamos, o Santo Américo, o São Luís e o Santa Cruz, de São Paulo, ou o São Bento e o Santo Inácio, do Rio?” (GANCIA, 2007).

Como dizem Ella Shohat e Robert Stam, “no discurso hegemônico todo papel subalterno é visto como uma sinédoque que resume uma comunidade vasta, mas homogênea” (SHOHAT & STAM, 2006, p.269). Impregnada por ideias estereotipadas que se atribuem o direito de dizer quem é o outro apressadamente, a colunista do jornal de maior circulação do país sustenta um discurso autossuficiente que garante a manutenção do *establishment* ao reforçar uma “estabilidade acrítica” (ALBUQUERQUE, 1999, p. 20). No entanto, segundo Shohat e Stam, o que realmente importa em relação a estereótipos e distorções é o impedimento do acesso de grupos historicamente marginalizados ao controle de sua própria representação (SHOHAT & STAM, 2006, p. 270).

A meta pública brasileira da última década, na área da cultura, tem iniciado um discurso em favor da diversidade cultural. Mas é no governo Lula que essas metas tomam feição concreta, como se verifica no Plano Nacional de Cultura (PNC), previsto na Constituição Brasileira por meio constitucional 48, de 10 de agosto de 2005, e que está em processo de aprovação no Congresso Nacional. O PNC tem o propósito de “conceituar, organizar, estruturar e implementar políticas públicas de cultura em todo o País”² e dentre suas propostas de diretrizes, prevê ações que estimulam a produção regional, como nos itens:

1.18 Fomentar, por meio de seleções públicas, a produção regional e independente de programas culturais para a rede de rádio e televisão pública, a exemplo do programa DocTV.

1.24 Fomentar a regionalização da produção artística e cultural brasileira, por meio do apoio à criação, registro, difusão e distribuição de obras, ampliando o reconhecimento da diversidade de expressões provenientes de todas as regiões do país.³

O Programa DocTV, tomado como exemplo de regionalização pelo PNC, foi instituído em 2003 pelo Ministério da Cultura e, em parceria com a Rede Pública de Televisão, financia projetos de documentários em cada estado brasileiro, tendo como missão promover a regionalização da programação da televisão, já que os documentários produzidos são exibidos em rede nacional. Em 2008, o Programa promoveu sua quarta edição, que está sendo veiculada em 2009 e 2010.

Alexandre Figueirôa e Sérgio Dantas, analisando alguns filmes da primeira edição do DocTV, produzidos em 2003 e exibidos entre 2004 e 2005, chamada “Brasil imaginário”, identificam que a maior parte desses documentários busca as origens do país, valoriza a cultura popular e são ambientados no meio rural, ou seja, buscam uma cultura primitiva para reafirmar o caráter nacional, semelhante aos objetivos do Instituto Nacional do Cinema Educativo – INCE (1936-1964), que era um modelo determinado pelo Estado para a construção de uma identidade

nacional, ao passo que, segundo os autores, no DocTV esse processo se dá “de maneira quase inconsciente”. Contudo, acrescentam, há outros assuntos ainda nessa primeira edição, como biografias de artistas e escritores e tematizações sobre cultura popular urbana, afirmação cultural e política (DANTAS & FIGUEIRÔA, 2007, p. 271-274). Os autores consideram ainda que prevalece uma estrutura clássica na narrativa desses documentários, “impressão constatada pelos próprios condutores do processo do programa que se apressaram, nas edições posteriores, a reformular o processo de seleção de projetos” (p. 268).

O detalhamento da análise das edições do DocTV, bem como do efeito produzido pela regionalização da produção, ainda está em curso na pesquisa que ora desenvolvo. Entretanto, para discutir o aspecto específico da regionalização da produção neste texto, trazemos à tona o documentário piauiense *Um corpo subterrâneo* (Douglas Machado, 2007), selecionado no 3º DocTV. Antes de falar sobre o filme, propriamente, e sua relação com a regionalização, é importante apresentar o diretor e alguns de seus filmes.

Douglas Machado realizou vários trabalhos entre ficção, documentário, clipes, institucionais e educativos, até culminar em *Cipriano* (2001), o primeiro longa-metragem piauiense, uma ficção com fotografia bem cuidada, de elevado rigor formal, marcado por longos planos, alternando realidade e delírio e pontuado por cantos religiosos (incelências e benditos meticulosamente pesquisados no sertão do estado). Exigindo do espectador desapego ao conforto de uma narrativa convencional, *Cipriano* foi, muitas vezes, comparado estilisticamente a *O sertão das memórias* (José Araújo, 1996). Depois desse filme, Douglas iniciou uma série de documentários sobre escritores e, dirigindo-se a uma narrativa mais clássica, tem preservado o apuro técnico e estético. Vale enfatizar que seus filmes não se utilizaram de leis de incentivo federais; quase todos foram bancados por patrocínios ou apoios diretos.⁴

Em *Um corpo subterrâneo*, com uma câmera acoplada ao seu corpo e com um microfone, Douglas percorre cidades de norte a sul do estado, investigando a

vida pregressa do último morto de cada uma delas. Seu método é bem definido. Consiste em ir ao cemitério de cada cidade procurar a sepultura mais recente e buscar a família para falar sobre seu parente falecido. Ao final da conversa, o diretor entrega a câmera para que um familiar registre as imagens que ele acredita que seriam importantes para o morto. A artimanha do dispositivo, recurso bastante utilizado nos documentários brasileiros contemporâneos e que implica na construção do acontecimento no próprio ato da filmagem, como vemos, é central nesse filme.

No entanto, percebe-se em *Um corpo subterrâneo* uma substância artificial incomum nos filmes de Douglas – anteriores e posteriores, a começar pelo descuido estético, evidenciado na precariedade técnica - câmera trêmula, saltitante, cabeças cortadas, enquadramentos desnivelados e o protetor do microfone (cachorrão) na frente do quadro – e na ausência do ritmo na própria tomada, com planos interrompidos antes que se possa usufruir o tempo que a cena parece pedir. Os raros planos elaborados do filme - longos, com enquadramentos harmoniosos, ritmados em si e bem iluminados caracterizam mais fortemente o estilo do diretor. Não se trata de esperar transparência em sua estrutura narrativa, mas a opacidade exagerada parece buscar uma meta a todo custo.

Depois de passar por uma seleção em cada estado, os autores dos projetos enviados ao concurso do DocTV são obrigados a participar de oficinas orientadas por cineastas (muitos deles) veteranos, que estimulam o exercício formal e estético, em discussões exaustivas sobre cada projeto, como relata o crítico Carlos Alberto Mattos, no texto “Um dia no mosteiro”, publicado em seu Docblog.

Convidado a acompanhar um dos seis dias da Oficina de Desenvolvimento de Projetos do IV DocTV, Mattos testemunha que os 35 autores dos projetos selecionados estavam “absorvidos na discussão de seus futuros docs com Eduardo Scorel, Jean-Claude Bernardet, Cristiana Grumbach, Felipe Lacerda e César Migliorin”.⁵ Mattos esclarece que cada projeto “passa por dois orientadores de perfis profissionais diferentes” e que “a ideia é que cada autor seja abalado em suas convicções antes de partir para a realização dos vídeos”. No contato com

os autores-orientandos vindos de todas as regiões do país, Mattos diz ter notado “certa reverência aos grandes especialistas e uma franca abertura para os influxos que podem advir dessa convivência”.

Diante do estranhamento de *Um corpo subterrâneo* dentre o conjunto de filmes do diretor, é de se questionar se o processo de condução do DocTV não interfere na criação dos filmes, pelo menos em alguns projetos. Cléber Eduardo, em *DocTV: Uma outra percepção do documentário na TV*, texto publicado na Revista Cinética, analisa em blocos alguns dos documentários do DocTV identifica uma vertente preocupada em fugir do óbvio, através de formas narrativas organizadas sob diferentes estratégias e alerta para “essa preocupação formal, em várias passagens, pode perseguir o efeito artístico. E o diretor começa a correr o risco, a partir da busca incessante do artístico, de lidar com o material como pura massa de modelar” (EDUARDO, 2008).

Por outro lado, verifica-se que determinadas formas de documentar são consagradas em algumas épocas. Fernão Ramos traça uma sucessão estilística do documentário no século XX e a relaciona à valoração ética do sujeito que enuncia. Assim, vemos quatro momentos:

1. a “ética educativa”, presente nos documentários clássicos que transmitem valores à população; é o documentário como missão. O campo de valores é formado pelo conteúdo positivista que veicula; não se questionam as condições em que o saber é enunciado. São exemplos os documentários da Escola Inglesa de Grierson e os de Humberto Mauro, no INCE (RAMOS, 2008, p. 35-6);
2. a “ética da imparcialidade/recuo”, que corresponde ao Cinema Direto; é a ética *baziniana* do neorealismo; a posição do sujeito que enuncia começa a ser questionada; o quadro ideológico é o *existencialismo fenomenológico* dos anos 1950. Os filmes dos estadunidenses Frederick Wiseman, Albert Mayles e Robert Drew são alguns exemplos (RAMOS, 2008, p. 36).

3. a “ética interativa/reflexiva”, que defende a reflexividade das condições em que os sentidos são construídos. O emissor do discurso intervém no mundo. Esta ética valoriza o documentário que se abre para a indeterminação do acontecer explora entrevistas e depoimentos e ao contrário da “ética do recuo”, não vê problema moral em alterar os rumos dos acontecimentos com sua intervenção. São exemplos dessa ética os filmes de Jean Rouch, Eduardo Coutinho, Michael Moore (RAMOS, 2008, p. 37-8).
4. a “ética modesta” corresponde ao documentário que fala sobre si mesmo; engloba os documentários feitos em primeira pessoa e o documentário performático descrito por Bill Nichols. Reflete o fim das ilusões das grandes ideologias; é o estilhaçamento do sujeito; o sujeito pós-moderno já não emite saber, diminui o campo de abrangência de seu discurso sobre o mundo, restringindo-se a voos modestos – a si mesmo, enunciando sua condição no mundo. Alguns exemplos são os filmes de Carlos Nader, Sandra Kogut, Cao Guimarães, Marlon Riggs e Jonas Mekas (RAMOS, 2008, p. 35-9).

Como vimos, cada época tem seu conjunto de valores. E o que consagra determinados valores em determinadas épocas? Na atual, estamos sob as éticas interativa e modesta, cada vez mais prevalecendo a segunda, já que a interativa tem sido massivamente (mal) explorada pela televisão, em especial pelo uso indiscriminado do recurso da entrevista. A modesta tem uma aproximação com a arte, uma busca sensorial. São filmes e diretores que ganham atenção da mídia e da academia e que sendo discutidos, resenhados e analisados tornam-se modelos, importantes referências. O que é produzido por “autores menores” e em estados distantes do centro – raras exceções -, não causa ressonância. Em geral, não se conhece e permanece desconhecido.

A obrigatoriedade dos selecionados no DocTV em participar das oficinas às vésperas das filmagens não seria uma forma de regular a prática por meio de discursos? Como diz Michel Foucault, “regular para o bem de todos, fazer

funcionar segundo um padrão ótimo” (FOUCAULT, 1985; p. 27). Nessas oficinas, o documentarista é levado a fazer da ideia do seu documentário um discurso explicativo, muitas vezes prolixo, referenciado e, se possível, não deixando escapar nada nessa formulação. Essa racionalização, como diz Foucault, provoca um gerenciamento da percepção. Assim, quem dirá que é uma forma de normalização se é permitido ao documentarista falar à vontade? Afinal, regula-se por meio de “discursos úteis e públicos” e não por meio de censura. No entanto, com o discurso, esperam-se efeitos de deslocamento, de reorientação sobre o próprio projeto.

Em outros termos, podemos questionar se a política de regionalização a partir da segunda edição do DocTV, evidenciada tanto por meio das oficinas quanto pelo processo seletivo, concede autorização aos cineastas periféricos, condicionando sua participação ao alinhamento estético hegemônico, aquele que é praticado no centro do país por nomes midiáticos. Se for assim, essa regionalização colonizada vai continuar ofuscando expressões próprias, talvez até de uma ética norteadora diferente, afinal que aspectos dessa “língua menor” estão sendo cerceados ao se expor? A produção audiovisual dos estados periféricos, para ser veiculada nacionalmente, não tem que, necessariamente, assimilar determinados modelos. De toda forma, ela carrega consigo as condições que a tornaram de um jeito ou outro, e o que deve interessar é saber como determinado discurso foi instalado ali, que relações de poder fizeram-no surgir (FOUCAULT, 2008). Entendendo que a “maioria” é o modelo com o qual é preciso estar de acordo, ou seja, que o que a distingue da “minoridade” não é a quantidade, Deleuze e Guattari dizem que

não é adquirindo a maioria que se o alcança (...). Sem dúvida não é utilizando uma língua menor como dialeto, produzindo regionalismo ou gueto que nos tornamos revolucionários; é utilizando muitos dos elementos de minoria, conectando-os, conjugando-os, que inventamos um devir específico autônomo, imprevisto (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 45).

E é esse devir, esse processo, que é criação, é o criar algo novo. A minoria não tem modelo: quando ela cria para si modelos, é porque quer tornar-se majoritária, o que é inevitável para sua sobrevivência. Mas, adverte Deleuze, “sua potência provém do que ela souber criar, e que passará mais ou menos para o modelo, sem dele depender” (DELEUZE, 2008, p. 214).

Contudo, em *Um corpo subterrâneo*, mesmo com a provável amarra sugerida pela condução do processo na realização do documentário pelo Programa, os ganhos trazidos à originalidade das paisagens, falas, “dialetos”, costumes, figurinos e cenários são incontestáveis. No documentário, o discurso é plural e nivelado - o diretor não olha do alto para seus personagens; ele se coloca ao lado, não tem um saber privilegiado, expõe seu desconcerto em momentos delicados e, muitas vezes, os entrevistados é que buscam romper sua formalidade.

O discurso que *Um corpo subterrâneo* produz sobre o outro não é assertivo, não é enformado, não é constante, como é mais comum quando a região é vista por olhares de fora, aqueles que, geralmente, enquanto julgam e diagnosticam, costumam lacrimejar e se apiedar na distância das diferenças.

Com isso, não se reivindica que somente os habitantes de um local se autorrepresentem, mas que também se deixe ecoar a “consciência minoritária”, que se aceite a “desterritorialização da língua maior”, que os autores “menores” conquistem sua própria língua, mesmo no uso da “língua maior”.

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE Jr, Durval. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 2. São Paulo: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 2008.

DANTAS, Sérgio e FIGUEIRÔA, Alexandre. Influências políticas e ideológicas nos documentários audiovisuais produzidos pela estado brasileiro - o DocTV. In: MACHADO JR., Rubens, SOARES, Rosana de Lima, ARAÚJO, Luciana Corrêa (orgs.). **Estudos de Cinema VIII - SOCINE**. São Paulo: Annablume, 2007, p. 267-274.

EDUARDO, Cléber. **DocTV: uma outra percepção do documentário na TV**. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/doctv.htm>. Acessado em 17 de agosto de 2008.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária: 2008.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

GANCIA, Bárbara. Educação nem tanto em frangalhos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 16/02/2007. Cotidiano.

HOLANDA, Karla. **Documentário nordestino: história, mapeamento e análise**. São Paulo: Annablume, 2008.

MATTOS, Carlos Alberto. **Um dia no mosteiro**. Publicado em 13/09/2008 e disponível em http://oglobo.globo.com/blogs/docblog/post.asp?cod_post=126085. Acessado em 14 de setembro de 2008.

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

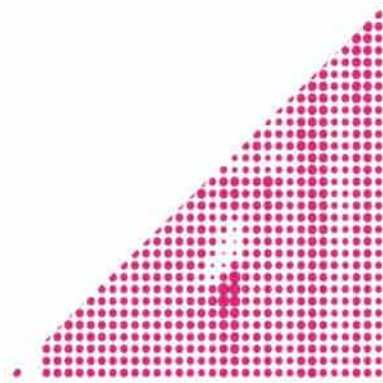
SHOHAT, Ella e STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Referências audiovisuais

PRO DIA NASCER FELIZ. João Jardim. Brasil, 2007, filme 35mm.

UM CORPO SUBTERRÂNEO. Douglas Machado. Brasil, 2007, vídeo.

-
1. E-mail: holanda.k@gmail.com
 2. Disponível no site do Ministério da Cultura, em <http://www.cultura.gov.br/site/pnc/introducao/cultura-e-politicas-publicas/>. Acessado em 28 de setembro de 2009.
 3. Disponível no site do Ministério da Cultura, em <http://www.cultura.gov.br/site/2008/09/07/diretrizes-acesso/>. Acessado em 28 de setembro de 2009.
 4. Um breve perfil do cineasta pode ser visto em Holanda, 2008, p. 150-1.
 5. *Um corpo subterrâneo* foi realizado através do III DocTV. De acordo com o site da TV Cultura, nas edições 2 e 3 do Programa, participaram da oficina "os 70 autores dos projetos selecionados nos Concursos DOCTV com expoentes do documentário brasileiro, como Eduardo Coutinho, Eduardo Escorel, Maurice Capovilla, Geraldo Sarno, Jorge Bodanzky, Ruy Guerra, Giba Assis Brasil, Joel Pizzini e Cristiana Grumbach". Disponível em <http://www.tvcultura.com.br/doctv/edicaoIII>. Acessado em 27 de setembro de 2009.



Sonoridades



Som e ritmo interno no plano-sequência

Fernando Morais da Costa (UFF)¹

A ideia geral deste texto é discutir casos de movimentação do som dentro do procedimento do plano-sequência. Ao prestarmos atenção à metade sonora desses planos que encerram um núcleo de sentido dentro da narrativa sem que se utilize o corte, não é difícil perceber que o som costuma descrever variações e movimentos maiores que os da imagem. Tais variações podem se dar entre o espaço diegético e o extradiegético ou podem se ater a fontes sonoras localizadas dentro da diegese; podem ser provocadas por decisões na edição de som, construindo-se um plano em que há cortes no som enquanto não se corta a imagem, ou podem ser apenas inerentes ao som. Neste último caso, mesmo que um determinado evento sonoro siga como a trilha também sem cortes para uma dada imagem, a ideia de deslocamento intrínseca ao som faz como que o espectador tenha uma noção de movimento aliada à fruição de uma imagem em que pouco ou nada se mexe. Dizemos que há algo como uma movimentação inerente ao som, pois o primeiro é a condição irrevogável para que exista o segundo. Qualquer som é a decorrência de um movimento que o produziu, bem como do deslocamento desta onda sonora que parte do ponto onde ela foi produzida, a fonte sonora, e se dirige ao ponto de escuta, o receptor. Um corpo que estivesse em absoluto repouso não produziria som, mas, ao primeiro movimento, ele soaria, mesmo que sua vibração não pudesse ser percebida pelo limitado ouvido humano. A partir disso, podemos ainda dizer que determinados sons têm o poder de evocar uma

impressão maior de movimento que outros e que o cinema, obviamente, pode tirar partido de tal propriedade. Há sons que traduzem uma mudança de direção evidente nas imagens. Pense-se em um carro que se desloca da esquerda para a direita na tela, enquanto o som potencializa a percepção dessa trajetória pelo espectador ao partir também da caixa à esquerda da tela para a caixa à direita. Pense-se ainda que esse som de carro poderia estar totalmente fora de quadro, mas ainda assim estar representado na sala de cinema da esquerda para a direita nos canais *surround*. Mas há exemplos menos simplórios, mais sutis. O som do mar carrega consigo uma impressão de movimento perene. Se colocado sobre um plano geral e fixo da praia, como é o caso de um filme que citaremos com calma mais à frente, a sensação de que algo se mexe constantemente durante tal plano atinge o espectador muito mais pelo som do que pela imagem, esta quase estática.

Criar determinados deslocamentos na parte sonora de um plano-sequência pode ter como objetivo desviar o espectador da imobilidade das imagens, ou pode ter mesmo a meta, supostamente simples, de criar também no som um efeito de realidade que o plano-sequência deva passar. Dizemos isso porque não é novidade nem segredo para quem lida com som em cinema que, muitas vezes, para se criar um som “realista”, deve-se trabalhar das mais variadas formas sobre os tais sons escolhidos para proporcionar o efeito. Quando é este o caso, o trabalho com a sonorização para cinema leva ao máximo o paroxismo de que a impressão de realidade é fruto de uma laboriosa construção. É comum que exista uma quantidade razoável de cortes, de superposições, de filtragens, de aplicação de efeitos simplesmente para que o espectador não precise pensar em outros modelos de representação que não o realista, para que o produto dessa edição de som pareça “transparente” para quem assiste.

Quanto à criação de ritmos distintos entre som e imagem dentro de um mesmo plano, já citamos em outro texto uma entrevista de Leon Hirszman sobre *São Bernardo*. Hirszman comentava que procurara dividir a movimentação interna dos planos entre a imagem e a trilha sonora. Assim, quando já havia o deslocamento tido como suficiente na imagem, resultante das trocas de posição

dos personagens, ou dos movimentos de câmera, por exemplo, não era necessário construir essa impressão no som; por outro lado, quando a imagem era mais fixa, o som deveria mover-se de um ponto a outro a partir, por exemplo, da inserção da trilha musical de Caetano Veloso, das entradas e saídas da voz do narrador, ou mesmo da variação das fontes sonoras dentro dos limites do enquadramento (COSTA, 2008, p. 175-176).

Devo assumir uma fala mais pessoal e dizer que foi ao trabalhar sobre *Um olhar a cada dia*, de Theo Angelopoulos, para a curadoria de uma mostra na qual incluí o filme, que me pareceu clara a ideia de que o som no plano-sequência deve ter como função produzir a sensação de movimento que não ocorre na imagem, criando para tais planos um *ritmo interno* que tem sua gênese na parte sonora dos planos e não na parte imagética. Em um determinado plano, só para que se tenha uma noção breve do que procuro dizer, embora *Um olhar a cada dia* não seja aqui o objeto da análise, vemos da janela de um prédio uma praça quase vazia e nela um carro parado. O que ouvimos é o motor do carro que fora deixado ligado, o rádio também ligado, vozes esparsas. O som do motor aqui reproduz mecanicamente o que dissemos que o som do mar faz na natureza. O motor ligado, com a periodicidade do som de seu funcionamento, lembra, mesmo sobre a imagem do carro parado, que algo ali se mantém em movimento. O rádio e as vozes aumentam ainda mais essa sensação.

Na obra de Tarkovsky, algumas vezes estudada por teóricos voltados para a análise do som no cinema, temos, em diversas passagens, a impressão de que o som adiciona informações, ritmos, texturas que não estão presentes na imagem. Em muitas dessas vezes, os sons escolhidos para acompanhar certas imagens passam a representar acontecimentos que na verdade não vemos, deixando em aberto para o espectador as conclusões sobre de onde vêm as fontes sonoras. Andrea Truppin nota que em *Stalker* (1979), por vezes fontes que parecem produzir sons mostram-se imóveis. Em *O sacrifício* (1986), o som antecipa a vibração dos objetos que em seguida veremos tremer também nas imagens. Em *O espelho* (1975), além da voz do narrador na forma dos poemas de Arseni Tarkovsky, o pai

poeta do diretor, há ainda a voz do personagem principal, Alexei, que surge sem que o vejamos, embora pareça por vezes estar apenas fora de quadro e não sobre as imagens, ou seja, *off* e não *over* (TRUPPIN, 1992).²

Queremos, porém, analisar mais detalhadamente dois filmes contemporâneos nos quais o uso do plano-sequência parece uma opção mais radical: *Five*, de Abbas Kiarostami (2003), e *Andarilho*, de Cao Guimarães (2007). Quanto ao filme de Kiarostami, o título completo, como aparece nos créditos iniciais, *Five long takes dedicated to Yasujiro Ozu*, já descreve a proposta. O filme de setenta e cinco minutos de duração é realmente composto de cinco planos, com extensões variáveis entre dez (o primeiro) e trinta minutos (o último). Assistir a *Five* é, além de exercer um radical exercício de contemplação, ter a possibilidade de passar pela experiência que este artigo tenta explicar. Embora a trilha sonora seja resolvida com relativa economia de sons, as intervenções sonoras são em evidente maior número do que os parcos cortes na imagem. Além disso, mesmo que pareça haver uma vontade predominante de construir uma trilha sonora realista, algumas dessas intervenções surpreendem por esboçar construções de sentido diversas.

O filme se inicia com tela preta e o som de ondas quebrando. Após o preto, a imagem confirma o que o som informara. Durante dez minutos, o que vemos se resume a um enquadramento fixo da quebrada das ondas na areia, além de um pedaço de madeira que elas trazem e puxam de volta. O som, que antecipara o que vemos, acompanha essa imagem sem causar estranhamento, ou seja, é o som que se espera dentro de um modo de representação realista. Após cerca de nove minutos e trinta segundos, porém, surge uma das intervenções que comentamos: há a inserção de uma música, enquanto nas imagens nada se altera até o fim deste primeiro plano. Evidentemente, não há nas imagens o que sugira a aparição do timbre grave das primeiras notas, nem o desenvolvimento da melodia em seguida. O que pode se especular é que o efeito de tal entrada da música, independentemente do que possa fazer aflorar de subjetivo em cada espectador, é de quebra parcial da contemplação. Além disso, o que se apresenta é uma organização de imagens e sons de tal forma aberta que a própria construção

de sentido passa a ter possibilidades várias de se realizar. Em resumo, o que acontece entre os sons e as imagens neste primeiro dos cinco planos pode ser descrito com uma representação realista, até o ponto em que o som propõe uma quebra não justificada pela imagem.

A imagem deste primeiro plano termina em um *fade out*. A música segue ainda sobre a tela preta, mas também sairá antes do surgimento do próximo plano. O que dá a maior sensação de continuidade nessa transição é o som do mar. É ele que permanece, embora deva sair por último para a pronta entrada de um segundo som também de mar, mais grave, correspondente ao plano mais geral que está por vir. Assim, quando temos a imagem de um píer com o mar ao fundo que corresponde ao segundo plano, o som mais distante das ondas parece mais uma vez descrever o que vemos. Porém, logo passa a haver novos elementos na imagem: pessoas transitam pelas tábuas de madeira, grupos de passarinhos surgem e vão embora. O som, porém, não se altera. Não ouvimos as pessoas, seus passos, suas vozes. A trilha sonora segue preenchida apenas pelo som grave do mar que vemos ao fundo. Seria o caso de dizer que desta vez temos menos sons que imagens. Embora o ruído do mar não deixe faltar a sensação de que algo se movimenta sem cessar na trilha sonora, haveria menos movimentação no som do que nas imagens, pois não há sons que correspondam ao movimento das pessoas, fato que, por si só, mina em parte o efeito de realismo. No fim do plano, que durara por volta de doze minutos, há um ponto de sincronismo. A entrada de nova música corresponde à saída gradual da imagem, desta vez não no *fade* para a tela preta, mas para uma progressiva tela branca. O som do mar, que não saíra, e a música emolduram o branco total que permanece até o surgimento gradual da imagem que compõe o terceiro plano.

Enquanto podemos discernir o plano mais geral de praia que tivemos até agora, habitado por não mais que um grupo de cachorros placidamente deitados ao longe, o som mais uma vez desempenha o papel de corresponder à imagem. O que determina essa correspondência é a sutil diferença de um ruído de mar ainda mais grave do que o descrito no plano anterior, o que pretende significar o

pertencimento fidedigno ao mar mais distante. Há um efeito na imagem que pode ser percebido desde bem cedo nos mais de dezoito minutos de duração do plano: a imagem sofre um progressivo clareamento (uma sutil abertura de diafragma ou um efeito aplicado na pós-produção, não nos importa) que no fim será total, transformando mais uma vez a tela em uma superfície completamente branca. Antes que isso aconteça, porém, notamos que as informações que sabemos que se mantêm ali esvanecem. Passaremos a não ver o mar, enquanto os cachorros permanecem ao menos visíveis, não mais que manchas negras no quadro que perde definição. Quando nem mesmo tais manchas puderem ser percebidas, estaremos frente à tela branca. Enquanto a imagem perde informação, o som não muda. O ruído perene do mar passa a ter como função não nos deixar esquecer que ele ainda está ali, embora não mais o vejamos. Portanto: o som, no início correspondente àquelas imagens, materializa a informação e mantém a sua continuidade quando ela não está mais visível. Próximo ao fim do plano, e à tela completamente branca, tal som do mar sai, em longo *fade out*. A essa saída corresponde a entrada de nova música, que desta vez será a trilha sonora única da transição para o quarto plano. Quanto ao som cujo volume decresce enquanto a imagem termina de sumir, pode-se dizer que há, mais que um ponto de sincronismo, uma correspondência, uma saída de ambos. Devemos apenas chamar atenção para a sutileza da inversão que acontece entre a saída do som e o fim das últimas informações na imagem antes do branco. Um *fade out* no som, a eliminação gradual de sua presença pela diminuição da intensidade, na verdade é o exato oposto de uma imagem que vai sendo saturada de luz até se tornar totalmente branca. A saída do som se dá pela extinção da informação, o branco é o excesso de luz entrando pelo diafragma, ou inundando o arquivo na pós-produção. O que parece uma correspondência é na verdade o seu contrário.

Aos trinta e nove minutos, temos a saída da música e o surgimento de um ruído de mar mais próximo, o quarto som de mar que ouvimos, sendo todos diferentes entre si. É a transição para o quarto plano. Mais uma vez, o som adianta o que a imagem confirmará: este plano enquadra a quebrada das ondas mais de

perto que os anteriores. Por algum tempo, é só isso que vemos e ouvimos, até surgirem outros sons: o grasnado e uma série de sons graves que descobriremos serem pequenos passos antecipam a entrada em quadro pela esquerda de um grande número de aves marinhas. Pela segunda vez neste plano, a trilha sonora antecipa o que veremos. Mesmo mantidas as convenções realistas de pertencimento dos sons às imagens, deve-se notar que este seria mais o caso de dizer que as imagens vêm a confirmar os sons. Este quarto plano é o mais curto do filme, dura cerca de sete minutos. É esse o tempo da passagem do grupo de aves da esquerda para a direita do quadro, de sua saída da imagem e da volta de todas elas, atravessando, por inexplicável senso de coletividade, a extensão do quadro da direita para a esquerda até que só restem, como no início, as ondas quebrando. Imagem e som do mar, além dos últimos grasnados, saem em *fade out*. Desta vez, tela preta correspondendo à diminuição do som. Sobe mais uma música, que será a trilha sonora da transição para o quinto plano. A diferença desta para as anteriores é que esta soa como música popular, através do ritmo dançante e do arranjo para parentes asiáticos de um bandolim (uma balalaica?) e de um acordeão. Pode-se especular que a inesperada “comicidade” sugerida pela música seria o correspondente ao que há de cômico no ir e voltar das aves.

No último plano, a trilha sonora volta a antecipar o que veremos. Ouvimos durante a tela preta um inédito som ambiente noturno, ou o que costuma corresponder aos chavões da sonorização de sequências noturnas, como bem sabem os editores de som: escutamos grilos, sapos, um cachorro ao longe, um trovão também distante. Vinda após a tela preta, a primeira informação por imagem é discreta: um ponto de luminosidade no centro da tela ainda negra vem a se mostrar como o reflexo da lua na água escura. A imagem confirma que o quinto plano, o mais longo, com aproximadamente meia hora de duração, apresenta uma paisagem noturna. Por vezes, mesmo o reflexo da lua desaparecerá, por conta de uma nuvem que o cobre, deixando a projeção quase completamente negra. Descobrimos, já com mais de dez minutos de plano, que a chuva que começa a cair é um dos eventos que fazem parte deste trecho de meia hora. A tela é

iluminada pelos relâmpagos e quando isso acontece enxergamos os pingos de chuva que batem na água. O som corresponde ao que vemos. O que há para se chamar atenção é que, na verdade, vemos muito pouco, enquanto os sons desses fenômenos são muito presentes. Por vezes, se não relampeja, o que temos é a tela preta e o ruído da chuva. É, mais uma vez, como no terceiro plano, um exercício no qual o som materializa um evento que sabemos estar acontecendo, mas do qual vemos quase nada. Após cerca de cinco minutos, a chuva amaina, voltamos a ver a lua refletida e a trilha sonora volta a descrever o ambiente noturno que comentamos. Já próximo do fim do plano, os sons passam a antecipar uma mudança. Um galo avisa, em conjunto com a rarefação do som ambiente anterior: amanhece. Essa transmutação de um som ambiente que o espectador reconheça como noturno em outro que possa ser entendido como diurno ajuda na manipulação de tempo em um plano que, como informamos, dura trinta minutos, embora represente a noite sem chuva, a chuva que cai, seu fim e o amanhecer.

A intenção desta descrição e desta análise é mostrar como variam as relações entre som e imagem em um filme que, baseado no que parece ser a construção de um modelo realista de junção desses dois elementos, na verdade apresenta uma série de sutis deslocamentos: sons que se adiantam e informam antes da imagem mostrar, sons que materializam o que já vimos mas não vemos, sons que parecem pertencer àquelas imagens mas não a traduzem por completo. Tudo isso criando ritmos e movimentos dentro da estrutura do plano-sequência radical.

Sobre o segundo filme, *Andarilho*, a intenção é comentar poucas passagens. A música composta para o filme tem por objetivo tentar se integrar aos sons diegéticos. Este assunto tem um histórico no cinema que já citamos em outros textos e que não precisa ser repetido aqui. Em *Andarilho*, tal proximidade da música com os ruídos e com os sons ambientes fica clara em pelo menos dois momentos: a primeira acontece nos créditos iniciais, que surgem apenas com cerca de oito minutos de filme, após um primeiro bloco de fala no qual é apresentado o primeiro personagem. Sobre o plano noturno da estrada feito do carro em movimento, ouvimos a música percussiva. Embora não haja um

volume considerável de som ambiente, já se percebe a intenção descrita acima, de que a música procure não “agredir” aquela paisagem, mas que pareça, de certa forma, “pertencer” a ela. Na segunda situação que nos serve de exemplo essa proximidade fica mais clara: por volta dos vinte e cinco minutos de projeção, vemos uma estrada pela qual passarão um caminhão e um ônibus escolar. As entradas da percussão e a base melódica composta de poucas e alongadas notas graves misturam-se aos sons pontuais da estrada e ao som ambiente até o ponto em que é possível perguntar: o que faz o papel da música e o que faz o papel do ruído? E, ainda, que diferença faz? Para citar neste filme uniões e deslocamentos entre a imagem e a trilha sonora que também encontramos em *Five*, aqui o som também materializa uma informação que aparece distorcida na imagem. Por um efeito ótico, vemos a estrada saturada de luz e com foco inexato, ao menos para o que se poderia esperar de um uso tradicional da distância focal. Não há dúvidas de que o espectador pode reconhecer o caminhão e o ônibus quando eles aparecem, mas a presença do ruído do caminhão é, para brincar com um inapropriado termo imagético, mais “clara” do que a imagem do caminhão em si. Sobre o ruído do ônibus, cabe dizer que ele surge bastante antes da sua imagem. Há tempo para o espectador perguntar onde está o veículo que ele já ouvira. Não interessa aqui descobrir o modo de produção do filme, ou seja: se é som direto, mas com o microfone em eixo diferente da câmera, o que permitiria a captação do som antes da entrada em quadro do objeto, ou se é um som colocado sobre as imagens na edição, quando se teria escolhido deliberadamente adiantá-lo. Fato é que a informação sonora vem tão antes que se pode chegar a duvidar que a imagem a confirmará, o que no fim acontece.

Aos vinte minutos de filme, há um plano curioso e que rendeu boa discussão quando aconteceu a palestra que se transformaria neste texto. Nele, acompanhamos o segundo personagem. Nos planos anteriores, ele murmurava longamente, fosse em enquadramento mais próximo, quando a dificuldade de compreensão a respeito do que ele balbucia se dá pelo seu próprio jeito de falar, ou em plano geral, quando, aliado a isso, o microfone está distante como a câmera. O plano que nos interessa começa com esse personagem em quadro, em conjunto

com a paisagem verde que o cerca. Ele segue a murmurar, mas não o ouvimos, e sim os carros que passam pela estrada que inferimos próxima. Outros sons invadem a ação. Os ruídos, por hora não identificados, parecem próximos, e a câmera inicia um movimento para a esquerda que só se deterá quando achar dos sons a fonte. Uma placa que diz “corta-se cabelo” e o trabalho de um corte efetivamente acontecendo, embora o vejamos apenas em segundo plano e em contraluz, são suficientes para entendermos que os sons vêm da tesoura, das ações de quem trabalha lá dentro. A estranheza maior acontece pelo fato da proximidade com a qual ouvimos tais sons não condizer de forma alguma com a escala da imagem.

Quando eu passei este plano em sala de aula, a questão puxada pelos alunos era sobre tratar-se de som direto, com um suposto microfone plantado na locação, ou se a clareza com que ouvimos aqueles sons era um efeito de pós-produção. Mais do que isso, já que assumo aqui a falta de interesse momentânea pelo modo como tecnicamente as situações descritas foram resolvidas, o que interessa é que, além da discussão sobre a surpreendente diferença de escala entre som e imagem, desta vez o som “intrusivo” era um som diegético. Devo dizer que, no seminário do qual a palestra que transcrevo fez parte, a discussão sobre a validade da fronteira diegese/não-diegese e sobre a fluidez dessa fronteira transformou-se em um dos principais temas dos diálogos. Em artigo recente intitulado *The fantastical gap between diegetic and nondiegetic*, Robynn Stiwell comenta, a respeito exclusivo da música, que costumamos pensar a validade ou não da fronteira baseados ou na sua funcionalidade dentro do cinema clássico ou a partir das suas variadas quebras pelo cinema moderno. Stiwell alerta para o fato de que no cinema contemporâneo as práticas continuam mudando e que com isso em mente deve-se atualizar a discussão. Apesar disso, Stiwell defende que “só porque a fronteira entre diegético e não-diegético é cruzada tão frequentemente, isso não invalida a separação”³ (STIWELL, 2007, p. 184). Ampliando o raciocínio da música para os demais sons, como os ruídos, tendo a concordar que filmes contemporâneos, *Andarilho* neste caso específico, tendem a borrar a distinção e nos forçam a discutir a questão a partir dos próprios parâmetros de agora, e não daqueles construídos em outros momentos da história do cinema.

Referências bibliográficas

COSTA, Fernando Morais da. **O som no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: 7Letras/Faperj, 2008.

STIWELL, Robynn J. The fantastical gap between diegetic and nondiegetic. In: GOLDMARK, Daniel, KRAMER, Lawrence, LEPPERT, Richard (org.). **Beyond the soundtrack**: representing music in cinema. Los Angeles: University of California Press, 2007. p. 184-202.

TRUPPIN, Andrea. And then there was sound: The films of Andrei Tarkovski. In: ALTMAN, Rick (org.). **Sound theory – Sound practice**. New York: Routledge, 1992. p. 235-248.

Referências audiovisuais

ANDARILHO. Cao Guimarães. Brasil, 2007.

FIVE. Abbas Kiarostami. Irã/Japão/França, 2003.

O ESPELHO. Andrei Tarkovsky. URSS, 1975.

O SACRIFÍCIO. Andrei Tarkovsky. Suécia/Reino Unido/França, 1986.

SÃO BERNARDO. Leon Hirszman. Brasil, 1972.

STALKER. Andrei Tarkovsky. URSS, 1979.

UM OLHAR A CADA DIA. Theo Angelopoulos. Grécia/Reino Unido/França/Alemanha/Itália, 1995.

-
1. E-mail para contato com o autor: fmorais29@terra.com.br
 2. Sobre a construção sonora nos filmes de Tarkovski, ver ainda o depoimento do editor de som de *O sacrifício*, Owe Svensson, em: SVENSSON, Owe. On Tarkovski's *The Sacrifice*. In: SIDER et al (org). *Soundscape – The School of Sound Lectures 1998 -2001*. London: Wallflower, 2003. Svensson é um editor de som renomado, em grande parte pelo trabalho com Ingmar Bergman em *Gritos e sussurros*, em *Sonata de outono*, em *Fanny e Alexander* e em *A face de Karin*. Está ainda em franca atividade.
 3. Tradução nossa para “because the border between diegetic and nondiegetic is crossed so often it does not invalidate the separation”

A canção no cinema brasileiro dos anos 80

Marcia Carvalho (FAPCOM)¹

Para entender a cultura brasileira da década de 80, é preciso levar em conta a dominação da música norte-americana no rádio, na televisão e no cinema, particularmente com o rock e a música pop. A televisão, com as trilhas musicais das novelas, passou a exercer forte influência na formação dos sucessos musicais e a indústria fonográfica focalizou a música brega romântica para as faixas mais populares de consumo. Nesse sentido, pode-se questionar se esta discussão não irá cair nas garras do juízo de gosto como critério de avaliação para a música. Para isso, vale lembrar as palavras da pesquisadora Carmen Lucia José:

A discussão sobre o gosto deve ocupar vários dos espaços culturais e educacionais da sociedade brasileira, discussão essa viabilizada pelas diversas noções de estética e pelas várias correntes teóricas de comunicação e informação, tanto do ponto de vista diacrônico como sincrônico. Só assim será possível desmontar a superficialidade do argumento 'Eu gosto e gosto não se discute' pois, atrás dessa posição, existe a crença da decisão pessoal confirmada. Essa crença não se fundamenta no conhecimento e sim no impacto e na impressão que o fato cultural provoca, alimentando a posição ideologicamente conveniente à ordem sistêmica atual de que as relações sociais e a posição ocupada no organograma do sistema são mero produto do modo como individualmente tomam-se decisões, apoiado exclusivamente na idéia de sorte, esperteza, destino, etc... Afinal, o gosto é produto

da composição do repertório e esse também é reflexo do modo como cada segmento social participa da organização do modo de produção capitalista (JOSE, 2002, p. 131).

Para o cinema brasileiro, a década de 80 é conhecida pela sua produção que contestou a hegemonia inventiva do Cinema Novo e também pelo prestígio de outras propostas de um cinema experimental. Nesse período, a crise conjuntural no cinema brasileiro se intensifica devido ao esgotamento do modelo de financiamento da Embrafilme e, com ela, a produção de longas-metragens. No entanto, algumas produções emergiram principalmente dos focos de produção em São Paulo, Porto Alegre e Rio de Janeiro, sendo o cinema paulista objeto de maior atenção.² Nas palavras de Ismail Xavier:

São realizados filmes cheios de citações, nos moldes da própria produção norte-americana dos anos 80; é reformulado o diálogo com os gêneros da indústria e são descartadas as resistências aos dados de artifício e simulação implicados na linguagem do cinema, descartando-se de vez o 'primado do real', o perfil sociológico das preocupações. Alguns críticos associaram tal ênfase no 'profissional para mercado' à idéia do pós-moderno, em voga desde então, traço que, por outras vias, sinaliza o seu afastamento em face da tradição instalada pelo Cinema Novo (XAVIER, 2001, p. 41).

Estas características já foram comentadas e investigadas pelos pesquisadores José Mário Ortiz Ramos (RAMOS, 1987, p. 399-454; ORTIZ RAMOS, 1995), Pedro Nunes (1996), Rubens Machado Jr. (1999), Tales Ab'Saber (2003) e Renato Pucci Jr. (2008), autores que analisam vários filmes da década de 80 que ganharam a imprecisa classificação de um *cinema pós-moderno* diante da comparação com o cinema das duas décadas anteriores.

É importante notar que um significativo número de filmes trazia ainda o

debate político da fase de transição da década, como já apontou Ortiz Ramos (RAMOS, 1987, p. 440-441), tanto na produção de documentários, que apresentam relatos de greves e lutas de trabalhadores e operários, como na produção de ficção, com temas de luta armada, tortura e sobre as manifestações em torno da abertura política e contra a ditadura. No entanto, estes temas quase sempre foram tratados de maneira diluída na construção de narrativas policiais, gerando um estilo que Ismail Xavier chamou de “naturalismo da abertura”, presente em filmes como *Pra frente Brasil* (1982), dirigido por Roberto Farias.³ Houve também, ainda segundo Ortiz Ramos (1987), o relacionamento cinema-política na mistura e influência mútua da produção documental e de ficção, como no trabalho de Leon Hirszman ao levar para o cinema a peça de teatro de Gianfrancesco Guarnieri, escrita no final dos anos 50: *Eles não usam Black-tie* (1981).

Para a música de cinema, destaca-se o surgimento de novos compositores que apostaram na tradição da música orquestral, mais sintonizada com as regras do cinema narrativo clássico. Por outro lado, a trilha musical dos filmes da década de 80 é marcada pela disseminação dos instrumentos eletrônicos, com os sintetizadores, pela música brega e sertaneja e por uma revitalização do rock. É nos anos 80 também que surge a obsessão pelas várias pistas sonoras, tornando o trabalho de edição de som mais meticuloso no cinema. Além disso, há a lenta incorporação das tecnologias de áudio para filmes, como por exemplo, o *Dolby Stereo*, tanto na produção como na exibição.

Segundo Lécio Augusto Ramos (RAMOS; MIRANDA, 2000, p. 549-550), a década de 80 foi caracterizada pelo surgimento de uma nova geração de compositores, arranjadores e instrumentistas responsáveis pela disseminação dos sintetizadores, primeiro analógicos, lançados na virada dos anos 60 para 70, como MiniMoog ou Oberheim, depois os digitais na década de 80, como Roland, Yamaha, Korg, e outros.

Um dos compositores mais atuantes do período foi o arranjadore tecladista mineiro Wagner Tiso, com duas parcerias que se estenderam pelos anos seguintes

com os diretores Walter Lima Jr. e Sílvio Tendler, realizando a trilha musical de filmes como *Inocência* (1982) até *Os desafinados* (2008), de Lima Jr., e de vários documentários de Tendler, entre eles *Jango*, produção de 1981-1984, em que a canção-tema, “Coração de estudante”, com letra de Milton Nascimento, foi um grande sucesso popular, com circulação que extrapola várias mídias e resiste na memória com força até os dias atuais.⁴

Outro compositor em atividade nos anos 80 foi Sérgio Saraceni, que pode ser incluído igualmente na tendência de produções eletrônicas para a música de cinema, mesmo com seu estilo mais lírico, como se constata nos filmes: *Nunca fomos tão felizes*, de 1983, *Águia na cabeça*, de 1984, *Fulaninha* e *O rei do Rio*, de 1985, *Baixo Gávea* e *Banana split*, de 1987, *Sonhei com você*, de 1989, e *Natal da Portela*, de 1990.

Entre os adeptos dos sintetizadores, há a trilha do filme *Onda nova* (José Antônio Garcia e Ícaro Martins, 1983), de Luís Lopes; *Anjos da noite* (Wilson Barros, 1986), com música original de Sérvulo Augusto; e *Feliz ano velho* (Roberto Gervitz, 1988), com composição e programação de Luiz Xavier.

O rock dos anos 80 invade as telas do cinema para divulgar a música jovem que começava a ganhar mais espaço no rádio e, principalmente, na televisão.⁵ Em *Menino do rio* (1981), de Antônio Calmon, ouve-se, por exemplo, a canção “De repente, Califórnia”, composição de Lulu Santos e Nelson Mota, na sequência em que o surfista Ricardo Valente (interpretado por André de Biase) mergulha no céu carioca em vôo livre de asa-delta, embalado pelo ritmo romântico da canção: “Garota eu vou pra Califórnia / Viver a vida sobre as ondas / Vou ser artista de cinema/ O meu destino é ser *star*...”. Em seguida, vê-se o adolescente Pepeu (Ricardo Graça Melo), que fugiu de Florianópolis para o Rio de Janeiro com o sonho de ser artista, tocando a canção em sua gaita, sentado em um banco da praia.

Guto Graça Mello, executivo da gravadora Som Livre, assinou a produção musical de *Menino do Rio*, e Nelson Motta, já bastante experiente na produção de trilhas para telenovelas, foi responsável pela direção musical, participando da

composição de quase todas as canções incluídas neste filme juvenil de verão, que unia os elementos de filme de praia com a cena musical jovem. Depois, no mesmo estilo, *Garota dourada* traz uma série de sucessos das paradas musicais: “Como uma onda”, de Lulu Santos, interpretada por Ricardo Graça Mello, “Romance e aventura”, composição de Nelson Motta e Lulu Santos, “Baby, meu bem” e “Menina Veneno”, do roqueiro Ritchie.

Além destes filmes, pode-se destacar *Bete balanço* (1984), com direção de Lael Rodrigues, que conta a estória de uma adolescente (Deborah Bloch) que deixa seus estudos e a pacata Governador Valadares para cavar um espaço entre os astros da música tal como a representativa banda de rock dos anos 80, Barão Vermelho, ainda com Cazuza nos vocais. A banda foi responsável pela canção-tema do filme que proclamava em trechos de sua letra: “Quem vem com tudo não cansa” ou “Quem tem um sonho não dança”. Outros exemplos são: *Rock estrela* (1985), de Lael Rodrigues, com a participação de Leo Jaime, autor da canção-título, e *Areias esquentantes* (1985), dirigido por Francisco de Paula, que traz seleção musical de Lobão, com canções de Ultraje a Rigor, Ira, Titãs, Capital Inicial e Metrô, entre outros.

Segundo Zuleika Bueno (2005), o rock despontou no cinema brasileiro no final dos anos 50, em filmes como: *De vento em popa* (1957), com as imagens caricatas de Oscarito de jaqueta de couro preta, com brilhantina no topete do cabelo e com muito rebolado, para cantar “Calypso Rock”, uma paródia de Elvis Presley; *Absolutamente certo!* (1957), com Betinho e seu conjunto interpretando “Enrolando o rock”; a chanchada *Alegria de viver* (1958), dirigida por Watson Macedo; e ainda, a participação dos Golden Boys, em *Cala a boca, Etelevina* (1959) e *Eu sou o tal* (1961). Depois, o iê-iê-iê invadiu as telas do cinema com as aventuras da Jovem Guarda, mas foi nos anos 80 que o rock ganhou autonomia na indústria fonográfica e nas telas de cinema.

Alguns filmes trazem a presença mais discreta das canções do Brock, como *Além da paixão* (1985), de Bruno Barreto, em que se destaca a canção

“Fullgás”, de Marina Lima e Antônio Cícero. E ainda, a desilusão da juventude urbana despontava em filmes como *Um trem para as estrelas* (1987), dirigido por Cacá Diegues, com a canção-título de Cazuza realizada em parceria com Gilberto Gil, responsável pela trilha musical do filme, bastante afinada ao tom eletrônico da época. Outro exemplo contundente da passagem dos duros anos da ditadura aos anos de abertura é *Dias melhores virão* (1985), de Cacá Diegues, com trilha musical e canção-título de Rita Lee e Roberto de Carvalho, que só se ouve nos créditos finais.

Além disso, a década de 80 conserva a resistência de alguns filmes musicais como *Para viver um grande amor* (1983), de Miguel Faria Jr., com o compositor e cantor Djavan e a cantora-atriz Elba Ramalho, que cantou e atuou também em *Ópera do malandro* (1985), de Ruy Guerra, versão para o cinema da peça escrita por Chico Buarque, baseada na *Ópera dos três vinténs*, de Bertolt Brecht e Kurt Weill, com o destaque para as canções de Chico Buarque. Deste filme, pode-se destacar inclusive o número musical em que o malandro protagonista Max (Edson Celulari) dança na rua do bairro carioca da Lapa, junto com outros elegantes malandros de terno branco e chapéu de palha, ao som da canção “A volta do malandro”, de Chico Buarque.

Entre as novas tendências musicais da década de 80, a música alternativa paulista aparece em filmes como *Cidade oculta* (1986), de Chico Botelho, com a participação de Arrigo Barnabé no roteiro, elenco e música. Filme representativo dentro da produção dos anos 80, que mistura números musicais com narrativa policial, inspirada no imaginário das histórias em quadrinhos a partir de elementos transtextuais provenientes dos gêneros do cinema *noir* e do musical hollywoodiano. Na trilha musical destacam-se a musicalização do “Poema em linha reta”, de Fernando Pessoa, já analisado por Renato Pucci Jr (2008, p. 61), a peça musical cantada “Shirley Sombra”, de Arrigo Barnabé, com texto de Augusto de Campos, música-tema que funciona como apresentação da personagem, já analisada por Ney Carrasco (2009, p. 113-114), e a voz de Tetê Espíndola rasgando a noite paulistana.

Arrigo Barnabé também leva a música da vanguarda paulista aos filmes *Estrela nua* (1985), de José Antônio Garcia e Ícaro Martins, *Vera* (1987), de Sérgio Toledo, *Lua cheia* (1989), de Alain Fresnot, e *A estória de Clara Crocodilo* (1981), de Cristina Santeiro. O contexto paulistano desponta ainda nos filmes de Wilson Barros com *Disaster movie* (1979) e *Diversões eletrônicas* (1983).

Ainda, sobre a trilogia paulista “neon-realista”: *Cidade oculta*, *Anjos da noite* (1987), e *A dama do cine Shangai* (1988), já defendida por Renato Pucci Jr., por exemplo, notam-se várias canções internacionais em suas trilhas musicais, como na famosa sequência de dança no Masp (Museu de Arte de São Paulo) que abre *Anjos da noite*, com uma coreografia hollywoodiana em contraste com a realidade paulistana ao som de “Dancing in the dark”. Como já lembrou o autor (2008, p. 83), esta música embalou a dança de Fred Astaire e Cyd Charisse numa famosa cena de *A roda da fortuna* (*The band wagon*, 1953), de Vincent Minelli. No filme de Guilherme de Almeida Prado, o compositor Hermelindo Neder assina arranjos e versões de canções, como a de “Sophisticated lady”.

O *punk* desponta em algumas produções, em particular em documentários, como no vídeo da produtora Olhar Eletrônico, *Garotos de Subúrbio* (1982), com registro de grupos punks paulistanos, exibido no canal de TV Cultura e premiado no I Festival Vídeo Brasil, promovido pelo Museu da Imagem e do Som de São Paulo; e o vídeo de Álvaro Roberto Barbosa, intitulado *Punk São Paulo 82* (1982). No Rio Grande do Sul, a banda Os Replicantes, que contava com o roteirista e cineasta Carlos Gerbase na bateria, lançou, em 1985, o longa-metragem *Os Replicantes em Vórtex*, captado em vídeo, contendo trechos de shows e dois videoclipes do grupo. Já nos formatos curta e média-metragem, o movimento originou *Ecos urbanos* (1983), realizado por Maria Rita Kehl e Nilson Villas Boas, e *Punks*, de Sarah Yakni e Alberto Grieco (1983).

Há nos anos 80 interessante dinamismo na produção de curtas-metragens, com obras mais baratas, feitas em geral por jovens e amparadas pelos prêmios-estímulo ou universidades, com uma exibição atrelada a mostras e festivais. Para

se descrever o apogeu desta produção de curtas nos anos 80, geralmente, toma-se o ano de 1986 como forte referência, com o filme *Ma che, bambina!*, de A. S. Cecílio Neto, documentário sobre a vida e a obra do compositor e radialista Adoniran Barbosa, além de *O dia em que Dorival encarou o guarda*, de Jorge Furtado e José Pedro de Andrade, e *A espera – Um passatempo do amor*, de Maurício Farias e Luiz Fernando Carvalho, com o triplice empate na premiação do Festival de Cinema de Gramado.

É também do Rio Grande do Sul o filme de Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti, *Deu pra ti anos 70* (1981), super-8 que causou grande impacto na cidade de Porto Alegre, inspirando vários jovens que se interessaram pela realização cinematográfica, como já relatou Jorge Furtado no programa *Tirando do baú*, exibido pelo Canal Brasil (2009).

Outro filme experimental representativo do início da década é *A idade da terra* (1980), de Glauber Rocha, filme que nas palavras de Ismail Xavier:

É a busca mais ousada de síntese e, simultaneamente, mergulho mais ousado na fragmentação e na multiplicidade de uma vivência do país. Combinação de espaços: Brasília, interiores, Rio, Salvador; mistura de gêneros: documentário, representação alegórica, filme experimental que lembra os procedimentos do “udigrúdi”; forma sincrética de pensar o Brasil como país periférico na decadência do imperialismo, formação social dotada de uma energia concentrada na religião, nas concentrações de massa, no carnaval, porém sufocada pela anemia de sua classe dirigente e pela dominação externa (XAVIER, 1985, p. 42).

Glauber Rocha investiga a urbanização e a construção civil arcaica da imensa geografia do país, verificando os efeitos do avanço da modernização e do capitalismo em novas fronteiras. O filme foi concebido, originalmente, para ser exibido sem ordenação prévia dos seus 16 rolos e, em sua trilha musical, nota-se a força do samba-enredo e do candomblé, que muitas vezes é rasgada pela

voz de Norma Bengell, que canta e grita, e pela própria voz de Glauber Rocha ao dirigir a interpretação dos atores. A canção desponta de maneira emblemática na representação do carnaval, quando se vê um desfile de escola de samba e tem-se a construção clara de um comentário de indagação política e social a partir da letra da canção “O amanhã”: “Como será amanhã?/ Responda quem puder/ O que irá me acontecer?/ O meu destino será/ Como Deus quiser/ Como será?...”

Além do carnaval, a música sertaneja sempre esteve presente nas trilhas musicais do cinema brasileiro. Nos anos 80, tem-se um exemplo bastante contundente de sua proliferação nos grandes centros urbanos, determinando a transformação deste gênero musical, que é a história da dupla Milionário e José Rico, retratada em *Estrada da vida* (1980), de Nelson Pereira dos Santos. Além da sonoridade pop, a dupla escolhida é representativa dos novos rumos tomados pela música sertaneja a partir dos anos 70, tanto no figurino como na temática e na instrumentação das canções, inspiradas pelas imagens do *cowboy* norte-americano.

André Klotzel foi assistente de direção de Nelson Pereira dos Santos nesse filme e, em 1985, filmou seu longa-metragem de estreia *A marvada carne*, comédia inspirada nos costumes da roça. Trata-se da adaptação de uma peça de Carlos Alberto Soffredini, com a volta ao estilo de filme rural por meio de personagens e diálogos cômicos que buscam construir a ingenuidade e a sapiência dos moradores do campo, com trilha musical assinada por Rogério Duprat e Passoca (Marco Antônio Vilalba). Na oposição entre campo e cidade, o simples desejo de comer carne desencadeia mais uma série de aventuras de um caipira numa alusão e homenagem ao universo cultural do caipira, que não consegue sobreviver nas margens da cidade.

Pode-se lembrar ainda que vários cancionistas consagrados da MPB colaboraram em trilhas musicais da década, como Chico Buarque em *Eu te amo* (1981), de Arnaldo Jabor, com sua canção homônima feita em parceria com Tom Jobim; os temas de *Gabriela* (1982), compostos por Tom Jobim, com a interpretação marcante de Gal Costa para “Modinha de Gabriela” e “Tema de

amor por Gabriela”, principal núcleo cancional do filme dirigido por Bruno Barreto; a inspiração da canção de Tom Jobim e Vinicius de Moraes para o filme *Eu sei que vou te amar* (1984), também de Arnaldo Jabor; e até mesmo a contribuição de Caetano Veloso em *Tabu* (1982), de Julio Bressane, e sua canção-tema “Luz do sol” realizada para o longa-metragem de estréia de Fábio Barreto – *Índia, a filha do sol* (1984) –, além de seu trabalho como trilhista em *Dedé Mamata* (1988), de Rodolfo Brandão, e a sua direção no ensaio cinematográfico *Cinema falado* (1986).

Para encerrar este breve mapeamento histórico, é preciso recordar que a vivência jovem e a reestruturação do espaço urbano, a abertura política e os novos rumos sociais do país permeiam vários filmes com as marcas do naturalismo, da militância e das alegorias da modernização, embalados pela aplicação de fórmulas e recursos narrativos consagrados que nem sempre se mostram suficientes para revigorar a produção cinematográfica, como já analisou Ismail Xavier (1985).

Não obstante, a canção popular nas trilhas do cinema dos anos 80 leva para as narrativas dos filmes a sonoridade urbana e pós-moderna, característica da música brega, sertaneja e do pop rock que, como os próprios filmes, buscavam um tom mediano de inserção e comunicação com a cultura de massa, deixando poucas brechas para musicalidades alternativas. Afinal de contas, desde o advento sonoro no cinema brasileiro, quando as canções do carnaval e a visualidade das cantoras e cantores do rádio transitaram nas telas, a consolidação da trilha musical se desenvolveu nos mesmos moldes do casamento entre canção e programação dos meios de comunicação, principalmente o rádio e a televisão, com suas tensões na divulgação da cultura e da comercialização de pacotes de entretenimento.

Referências bibliográficas

- AB'SABER, Tales. **A imagem fria**: cinema e crise do sujeito no Brasil dos anos 80. São Paulo: Ateliê, 2003.
- BUENO, Zuleika de Paula. **Leia o livro, veja o filme, compre o disco**: a produção cinematográfica juvenil brasileira na década de 1980 (Tese de doutorado). Campinas: MULTIMEIOS, IA-UNICAMP, 2005.
- CARRASCO, Ney. Cidade Oculta: O jogo entre a tradição e a ruptura no campo dos sonhos dos anos 1980. In: LUNA, Rafael de (org.). **Nas trilhas do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Tela Brasilis Edições, 2009, p. 96-118.
- CARVALHO, Marcia. **A canção popular na história do cinema brasileiro** (Tese de doutorado). Campinas: MULTIMEIOS, IA-UNICAMP, 2009.
- DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz** – Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.
- JOSÉ, Carmen Lucia. **Do brega ao emergente**. São Paulo: Nobel, 2002.
- MACHADO, Rubens. Tempos de cinema no Brasil. In: **Cinemais**, n.15, jan/fev, Rio de Janeiro, 1999, p. 43-60.
- NUNES, Pedro. **As relações estéticas no cinema eletrônico**: um olhar intersemiótico sobre A última tempestade e Anjos da Noite. João Pessoa, Natal, Maceió: UFBP, UFRN, UFAL, 1996.
- ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: Cultura Brasileira e Indústria Cultural. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- PUCCI JR, Renato. **Cinema brasileiro pós-moderno**: o neon realismo. Porto Alegre: Sulina, 2008.
- RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.
- _____; MIRANDA, Luiz Felipe (org.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Senac, 2000.
- RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, televisão, publicidade**: cultura popular de massa no Brasil dos anos 1970-1980. 2ª Edição. São Paulo: Annablume, 2004.
- SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**: Das origens à modernidade. São Paulo: 34, 2008.
- _____. e MELLO, Zuza Homem. **A canção no tempo**. 2 volumes. São Paulo: 34, 1998.
- TATIT, Luiz. Gabrielizar a vida. In: MAMMÍ, L.; NESTROVSKI, A; TATIT, L. **Três canções de Tom Jobim**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 53-93.
- XAVIER, Ismail (org.). **O desafio do cinema**: a Política do Estado e a Política dos Autores. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- _____. O cinema brasileiro moderno. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

-
1. Este artigo resulta de uma pesquisa que contou com o apoio financeiro da CAPES. Titulação da autora: doutorado. E-mail: profmarciacarvalho@yahoo.com.br
 2. Ver, por exemplo, a análise de Jean Claude Bernardet em "Os jovens paulistas" (XAVIER, 1985, p. 65-91), uma das primeiras

abordagens sobre o chamado cinema do “grupo da Vila Madalena”, referência a um bairro habitado por intelectuais e estudantes, principalmente da Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo.

3. Antes destes filmes, destacam-se, na produção de documentários: *Braços cruzados, máquinas paradas* (1979), de Roberto Gervitz e Sérgio Toledo; *Greve! e Trabalhadores: presente!*, ambos de 1979, dirigidos por João Batista de Andrade; *Greve de março* (1979), *Em nome da segurança nacional* (1984) e *Nada será como antes* (1985), de Renato Tapajós; e, *Trabalhadoras metalúrgicas* (1978), de Olga Futemma.
4. Wagner Tiso também compôs músicas para o teatro e para a televisão. Para a TV, destacam-se o tema principal e a música incidental de *Dona Beija* (1985), exibida pela TV Manchete; o fado composto especialmente para *Primo Basílio* (1988), exibido na TV Globo; e a música de *O sorriso do Lagarto* (1991), minissérie escrita por Walter Negrão e Geraldo Carneiro, baseada no livro homônimo de João Ubaldo Ribeiro, dirigida por Roberto Talma, produzida de forma independente pela TV Plus (produtora criada por Roberto Talma) e exibida na TV Globo. Minissérie que contou com as canções “Mal de mim”, de Djavan e “Os outros românticos”, de Caetano Veloso, entre outras. No entanto, o compositor relatou ao responder uma pergunta minha, em entrevista concedida para o programa *Sala de Cinema*, exibido pela SESCTV, em São Paulo, que para a televisão seu trabalho é menos instigante, já que apenas compõe a música que será utilizada nas produções, sem poder desenvolver um trabalho mais articulado entre música e imagem tal como se faz no cinema, exercitando de fato a configuração da trilha musical.
5. Pode-se lembrar que o rádio brasileiro, ao longo dos anos 70, passa a ser segmentado, com as emissões em frequência modulada (FM), seguindo modelos norte-americanos de programação ao apostar no público jovem para reestruturar sua programação musical e competição com a televisão. Nos anos 80, tem-se também a explosão da música na televisão a partir da produção de videoclipes, com destaque para o início da MTV, nos EUA.

Paranoid Park:
das composições de Nino Rota à música eletroacústica

Fernanda Aguiar Carneiro Martins

(Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – UFRB)¹

Em seu livro *O cinema mudo* (título original *Le cinéma muet*, 2005), o estudioso Michel Marie aponta para a tendência do cinema contemporâneo que ao buscar se desviar dos diálogos acaba conferindo um papel de relevo aos olhares, aos gestos, aos ruídos e, principalmente, à música. Marie nos explica que tal cinema teria como precursor o longa-metragem *O cheiro da papaya verde* (1991), do cineasta vietnamita, radicado na França, Tran Anh Hung. Sem dúvida, nesse filme, o espectador depara-se com longas passagens silenciosas, demonstrando uma importância fundamental dada à música. Marie afirma:

Esse movimento caracteriza toda uma tendência do cinema oriental ou extremo oriental, chinês, coreano ou até mesmo iraniano (como certos filmes de Abbas Kiarostami). É evidentemente uma maneira de neutralizar as barreiras lingüísticas e de propor uma linguagem mais universal. Nesse sentido, o cinema contemporâneo restitui uma tendência profunda do cinema mudo, a tendência ao universalismo. Na época dos anos vinte, já havia se desenvolvido o tema do cinema como 'esperanto visual' (MARIE, 2005, p. 2).

O estudioso situa a tendência em questão no seio de alguns cinemas nacionais, a saber, os do oriente e extremo oriente, sem contar, mais adiante em seu livro, os últimos longas-metragens de Gus Van Sant, sobretudo *Últimos dias* (2005). O autor nos alerta para o aspecto crucial desse posicionamento estético: a busca pelo universalismo da linguagem cinematográfica, um modo de ir além das fronteiras linguísticas, algo já manifestado no cinema dos anos 1920. Acrescente-se a isso que, da atitude de “cineastas cinéfilos”, acaba resultando a tentativa de ressuscitar o cinema mudo e que, no cerne dessa ação, desponta um “desafio assumido”:

Alguns cineastas cinéfilos tentaram até mesmo ressuscitar o cinema mudo, de uma maneira ou de outra. Assim Philippe Garrel, com *Le révélateur*, filme mudo desde 1968, depois *L'athanor*, curta-metragem de 1972; Jacques Richard com *Rebelote* (1984), ou de maneira paródica, Mel Brooks com *Silent movie* (1976), filme mudo com acompanhamento musical no qual a única palavra pronunciada pelo ator de pantomima Marceau é “chut!”; enfim, mais recentemente, Aki Kaurismäki com *Juha* (1998), remake de filmes mudos anteriores, realizado em preto e branco e sem falas, mas com uma rica trilha musical e alguns ruídos. Essa ressurreição é sempre um desafio assumido, o cineasta de hoje quer rivalizar com as tentativas as mais ousadas da estética do cinema da época muda. O título do filme de Philippe Garrel, *Les hautes solitudes*, era em 1973 muito sintomático e revelador dessa postura (MARIE, 2005, p. 3).

No caso que nos interessa – uma análise da trilha musical de *Paranoid Park* (2007), do cineasta norte-americano Gus Van Sant –, cabe inicialmente atentar para o fato de que o filme sendo uma adaptação do romance homônimo, do escritor também norte-americano Blake Nelson, parece oferecer um espaço livre para a música numa iniciativa que busca traduzir com maestria a fala adolescente natural do livro de Nelson, a qual dá uma base autêntica à história. Assim sendo, a música folk, o rock punk, o hip-hop, o rap são utilizados não apenas remetendo à cultura urbana, mas também e, sobretudo, fazendo valer o universo de jovens

adolescentes e de skatistas. Ademais, em sua obra cinematográfica, Gus Van Sant põe em jogo uma homenagem declarada à cidade de Portland, cidade eleita pelo cineasta para morar, a cujos artistas dá sempre destaque em seus filmes como, por exemplo, o próprio escritor Blake Nelson, o compositor folk Elliot Smith, a banda Menomena, entre outros.

O filme de Gus Van Sant transpõe para a linguagem de cinema o componente eminentemente digressivo do texto literário: *Paranoid Park* conta a história do jovem adolescente Alex, que, ao se achar envolvido num assassinato acidental, encontra como solução temporária para o seu conflito interior a escrita de uma longa carta, espécie de diário íntimo. Assim sendo, *Paranoid Park* contém uma série de passagens, eu repito, sem falas, em que a música e até mesmo o silêncio adquirem importância. Eis o que ocorre nas sequências recorrentes ao longo do filme dos skatistas nas ruas de Portland e no Paranoid Park; nas tomadas de Alex sozinho ou com os colegas skatistas caminhando nos corredores da escola; na cena do rompimento do protagonista com a namorada; na cena do banho e notadamente nas sequências em que se valoriza a expressão do rosto humano.

No transcorrer de tais cenas e sequências, os mais variados tipos de composições musicais são empregados. A título de exemplo, há *Song n° 1*, de Ethan Rose, acompanhando as imagens dos skatistas, o uso digno de apreço de *La Gradisca e il principe*, música encontrada em *Amarcord* (1973), de Federico Fellini, na cena do fim do namoro, *Walk through resonant landscape n° 2*, de Frances White, na cena do banho do jovem protagonista. Quanto às passagens construídas em planos próximos, apenas na cena que focaliza o rosto de Alex, ao volante do carro, em sua saída que vai culminar no Paranoid Park, escutamos trechos das três composições *Heard that*, da banda *Cool nutz*, *Sinfonia n° 9*, de Ludwig van Beethoven, e *Outlaw*, de Cast King.

A originalidade da trilha musical de *Paranoid Park* se deve justamente ao uso de uma variada gama de composições musicais. Sétima arte e entretenimento popular, o cinema constitui um lugar de encontro entre a música erudita e a música

popular. Em seu livro “*A Música de filme, para escutar o cinema*” (*La Musique de film, pour écouter le cinéma*, 2ª ed., 2003), Gilles Mouëllic percebe o cinema como sendo um local propício para tal espécie de fusão de diferentes tendências musicais. Mouëllic nos lembra que isso já ocorria em tempos remotos, datando ainda da época do filme dito “mudo”:

O cinema é um lugar de encontro (sobre fundo de oposição simbólica) entre música erudita e música popular, entre música sagrada e música profana. As adaptações musicais do mudo já associavam com muita liberdade as obras de Mozart, Beethoven ou Debussy às melodias na moda e ao jazz nascente (MOUËLLIC, 2006, p. 26).

Mais adiante, em seu texto, Mouëllic se refere a esse fenômeno como sendo quase uma “vocação” do cinema, que é arte e indústria ao mesmo tempo. Ele afirma que cabe ao cinema:

... receber a música, todas as músicas, sem estabelecer hierarquia entre o ‘nobre’ e o ‘vulgar’. Sua história é ao menos tanto habitada pela canção, pelo jazz, pelo rock, pela música pop, pela disco ou pelo rap quanto pela música dita ‘séria’, sem falar da música ‘contemporânea’ (MOUËLLIC, 2006, p. 26-27).

A conjugação entre a cultura erudita e a cultura popular faz parte do universo da própria música. Nesse sentido entendemos melhor a iniciativa dos compositores de cinema:

Os compositores tentam sempre mesclar cultura clássica e influências populares, fazendo nascerem novos universos musicais: Nino Rota busca sua inspiração no circo e nas

fanfarras... Danny Elfman, se ligando em parte ao “sinfonismo” hollywoodiano, mistura o boogie-woogie, o jazz, a “musette” (música de acordeão) e as fanfarras em *O Estranho Mundo de Jack* (Henry Selick, 1993), Michael Nyman se inspira amplamente nas melodias de canções escocesas para *O Piano* (Jane Campion, 1992), sem falar das partituras recentes de James Horner para *Titanic* e de Howard Shore para *O Senhor dos Anéis*, amplamente nutridas por temas provenientes de músicas folclóricas particulares (MOUËLLIC, 2006, p. 26-27).

O mais importante é que essa permeabilidade entre erudito e popular não somente compõe a própria história da música, ela encontra nova impulsão no cinema em que os compositores estão em busca de uma solução ideal. Em meio à variada gama de composições musicais de *Paranoid Park*, é preciso antes de tudo se dar conta da ausência de um compositor responsável por uma trilha musical original. Ao se utilizar de músicas que lhe preexistem, sua escrita musical chama a atenção, contrariando sem dúvida a ortodoxia hollywoodiana, fundada no efeito de transparência, um dos princípios básicos de uso da música na narrativa fílmica clássica. Em *Paranoid Park*, num primeiro momento, poderíamos até mesmo dizer que algumas músicas são empregadas em aparente inadequação com certas imagens do filme. Eis, por exemplo, as referências a *Julieta dos espíritos* (Federico Fellini, 1965) na abertura, durante a exposição dos créditos, a *Amarcord* (Federico Fellini, 1973), no instante de ruptura do protagonista com a sua namorada, o uso da *9ª Sinfonia* no instante de exibição do corpo mutilado da vítima, do hard rock *I will revolt*, do grupo *The revolts*, numa passagem em câmera lenta do personagem Jared, ao desconfiar de Alex. Ao certo, a música contribui para a criação de um ritmo flutuante, interior, melancólico e até mesmo descompassado, este ritmo abrangendo velocidades que vão do lento ao acelerado, numa duração de planos envolvendo escalas muito diferentes, que os tornam disparatados. O tempo cronológico e o espaço físico surgem, por sua vez, como que estando em suspenso, diluídos.

Urge então perceber com um olhar mais atento o caminho que nos conduz da música orquestral de Nino Rota à música eletroacústica, com o emprego da

9ª Sinfonia de Ludwig van Beethoven assumindo ainda um papel de relevo. O filme de Gus Van Sant, pondo em jogo o exercício da memória, através da escrita do diário do jovem protagonista Alex, faz valer igualmente a própria memória do cinema, sua história. Nesse sentido, compreendemos a importância do trabalho intertextual no diálogo que se estabelece entre *Paranoid Park* (2007), *Julieta dos espíritos* (1965) e *Amarcord* (1973), graças à presença da música de Nino Rota, entre *Paranoid Park* e *Laranja mecânica* (Stanley Kubrick, 1971), graças à presença da composição de Beethoven.

No caso das melodias de Nino Rota, os próprios títulos de suas composições são em si elucidativos no que diz respeito à narrativa de *Paranoid Park*. Inicialmente, o título “*A pequena passagem secreta*” (*La porticina segreta*) – empregado no plano de abertura do filme, o da exposição dos créditos, no qual se vê a grande ponte que conduz ao leste da cidade de Portland – anuncia a ideia de uma passagem importante, que terá lugar no decorrer da intriga. Nessa imagem, em câmera fixa, o movimento acelerado dos veículos, o céu que não permanece o mesmo, sujeito às variações de luz, sugerem uma transformação. Ao longo do filme, é interessante notar o quanto a música “*O arco-íris para Julieta*” (*L’arcobaleno per Giulietta*) serve para introduzir momentos de lirismo, quando o jovem protagonista encontra a sua namorada Jennifer ou a que concorrerá a tal, Macy. É, no entanto, o título “*O jardim do destino*” (*Il giardino delle fate*), que vem sublinhar a condição de aprisionamento de Alex, perante a experiência inesperada, da qual ele não poderá escapar. No filme, o plano-sequência (de 1’04’’) do protagonista, caminhando no shopping, após buscar ler as notícias sobre a morte do segurança, acompanhado dessa composição, deixa clara a situação do vivido, da fatalidade, além do sentimento de culpa do qual Alex se ressent. Na sequência do término do namoro de Alex, o uso da música “*A Gradisca e o príncipe*” (*La Gradisca e il principe*), em uma passagem na qual não se ouve a fala da personagem Jennifer, apesar de podermos efetuar uma leitura labial do que ela diz, é digno de nota. Com ela, testemunhamos o sentimento de nostalgia, de sonho, enfim, de algo que ficou no passado e que já não existe mais, no caso, a ligação de Alex com a namorada, que aqui encontra o seu fim.

No texto “*Fellini/Rota: Inocência e esoterismo*” (*Fellini/Rota: Innocence et ésotérisme*), Gianfranco Vinay fala da relação entre o cineasta e o seu compositor. Vinay diz:

O verdadeiro artista é como um médium. Não era uma simples expressão retórica de circunstância. Rota e Fellini compartilhavam uma verdadeira paixão pelo esoterismo. A arte vivida como transe, magia, hipnose, expressão do inconsciente, era a quintessência de sua poética e de sua práxis criativa (VINAY In. MOUËLLIC, 2003, p. 49-50).

Dito isso, não resta dúvida do belo potencial poético que as melodias de Nino Rota são capazes de conferir às imagens do filme de Gus Van Sant, colocando-nos na esfera de tudo o que se relaciona ao onírico, ao inconsciente, sempre acrescentando um ar de mistério. Acrescente-se a isso que é Michel Chion, em seu livro “*A Música no Cinema*” (*La Musique au cinéma*, 2007), que aponta para algo, inerente às composições de Nino Rota, essencial no filme de Gus Van Sant: a questão de uma indiferença geral. Chion se atém primeiramente ao filme *81/2* (Federico Fellini, 1963): “Sempre da mesma forma, no filme, as músicas tocadas ou escutadas no cenário continuam e terminam na indiferença geral, numa espécie de distração dos personagens em relação ao seu meio, estado que Fellini nos mostra como tal” (CHION, 2007, p. 328). Eis a sensação que nos transmite Alex, mergulhado em seu próprio universo, a indiferença ou a distração nos remetendo à vida moderna, abordada nos filmes de Fellini. Michel Chion sugere: “Em seus filmes ulteriores, parece que Fellini tenha sido fascinado pelo poder da indiferenciação que cria a vida moderna, em virtude do qual o colossal e o minúsculo coabitam sem ninguém para os olhar... ou para os ouvir” (CHION, 2007, p. 328).

No que diz respeito à música eletroacústica, ela também se revela apropriada à manifestação do que é da ordem subjetiva. Se as cenas e sequências

dos skatistas, acompanhadas de músicas como, por exemplo, *Song n° 1*, de Ethan Rose, são bastante significativas, a meu ver, a cena do banho merece uma atenção especial. Nela, o emprego da música *Walk through resonant landscape n° 2*, de Frances White, serve para expressar o que de terror, de pesadelo, de pesar e até mesmo de desespero resulta da experiência vivida, na conjugação de som grave, que se intensifica, a ele se adicionando o barulho da água caindo e o som de pássaros cada vez mais altos.

Ao nos atermos à música da compositora Frances White – conhecida particularmente por seus trabalhos combinando instrumentos e espaços sonoros eletrônicos, gerados por computador – descobrimos que muito de sua música é inspirada por seu amor à natureza, seus trabalhos eletrônicos, incluindo som natural, gravado onde ela mora na região central de New Jersey. No caso de *Walk through resonant landscape n° 2*, esta composição constitui uma gravação realizada num momento específico da instalação sonora interativa *Resonant landscape* (1990). Resultado das caminhadas de Frances White nos bosques de Princeton, essa instalação foi criada para que os ouvintes pudessem explorar um espaço imaginário. Movimentando-se num mapa, projetado numa tela de computador, o visitante da instalação encontraria diferentes sons e diferentes misturas de sons. Frances White explica que, enquanto *Resonant landscape* se preocupa com o espaço e a sua exploração, as várias peças *Walks through resonant landscape* enfatizam o tempo e a memória, podendo ser pensadas como um tipo de diário, um conjunto de observações feitas, junto a interpretações e fantasias baseadas nessas observações.

Nesse âmbito experimental, de utilização de sons captados da natureza, inclusive de ruídos, importa aqui examinar a contribuição do *sound designer* Leslie Shatz, que já declarou gostar de criar com os próprios sons, ao invés da música, em colaboração bastante próxima com o cineasta, se possível desde a elaboração do roteiro. Fato curioso: antes de *Paranoid Park*, Leslie Shatz trabalhou em *Últimos Dias*, com o qual recebeu o Grande Prêmio Técnico no Festival de Cannes em 2005. Nele, Shatz propôs a gravação em estéreo, não habitual nos filmes, o que

ajudou a imprimir uma espécie de sentimento flutuante, permitindo o espectador penetrar na mente do protagonista Blake, prestes a se suicidar.

Quanto à 9ª *Sinfonia* de Beethoven, é curioso perceber a sua utilização na sequência do assassinato accidental, no momento em que o segurança agride e, em seguida, é agredido, seu corpo sendo lançado, quando cai aos trilhos do trem que o atropela. Ao que parece, a 9ª *Sinfonia* sendo empregada num instante de violência, de clímax da narrativa fílmica, instaura um diálogo entre *Paranoid Park* e *Laranja mecânica*. A referência ao filme de Kubrick, cineasta predileto de Gus Van Sant, pode ser examinada já a partir do próprio nome do protagonista Alex, nome este que não consta no romance de Nelson, porém é o mesmo do protagonista de *Laranja mecânica*, para quem a 9ª *Sinfonia* é sua composição favorita. Em seu livro, Michel Chion aborda o trabalho de Kubrick, começando por dizer o seguinte:

O realizador de *Laranja mecânica* (1971), que chocou com seu Alex (Malcolm McDowell), aficionado de ultra-violência e de música beethoviana, não encontrou de imediato seu modo de utilização da música; fixada em *2001, uma Odisséia do espaço* (1968), ele consiste principalmente em deixar muito 'de fora', noutras palavras, não misturada à trama dos diálogos e dos ruídos, e em a empregar através de grandes praias autônomas, sempre emprestadas de obras preexistentes, canções ou música clássica. Mas seu projeto cinematográfico, em certas obras, pode também ser ele próprio qualificado de 'musical' (CHION, 2007, p. 345).

Retrocedendo um pouco mais ao passado, vale salientar, no que concerne à criação de *2001, uma Odisséia no espaço* (1968), que, enquanto Kubrick esperava a trilha musical original, composta por Alex North, começou a efetuar a montagem de seu filme, utilizando músicas temporárias de obras preexistentes, que em seguida manteve.

Voltando a *Paranoid Park*, esse filme de Gus Van Sant deve muito à sua

banda de som, a música estando onipresente. Nele, graças à música, é dado ao espectador o poder de transcender as imagens do filme, dotadas de um belo potencial poético. Se, por um lado, a música vem englobar o percurso do protagonista Alex, ilustrando o estado de espírito do anti-herói tomado pelo sentimento de culpa; por outro, a música reforça as audácias formais do filme, chamando a atenção para o próprio fazer fílmico. Nesse sentido, a trilha musical de *Paranoid Park* nos conduz ao passado do próprio cinema no diálogo que estabelece seja com os dois filmes de Fellini seja com o filme de Kubrick, e isso sem esquecer as longas passagens sem falas remetendo-nos às virtudes do cinema da época dita “muda”, uma tendência do cinema contemporâneo. No que concerne ao uso da música eletroacústica, considerando a própria natureza desse tipo de música, Gus Van Sant parece querer demonstrar que a constituição da trilha musical resulta de um verdadeiro trabalho da composição, abrangendo os mais variados sons ora captados na natureza, ora produzidos com instrumentos musicais ou não.

No âmbito dos últimos longas-metragens do cineasta, é curioso observar o uso recorrente da música *Walk through resonant landscape nº 2*, que aparece em *Elefante* (2003), *Paranoid Park* (2007) e, mais recentemente, em *Milk* (2008). Capazes de conferir poeticidade às imagens de seus filmes, certos temas musicais são revisitados, eles garantem uma sensação de tempo e de espaço sempre única, ligada ao universo de jovens adolescentes. Eis o caso das canções de Elliot Smith em *Gênio indomável* (1997) e em *Paranoid Park* (2007), das composições de Beethoven em *Elefante* (2003) e em *Paranoid Park* (2007).

Se, por um lado, o universo ao qual essas músicas pertencem é evocado; por outro, convém situar Gus Van Sant no grupo de criadores contemporâneos como David Lynch e Wong Kar Wai, grandes cineastas e autores de cinema que, atribuindo um papel de relevo à música, reaproveitam músicas já existentes. Se tal opção nos remete igualmente ao trabalho de Stanley Kubrick, vale lembrar que, a partir de *2001, uma Odisséia no espaço*, Kubrick não parou mais de se valer de músicas preexistentes, como em *Laranja mecânica*, com o emprego da canção *Cantando na chuva* nos remetendo ao filme homônimo (1952), de Stanley Donen e Gene

Kelly, uma comédia musical que aborda o processo de advento do som no cinema. Dito isso, não restam dúvidas de que uma fascinante história musical do cinema deve ser elaborada. No caso de Gus Van Sant, sua prática de músico nos ajuda a compreender a preocupação essencial na criação da trilha musical de seus filmes.

Referências bibliográficas

NELSON, Blake. **Paranoid Park**. New York: Penguin Group, 2006.

CHION, Michel. L'audio-vision, Paris : Eds. Nathan, 1990 ;« L'homme qui marche » In. AUMONT, J. (org.). **L'invention de la figure humaine**, Paris: Cinémathèque Française, 1995 ; La musique au cinéma, France : Librairie Arthème Fayard, 2007.

JULLIER, Laurent. **Le son au cinéma**, Paris: Cahiers du Cinéma, 2006.

LELOUP, J.-Y. **Gus Van Sant, cinéaste-DJ**. Disponível em: <http://globaltechno.wordpress.com/2009/01/31/gus-van-sant-cineaste-dj>. Acesso em: 06 abril 2009.

MARIE, Michel. **Le Cinéma muet**. Paris: Cahiers du Cinéma, 2005.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**., São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990.

MOUËLLIC Gilles, MASSON Marie.-Noëlle. (org.). **Musiques et images au cinéma**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2003.

MOUËLLIC Gilles. **La musique de film, pour écouter le cinéma**. 2ª ed. Paris: Cahiers du Cinéma, 2006.

1. A autora é doutora. E-mail para contato: martnanda@gmail.com.

O rádio e os silêncios: articulações sobre o uso do som em *Cinema, aspirinas e urubus*

Rodrigo Carreiro (UFPE)¹

A banda sonora do filme *Cinema, aspirinas e urubus* (Marcelo Gomes, 2005) não é o tipo de trabalho cinematográfico que chama a atenção pela construção daquilo que Michel Chion denomina de “tapeçaria renascentista” (CHION, 1994) de sons. Ao contrário, trata-se de uma trilha sonora (refiro-me aqui a todo o conjunto de sons que compõem o universo sonoro do filme, incluindo ruídos, vozes, trechos musicais e silêncios) discreta, quase minimalista, que acompanha a encenação igualmente simples.

Apesar dessa simplicidade aparente, e embora não tenha a intenção de romper com as convenções do cinema narrativo clássico, esta trilha sonora se constitui como um trabalho interessante, que muitas vezes foge do lugar comum exatamente por não abusar dos recursos tecnológicos. Isso acontece graças à combinação criativa de alguns componentes sonoros e visuais que, juntos, são capazes de auxiliar o espectador a mergulhar no mundo interior dos dois personagens principais, por meio da construção de um universo sensorial particular. A proposta geral deste trabalho é analisar a articulação entre alguns princípios de uso do som e elementos da encenação.

O primeiro de dois componentes sonoros que nos interessam é um artefato com múltiplas funções narrativas: o rádio de um automóvel. Esse rádio – exemplo clássico de objeto cênico que Michel Chion classifica como “acusmático”, referindo-

se aos “sons que podemos ouvir sem ver a origem de sua emissão” (1994, p.71) – é elemento essencial para a condução da ação dramática. Ele ajuda a plateia a localizar os personagens em um determinado período histórico (o ano de 1942, durante a II Guerra Mundial), providenciando ainda a música – exclusivamente diegética – que vai sublinhar emocionalmente a trajetória dos dois protagonistas, cuja amizade perfaz o eixo principal da trama.

O segundo componente da trilha sonora não é um objeto e não pertence ao mundo diegético. É, na verdade, o resultado de uma opção estética da equipe criativa: o uso do silêncio como parte integrante da narrativa, um componente que vai interferir na percepção da imagem pelo espectador, a partir do princípio que Michel Chion (1994) denomina de “valor agregado”. Em *Cinema, aspirinas e urubus*, os silêncios que pontuam as conversas entre os dois protagonistas podem ter significados emocionais distintos, em pontos diferentes da ação dramática. A partir da articulação com elementos da encenação, esses silêncios interferem nos significados que os espectadores conseguem extrair da decupagem visual.

A opção de dar aos silêncios uma função narrativa importante vai contra a corrente principal da narrativa fílmica tradicional, de certo modo, pois interfere no ritmo do filme, tornando-o mais lento. Do ponto de vista estético, por outro lado, é exatamente essa decisão criativa que transforma o longa-metragem em trabalho original. Neste artigo, tento relacionar essa estética sonora à composição das imagens para a modulação do ritmo do filme. Para tanto, pretendo usar como ferramentas teóricas os conceitos de “valor agregado” e “acusmatismo” (CHION, 1994), bem como as teorizações de Bordwell (2009) e Aumont (2008) acerca dos princípios de encenação e representação visual.

É minha intenção demonstrar que a opção por criar uma trilha sonora despida de alguns dos elementos cinematográficos convencionais (música extradiegética, uso de diálogos para fazer a ação dramática avançar) não apenas está em consonância com o conceito artístico do longa-metragem – o Sertão nordestino reconstruído a partir de uma memória afetiva – como promove uma alteração no

estatuto tradicional da encenação, aumentando-lhe a importância no campo da organização imagética do filme.

Para desenvolver o uso dos silêncios e do rádio como ferramentas narrativas, bem como sua articulação com as estratégias de encenação, é preciso conhecer o argumento e o contexto da trama. A história se passa no ano de 1942, no Sertão da Paraíba, no momento em que o Brasil está prestes a anunciar, de forma oficial, sua posição de apoio aos Aliados na II Guerra Mundial. É nesse cenário que ocorre o encontro do sertanejo Ranulfo (João Miguel) com o comerciante alemão Johann (Peter Ketnath). Ambos são nômades. Ambos estão em deslocamento – e, mais importante, ambos estão em fuga.

O brasileiro faz o trajeto clássico dos nordestinos da segunda metade do século XX – o êxodo rural. Ele rumo do campo à capital, na tentativa de fugir da fome. Está desempregado e deseja tentar a sorte em uma cidade grande, talvez o Recife, quem sabe o Rio de Janeiro. O alemão também foge, mas justamente na rota oposta. Por causa do contexto histórico desfavorável, permanecer em grandes cidades pode lhe ser prejudicial.

A vida para um alemão, dentro de um país aliado, não era fácil em 1942. Afinal, no momento em que a história se inicia, o governo brasileiro está prestes a apoiar Estados Unidos, Inglaterra, França e URSS na batalha contra as forças do Eixo (Alemanha, Itália e Japão). Para Johann, isto pode significar um problema, já que sua nacionalidade o transforma automaticamente em “inimigo do Brasil”, sujeito à prisão temporária até o final do conflito.

Para narrar a amizade entre esses dois homens, culturalmente distantes mas unidos pelas ideias de deslocamento e fuga, o diretor optou por realçar o uso dos silêncios. Não se trata de uma escolha qualquer: está imbuída de uma ética própria, de uma lógica narrativa. Afinal, são dois homens cuja comunicação é rarefeita, por conta da barreira natural da língua (mesmo que Johann fale português razoavelmente bem, e demonstre curiosidade para conhecer os costumes e a

cultura locais, ele tem dificuldade em entender palavras, conceitos e contextos de determinadas frases). Como não compreendem bem a língua um do outro, boa parte da comunicação entre Johann e Ranulfo acontece através do subtexto (olhares, expressões corporais e, em última instância, a encenação orquestrada pelo diretor do filme).

Nesse contexto, é possível inferir que os silêncios incluídos na narrativa estão associados à encenação, embora não façam parte diretamente dela. De fato, se considerarmos os elementos clássicos abarcados pela encenação – ou *mise-en-scène*, para usar o termo francês mais conhecido – conforme descritos por Bordwell (2009), todos os sons estão automaticamente excluídos da encenação fílmica. Bordwell enumera quatro componentes constituintes da encenação: os cenários, a luz, os figurinos e maquiagem, e a posição e os movimentos dos atores (e, eventualmente, da câmera).

É através do princípio denominado por Michel Chion (1994) de “valor agregado” que a trilha sonora de *Cinema, aspirinas e urubus* – em especial os silêncios, que dizem tanto – opera no sentido de dar sentidos suplementares à encenação. Graças ao uso criativo desse princípio, os silêncios oferecem uma riqueza adicional às imagens, ao explorar múltiplos significados e nuances emocionais que eles assumem em diferentes cenas. Há momentos em que o silêncio pode significar cumplicidade e entendimento mútuo; em outros, alegria solitária em contraposição à desconfiança; ou ainda tristeza, raiva, ciúmes. A cada nova cena, o silêncio injeta um novo valor agregado às imagens. Antes de seguir em frente, faz-se necessário conhecer o conceito:

Por valor agregado me refiro ao valor expressivo e informativo através do qual um som enriquece uma determinada imagem para criar uma impressão definitiva da experiência, fazendo crer que esta informação ou impressão descende naturalmente daquilo que se vê, estando essa informação contida na própria imagem. Valor agregado é aquilo que dá a impressão (quase sempre incorreta) de que o som é desnecessário, pois se

resume a duplicar um significado que na verdade é o próprio som que causa, por si mesmo ou por discrepâncias entre ele e as imagens (CHION, 1994, p. 16).

Portanto, o valor agregado consiste em uma informação a mais, separada da imagem, mas decodificada pelo espectador ao mesmo tempo em que esta é percebida. A informação gerada pelo valor agregado não está contida na imagem em si, mas a forma natural de decodificação desta imagem acrescida da informação suplementar é tão espontânea que o espectador tem a ilusão de que ambos, a imagem e sua informação sonora suplementar, são uma coisa só. É o caso dos silêncios, e em alguns casos também dos sons emitidos pelo aparelho de rádio, em diversos momentos de *Cinema, aspirinas e urubus*.

O som e o ritmo

Jacques Aumont (2008) aponta para a importância do som (em especial diálogos, narração em *off*, vozes acusmáticas e música) na condução do ritmo do filme. Para Walter Murch (2004), a percepção da velocidade em que transcorre a ação dramática de um filme está ligada tanto ao ritmo visual quanto ao ritmo sonoro da construção da narrativa – dois efeitos, não necessariamente coincidentes, que criarão juntos aquilo que denominaremos como o ritmo final da ação dramática. O som, para Murch, contribui decisivamente para direcionar a percepção do espectador quanto ao ritmo em que a história se desenvolve.

Por consequência, segundo Murch, o ritmo de um filme não obedece exclusivamente a questões operadas pela montagem visual, em que dois fatores são determinantes: (a) a duração dos planos e (b) a proximidade da câmera em relação aos atores. O conjunto de sons que compõem a trilha sonora de um filme também interfere na percepção global da cena como um todo, operada na mente do espectador.

Assim, um filme com planos longos e filmados com a câmera à distância pode, ao contrário do que reza o senso comum, ter um ritmo veloz, desde que para isso a trilha sonora – notadamente os diálogos – acelere o andamento da ação dramática. Nesse caso, o ritmo final de determinada sequência sofrerá interferência maior da trilha sonora do que do encadeamento de planos. Aumont (2008) aponta como exemplo deste tipo de filme, que chama de “logorréico”, o longa-metragem “Jejum de Amor” (Howard Hawks, 1940).

Cinema, aspirinas e urubus oferece, com relação à interferência da banda sonora no ritmo do filme, um exemplo diferente. A montagem visual segue um estilo de representação comum, embora Marcelo Gomes utilize planos mais longos do que o normal – a média atual de filmes comerciais mantém uma duração de dois a três segundos por plano (BORDWELL, 2006, p. 122). Embora filme muitos diálogos no clássico sistema plano/contraplano, que permitem maior controle sobre o ritmo da montagem visual, Marcelo Gomes usa frequentemente planos que capturam os dois atores juntos no mesmo quadro, usando a técnica da profundidade de foco.

Johann e Ranulfo com frequência habitam a mesma tomada, mas a técnica utilizada para enquadrá-los enfatiza a distância emocional entre eles, mantendo cada personagem em um plano diferente. Em geral, quando um personagem está em primeiro plano, o outro fica atrás, em segundo plano, muitas vezes fora de foco. No decorrer do filme, esse estilo de composição visual será repetido muitas vezes. É possível perceber, inclusive, que o personagem em segundo plano vai se tornando progressivamente mais e mais fora de foco, à medida que a ação dramática evolui. É como se os personagens fossem se afastando mais e mais, no decorrer da história, do ponto de vista emocional.

O uso dessa técnica de composição não nos parece gratuito, já que ela contribui para sinalizar visualmente as condições de união temporária dos protagonistas: são ambos homens em deslocamento, mas cada um foge de um problema específico. Trata-se de um encontro fortuito operado por forças

antagônicas. Uma união construída através de uma divergência. No início do filme, eles dividem objetivos comuns; assim, parecem mais próximos. A saída de foco progressiva do personagem em segundo plano, aumentando a distância física entre eles, pode ser lida como uma representação visual do processo gradual de afastamento emocional vivido pelos dois durante o arco dramático do enredo.

A construção da trilha sonora vai mais longe, no uso de recursos criativos, a fim de criar uma representação sonora adequada para sinalizar o encontro e o desencontro emocional desses dois homens. Como já assinalado, o uso dos silêncios é adotado como procedimento narrativo para cumprir essa função. Bordwell (2009) assinala que os silêncios têm o poder natural de desdramatizar uma cena, acentuando os tempos mortos dentro da montagem visual e forçando o espectador a redobrar a atenção dirigida às imagens.

Para Bordwell, esse tipo de encenação força o espectador a esquadrihar a imagem para buscar novas informações relevantes sobre a progressão narrativa. Nesse sentido, podemos dizer que os silêncios têm sua importância ampliada como valor agregado, pois auxiliam o espectador a encontrar um significado emocional para aquilo que ele vê.

Portanto, como nos ensinam Aumont e Murch, o uso dos silêncios na trilha sonora de um filme costuma reduzir o ritmo da ação dramática, além de forçar o espectador a dirigir mais atenção à encenação, de modo a interpretar melhor as imagens que dela resultam.

A concepção da trilha sonora do filme, através da combinação das quatro camadas de componentes do som fílmico (voz, ruídos, música e silêncio), surgiu a partir do projeto estético desenhado por Marcelo Gomes, desde as primeiras versões do roteiro, em 1998. Gomes não estava interessado em criar um longa-metragem documental, embora tenha decidido utilizar técnicas de documentário, como o uso de habitantes da própria região de filmagem (o Sertão da Paraíba) em pequenas pontas como figurantes:

A gente queria uma verdade que pudesse sair por todos os poros do filme. E a gente foi incorporando esses elementos para trazer essa verdade. O filme é um filme de ficção, mas ele tem dentro de si uma verdade, independente de ser ator ou não-ator, de a gente ter filmado como documentário ou não, dentro dele tem uma verdade muito grande. O roteiro dele é construído a partir de pequenos olhares, silêncios, sutilezas... (GOMES, 2005).

Como se pode ver, a questão dos silêncios era componente crucial da trilha sonora desde a gênese do projeto. Gomes adotou, como postulado básico, a decisão de contar a história utilizando apenas elementos diegéticos pertinentes ao tempo e ao espaço habitado pelos personagens. Ao mesmo tempo, queria fazer isso sem abraçar a segura do documentário tradicional. A questão dos afetos era importante para o projeto:

O cinema da sutileza, da singeleza, o cinema dos silêncios. Eu queria dar o ritmo do sertão para o interior do filme – o sertão da minha memória afetiva é um sertão de silêncios espaciais, de um ritmo vagaroso porque o sol parece que vai furar os olhos (GOMES, 2005).

É importante observar que Marcelo Gomes não se refere aqui ao que Jean-Claude Carrière denomina de “silêncio absoluto”, referindo-se à ausência irrestrita de ruídos naturais, de vozes e de música, um silêncio que “não existe na natureza” (CARRIÈRE, 1994, p. 34). Michel Chion também faz questão de buscar uma definição concreta do que chama de “silêncio”, para evitar qualquer dúvida:

A impressão de silêncio em uma cena de filme não vem simplesmente da ausência de ruídos. Ela só pode ser produzida como resultado de contexto e preparação. O exemplo mais simples consistiria em preceder o silêncio de uma cena repleta de barulho. Portanto, o silêncio nunca consiste de um vazio

neutro. Ele é o negativo do som que ouvimos antes; é o produto de um contraste (CHION, 1994, p. 57).

O uso dos silêncios tem estreita relação com a ideia de memória afetiva, perseguida pelo diretor do filme. Essa ideia foi responsável pela decisão de eliminar o uso de música extra-diegética. Por outro lado, a ausência absoluta de música no filme poderia reforçar demais a impressão documental e diminuir, por consequência, a afetividade pretendida pelo diretor. É nesse ponto que a utilização do aparelho de rádio ganha importância.

O rádio, artefato importante para ajudar o espectador a localizar a ação dramática no tempo e no espaço, ganhou também a função de providenciar música diegética para sublinhar o tom emocional de cada cena. Afinal, por ser um elemento cênico que está frequentemente em quadro – em vários momentos, inclusive, os personagens se referem ao aparelho, uma novidade tecnológica incomum para a época –, o rádio poderia ser usado como origem da música ambiente, sem que o filme perdesse a impressão documental. Desde que, claro, essa música fosse composta exclusivamente por canções do período em que a história se passa.

O rádio, instalado no automóvel de Johann, representa a conexão dos personagens com o mundo. O aparelho de rádio é um clássico artefato acusmático (CHION, 1994) e parte fundamental da paisagem sonora do filme. Em certos momentos, ele providencia a ambiência sonora que dá tridimensionalidade ao espaço cênico; propicia continuidade às cenas e amplia sensação de naturalismo, com o uso de vinhetas do programa *Repórter Esso*. É também o rádio que localiza a ação dramática no tempo, no espaço e no contexto histórico.

Por fim, o filme utiliza o rádio como fonte de informações essenciais para o andamento da história. É através dos noticiários que tomamos conhecimento da evolução da guerra, fato que vai se mostrar determinante nos rumos da amizade entre os protagonistas. Portanto, o aparelho de rádio ora exerce o papel de efeito

sonoro, ora providencia a música, ora é utilizado como interface para que uma voz acusmática (a do narrador do *Repórter Esso*) municie a história de informações que fazem a ação dramática evoluir.

Exemplo concreto

Existe uma sequência dentro do filme que começa e termina com longos trechos em silêncio, e utiliza o rádio como fonte importante de informações subjetivas a respeito dos personagens. A decupagem detalhada dessa cena faz-se necessária para a compreensão exata do princípio do valor agregado compondo novos significados a partir da articulação dos silêncios e dos sons oriundos do aparelho eletrônico com a encenação.

Aliás, esta mesma cena funciona como exemplo acabado das hipóteses levantadas no decorrer deste trabalho: que os momentos de silêncio utilizam o princípio do valor agregado para causar interferências múltiplas na leitura das respectivas imagens que os acompanham, reforçando o conceito do “encontro temporário de afetos”, já presente na encenação (em especial na articulação espacial dos elementos em cena); e que a utilização do rádio como artifício narrativo acusmático auxilia a condução da ação dramática e a modulação emocional da narrativa, agindo a partir do mesmo princípio do valor agregado.

A referida sequência ocorre no início do segundo ato. Enquanto entre duas cidades sertanejas, por uma estrada empoeirada, Ranulfo e Johann encontram e dão carona a Jovelina (Hermila Guedes), jovem sertaneja expulsa de casa pelo pai. Ela entra no carro com o semblante triste. Os homens percebem isso, e a recebem em silêncio. A câmera focaliza o trio em dois planos médios, enquadrando-os do peito para cima e, por isso, enfatizando as expressões faciais. Percebemos sem dificuldade a dor de Jovelina, bem como os esforços de Ranulfo e Johann para fazê-la superar o embaraço.

Ao todo, a partir da entrada da garota no automóvel, há um trecho de 53 segundos sem qualquer diálogo. O silêncio é quebrado por Ranulfo, que oferece uma aspirina à mulher. Este silêncio se associa à encenação (os *close-ups* em profundidade de campo e a câmera fixa enfatizam as expressões faciais dos personagens, destacando suas emoções de maneira contida) para, através do princípio do valor agregado, oferecer uma leitura suplementar da cena: dor, tristeza, comiseração e auxílio.

A partir da intervenção de Ranulfo com a aspirina, o trio começa a conversar. Jovelina explica a razão das lágrimas: foi expulsa de casa pelo pai, e está viajando ao Recife para morar com a irmã. O próximo esforço de Johann para dirimir a tristeza dela traz à baila o outro componente da trilha sonora analisado neste artigo: ele liga o rádio. O trio comenta brevemente a presença do aparelho eletrônico – não muito comum no nordeste brasileiro de 1942 – e o diálogo travado ganha o reforço de música diegética: um bolero instrumental que sublinha a atmosfera emocional de melancolia.

Aqui é preciso atentar para a maneira discreta com que o diretor Marcelo Gomes injeta afetividade na cena, por meio da música escolhida. Em outros momentos do longa-metragem, o rádio do carro vai tocar músicas de outros estilos, ou ainda transmitir noticiários sobre o decorrer da guerra. A escolha dos sons emitidos pelo aparelho obedece a uma lógica narrativa. A música diegética, neste momento, cumpre uma função clássica da melodia no cinema. Ela reforça a atmosfera emocional em que ocorre o encontro a três. É um artifício estético para, mais uma vez, alterar o estatuto das imagens propostas pela encenação.

No transcorrer do diálogo, que dura pouco mais de três minutos, essa atmosfera emocional vai mudando. A partir da confissão emocional feita pela garota, os homens se esforçam para fazê-la rir. Conseguem. O assunto se desloca para banalidades, como o horóscopo e os signos de cada um. Lentamente, instala-se na cena um subtexto rico, espécie de dança silenciosa em que Johann e Ranulfo disputam a atenção da moça – uma disputa claramente vencida pelo alemão, com

quem Jovelina troca olhares, e enfatizada pela posição dos atores na encenação: Ranulfo está sentado no centro, entre Jovelina e Johann, numa perfeita tradução visual do subtexto. Ele está entre os dois. Está atrapalhando.

A escolha dos ângulos de câmera é também eficiente. Marcelo Gomes inicia a cena filmando o trio em composições que Bordwell (2009, p. 220) denomina de planimétricas: os personagens estão dispostos em eixo horizontal, perpendicular ao eixo da câmera. Ao retirar o volume da composição visual, desdramatizando-a, Marcelo Gomes deixa a cargo do som – dos silêncios e do rádio – a expressividade emocional da cena.

Quando o foco temático da cena muda, e os personagens iniciam essa espécie de dança da sedução, a composição visual também muda. A câmera se desloca para as laterais, e os três personagens passam a ser capturados todos juntos, em tomadas com três camadas distintas, uma para cada personagem. Esses novos planos optam por uma perspectiva volumétrica (BORDWELL, 2009, p. 219), dispendo os três atores em uma linha diagonal, em que um deles tem o rosto bem junto à câmera, em primeiro plano.

Esse estilo de composição em linhas diagonais enfatiza a dramaticidade da cena e reforça o subtexto: Johann e Jovelina se mostram atraídos um pelo outro, mas são atrapalhados por Ranulfo, que está sentado no meio dos dois. É importante observar, ainda, a importância da mixagem de som durante a sequência do diálogo ocorrida dentro do carro. Primeiro, o silêncio inicial dá lugar à conversa. Depois, o rádio do carro é ligado, passando a tocar um bolero instrumental. À medida que o foco da conversa muda, da tristeza inicial para o flerte discreto com o alemão, o volume da música vai sendo sutilmente aumentado, o que contribui para sinalizar a alteração do subtexto – da tristeza ao flerte – do momento.

Quando a cena se aproxima do clímax, Marcelo Gomes rebaixa o volume dos diálogos até um nível em que não conseguimos mais distinguir as palavras, enquanto aumenta o volume da música. A cena termina com uma tomada externa

do carro, visto de longe, emoldurado pela música afetuosa. Trata-se da expressão sonora do mundo interior de Jovelina. Pode-se dizer, portanto, que o ponto de escuta (CHION, 1994) é o de Jovelina, e foi adotado porque parece ser o mais adequado para acompanhar o arco dramático da cena.

A sequência do encontro com Jovelina é encerrada quando, na manhã seguinte, ela segue viagem. Este momento é sintetizado em três planos, com duração de 67 segundos. Não há diálogos. A primeira tomada, à distância, mostra a moça descendo do carro, enquanto o rádio é ligado dentro do carro, o som ouvido à distância.

O plano seguinte mostra Johann dando partida no automóvel. Ele olha para Ranulfo, parecendo hesitante e cuidadoso. Em contraplano, o sertanejo é mostrado olhando para o amigo, com evidente mau humor. Ele faz um muxoxo e balança a cabeça em negativa – está se referindo ao modo como a noite terminou, com Johann e Jovelina fazendo sexo. Aqui, mais uma vez, encontramos um ótimo exemplo do valor agregado do som (a música ouvida através do rádio), que altera o estatuto da encenação de forma sutil.

Enquanto essa troca de olhares silenciosa acontece, podemos ouvir a canção que os personagens também ouvem no rádio do carro. A letra da canção, sobre uma desilusão amorosa, reforça e comenta a mensagem já expressa na troca de olhares, ou seja, no subtexto da cena: “Pelo sim, pelo não/ É melhor não crer/ Pois quem tem coração/ Vive sempre a sofrer/ No princípio tão bom/ Diferente depois/ E o amor se transforma/ Num veneno pra dois”.

Esse momento ilustra perfeitamente a maneira como a encenação opera no sentido de provocar interferências do áudio nas imagens e vice-versa. O princípio do valor agregado se constitui, aqui, em uma via de mão dupla, de forma que o som contribui para dar sentido à encenação que, ao mesmo tempo, força uma reinterpretação contextual desse mesmo som.

A ausência de diálogos enfatiza o ciúme de Ranulfo? A alegria de Johann? A quebra momentânea do ambiente de cordialidade que se havia estabelecido entre os dois? Ou todas as alternativas anteriores? Seja qual for a interpretação que se dê, a ausência de diálogos e a música ouvida através do rádio, em si, não contêm nenhuma dessas informações. A cena precisa ser decodificada pelo espectador a partir da soma da banda sonora com a encenação.

Portanto, é a combinação criativa entre a encenação criada por Marcelo Gomes e o uso criativo do silêncio e dos sons emitidos pelo rádio, que faz de *Cinema, aspirinas e urubus* um filme de exceção, em especial no que se refere ao *design* de som, dentro do panorama do cinema brasileiro contemporâneo.

Referências bibliográficas

AUMONT, Jacques. **O Cinema e a encenação**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Campinas: Editora Papyrus, 2009.

_____. **The way Hollywood tells it**. Los Angeles: University of California Press, 2006.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

CHION, Michel. **Audio-vision: sound on screen**. New York: Columbia University Press, 1994.

GOMES Marcelo. **Road movie de uma memória afetiva: entrevista**. Revista Quem, novembro de 2005. Disponível em <http://revistaquem.globo.com/Quem/0,6993,EQG1067936-3428,00.html>. Acesso em 11 de fevereiro de 2010.

MURCH, Walter. **Num piscar de olhos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004.

Referências audiovisuais

CINEMA, ASPIRINAS E URUBUS. Marcelo Gomes. Brasil, 2005, filme 35 mm.

1. Professor assistente do Bacharelado em Cinema da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), mestre e doutorando em Comunicação do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE. E-mail: rcarreiro@gmail.com.



Cinema de gênero

A luz do cinema versus a luz do dia

Mauro Pommer (UFSC)¹

Em relação ao gênero terror, a era cinematográfica que atravessamos tem como uma de suas ideias mestras a da integração dos vampiros à vida cotidiana. Os carros-chefes dessa empreitada são o filme *Crepúsculo / Twilight* (2008), dirigido por Catherine Hardwicke, e o seriado televisivo *True Blood* (2008), criação de Alan Ball, o roteirista de *Beleza americana / American beauty* (Sam Mendes, 1999) e criador do seriado *A sete palmas / Six feet under*.

A protagonista de *Crepúsculo* é Bella Swan, que aos dezessete anos se muda da ensolarada Phoenix para a enevoada e chuvosa cidade de Forks, no estado de Washington, onde vai morar com seu pai divorciado. Na sua nova escola ela inicia um romance complicado com o colega Edward Cullen, um vampiro adolescente que busca levar uma vida normal, à semelhança da família em que está integrado, liderada pelo médico que lhe transmitiu suas características sobrenaturais como forma de poupá-lo de uma morte certa. Edward, seu pai e seus irmãos adotivos lutam contra a própria natureza ao evitar se alimentarem de seres humanos.

Também *True Blood* tem sua trama centrada em uma jovem, Sookie Stackhouse, garçonete num bar na fictícia cidade de Bon Temps, Louisiana, que se torna a namorada do vampiro Bill Compton numa época (o “bom tempo” implícito no nome da localidade) em que, graças ao desenvolvimento tecnológico,

cientistas japoneses teriam criado uma forma de sangue sintético, batizada True Blood, nome comercial que utiliza a estratégia mercadológica consagrada de buscar apagar as fronteiras entre natureza e cultura. Libertos de sua dependência de sangue fresco, muitos vampiros passam a viver entre os humanos como cidadãos, enquanto alguns poucos preferem continuar numa vida marginal conectada às suas “raízes”. Contudo, embora os vampiros tenham conquistado espaço político na sociedade, existem humanos que continuam intolerantes à sua presença, sendo que alguns se organizam em seitas radicais que pedem sua extinção através de um combate sem tréguas contra esses antigos “habitantes das trevas”. A peculiaridade da aceitação (ainda que parcial) dos vampiros nessa sociedade é a de que tal fato novo ajuda a revelar também a presença de todo tipo de seres dotados de poderes especiais, como telepatas, metamorfos e bacantes.

A presença de jovens personagens femininas à frente dessas produções e o fato de estarem ambas envolvidas sentimentalmente com vampiros (diferentemente do que ocorre na história de *Drácula*, em que reina apenas a luxúria, por momentos sutilmente glorificada, mas vilipendiada no geral) demonstram a busca da indústria do audiovisual pelo público adolescente, espectador preferencial nos tempos atuais. Atualmente os jovens constituem o público predominante, e quase exclusivo, das salas de cinema. Nesse contexto, *Crepúsculo* foi a sétima maior bilheteria de 2008 nos EUA e o filme mais lucrativo do mesmo ano no mercado mundial, com arrecadação de US\$ 371 milhões para um custo de produção de US\$ 37 milhões. Antes de chegar às telas, os quatro romances da série *Twilight*, escritos por Stephenie Meyer, já haviam vendido 17 milhões de exemplares. Na TV, *True Blood* estreou com críticas divididas, variando da recepção amena à declaração de “melhor estreia do ano”, tendo trazido a Anna Paquin, em 2009, o Golden Globe de melhor atriz em série televisiva. Pode-se dizer que a repercussão dessas duas produções sinaliza seu grau de sintonia com o gosto e o comportamento dos jovens.

Já tive oportunidade de examinar a relação complexa e mutável do mito do vampiro com a luz, e o papel que o filme fundador de Murnau exerceu a esse

respeito (POMMER, 2008). No romance de Bram Stoker, que sistematizou e difundiu o mito pela via da ficção romanesca, Drácula não apresenta problemas em confrontar a luz do dia, fazendo passeios por Londres para tratar de seus interesses imobiliários. A única restrição sofrida, nesse caso, consiste na perda de seus poderes sobrenaturais – o que, em decorrência, o tornaria vulnerável a ataques, se sua identidade fosse revelada. O filme de Francis Coppola havia sido o único na tradição cinematográfica a recuperar esse aspecto do mito original. Mas *Crepúsculo* produz uma guinada ainda maior na representação cinematográfica desse tipo de personagem, invertendo tanto o mito cinematográfico quanto sua própria criação original na literatura, ao propor que os vampiros podem viver normalmente à luz do dia, conservando inclusive seus poderes sobrenaturais. No filme de Murnau observamos uma espécie de simbiose entre o vampiro e o cinema operando tanto no plano mecânico quanto no plano da articulação narrativa, conforme desenvolvi no artigo citado. Essa genial confluência de forma e conteúdo, característica de toda obra de arte efetivamente bem-sucedida, passara a constituir o tratamento padrão da figura vampiresca na tela, em oposição ao mito romanesco. A ruptura introduzida, por *Crepúsculo*, em relação a essa tradição está no fato de que aí os vampiros se revelam imunes a essa exposição. No entanto, eles apenas evitam aparecer à plena luz do dia para evitar revelarem sua verdadeira natureza, que a reação de suas peles à luz propiciaria.

Tal qual o sucesso obtido pela franquia *Crepúsculo*, *True Blood* também se origina de uma série literária bem-sucedida, *The southern vampire mysteries*, da qual oito volumes já foram escritos por Charlaine Harris. Consta que a autora relutou na adaptação de sua obra para o cinema, recusando várias ofertas, até aceitar a proposta de Alan Ball para a realização de um seriado, formato que ela considera mais capaz de preservar o espírito original do material, numa demonstração inequívoca dessa nova coexistência de forma audiovisual televisiva e conteúdo narrativo. Os vampiros de *True Blood*, porém, a despeito da atualização geral do tema trazido pela história, continuam a ter alguns problemas com a luz do dia, o que demonstra uma contaminação reversa da fonte literária pelo cinema.

Porém, em termos metafóricos, essa sensibilidade fotofóbica se mostra menos relevante, servindo apenas para colocar uma dificuldade no plano diegético capaz de propiciar o agenciamento de peripécias narrativas, tal qual a kriptonita para o quase onipotente Superman. De forma tal que, tanto nesse seriado quanto na franquia *Crepúsculo*, o motivo central da proposta está na ideia de integração social, pois o fato de os vampiros serem criaturas das trevas não os estigmatiza em nenhum dos dois casos. Eles são agora transformados em respeitáveis cidadãos pertencentes à classe média, seja na cidadezinha de Forks, estado de Washington (em *Crepúsculo*), ou, com certa nostalgia aristocrática, na sulista e quase rural Bon Temps, Louisiana (em *True Blood*).

A afirmação do mito do vampiro no cinema, através do trabalho pioneiro de Murnau, havia-se dado por uma estratégia de assimilação das características vitais e comportamentais da criatura à sensibilidade exacerbada da película virgem à luz, assim como pela natureza do aparelho cinematográfico, com sua requerida obscuridade para a visualização da imagem. O que verificamos na transmutação atual da imagem do vampiro guarda relação analógica com o predomínio do vídeo e da internet, associados ao universo jovem. As mídias “jovens”, que se veem preferivelmente com luz acesa no ambiente, pertencem a um mundo que se propõe a se afastar cada vez mais rapidamente das trevas...

Eis então que, no campo específico da cultura de massas, os vampiros do século XXI deixaram o território da vida adulta, que ocupavam desde o século XIX, para se instalarem com grande força na representação do universo adolescente. Essa nova versão do mito vincula-se de maneira implícita (ou mesmo diegeticamente explícita, por vezes) à questão de como se costuma controlar a difusão de sua própria imagem na cultura contemporânea. Dessa forma, tanto *Crepúsculo* quanto *True Blood* constituem dispositivos narrativos por meio dos quais os jovens reconhecem figurativamente, na mídia, a maneira de dispor de sua imagem pessoal numa época em que a tecnologia disponível para a difusão coloca a tensão público/privado como dimensão central. De certa forma, todo jovem escolhe hoje se deseja ou não lançar luz sobre si, numa atmosfera

comunicacional dominada por canais como blogues, YouTube, MySpace e Facebook. Correlativamente, em *Crepúsculo*, Edward demonstra para Bella o milenar “segredo” dos vampiros: a pele deles brilha como diamantes sob a luz direta do sol, revelando-os para os humanos, e por isso sempre a evitaram, indo morar na cidade americana onde ocorre a maior quantidade anual de chuvas, estando quase permanentemente coberta de nuvens. Isto é, traduzindo-se na linguagem jovem, um vampiro seria a versão mais sofisticada de um cantor de *rock*: desejável, recluso, afeito a uma atmosfera misteriosa e exclusiva em relação aos comuns mortais.

Já Bill Compton em *True Blood*, sugere outro estereótipo da cultura *teen*: o desejo de só viver à noite. Quando “passam um dia em claro”, acordados num quarto, esses vampiros enfraquecem e começam a sofrer sangramentos, o que retirará sua vitalidade para viver a próxima noite. É suposto que passem o dia todo deitados como mortos, um ideal adolescente que poucos conseguem realizar por completo. Quando expostos à luz direta do sol começam a fritar, tal como aqueles jovens que detestam atividades ao ar livre. Porém, não chegam a se evaporar instantaneamente ao primeiro raio solar da manhã, como Nosferatu, ou a explodir em luz como a tradição consagrou em outros filmes. Apenas o vampiro Cedric, com mais de dois mil anos, é que se esfumaça num suicídio à luz do sol – porém ele é um “velho”, nos termos do enredo. Bill chega a percorrer um longo caminho sob a luz solar buscando salvar Sookie de um ataque e, depois de quase morrer em decorrência, recupera-se plenamente após uma boa noite de sono num túmulo. Definitivamente, a morte é um acontecimento cada vez mais fora de moda no campo da cultura juvenil.

O tratamento literário e cinematográfico do mito do vampiro sempre operou como ponto focal de um conjunto de associações inevitáveis, das quais continuamente retirou sua inesgotável energia: crítica à dissolução dos costumes na Inglaterra vitoriana, combinada com enfática representação das pulsões sexuais reprimidas, assim como da força de seu inevitável retorno; sutil elogio do modo de vida aristocrático, combinado com a constatação de sua inexorável

derrocada; apelo ao progresso da ciência, da tecnologia e da urbanização, que nos livrariam das superstições de origem rural, mas ao preço da perda de uma parte essencial da nossa “natureza”; libelo em favor do indispensável aprendizado da convivência com as manifestações do inconsciente; elogio ao poder da sedução e à aceitação de uma espécie de pansexualidade, incluindo-se aí todas as variantes do homoerotismo; alerta quanto aos perigos de contágio pelo sangue decorrentes de uma sexualidade liberada, ou reiteração da convivência com tal perigo em nome do exercício erótico. Assim, cada época efetuou sua leitura do mito conforme o estado corrente da cultura. Essas duas novas releituras de grande apelo popular neste início do século XXI parecem buscar, numa avaliação inicial, seguir a tendência de integrar ao território vampiresco dados da vida prática ordinária, na medida em que a sexualidade foi paulatinamente “higienizada” ao longo do século passado, graças ao simultâneo avanço dos conhecimentos e práticas da medicina e da biologia, incluindo-se aí a enorme difusão das terapias psicológicas, e mesmo certo uso redutor das contribuições da psicanálise. Nesse novo quadro, lado a lado com a tendência de uma redução da esfera da sexualidade ao seu mínimo denominador comum – o ato sexual, de finalidade lúdica, sem “risco” de reprodução e com os indispensáveis cuidados para que se evite a troca de fluidos corporais de letal potência virótica –, prospera a avassaladora deserotização da sexualidade. É em tal âmbito que a vertigem vampiresca que marcara o imaginário adulto no século do cinema transporta-se agora para o universo adolescente dentro de uma modalidade quase anódina, onde o *frisson* causado pelos êmulos de Drácula não vai além daquele provocado pelos ídolos do *rock*.

Assim, os vampiros saíram à luz do dia no espetáculo cinematográfico sem qualquer preocupação maior, como ocorre em *Crepúsculo*, ou passaram a ter nessa luz apenas um inconveniente desagradável, como em *True Blood*, à semelhança de alguém com pele muito clara, sempre habituado às delícias irracionais da vida noturna, e que se vê subitamente seminu, confrontado numa praia com a luz solar do verão, sem o filtro adequado. Estamos muitíssimo distantes dos vampiros fulminados instantaneamente por um raio solar, como em

Nosferatu (F. W. Murnau, 1922) ou nos filmes da Hammer. Seja sua integração aceita socialmente (*True Blood*) ou ignorada pela sociedade (*Crepúsculo*), fato é que eles cinematograficamente adquiriram cidadania. Em *Crepúsculo* isso se dá pela profissionalização: o vampiro sênior torna-se médico e adota os mais jovens num semblante de família integrada. Já *True Blood* tem postura mais cínica, correlata com os tempos pós-industriais. Ali os vampiros são retratados como vivendo uma vida de lazer permanente e de luxúria, ou ligados comercialmente ao entretenimento e lazer, em consonância com a aspiração (nem sempre claramente enunciada) à eterna adolescência em uma sociedade de mortos-vivos, que é um dos signos subjacentes de nossa era.

Nesse tempo em que a tecnologia parece ter vencido a magia (ao menos no imaginário popular), o veículo mesmo do vampirismo – o sangue fresco – em sua ritualidade fundamental fica posto em questão. Na prática mágica, conforme reza a tradição, o sangue fresco constitui insubstituível propiciador da recepção de energias sutis. Ou seja, não existe ato mágico radical (como, digamos, a manutenção animada de um ser humano morto, um vampiro) sem concomitante derramamento de sangue. Todo o fundamento da inovação trazida por *True Blood* depende do uso intensivo, pelos inumeráveis vampiros espalhados pelo globo terrestre, do sangue sintético batizado ironicamente pelo nome que serve de título ao seriado. Então, o sangue “verdadeiro” passa a ser agora também um produto sintetizado, e a magia toma dimensões industriais.

Dentro da noção inovadora de que é possível viver para sempre caso assim se deseje, e desde que se seja admitido no seletivo grupo dos vampiros (que zelosamente controla sua possível expansão populacional), o seriado cria toda uma renovada gama de significações associativas. Nessa história, aceder ao vampirismo passa a suportar metaforicamente um conjunto de ideias ligadas à evolução da cultura, em especial na sua vertente tecnológica: a possibilidade da vida eterna mesmo se morto-vivo para tal; a experiência vampiresca como análoga à provocada pelas drogas ilícitas, eventualmente sintéticas; a definitiva separação entre sexo e ato procriativo, já que um vampiro é produzido por outro

vampiro, independentemente dos gêneros ou idades envolvidas; e, por fim, mas não menos importante, a súbita revelação ao mundo contemporâneo dessa inumerável quantidade de vampiros existentes em todos os cantos, mesmo numa cidadezinha perdida da Louisiana, fato que é tratado metaforicamente como um espetacular *coming out* homossexual de proporções planetárias. A desconexão entre ato sexual e procriação constitui uma das chaves dessa possível leitura; a outra é a inserção diegética da tensão entre respeito aos direitos civis dos vampiros, seres que já foram humanos, e a intransigência de grupos políticos e religiosos organizados e barulhentos.

Em nossa época de crise dos conceitos de homem e de humanismo, as sagas dos vampiros saídos da obscuridade para viver sob a luz elétrica (caso de *True Blood*) ou sob a luz mitigada das frias cidades setentrionais (caso de *Crepúsculo*), equivalem nesse contexto à daqueles cuja sexualidade alternativa “saiu do armário”. Para Allan Ball, a medíocre visão que a classe média costuma ostentar da diversidade sexual já fora o centro da história em *Beleza americana*, marcando seu funesto desfecho, inclusive. A essa crônica acerca dos “mortos-vivos” da classe média suburbana, Ball adicionara ainda a atmosfera peculiar que cerca os mortos à espera de seu enterro pela funerária retratada na série televisiva *A sete palmos*, em cujo enredo novamente a homossexualidade ocupava um lugar importante. No centro de sua obra coloca-se habitualmente a questão acerca de até que ponto as conveniências da vida social representam a opção por uma espécie de morte simbólica. Agora o roteirista/produtor executivo da série *True Blood* passou a narrar as peripécias dos mortos-vivos consagrados pela tradição do terror, sendo que esses vampiros contemporâneos anseiam por se integrar à vida social. A mensagem implícita da série passa, nessa linha ficcional, seria: ser vampiro passou a ser algo destituído de maiores consequências graças à tecnologia do sangue artificial. E, se o vampirismo representa um charme adicional, por possibilitar a hipótese da vida eterna, o que impediria toda a população da Terra de aderir a essa nova tendência, salvo o fato de os próprios vampiros controlarem sua automultiplicação?

E é nesse ponto que se deixa a esfera da metáfora homossexual, marcada pela ideia de opção, e se entra em território socialmente mais vasto, caracterizado pelos impasses próprios à sociedade tecnológica e à crescente falta de opção que seu inexorável avanço impõe. Aí, tanto o filme de Catherine Hardwicke quanto o seriado de Allan Ball se chocam com a tradição de crítica impiedosa à tecnicização da sociedade inaugurada pelo cinema de Murnau, crítica efetuada a partir daquilo que coloquei anteriormente como o ponto nodal da relação entre o vampiro e a tecnologia do cinema: a sensibilidade mortal de ambos à exposição à luz. Essas duas novas versões do mito produzem fundamentalmente o esvaziamento do mistério em proveito de atitudes de conformismo com a sociedade tecnológica, num processo de esterilização de sua potência narrativa.

A transição das propriedades “mágicas” do sangue humano para as do sangue sintético faz pensar nas ponderações de Adorno e Horkheimer sobre a relação entre ciência e magia, assim como na formulação de Weber acerca do desencantamento do mundo que encontra consonância no espírito da obra dos frankfurtianos. Podemos constatar de que os produtos da tecnologia vêm realizando muitas das aspirações ou suposições da magia, com o diferencial “democratizante” de que as produções técnicas gozam, (ao contrário da magia, que é para os poucos iniciados). Donde deriva também a legitimidade pública da tecnologia, um componente da ideologia de nossa época racionalista.

A luz da razão, se consegue clarear aspectos práticos da vida, tem contudo uma dinâmica própria capaz de acentuar a obscuridade acerca do sentido da vida. Eis uma síntese do diagnóstico de Max Weber: “A razão ilumina todo o ser com uma luz crua, fria, clínica e sem sombras, diante da qual fogem a poesia, a fé e o mito” (MACRAE, 1975, p. 90).

No processo histórico do “desencantamento do mundo” (fórmula criada por Weber em 1918, retomando uma expressão de Friedrich Schiller), o animismo mágico é substituído pela ideia científica acerca da inexistência de qualquer potência misteriosa que interfira com o curso da vida (Cf. ISAMBERT, 1986, p.

86). A conduta ética do protestantismo representaria a culminação, na história das religiões, desse “vasto processo de desencantamento do mundo que começara com as profecias do judaísmo antigo e que, concertado com o pensamento científico grego, rejeitava todos os meios mágicos de atingir a salvação, considerados como superstições e sacrilégios” (ISAMBERT, 1986, p. 89-90).

Porém a concepção do mundo edificada em torno da ciência, que considera o mundo como movido apenas pela causalidade, evacuou de sua ordenação todo sentido ético, fazendo a religião se retrair sobre seu próprio irracionalismo. Na medida em que a ciência – elemento central no campo da cultura moderna – não tem respostas para questões como a do sentido da morte, dada sua posição calculadora de fins e meios, a cultura como um todo e seus esforços cessam de adquirir um senso intramundano para o indivíduo. Há um conflito evidente entre a legitimidade da ciência e sua falência quanto à capacidade de informar as escolhas éticas. Por isso, conclui Weber:

O destino de nossa época, caracterizada pela racionalização, pela intelectualização e sobretudo pelo desencantamento do mundo, conduziu os humanos a banir da vida pública os valores de mais alto grau. Em decorrência, tais valores se tornam então um assunto de escolha pessoal. (ISAMBERT, 1986, p. 97)

Em sua crítica aos descaminhos do Iluminismo, ecoando as ideias de Weber, Horkheimer e Adorno avaliam que a ambição excessiva pela luz do espírito, em nossa cultura ocidental, gera sua própria contradição:

Desde sempre o iluminismo, no sentido abrangente de um pensar que faz progressos, perseguiu o objetivo de livrar os homens do medo e de fazer deles senhores. Mas, completamente iluminada, a terra resplandece sob o signo do infortúnio triunfal. O programa do iluminismo era o de livrar o mundo do feitiço. (HORKHEIMER & ADORNO, 1975, p. 97)

Pois a finalidade específica do aprendizado sobre a natureza é de dominá-la – “Só um pensar que faz violência a si próprio é suficientemente duro para quebrar os mitos” (idem, p. 98). Eis que “o desenfeitiçamento do mundo é a erradicação do animismo” (idem, ibidem). A repetição trazida pela técnica dominadora da natureza é de fundamento político, sob a forma de coação social (idem, p. 110). Mas, apesar dessa inescapável analogia da repetição científica com a mítica, “o iluminismo experimenta um pavor mítico perante o mito” (idem, p. 115).

Na permanente revisitação cultural do mito, através desse movimento de retorno mítico sobre si próprio, as histórias de vampiros guardam todavia uma potencial significação para além do binômio natureza/cultura: trata-se de sua riqueza para a interpretação possível da noção de destino da espécie humana, permitindo que se reate com aquilo que Weber analisa como sendo evacuado progressivamente da cultura ocidental. As evidentes correlações entre o mito do vampiro e as potências do inconsciente, em especial no que tange ao erotismo reprimido, constituem interpretação recorrente no campo da crítica da cultura de inspiração freudiana. No entanto, um aspecto de menor visibilidade no tratamento da temática do inconsciente na releitura do mito está potencialmente contido na abordagem analítica junguiana, em particular quanto ao conceito de si-mesmo (*self*) e no que se refere ao percurso de cada pessoa rumo à individuação. Destaco especificamente a possível aproximação com a análise junguiana sobre a trajetória da alquimia como forma de conhecimento, pois parece-me evidente uma relação entre o efeito da chamada *essentia ígnea* e o correlato papel da luz na dinâmica vital do vampiro. Na alentada leitura dessa ciência arcana efetuada por Jung em *Estudos alquímicos*, traça-se um paralelo convincente entre a prática e a reflexão dos alquimistas medievais e a constituição de um saber sistemático, mesmo se expresso de forma cifrada e esotérica, sobre o campo do inconsciente. Jung utiliza de maneira bastante deliberada os textos e ilustrações da tradição alquímica para demonstrar a pertinência de uma noção compartilhada acerca da existência de uma instância coletiva do psiquismo, que ultrapassa os traços deixados pela história individual tal qual descritos por Freud. Sob esse enfoque,

creio que a figura do vampiro, criatura engendrada ou invocada através de um ato mágico (conforme deixa entrever a obra de Bram Stoker), possa ser interpretada em sua origem como um ser que incorporou poderes naturais sem haver, no entanto, executado ao longo dessa etapa o lento e penoso processo de purificação capaz de protegê-lo no confronto direto com a natureza espiritualizada do campo de energias do qual seu corpo cadavérico se nutre. Traduzindo a narrativa de Stoker em termos junguianos, o vampiro seria uma entidade que não foi capaz de completar seu processo de individuação, adquirindo poderes extraordinários sem a correlata consciência do si-mesmo e do seu conseqüente lugar único no coletivo. Assim o vampiro seria um individualista patológico, alimentando-se continuamente de outros para a manutenção de seu superpoder narcisístico. O objetivo único do vampiro é sua automanutenção anímica mesmo após a morte do corpo que habita, porém por vias de uma arte mágica que o torna apenas um hábil predador. Já a sabedoria que deveria acompanhar aquele que atinge a *longavita*e descrita na obra alquímica de Paracelso guarda estreita relação com a dinâmica da luz, tal como explicitado no capítulo sobre o elemento mágico *ilastro* no tratado *De Vita Longa*, de 1562. *Iliastro* seria o espírito vital do Mercúrio sutil, servindo de intermediação entre a alma e o corpo. Seu domínio poderia propiciar ao alquimista a longa vida, capaz de estender-se até mil anos (Cf. JUNG, 2003, p. 136): “Para isso, a substância vital impura deve ser purificada pela separação dos elementos” através da meditação, que fortalece o espírito pela ultrapassagem do trabalho corporal e artesanal (idem, p. 139). Ou seja, a “obra” completa do alquimista consiste tanto num trabalho sobre a matéria bruta, tratada pelo fogo, quanto num trabalho de purificação de si mesmo pela ativação de uma substância sutil de natureza ígnea. Conforme a tradição esotérica, o que está fora é análogo ao que está dentro. “Por isso o homem em sua estrutura interior deve incandescer até o mais alto grau, pois dessa forma a impureza é consumida e sobra o sólido sem ferrugem” (idem, p. 140). A busca subjacente a esse processo consistia em procurar atingir a *lumen naturae*, a centelha divina enterrada na escuridão, aquela que clareia sua própria obscuridade, levando por fim o espírito a compreender a escuridão mesma (Cf. JUNG, 2003, p. 162).

Mas o vampiro seria a criatura que se deteve no meio desse caminho, renunciando ao penoso processo capaz de revelar-lhe a *lumen naturae*. Por conseguinte, deixando de fazer o trajeto espiritual até a instância do inconsciente capaz de transcender sua individualidade pela incorporação plena dos arquétipos coletivos contactados no processo de individuação, a magia do vampiro consiste em manter-se vivo através da energia vital alheia incorporada pelo ritual do sangue.

Entretanto, a releitura do universo mágico, nos moldes realizados pelas produções audiovisuais citadas, esvazia o mito de seu potencial curativo, nos termos em que Jung considerava a função social do símbolo. Tomo aqui o mito no sentido de ele servir à reintegração simbólica do material inconsciente (tal qual definido por Jung) ao não deixar restos irracionalizáveis. Embora o próprio da narrativa mítica seja sua constante adaptação aos novos tempos e novos conhecimentos (circunstância em que não se distingue operacionalmente da ciência, que é o mito sob outra linguagem, nos termos de Horkheimer e Adorno), o caminho seguido no audiovisual pelo mito contemporâneo do vampiro é no sentido de exaurir seu próprio campo de aplicabilidade, expressão cultural atualizada daquele citado “terror mítico do mito”. Os vampiros passam a ser tratados na indústria cultural como simplesmente um outro tipo de super-herói, com uma determinada fragilidade que faz parte integrante de seu *design* de personagem.

Com isso os vampiros também conseguiram “um lugar sob o sol”, o que se deu à custa do esvaziamento de seu caráter simbólico e em proveito de sua inserção no mundo das profissões (como médico, em *Crepúsculo*, pianista ou proprietário de *night club*, em *True Blood*), enquanto outros permanecem no ócio marginal ou traficando seu próprio sangue de poderes extraordinários. Eles constituem acima de tudo, nessa nova versão, um retrato do supremo sonho de consumo do norte-americano padrão, pois, mesmo dispensando plano de saúde, conseguem vida longa, quase a caminho da eternidade, nessa época em que a morte está saindo de moda. Representa não mais o que se deve temer, mas um verdadeiro ideal paradoxal de nossos tempos: a morte em vida, sem preocupações fundamentais. De modo que a racionalização própria ao

desencantamento do mundo mostrou-se capaz de invadir agora até o próprio universo mítico, provocando um encolhimento do horizonte do possível: nada mais a aspirar, tudo parece estar aqui e agora ao alcance de todos, só que é o contrário do que o bom-senso apontaria. É pegar ou largar.

Referências bibliográficas

HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor. Conceito de iluminismo. In: **Os Pensadores**, v. XLVIII. Tradução de Zeljco Loparic. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 97-124.

ISAMBERT, François. **Le désenchantement du monde**: non sens ou renouveau du sens. In: Archives de sciences sociales des religions, Paris, v. 61, n° 1, 1986, p. 83-103.

JUNG, Carl Gustaf. **Estudos alquímicos**. Tradução de Dora Ferreira da Silva e Maria Luiza Appy. Petrópolis: Vozes, 2003.

MACRAE, Donald. **As idéias de Weber**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1975.

POMMER, Mauro Eduardo. O cinema e as mutações de Drácula. In: **Estudos de cinema Socine IX**. São Paulo: Annablume, 2008, p. 25-32.

STOKER, Bram. **Dracula**. Nova Iorque: Barnes and Noble, 1998.

1. E-mail: pommer@cce.ufsc.br.

O passado idealizado nas viagens de Solanas e Sarquís

Denise Tavares (UFF)¹

Introdução

Em *Dimensões transculturais do gênero audiovisual – Argumentos para uma pesquisa sobre o filme de estrada*, o pesquisador e professor Samuel Paiva apresenta premissas para que se questione o filme de estrada brasileiro como tradução do *road movie*. Afinado a autores que problematizam as definições tidas como universais em relação aos gêneros audiovisuais, o autor amplia as fissuras relacionadas à questão ao inserir no debate o conceito de “transculturação”, em especial conforme definido por Octavio Ianni (2000). O trabalho de Paiva é luminoso na medida em que problematiza o tema *road movie* em uma perspectiva que se desdobra horizontal e verticalmente. Assim, dialoga tanto com os que pesquisam gênero, quanto com os que buscam, a partir dos seus objetos de pesquisa, talvez realocar códigos e conceitos que balizaram a historiografia clássica do audiovisual no Brasil.

Em outras palavras, Paiva, com um questionamento aparentemente simples – o filme de estrada brasileiro é mesmo um *road movie*? – constrói um arco que articula os diversos autores que se debruçaram sobre o gênero com outras estudos que lhe permitem argumentar, consistentemente, pela possibilidade de um novo caminho para olharmos a produção audiovisual brasileira. Nesta posição, embute uma proposta de reavaliarmos uma tradição metodológica que costuma

balizar os estudos do audiovisual no Brasil, observados a partir de ciclos ou de uma periodização vertical:

Outra possibilidade poderia ser, justamente considerar a produção brasileira em relação aos gêneros audiovisuais, de uma maneira transversal, em uma perspectiva sincrônica, de modo a constituir novos objetos de pesquisa histórica no país. (PAIVA, 2008, p. 8)

Em diálogo, portanto, com este autor, a proposta desta comunicação centra-se em dois filmes argentinos, *Facundo, la sombra del tigre* (Nicolás Sarquís, 1995) e *El viaje, la aventura de ser joven* (Fernando Solanas, 1992)², cujas narrativas são desenvolvidas, majoritariamente, na estrada. O objetivo deste recorte é analisar como estes filmes abraçam as características do gênero *road movie*, destacando o que considero diferenças em relação ao “modelo matriz”, especialmente o modo como lidam com o passado histórico. Com tal escolha, os longas argentinos alçam ao primeiro plano narrativo de cada filme, por caminhos distintos, símbolos clássicos das formações nacionais e continentais, apresentando-as em mesmo nível das sagas individuais de seus protagonistas. Assim, religam estes personagens a percepções específicas de seu país e do continente latino-americano, reforçando um modelo de identidade que convida o público a uma redescoberta das geografias humanas e físicas dos territórios percorridos, em viés pré-determinado ideologicamente.

Em torno do gênero

Para alguns autores, o *road movie* é um produto típico do universo cultural dos Estados Unidos, pois “projeta a mitologia do Oeste Americano na paisagem transposta e ligada pelas estradas do país” (COHAN & HARK, 1997, p. 1). Como gênero que se conformou no espaço específico da produção de Hollywood, é

localizado como “fenômeno do pós-guerra” e, de acordo com Timothy Corrigan (1991), apresenta quatro características fundamentais: a quebra da unidade familiar, personagens afetados pelos eventos externos, protagonistas que se identificam com os meios de transporte mecanizados e que são, tradicionalmente, masculinos. A estas, deve-se acrescentar a relação com a modernidade e com a tradição como elementos organizadores das narrativas de estrada nos filmes norte-americanos (COHAN & HARK, 1997, p. 2).

Considerados “divertidos demais para tratar de questões sociopolíticas sérias” por Cohan e Hark (1997, p.3), os *road movies* não deixam de ser analisados, na coletânea organizada por estes autores, como obras que fornecem espaço para a exploração de tensões e crises presentes no momento histórico em que cada filme é realizado. Por assim ser, Cohan e Hark reconhecem o impacto no gênero causado por *Easy rider* (1969), sem perder de vista um horizonte que o antecede. Além de apontarem para uma série de filmes de estrada anteriores ao protagonizado pela dupla de motoqueiros, os autores destacam a importância do romance de Jack Kerouac, *On the road*, de 1957, na estratégia de repensar os códigos culturais que definem os protagonistas e, também, os mitos que envolvem o ato de “largar tudo e pegar a estrada”.

O estudo organizado por Cohan e Hark concentra-se quase integralmente sobre os *road movies* produzidos no seio da indústria cinematográfica hollywoodiana. São ensaios que examinam o gênero a partir de prismas diferentes, verificarem o quanto os filmes cumprem ou opõe-se à lei, à ordem vigente, e o quanto os personagens desejam liberdade, sendo esta assentada na relação estabelecida com a comunidade à qual pertencem. São textos que apresentam metodologias teóricas e históricas próprias a cada autor, mas que exploram, de modo geral, questões relacionadas a nacionalidade, sexualidade, raça e construção da identidade, seja ela individual ou coletiva.

Outra perspectiva apresenta Walter Moser. Tendo como referência as categorias de Bauman (2005), inscreve o surgimento do *road movie* como

emergente de uma constelação histórica que reuniu cinema e automóvel, símbolos da modernidade sólida, que “se define pela prioridade que é dada ao espaço sobre o tempo” (MOSER, 2008). Dominar o espaço é, portanto, paradigma base do gênero, o que o coloca imerso em um paradoxo: ao mesmo tempo em que celebra um elemento pertencente à modernidade sólida (o automóvel), cristaliza o imaginário de liberdade em terras inóspitas, selvagens, promovendo a valorização da natureza em oposição à urbanização asfixiante.

Ora, os longos territórios percorridos em *El viaje* estão longe desta perspectiva. O filme, concluído em 1992, foi concebido por Fernando “Pino” Solanas dentro do marco de celebração dos 500 anos da invasão e apresenta duas estratégias de códigos narrativos: a do cenário “natural” em torno do protagonista, onde não falta a inclusão, em diversos momentos, de elementos simbólicos, e a da linguagem dos quadrinhos, que apresenta os fatos históricos da América Latina, em um total de cinco intervenções. Primeiro filme em que o diretor abandona sua concepção de protagonismo coletivo e concentra a fábula em um personagem, a película “[...] conta a odisséia latino-americana de um adolescente em busca de si mesmo, num momento – eu diria histórico – em que todos os valores de uma época desabam” (SOLANAS. In: LABAKI & CEREGHINO, 1993, p. 65).

Em termos estruturais e conforme ao estilo do diretor, a odisseia é dividida em três partes. Na primeira, batizada *En el culo del mundo*, o protagonista Martín Nunca é apresentado onde vive (Ushuaia), bem como as motivações que o levam a empreender sua travessia pelo continente latino-americano. Já na estrada, ele realiza sua viagem em duas etapas: primeiro, segue em direção a Buenos Aires (*Hacia Buenos Aires*) e só depois se desloca pelo continente (*A través de Indo América*). Os lugares por onde Martín passa nesta fase do trajeto (Argentina, Bolívia, Peru, Brasil, Caribe e México) destacam uma geografia simbólica, tecida também pelas referências do passado e inquietações do presente.

A articulação espacial idealizada por Solanas era mais ampla e só não se concretizou porque a história de produção de *El viaje* é bastante conturbada,

tendo como ponto culminante o atentado sofrido pelo diretor.³ O projeto inicial tinha como objetivo resgatar a história do continente pontuando os momentos e personagens que, para ele, mereciam ser destacados, aproveitando-se a data emblemática. Por exemplo, o nome do protagonista, Martín, é uma referência direta a José de San Martín e, também a Martín Güemes que, junto com Juan Lavalle, configuram o trio argentino que deu a esse país um papel fundamental no processo de libertação da América do Sul, pois lutaram não só pela independência da própria pátria, mas também ajudaram na libertação do Chile, Peru, Bolívia e Equador (SHUMWAY, 2008, p. 79).

No entanto, é preciso apontar que as escolhas do diretor não ignoram integralmente as características do *road movie*. Uma delas é a “agitação interior” dos personagens, apontada por Moser (2008, p. 21), que antecede e motiva a busca da estrada. Martín se questiona quanto ao presente e futuro, perdido em dúvidas e envolvido em uma existência sem sentido e vazia. Entretanto, sua apresentação é marcada pela afirmação da nacionalidade, exposta através de símbolos culturais que não deixam dúvida quanto à origem da obra. O primeiro contato com o filme, por exemplo, se dá pelo som do *bandoneón* de Nestor Marconi, em primeiro plano, interpretando *El viaje*, música de Astor Piazzolla, composta em 1981 para a montagem de *Sonho de uma noite de verão*,⁴ peça teatral dirigida por Oscar Giménez. Não é a primeira parceria entre Solanas e Piazzolla. Em *Tangos* o diretor já havia apresentado o quanto a renovação do gênero, promovida por Piazzolla, lhe interessava. A escolha da música, para a abertura do filme é, assim, uma assinatura cultural forte, reveladora das opções estéticas e políticas do cineasta.

A afirmação dos símbolos nacionais, como valorizados pela modernidade sólida (em sintonia ao que observa Moser), também é fartamente enunciada no filme. A falência das instituições oficiais está inscrita em diversas sequências, como no sumiço do monumento em homenagem a San Martín, que ocupava o pátio externo da escola onde o jovem Nunca estudava, ou nos imensos retratos dos heróis argentinos que despençam das paredes dessa mesma escola – esta, um prédio em ruínas. Em paralelo a este diagnóstico de crise, Solanas valoriza

aqueles que integram o campo político ao qual se afina. O melhor exemplo é a utilização da história em quadrinhos, uma explícita homenagem do cineasta a Héctor Germán Oesterheld, a quem *El viaje* também é dedicado, e que foi assassinado, junto com seus filhos, pela ditadura militar argentina.

A obra de Nicolás Nunca, o pai de Martín, é o principal espaço-referência para que a história da América Latina ganhe toda a tela, por meio da rica composição pictórica dos desenhos e seus personagens-símbolos. São desenhos com voz e sonoplastia que funciona como paisagem sonora, no rastro da tradição da radionovela (não é animação). Os episódios escolhidos sintetizam a visão de passado assumida pelo diretor. Por exemplo, o primeiro personagem dos quadrinhos que Martín encontra e que será, praticamente, o seu companheiro de viagem, é Américo Inconcluso. Seu nome remete ao *Continente Inconcluso*, uma das denominações para a América Latina utilizada por Solanas e Getino em *La hora de los hornos*, documentário que ambos dirigiram nos anos 1960, considerado um marco no cinema latino-americano.

Já o local onde Nicolás encontra Inconcluso, os Andes equatorianos, fazem parte da maior cadeia de montanhas do mundo⁵ e assinala um espaço onde avultam as origens da “inconclusão” do continente. Além disso, o Equador, um dos menores países do continente sul, integrou, junto com Venezuela e Colômbia, a Grã-Colômbia, um dos sonhos bolivarianos pós-independência. Não bastasse, é em Guayaquil, hoje maior cidade do Equador, que ocorre o encontro histórico entre Bolívar e San Martín, em 26 de julho de 1822, que resultou em um dos permanentes mistérios da história da América Latina pois, pouco depois, San Martín exila-se, voluntariamente, na Europa (SHUMWAY, 2008, p. 84).⁶ O lugar do encontro entre Nicolás e Inconcluso é, portanto, um lugar marcado pelos dois dos maiores mitos da *nuestra America*.

Facundo, de certo modo, repete a escolha de valorização dos personagens centrais da história argentina. Com a mesma estrutura episódica da película de Solanas, o longa dirigido por Nicolás Sarquís se concentra na viagem em direção

à morte que o general Facundo Quiroga realiza. Originário de La Rioja como o General, Nicolás Sarquís conviveu desde a infância com as lendas que envolvem Quiroga, um dos três homens que dividiam o poder na nascente nação quando foi assassinado, em 16 de fevereiro de 1835. A morte não esclarecida acalentou o mito e agigantou o personagem, presença forte no imaginário do país. Fonte para inúmeras biografias até hoje, Facundo ganhou projeção a partir da obra seminal do político e escritor argentino Domingos Sarmiento, *Facundo, civilização ou barbárie*. Publicado pela primeira vez em 1845, o livro clarificou esta oposição, destacada por historiadores como o dilema que desenha a Argentina moderna. E também cristalizou o general Quiroga como figura símbolo do argentino dos pampas, aquele que convive em profunda identidade com a sua terra, com os cavalos, e expressa um modo de vida situado do lado oposto ao da realidade urbana, a civilizada Buenos Aires.

Concluído em 1995, com 3h20 de duração, o *Facundo* de Sarquís coloca o General em outra clave. Valendo-se da possibilidade de diálogo⁷ entre o protagonista e seu companheiro de viagem, o secretário Ortiz, ele apresenta um personagem alquebrado, cansado de guerras e que busca, de algum modo, sua redenção. Esta se dá pela firme convicção com que avança pelo território argentino, apesar de todos os avisos que recebe quanto a uma emboscada. Sua morte é, assim, uma escolha consciente, pautada por seu amor à pátria, que é atravessada neste momento pela guerra entre unitários e federalistas.

Cenários, figurinos e interpretação dão a sustentação realista do filme e o localizam na época histórica em que os fatos ocorreram. A esse realismo, o roteiro e direção interpõem a interpretação da história, em diálogo simbólico, sem qualquer preocupação com uma narrativa linear encadeada pela evidência concreta do que ocorre aos personagens. O que dá unidade ao filme, neste sentido, é o coche que segue pela paisagem árida, continuamente. A retórica incorpora *leitmotivs* que localizam as emoções e tensões presentes na tela. Por exemplo, a trilha incidental que acumula sons simbólicos como o grasnar de aves agourentas ou o acelerado galope de cavalos. Ou a música cuja letra é construída como *copla*, forma poética

originária da Espanha e que se difundiu largamente na região norte da Argentina, assumindo a posição de símbolo cultural identitário. Seus temas geralmente vêm de algum romance ou histórias colhidas entre anônimos. No filme, a canção escrita pelo poeta riojano Ramón Navarro relata ou preanuncia o que acontecerá a Quiroga e é o tema musical central da película.

Conclusão

Como vimos rapidamente, tanto *Facundo* como *El viaje* recorrem ao universo da modernidade sólida, ou seja, aos símbolos da configuração das nações latino-americanas, a seus heróis, às situações de resistência e repúdio ao imperialismo, para viabilizarem seus *road movies*. Conforme Moser, que não questiona a matriz, trata-se de apropriação do gênero que traz à tona uma abertura intercultural, intensificada pelo contexto da mundialização. Tal trajetória trouxe, para ele, a subversão das características que definiram o gênero. Assim, fundamentos como a ruptura, o movimento em direção ao desconhecido ou a contingência radical vivida pelo protagonista podem se traduzir “em uma disposição particularmente aberta para reencontrar o Outro cultural” (MOSER, 2008, p. 13).

A promoção deste ir ao encontro do “outro” está presente nos filmes argentinos *El Viaje* e *Facundo* em um contexto muito particular, como vimos. O “outro” de Solanas é, na verdade, o “igual” que precisa ser conhecido, cuja similaridade se reconhece na percepção da história e geografia comuns. Um aprendizado que a escola, no presente do filme, não é capaz de proporcionar a um jovem como Martín, o protagonista de *El viaje*. A pretensão do cineasta argentino foi reunir uma vivência pessoal que reconhece na própria adolescência muito do sentimento de impotência que inocula em Martín, com as referências de identidade que confere à Argentina e ao continente. Seus parâmetros estão inscritos no mundo simbólico da modernidade sólida, como dissemos, o que é coerente com seu posicionamento político, gestado na combinação do primeiro peronismo ao

alinhamento à esquerda crítica e à política externa e interna assumida pela União Soviética, após a Segunda Grande Guerra Mundial.

Não muito diferentes são as posições de Nicolás Sarquís. *Facundo* é, de certo modo, antagônico ao primeiro peronismo que optou por celebrar Sarmiento⁸ e outros heróis argentinos alinhados à civilização (advento da modernidade inspirada nos moldes europeus) mas, por outro lado, é incapaz de celebrar o oposto, já que tinge seu personagem com angústia e reflexões pautadas em um projeto de conciliação. Em outras palavras, um peronismo do presente, encarnado pela política de Menen.

Mais, portanto, do que a filiação explícita ao gênero *road movie*, os dois cineastas argentinos buscaram outras referências para a idealização dos seus filmes de estrada. A questão é: essa distância, objetivamente, afasta ambos do gênero?

David Laderman (2006), no estudo que faz sobre o gênero, concentrado no período entre 1960 e 1990, localiza *Paris, Texas* (Wim Wenders, 1984) do diretor alemão, como capaz de promover inflexão ao *road movie* norte-americano. Para o autor, a nacionalidade de Wenders agregou aos cânones do gênero a perplexidade de quem se sente existencialmente estrangeiro. Tal distância, ainda segundo Laderman, antecipa uma crise de identidade na América, expressa no filme pela configuração “catatônica” do personagem Travis Henderson. A ressalva, digamos, positiva em relação à contribuição do diretor alemão para os filmes de estrada não impede, no entanto, que Laderman, na mesma obra, aponte como o gênero se estrutura em uma fórmula que organiza sua narrativa, repetidamente, em torno da relação entre tradição e modernidade. Este princípio, para ele, coloca os filmes de estrada em um posicionamento onde os valores conservadores e desejos rebeldes se debatem em uma dialética inconfortável e até mesmo despolitizada. O que, de algum modo, nega projetos e sonhos de seus realizadores.

À conclusão de Laderman contrapõe-se Edward Buscombe (2005). Sua reflexão obedece a uma lógica de resgatar o gênero desde sua posição no cenário

literário do século XX. Ou seja, como uma resposta dos neoaristotélicos da escola de crítica de Chicago (final dos anos 30 e início dos 40) em seu projeto de retirar a literatura do que consideravam “isolamento autoimposto”, resultado de uma prática de escrita baseada na fórmula romântica de nenhuma regra ou tradição e sim de total expressão do artista.

O equilíbrio entre o que o autor diagnostica como duas posições extremadas é construído, primeiro, lembrando que Aristóteles descreveu os estilos literários existentes. Em outras palavras, o filósofo debruçou-se sobre o que havia e sistematizou. Ponto. Não se propôs a prescrever fórmulas ou regras: simplesmente as encontrou na produção. Caminho que Buscombe considera seguro para suas colocações sobre a importância do gênero, em especial sobre o *western*, base de suas pesquisas.

As reflexões de Buscombe são particularmente interessantes para este texto, principalmente pelos seguintes aspectos: 1) o autor destaca as convenções visuais e elementos formais como identificadores do gênero e, em decorrência, como preexistentes ao filme; 2) por serem preexistentes, participam da moldura que também o formata; 3) o fato de os gêneros lidarem com arquétipos e temas recorrentes (para alguns, clichês) não implica que todos os filmes de gênero passem ao largo do processo criativo, já que também faz parte do jogo cinematográfico – incluindo o industrial – equilibrar recorrência e inovação sob o risco de rejeição total ao filme; 4) o pressuposto da autoria não conflita com a ancoragem no gênero para a realização da película. Por fim, Buscombe, em argumento bastante discutível, afirma que a negação da importância do gênero reside, prioritariamente, em que “a teoria do autor não tem um instrumental preparado para lidar com a arte popular” (BUSCOMBE, 2005, p. 313).

Sem querer enveredar na polêmica que o último argumento de Buscombe levanta, o fato é que suas colocações trazem, embutidas, a revalorização dos gêneros audiovisuais, vistos por muitos como fórmulas que pouco acrescentam e, podemos falar, genericamente “descartáveis” em termos de pesquisas acadêmicas.

No entanto, como Paiva (2008) aponta, talvez o melhor caminho seja repensarmos o modo como nós, pertencentes às cinematografias que não as hegemônicas, as estudamos ou classificamos. Neste sentido, acredito que abordagens que fazem outros caminhos, como a de Ismail Xavier e as alegorias históricas (em RAMOS, 2005), o “cinema de bordas”, como lembrou Paiva, que também recuperou a proposta de Bernardet de observar o universo multimidiático de cada obra, são estradas férteis que merecem, cada vez mais, serem percorridas. Alinhada, portanto, a estes argumentos, considero que filmes como *El viaje* e *Facundo* (obras que, pelo menos em termos comparativos às produções de seus países, conseguiram conquista significativa de público e têm presença relevante na arena do debate cultural) confirmam as pistas de o quanto filmes classificados como *road movie*, quando fora da cinematografia hegemônica, abrem espaço para que novos ângulos de pesquisa se coloquem para os estudos de cinema.

Referências bibliográficas

- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BUSCOMBE, Edward. A idéia de gênero no cinema americano. In: RAMOS, Fernão (org). **Teoria contemporânea do cinema**. Documentário e narratividade ficcional. Vol. II. São Paulo: Senac, 2005.
- COHAN, Steven & HARK, Ina Rae (Ed.). **The road movie book**. Londres; Nova Iorque: Routledge, 1997.
- IANNI, Octavio. Transculturação. In: _____. **Enigmas da modernidade-mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- KHACHAB, Walid El. Le road movie interculturel comme voyage mystique: Le voyage de Fernando Solanas. In: MOSER, Walter (resp.) **Le road movie interculturel**. Cinéma. Revue d'études cinématographiques. Montréal (Quebec): Université de Montréal. Vol. 18 / n° 2-3, 2008.
- LABAKI, Amir & CEREGHINO, Mario J. **Solanas por Solanas**. São Paulo: Iluminuras/Memorial da América Latina, 1993.
- LADERMAN, David. **Driving visions: exploring the road movie**. Texas: University of Texas Press, 2002.
- LYRA, Bernadette & SANTANA, Gelson (orgs.). **Cinema de bordas**. São Paulo: Editora A Lápis, 2006.
- MOSER, Walter. Présentation. Le road movie: un genre issu d'une constellation moderne de locomotion et de médiamotion. In: _____. (resp.) **Le road movie Interculturel**. Cinéma. Revue d'études cinématographiques. Montréal (Quebec): Université de Montréal. Vol. 18 / n° 2-3, 2008.
- PAIVA, Samuel. **Dimensões transculturais do gênero audiovisual** – Argumentos para uma pesquisa sobre o filme de estrada. Texto apresentado ao Grupo de Trabalho Cultura das Mídias, do XVII Encontro do Compós, na UNIP, São Paulo, SP, em junho de 2008. Disponível em: <http://www.compos.org.br/pagina.php?menu=8&mmenu=&ordem=2&grupo1=9D&grupo2=11&encontro=&tag=&ano=&mes=&pchave=&git=&pg=18>. Acesso em: 20 abr. 2009.
- ROMERO, Luis Alberto. **História contemporânea da Argentina**. Tradução de Edmundo Barreiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- SARMIENTO, Domingo Faustino. **Facundo**. Porto Alegre: UFRGS Editora, 1996.
- SHUMWAY, Nicolas. **A invenção da Argentina: história de uma idéia**. Tradução de Sérgio Bath e Mário Higa. São Paulo/Brasília: EdUSP/UnB, 2008.
- XAVIER, Ismael. A alegoria histórica. In: RAMOS, Fernão (org.). **Teoria contemporânea do cinema**. Pós-estruturalismo e filosofia analítica. Vol. I. São Paulo: Senac, 2005.

1. E-mail: denise.tavares@uol.com.br.

2. Daqui em diante, para simplificar, os filmes serão tratados como *El viaje* e *Facundo*.

3. Além de uma série de problemas em relação ao clima, pois o filme é quase todo realizado em externas, Fernando Solanas sofreu um atentado que o deixou imobilizado por meses, o que o impediu de completar as filmagens. Outra dificuldade foram os planos econômicos impetrados pelos governos latino-americanos naquele momento, que alteraram o planejamento da

produção. *El viaje*, ao final, só foi concluído graças à mobilização internacional de diversos cineastas e técnicos amigos do diretor, que se empenhavam, voluntariamente, no processo de montagem e finalização da película.

4. Baseada na obra do dramaturgo e escritor William Shakespeare.
5. Com aproximadamente 8000 km de extensão, os Andes atravessam quase todo o continente sul-americano e marcam as paisagens do Chile, Argentina, Peru, Bolívia, Equador, Colômbia e Venezuela. Além de servir de fronteira natural entre Chile e Argentina, nos territórios da Colômbia e Venezuela quase tocam o mar do Caribe. Também não se pode ignorar que a Cordilheira Central dos Andes abrigou o Império Inca, a quem Solanas presta homenagem em *El viaje*. Com cerca de 4000 km² de extensão, o Império ia do sul da Colômbia até o norte do Chile, e era formado por uma vasta população com diversas etnias, línguas e costumes.
6. O autor credita a decisão de San Martín a alguns fatores tais como o confronto com o “brilhante e ambicioso Bolívar” que lhe traria a percepção de um desastre político pós-independência e, ainda, sua convicção de que era um soldado e não um político. Mas “quaisquer que tenham sido suas razões, com sua partida a Argentina perdeu um dos líderes mais patrióticos e mais desprezados de sua história”. (SHUMWAY, 2008, p. 84)
7. Os diálogos do filme foram criados por José Pablo Feimmann a partir de poemas de Borges sobre Facundo Quiroga e pesquisa bibliográfica sobre o personagem.
8. Romero destaca que o Estado presidido por Perón (1943-1955), ao mesmo tempo que facilitava o acesso à cultura erudita, foi pródigo em distribuir “cultura popular”. Neste movimento, destaca-se o amplo espaço dado a San Martín, o libertador, cujo centenário foi muito comemorado e o resgate de Urquize, Mitre, Sarmiento e Roca, que deram nome às linhas ferroviárias nacionalizadas. O autor ainda ressalta a marcante ausência de Rosas entre os que foram recuperados pelo primeiro peronismo e que foi inimigo mortal de Sarmiento (ROMERO, 2006).

Shakespeare e o cinema brasileiro: gênero e contexto na mediação entre texto-fonte e filme adaptado

Marcel Vieira Barreto Silva (UFF)¹

Introdução

A primeira aparição de Shakespeare no cinema aconteceu ainda em fins do século XIX, apenas quatro anos após a primeira exibição do invento dos irmãos Lumière, quando o famoso ator de teatro Sir Herbert Beerbohm Tree realizou algumas tomadas de *King John* que foram projetadas durante a encenação teatral da peça. Desse marco inicial, até o surgimento do cinema falado, Kenneth Rothwell (2007) sugere que tenha havido mais de quinhentas películas que utilizaram o teatro shakespeariano como fonte para criação de sua narrativa. Na Hollywood dos anos trinta, com o estouro do cinema falado, alguns longas-metragens tentaram realizar Shakespeare dentro do sistema de estúdio, como *The taming of the shrew*, com o casal Mary Pickford e Douglas Fairbanks, *Romeo and Juliet*, dirigido por George Cukor e estrelado por Leslie Howard e Norma Shearer, então esposa do produtor da MGM Irving Thalberg, e *A midsummer night's dream*, dirigido por William Dieterle e pelo diretor teatral austríaco Max Reinhard. O fracasso de crítica e, principalmente, de público desses filmes arrefeceu por mais alguns anos o esforço de adaptar Shakespeare ao cinema falado.

No que concerne à reflexão teórica, é somente no início dos anos 1970 que as adaptações de Shakespeare passam a ocupar lugar destacado nas investigações sobre a relação entre cinema, teatro e literatura. Na esteira das realizações de Laurence Olivier, Orson Welles e Franco Zeffirelli, que, cada qual ao seu modo, põem de vez o teatro shakespeariano no domínio do cinema, os estudos de Roger Manvell (1971) e Jack Jorgens (1977) constituem obras seminais nesse campo, propondo leituras que colocaram a investigação dos filmes adaptados de Shakespeare em relação aos contextos e gêneros cinematográficos com os quais os filmes dialogavam.

Desde então, diversos filmes que se apropriam de Shakespeare foram realizados, não apenas buscando reproduzir o mais próximo possível a trama e a poesia das peças, mas também colocando os temas, textos e formas originais em novos contextos expressivos, estéticos e culturais. É desse espectro de filmes que pretendemos analisar aqui três obras realizadas no Brasil no início da década de 1970: *Faustão*, de Eduardo Coutinho, a partir de *Henry IV*, e *O jogo da vida e da morte*, de Mário Kuperman e *A herança*, de Ozualdo Candeias, ambos a partir de *Hamlet*.

No caso dos filmes brasileiros, algumas questões teóricas se colocam de antemão. Primeiramente, eles lidam, já no roteiro, com um processo de tradução linguística para o português. Em segundo lugar, os filmes estão preocupados em inserir as tramas das peças em contextos socioculturais brasileiros específicos que, por fim, dialogam com retóricas de gêneros do cinema brasileiro e mundial. Nesse sentido, além de pensar os filmes comparativamente aos textos dramáticos que lhe serviram de fonte, devemos investigar as dinâmicas que os filmes estabelecem com as realidades históricas em que se inserem (e que representam) e com outras matrizes textuais e cinematográficas com as quais as obras estabelecem relações de significado, como o gênero e o estilo.

O cangaço como drama histórico

Para analisar *Faustão*, segundo e, até então, derradeiro longa-metragem de ficção de Eduardo Coutinho, devemos inserir o filme dentro do contexto mais amplo da produção de filmes de cangaço no cinema brasileiro, o chamado Nordeste. De acordo com Luiz Felipe Miranda (2005, p. 104-105), *Faustão* fazia parte de um projeto da produtora Saga Filmes de realizar cinco películas de cangaço no interior de Pernambuco. Com produção executiva de Leon Hirszman e roteirização de Armando Costa, apenas dois filmes foram realizados. O primeiro, *A vingança dos doze*, foi dirigido por Marcos Farias e se trata da transposição da história de Carlos Magno e os doze pares da França para o sertão nordestino². Com praticamente a mesma equipe técnica, agora dirigido por Coutinho, *Faustão* enfrentou sérias dificuldades para ser concluído: logo no primeiro dia de filmagem a equipe decretou greve por causa de salários atrasados e o restante da produção seguiu tensa. Mesmo finalizando *Faustão*, esses problemas interromperam o projeto da Saga Filmes.

Embora não haja nos créditos qualquer referência a Shakespeare como fonte para o roteiro, o título do filme faz referência a Sir John Falstaff, um dos personagens shakespearianos mais importantes: segundo Harold Bloom (2000), por exemplo, Falstaff possui tal singularidade enquanto personagem, só comparável, na obra de Shakespeare, ao príncipe Hamlet. Falstaff aparece inicialmente em 1597, na primeira parte do drama histórico *Henry IV*, e em 1599, na sua segunda parte. A popularidade do personagem foi tão grande que Shakespeare o colocou como figura central de uma terceira peça, em 1602, *The merry wives of Windsor*. De fato, *Faustão* narra a história do personagem homônimo, um cangaceiro negro e grandalhão, interpretado por Eliezer Gomes. Depois de salvar o jovem Henrique de uma emboscada, Faustão o toma de sequestro e exige do seu pai, o coronel Pereira, o resgate de 100 contos. Henrique, porém, convivendo com Faustão e seu bando, passa a se integrar ao grupo, de tal forma que, quando o resgate é finalmente pago, ele decide permanecer no cangaço à revelia da vontade do pai.

Porém, há uma briga por demarcação de terras entre o pai de Henrique, o coronel Pereira, e o coronel Araújo. Faustão, inicialmente isento da disputa, entra no conflito para se vingar de Anjo Lucena, jagunço do coronel Araújo, que emboscara seus cangaceiros e matara sua namorada Jupira.

Nas cenas que antecedem o combate, a caracterização dos personagens posiciona os polos protagônico e antagônico: Araújo emboscara Henrique no início do filme, e Anjo Lucena, seu matador, se mostrara um homem cruel e antipático; por outro lado, o coronel Pereira aparentara ser um homem ligado aos mais humildes, preocupado também com seus problemas. Porém, durante a sequência do confronto, a vantagem está a favor de Araújo, que possui homens mais preparados para o combate. No entanto, chegada de Faustão, Henrique e seu bando muda a situação. A vitória vem, Coronel Araújo e Anjo Lucena são mortos, mas o coronel Pereira é alvejado e fica à beira da morte.

A cena seguinte representa o ponto de intersecção na trajetória de Henrique. Uma panorâmica lenta descortina o espaço da fazenda, a terra a perder o horizonte, o gado entrincheirado no curral, enquanto a voz agonizante do coronel Pereira fala a Henrique as obrigações que este agora tem ao assumir seu lugar, ao herdar, como na tradição dos dramas históricos shakespearianos, o trono no momento em que é fundamental manter pulso firme para restabelecer a ordem e a paz na região. Com isso, Henrique deve voltar à fazenda, regular sua vida, casar-se e se tornar o novo coronel Henrique Pereira.

Como na história entre o príncipe Hal e Falstaff, no drama de Shakespeare, a relação entre Faustão e Henrique muda completamente quando este assume o lugar do seu pai, ou seja, quando entra na lógica oligárquica à qual seu pai pertencia e abandona de vez o cangaço e a “lei do sertão” que Faustão lhe havia apresentado. Nesse sentido, a cena em que Faustão reconhece essa mudança de estrutura e, mais ainda, que ele próprio não pertence mais ao mundo que agora se desenha é fundamental para a construção do desfecho do filme. No drama shakespeariano, Falstaff, acompanhado de Ms. Shallow e seu séquito, adentra

no palácio real no momento da coroação de Hal, o agora Henry V, e interrompe a cerimônia, pedindo ao antigo companheiro o reconhecimento devido. Henry, ciente de que suas obrigações atuais como rei não combinam mais com o mundo de patifaria e concubinação em que Falstaff vive, repele o antigo amigo e ordena que se afaste dele. Falstaff reconhece, enfim, da maneira mais trágica possível, que não pertence mais ao mundo que se delineia com a coroação de Hal. No sentido que Jan Kott (2003) dá aos dramas históricos de Shakespeare, podemos dizer que é o Grande Mecanismo da História que impulsiona a ida de Henry rumo ao trono e, conseqüentemente, a morte de Falstaff, incapaz de se adequar à nova ordem social que agora se constrói.

De maneira análoga, portanto, temos a relação entre Faustão e Henrique no filme de Coutinho. No casamento de Henrique e Vaninha, com o novo coronel muito bem vestido e com o cabelo engomado (em contraposição ao tempo de cangaço, em que tinha o apelido de Cacheado), Faustão invade a cerimônia, completamente bêbado, falando impropérios e salientando sua relação com o noivo. Um soldado avança e ameaça prendê-lo, mas Henrique intercede e pede que Faustão se retire, para depois conversarem. Na cena seguinte, arma-se o momento crucial do filme, quando Faustão se depara definitivamente com o seu destino. Como aponta o crítico polonês Jan Kott (2003, p.27), “Shakespeare é semelhante ao mundo ou à vida. Cada época encontra nele o que busca ou o que quer ver”. Nesse sentido, a catástrofe que acomete Falstaff, ao ser repellido pelo antigo companheiro príncipe Hal, agora rei da Inglaterra, é transposta para o sertão, onde Faustão tem que encarar a nova ordem social que Henrique pretende instaurar. Os dois conversam na varanda, e a alegria do sorriso de Faustão é contrastada pela sisudez da expressão de Henrique, que não demora a sugerir que Faustão mude de vida, vá trabalhar honestamente, em terras afastadas, no Sul. O próprio Henrique se dispõe a ajudar financeiramente. Para Faustão, aquilo é impensável. O cangaceiro chega a sugerir que pode tomar conta de Henrique. Mas, para o novo coronel, não adianta. Ele quer mudar a face daquele lugar. Quer trazer o progresso, luz elétrica, ferrovias, quem sabe, uma fábrica. Para tal, tem

que fazer alianças e buscar investimentos com o governo da capital, que, em contrapartida, exige que Henrique garanta a segurança do local. E, para isso, Faustão tem que sair de cena.

O cangaceiro, portanto, se encontra na encruzilhada em cujo caminho bifurcado ele deve decidir conscientemente sobre o seu destino. E é esse, de fato, o grande dilema trágico em que Faustão se encontra: se escolhe se recolher, tomar uma vida normal, longe do cangaço, ele renega sua própria identidade, o seu modo de ver e se relacionar com o mundo. Por outro lado, se resolve não aceitar a sugestão de Henrique e voltar ao cangaço, sua aniquilação é iminente. Como no drama shakespeariano, é novamente o Grande Mecanismo da História, com uma mudança estrutural na ordem social vigente, que empurra Faustão para a beira do precipício, onde ele enfrentará Henrique, pela última vez, na cena final. E, por mais que o cangaceiro peça que o antigo companheiro lhe mate, que diga “Eu escolho que você me mate”, o jovem coronel não consegue, ou melhor, não mais partilha do código de Faustão, para quem seria uma honra morrer diante de um oponente mais forte. Ele é, no entanto, fuzilado pelos policiais que acompanham Henrique, numa clara demonstração de que foi a nova ordem social (representada pela instituição policial) que o matou. Sua morte, no contexto do filme, não é apenas o fim do protagonista, mas o início de um outro mundo, com novos códigos e novas regras.

Ser ou não ser (brasileiro)

No ano seguinte a *Faustão*, em 1971, temos duas adaptações de *Hamlet* no Brasil, com características expressivas muito singulares. A primeira foi dirigida por Mário Kuperman e se chama *O jogo da vida e da morte*, e a segunda, dirigida por Ozualdo Candeias, chama-se *A herança*. É curioso perceber não apenas a proximidade temporal entre os dois filmes, mas, sobretudo, o procedimento de inserção da trama e da estrutura dramática shakespeariana dentro de contextos

sócio-históricos brasileiros particulares. Se no filme de Candeias, como veremos adiante, a trama do príncipe dinamarquês é transposta para um ambiente rural no Centro-Sul do país, em *O jogo da vida e da morte* essa transposição é para o mundo urbano do subúrbio de São Paulo. Com isso, o procedimento de atualização contextual passa por parâmetros de analogia entre texto e contexto, operando não apenas um deslocamento temporal (que ajuda a corroborar o caráter universalizante da peça de Shakespeare), mas também espacial e, nesse sentido, sócio-histórico. Ambos os filmes, com isso, trabalham com o princípio da equivalência, ou seja, buscam, no mundo histórico que pretendem retratar, caracteres, instituições e situações que se assemelhem à ordem social presente em *Hamlet*.

Dessa forma, em *O jogo da vida e da morte*, o procedimento estilístico que mais se revela é o da transposição, que opera uma série de paralelismos entre texto-fonte e contexto de adaptação. Assim, por exemplo, o fantasma do pai assassinado aparece para João (Hamlet) num terreiro de macumba, através de Mãe Chiquinha, que incorpora o espírito. O fantasma acusa Cláudio, seu próprio irmão, de tê-lo assassinado e, logo após, casado com sua mulher. O que se segue é muito semelhante à seqüência de eventos da tragédia shakespeariana. João se desespera – terá o tio realmente matado seu pai? –, mas precisa de uma prova mais concreta do crime para encampar a vingança. Por outro lado, Ofélia, sua namorada, passa a ser desprezada e recorre às drogas para aliviar a dor. O filme então, pouco a pouco, vai tornando patentes os signos que compõem a transposição da Dinamarca ao subúrbio: as drogas, a violência, o descaso do poder público.

Cláudio, interpretado por Juca de Oliveira, é uma espécie de dono da favela. Não estão claros os negócios em que ele se envolve, mas, num jantar em casa, que se refere à famosa cena II do primeiro ato de *Hamlet* – em que Claudius discursa para os convivas e para um Hamlet sorumbático que deseja voltar a Vintemberg –, o tio de João entrega para Polônio, por debaixo da mesa, um cigarro, digamos, de procedência duvidosa. Gertrudes (interpretada por Odete Lara) é uma mãe sem muita expressão no desenvolvimento dramático da tragédia pessoal de João. Diferentemente da Gertrudes do filme de Laurence Olivier, famosa

adaptação de *Hamlet* que enfatiza a relação edipiana entre filho e mãe, no filme de Mário Kuperman ela é uma figura fantasmática, sorumbática, fria. Se Cláudio, por um lado, é bastante expansivo e extrovertido, Gertrudes é íntima e resguardada.

Já o protagonista João, interpretado por Walter Cruz, é construído dentro de um jogo muito intenso entre sua perspectiva e a manipulação da câmera. Em vários momentos, a câmera incorpora, por processos de ocularização indireta ou mesmo por planos ponto-de-vista, a perspectiva associada ao personagem. De forma semelhante, a montagem procura, com cortes rápidos e *faux raccords*, transmitir o desnorteamento de João, como na cena do aparecimento do fantasma, no monólogo do “ser ou não ser” ou quando ele agarra e bate em Ofélia.

Outro dado de destaque, que revela bem o processo de transposição em *O jogo da vida e da morte*, é a tradução dos textos verbais nos diálogos e monólogos. Por mais que se mantenha bastante próximo ao texto shakespeariano – com algumas supressões e acréscimos –, as falas do filme buscam, o tempo todo, transpor a linguagem de Shakespeare para uma dicção local, mais próxima do tipo de língua portuguesa falada pelos personagens na situação sociocultural em que estão inseridos. Assim, ouvimos várias gírias, termos coloquiais e até chulos, que auxiliam na superposição da trama shakespeariana ao contexto brasileiro em questão. Os monólogos, tão presentes em *Hamlet* e tão importantes para transmitir as diversas camadas da sua subjetividade, são construídos no filme através da intercalação da voz-*off*, de planos ponto-de-vista e de monólogos diretos.

Duas cenas, porém, nos parecem cruciais para ilustrar o mecanismo de transposição de *Hamlet* para o subúrbio brasileiro: inicialmente, a famosa estrutura autorreflexiva do original shakespeariano, em que Hamlet propõe a encenação de uma peça que mostra a cena de envenenamento do rei para, com isso, perceber em Claudio alguma reação que demonstre a sua culpa. Em *O jogo da vida e da morte*, esta cena ganha contornos específicos através da música. Isso porque, em vez de uma peça, João propõe uma roda de samba, cujo enredo contaria a história de um crime idêntico ao cometido por Cláudio. A montagem entrecruza, através da

superposição dos planos, uma construção triangular que envolve o grupo que canta a música, a reação de Cláudio e os olhares de João e Horácio (este incumbido de atentar para Cláudio). De fato, esse tipo de construção guarda relação muito direta com a linguagem cinematográfica, por sua capacidade de manipular a atenção do espectador pela movimentação da câmera, em consonância com o ritmo da música e, principalmente, pela montagem. Semelhante à peça de Shakespeare, Cláudio fica bastante incomodado, a ponto de vomitar e exigir que parem a peça, e João, ao decodificar essas reações, confirma suas suspeitas. Daí em diante, a história se desenvolve como em *Hamlet*: a morte de Polônio, o afastamento de João, a loucura e o suicídio de Ofélia, o retorno de Laertes, que vai enfrentar João em um duelo, proposto por Cláudio.

De fato, a cena final ajuda a significar ainda mais esse artifício de transposição da história: no lugar de um duelo de espadas, há uma luta de capoeira (a que se refere o título do filme), em que todos morrem, menos Horácio, que fica para contar a história. Analisando mais fundamentamente, esse procedimento de adaptação parece se articular em torno de uma dupla motivação: primeiramente, é importante perceber que o filme também dialoga, além de Shakespeare, com retóricas de gêneros do cinema, especialmente o expressionismo e o filme *noir*, que parecem se materializar enquanto influência a partir das adaptações shakespearianas de Orson Welles. Isso se verifica, principalmente, na utilização bastante contrastada do preto e branco, na estilização dos enquadramentos e na ênfase por uma atmosfera mais noturna e densa. Em segundo lugar, ao adaptar *Hamlet*, a mais encenada das tragédias de Shakespeare, o filme não se limita a encenar a peça a partir de suas próprias indicações, mas sobrepõe a história original a um novo contexto histórico, nacional e cultural.

A adaptação de Ozualdo Candeias para *Hamlet*, intitulada *A herança*, é de todos o filme que mais chama a atenção. Candeias, neste que é o seu terceiro longa-metragem, transpõe a história do príncipe dinamarquês para uma localidade rural no interior do Brasil. Estrelado por David Cardoso (que em muitos momentos consegue fazer a síntese de desespero e galhofa tão

comum a Hamlet), *A herança* propõe um desafio com toques de crítica social (referente à relação entre os latifundiários e os trabalhadores rurais) e uma estrutura formal bastante sofisticada.

A trama do filme se mantém, em linhas gerais, muito semelhante ao texto-fonte. Omeleto, filho de um fazendeiro, após morar anos na cidade, retorna para o campo ao saber da morte de seu pai. Logo após a tragédia, sua mãe começa a dormir com o cunhado. Certo dia, então, ele vê a assombração do pai, que revela ter sido assassinado pelo irmão, tornando-se, agora, uma alma penada que só terá descanso depois que for vingada.

Afora isso, há elementos, tanto na linguagem do filme quanto na estrutura da trama, que tornam *A herança* uma obra muito singular. Quanto à trama, é mais uma vez o procedimento de transposição de contexto sócio-histórico que marca o processo de adaptação. No entanto, é importante perceber que o filme de Candeias faz acréscimos substanciais na sequência de eventos da peça, a fim de criticar a estrutura latifundiária que domina a região: já no início do filme, na cena do enterro do pai de Omeleto (um acréscimo em relação à peça), a câmera segue o cortejo acompanhada dos ruídos da carroça que traz o caixão, até que fecha na cova aberta. Nesse momento, ouvimos ao longe, misturados à moda de viola que atravessa o filme inteiro, os famosos versos de *Morte e Vida Severina* – “Qual é a parte que nos cabe nesse latifúndio?” –, poema de João Cabral de Melo Neto, posteriormente musicado por Chico Buarque, que remete aos problemas de distribuição de terra no Brasil.

Mais adiante, quando Omeleto chega à fazenda, esse posicionamento crítico fica ainda mais evidente: ele olha para as casas humildes e um letreiro, que assume a fala do protagonista, lança os dizeres: “Tudo no mesmo lugar, do mesmo tamanho, como se o tempo parasse...”, e imagens semidocumentais de homens, mulheres e crianças em situação de visível miséria surgem como resposta ao olhar de Omeleto. Ao fim, um novo letreiro aparece, para sumarizar o posicionamento do filme: “Para essa gente, ele parou”. Essa tônica de crítica social atravessa todo

o filme, de forma mais ou menos visível, no conjunto de relações estabelecidas entre os elementos da trama e os signos imagéticos que criam metáforas visuais para informar o caráter e o ponto de vista dos personagens. No desfecho do filme, o toque final a essa tônica é dado quando Omeleto está prestes a morrer e Fortinbrás se aproxima e lê uma carta, espécie de testamento do protagonista, em que se destaca a frase "... é meu desejo que minhas terras sejam entregues àqueles que nela trabalham, que nela nasceram". Fortinbrás, visivelmente irritado, ruge e se retira. Planos semidocumentais novamente ocupam a tela, e o letreiro "o resto é silêncio" acompanha esses homens e mulheres num cortejo pela terra que se distende ao fundo, como se eles fossem (ou só eles pudessem ser) os restauradores da paz naquela tragédia, capazes de prolongar a catarse para purificar também a estrutura de opressão social em que sempre estiveram inseridos.

No que se refere à estrutura formal, é logo perceptível o intrincado trabalho com o som, de caráter antinaturalista, que faz da banda sonora do filme um complexo amálgama de ruídos, modas de viola, gorgolejos e rugidos de animais. "O filme não tem diálogos, substituídos por um inteligente trabalho sonoro que ressalta a música e ruídos utilizados de forma não-realista" (ABREU, 2006, p. 65). De fato, ao reduzir o texto de *Hamlet* (a peça mais verborrágica de Shakespeare) a pequenos textos que surgem vez por outra em letreiros, o filme de Candeias sustenta o desenvolvimento da narrativa através de uma articulada orquestração dos olhares dos personagens para dentro e para fora dos planos, de modo a estabelecer a linha cognitiva entre os eventos sem exigir, ou melhor, prescindindo das palavras.

O exemplo mais ilustrativo desse procedimento está no monólogo do "ser ou não ser". Nele, há inúmeras camadas de subjetividade criadas através da articulação dos planos e dos olhares entre Ofélia e Omeleto, com a cantiga de viola que repete uma melodia renitente e lânguida, e com os letreiros, que sumarizam o texto shakespeariano de modo a buscar o ponto mínimo, preciso, a síntese indispensável entre imagem, som e palavra. Omeleto pega a caveira de um boi e, quebrando a lógica até então estabelecida pelo filme, pronuncia em

inglês, alternando uma face tristonha com um riso de escárnio: “To be or not to be, that’s the...” e, antes que a palavra “question” seja dita, uma série crescente de assovios assume o lugar de sua voz, rompendo mais uma vez com a expectativa de uma encenação límpida, sem rasuras, suturada. Candeias faz com que seu filme negue ao espectador a ilusão de um mundo que se abre na quarta parede da tela, mostrando o cinema como uma forma de criar, de manipular, de representar a vida, de modo análogo a como Shakespeare apresenta a vida: como um teatro sem fim de representações interconectadas.

Assim, a composição do filme de Candeias não dissimula apenas o diálogo, mas a própria importância do texto. Uma vez que suprime quase inteiramente a utilização das falas, o filme enfatiza outros aspectos da tragédia shakespeariana e da própria linguagem cinematográfica: a composição da imagem como elemento de criação de subjetividade, a força da expressão facial e corporal dos atores na representação da trama, além da firmeza do enredo de *Hamlet*, que subsiste não apenas à transposição de contexto sócio-histórico, mas à própria manipulação expressiva dos elementos do filme. Com isso, a ausência dos diálogos desloca a poesia do texto para a imagem e, ao invés de prejudicar o entendimento da história, só amplia a experiência estética do filme.

Considerações finais

Para concluir, é importante destacar que o estudo de Shakespeare no cinema brasileiro, como visto a partir da análise desses filmes, se mostra relevante dentro de uma dupla perspectiva. Em primeiro lugar, se contrapõe a boa parte do estudo canônico de Shakespeare no cinema, de matriz anglófona, que oblitera o enorme conjunto de filmes de várias nacionalidades que se apropriam dos temas shakespearianos para construir obras ligadas a gêneros populares de cinema – e que, nesse sentido, veem um Falstaff como um cangaceiro negro ou Elsinor como uma favela de terceiro mundo, uma peculiaridade sem maiores implicações para seu campo de estudo.

Em segundo lugar, e essa é a perspectiva que queremos destacar aqui, o estudo desses filmes se alinha a um modo de ver o entrecruzamento de matrizes culturais internas e externas, nacionais e estrangeiras, como um dado determinante que ajuda a explicar a dinâmica de nossa própria formação cultural. Isso significa que o choque intercultural entre o teatro shakespeariano e o cinema brasileiro não se trata de um signo isolado, um elemento estranho dentro da dinâmica cultural brasileira. Pelo contrário, os filmes adaptados de Shakespeare ao cinema nacional estão, num sentido mais amplo, relacionados com nossa própria tradição cultural, especialmente com a maneira como usamos o Outro – neste caso Shakespeare – para falar de nós mesmos.

Referências bibliográficas

ABREU, Nuno Cesar. **Boca do lixo: cinema e classes populares**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2006.

BLOOM, Harold. **Shakespeare: a invenção do humano**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JORGENS, Jack J. **Shakespeare on film**. Boston Way: University Press of America, 1991.

KOTT, Jan. **Shakespeare nosso contemporâneo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MANVELL, Roger. **Shakespeare and the Film**. London: Dent, 1971

MIRANDA, Luiz Felipe. Cinema e Cangaço - História. In: CAETANO, Maria do Rosário (org.). **Cangaço: o Nordeste no cinema brasileiro**. Brasília: Avathar Soluções Gráficas, 2005.

ROTHWELL, Kenneth. **A History of Shakespeare on screen: a century of film and television**. 2 ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Referências audiovisuais

A HERANÇA. Ozualdo R. Candeias. Brasil, 1971. Filme, 35 mm.

FAUSTÃO. Eduardo Coutinho. Brasil, 1970. Filme, 35 mm.

O JOGO DA VIDA E DA MORTE. Mário Kuperman. Brasil, 1971. Filme, 35 mm.

1. E-mail: marcelvbs@hotmail.com

2. Mesmo que não seja o foco principal do filme, há uma referência a Shakespeare nos personagens Romão (Marcos Caetano) e Julinha (Taíse Costa), que, pela similitude dos nomes, referem-se a Romeu e Julieta.

***Os saltimbancos trapalhões:* um blockbuster-high concept-brazuca?**

Rogério Ferraraz (Universidade Anhembi Morumbi)

Paulo Roberto Ferreira da Cunha (Universidade Anhembi Morumbi / ESPM)

Introdução

Este trabalho tem por objetivo analisar o filme *Os saltimbancos trapalhões* (J.B. Tanko, 1981),¹ buscando verificar em que medida este filme pode ser considerado um exemplo brasileiro de uma concepção industrial de cinema que dialoga com modelos vigentes à época de seu lançamento – a primeira metade da década de 1980 –, como o *blockbuster*² e o *high concept*.³

A escolha deste objeto de estudo justifica-se, para além da questão sobre a influência do cinema norte-americano nas representações culturais audiovisuais brasileiras, pela inegável importância do grupo Os Trapalhões no cenário do entretenimento nacional. Os Trapalhões representam um dos exemplos – talvez o maior deles – de casos bem sucedidos no Brasil de produção regular e constante de filmes com grande alcance popular, que totalizou vinte e dois longas-metragens, incluindo um documentário e uma animação, e que levaram mais de 77 milhões de espectadores ao cinema – contando-se apenas as produções protagonizadas pelo quarteto principal, formado pelos personagens Didi, Dedé, Mussum e Zacarias, no período compreendido entre 1978 e 1990. Com uma proposta industrial, mas com recorrentes traços estéticos, temáticos e mercadológicos, Os Trapalhões não se

limitavam apenas ao cinema, investindo nas mais variadas mídias. Apesar destes fatos, a bibliografia sobre a obra do grupo ainda é pequena.

Para a realização da análise fílmica, foi estabelecida como premissa a ideia de uma pesquisa “nível-médio”,⁴ como proposta por David Bordwell (BORDWELL, 2005, p. 64), posto que se fará uso de diferentes orientações teóricas e correntes de pensamento, eventualmente percebidas como bases antagônicas de investigação, no estudo de um objeto específico, o filme *Os saltimbancos trapalhões*.

O cinema norte-americano como produto midiático e algumas de suas estratégias mercadológicas

Ao longo do século XX, a indústria cinematográfica norte-americana adotou diversas estratégias objetivamente focadas (1) em ampliar sua penetração em grupos sociais ainda resistentes ao seu arrebatamento, (2) na defesa de sua importância diante de novos meios de entretenimento que surgiram e, principalmente, (3) na sua necessidade e interesse de ampliar seus resultados financeiros. Essas estratégias muitas vezes aparecem diluídas no caráter lúdico e encantador dos filmes – que são produtos gerados a partir delas próprias –, minimizando o aspecto mercadológico que envolve esta indústria ou, ainda, polarizando a relação entre entretenimento e lucratividade, como se fossem, por essência, incompatíveis.

Em seus primórdios, a transgressão de condutas sociais através de sua reprodução no cinema se mostrou um fator divisor de águas com a representação do *modus vivendi* das sociedades na virada do século XIX para o XX. Grupos sociais de origem aristocrática, os mais favorecidos economicamente, a burguesia e os intelectuais, que já expunham sua preferência pela arte dita tradicional, como a pintura, por exemplo – essa que trazia em si um caráter de exclusividade ao ser exposta em suas residências, escritórios e galerias estratificadamente

frequentadas. Esses grupos não criaram inicialmente um vínculo com o cinema, que não reconheciam como arte nem como entretenimento à sua altura. Entretanto, a massa humana de origem mais popular, que não tivera acesso aos meios culturais mais eruditos, deliciava-se com o burlesco e com o estilo às vezes apelativo que o cinema oferecia.

Essa característica coincidia, como observa Flávia Cesarino Costa, com os locais de exibição dos filmes desde 1895, como “feiras, circos, teatros de ilusionismo, parques de diversão, cafés e em todos os lugares onde houvesse espetáculos de variedades. Mas o principal local de exibição de filmes eram os vaudevilles” (COSTA, 2005, p. 40). Posteriormente, nas primeiras décadas do século XX, a exibição e, primordialmente, o conteúdo dos filmes incorporaram o processo da evolução do cinema enquanto diversão e capilaridade, ao migrarem estrategicamente de sua origem popular para o campo da massificação. Fundamentado na necessidade de ampliar o retorno comercial, a partir de 1908, foi necessário buscar um novo público e, para isso, aproximar o cinema das demais classes sociais, adotando o discurso do divertimento, da moral e dos valores sadios, sem esquecer o fator educacional.

Um dos mais eloquentes exemplos do papel estratégico exercido por filmes nas primeiras décadas do século XX tornou-se evidente na convulsão gerada pelo *Big Crash*⁵ e na conseqüente Grande Depressão norte-americana. Como uma resposta ao *New Deal*⁶ do presidente Franklin Roosevelt, os filmes “se tornaram o meio de entretenimento perfeito para aqueles tempos difíceis [e] desafiadores [...]” (COHEN, 1984, p. 15). Tendo em vista as dificuldades financeiras da população de pagar para ir ao cinema, o preço do ingresso foi reduzido de um dólar para 25 *cents* em alguns locais de exibição.

Mais do que uma simples diversão, os filmes estabeleceram uma referência de vida à qual a maioria dos espectadores não podia ter acesso e com que sonhava. Eram as sementes do *American way of life*: representações de um *modus vivendi* idealizado, cristalizado em fraques e vestidos de baile,

em sapateados e com orquestras famosas, que “funcionaram como escapismo à deprimente situação econômica, valendo de contraponto e derivativo ao que continha de momentaneamente amargo” (BRILHARINO, 2006, p. 11) e tinham emocionalmente o sentido balsâmico para almas cansadas pelas negativas oferecidas pela vida, as quais desapareciam no escuro e na fumaça dos cinemas por pouco mais de uma hora.

A relação entre o cinema e seus espectadores sofreu significativas transformações no início da segunda metade do século XX, oriundas não apenas de fatores econômicos, de novas tecnologias ou de processos mercadológicos, mas também da relação que a sociedade norte-americana passou a ter com os produtos midiáticos a partir dos sentidos que eles passavam cada vez mais a adquirir naquele contexto. Ainda não recuperada do baque representado pelo fim do sistema de estúdios,⁷ a indústria cinematográfica vivia um momento delicado, no qual havia o movimento de buscar alternativas que garantissem mais espectadores e boas bilheterias.

O processo de revisão das práticas de produção pela indústria cinematográfica foi iniciado nos anos 1950 com os filmes denominados de *roadshows*, que se tornaram uma aposta certa a partir de um conjunto de fatores estratégicos baseados no direcionamento da produção e da distribuição, no foco em gêneros fílmicos com maior potencial de bilheteria e na defesa de espaço ante a crescente concorrência exercida pela televisão. Posteriormente, sem os resultados esperados, o foco dos estúdios voltou-se para as grandes bilheterias, considerada a transformação, “em meados dos anos 1970, [do] *roadshow* [...] em *blockbusters*,” (WYATT, 2006, p. 77), o que, em termos de produção, passa a compreender um filme como “[...] carro-chefe absoluto de uma indústria fortemente integrada, daí em diante, à cadeia maior da produção e do consumo midiáticos (cinema, TV, vídeo, jogos eletrônicos, parques temáticos, brinquedos etc.)” (MASCARELO, 2006, p. 336).

O período pós-1975 – conforme observa Justin Wyatt, a partir dos filmes

Tubarão (Steven Spielberg, 1975), *Guerra nas Estrelas* (George Lucas, 1977) e *Embalos de sábado à noite* (John Badham, 1977) – introduz, por sua vez, “um sem-número de elementos [...] [que pautaram a nova] estratégia econômica de Hollywood”, (MASCARELO, 2006, p. 346), calcada em fatores como segmentação, poder de escolha do público mais jovem e estratégias de lançamento de filmes que combinam publicidade e distribuição massiva.

Movimentos e resultados como estes sinalizaram um caminho corporativo de importante desdobramento mercadológico, o qual propunha a “coordenação de várias linhas de negócios compatíveis, para potencializar o faturamento” (THOMPSON & BRODWELL, 2003, p. 682), denominado, na terminologia específica do setor, como sinergia. Assim, o sentido de sinergia, quando inserido nesta estrutura de produção, mais que um alinhamento a partir de um filme, tratava do pensar, na origem do projeto, em como gerar intencionalmente maior penetração, familiaridade estética e temática, considerando, inclusive, intervenções na própria obra, voltadas a uma maior lucratividade através de produtos que fossem desenvolvidos e comercializados a partir do mesmo filme.

Nos anos 1980, a sinergia, o alinhamento e aspectos temáticos e estéticos foram traduzidos em filmes inspirados pelo conceito de *high concept*, que se manifestava a partir de um enredo simples, envolvente e permeável a uma larga parcela de espectadores através de alguns elementos essenciais: (1) o forte impacto visual; (2) a performance dos artistas principais – ou a atuação excessiva, como é denominada por Wyatt; (3) a música como elemento fundamental para a geração de sentidos no filme – não apenas no roteiro em si; (4) personagens icônicos; e (5) o empréstimo de elementos de diversos gêneros fílmicos.

Vale ressaltar que os filmes não apresentavam, necessariamente, todos estes elementos juntos, dependendo da decisão pelo conjunto que melhor representasse o “seu estilo particular [integrado] às ações de marketing” (MASCARELO, 2006, p. 337), além das expectativas de resultados pelos estúdios e do público para o qual o filme estava direcionado, fato gerador de inúmeras críticas devido à interferência do *marketing* na confecção do roteiro e da produção.

Os saltimbancos trapalhões e os reflexos das orientações mercadológicas da indústria cinematográfica norte-americana nos anos 1980 no Brasil

A compreensão dos filmes como produtos mercadológicos voltados para a horizontalização de lucros oriundos de diferentes áreas midiáticas foi consolidada, portanto, nos anos 1980, por conceitos aplicados à sua produção, como *blockbuster* e *high concept*. Considerando a importância e a penetração cultural do cinema norte-americano no mundo ocidental, é possível identificar esse reflexo em filmes produzidos àquela época em outros países – e em particular no Brasil.

Reflexos estes das configurações estilísticas que, por terras nacionais, caminhavam mais na construção de uma ponte para o referencial exercido pelos filmes norte-americanos do que por uma orientação mercadológica nos moldes dos Estados Unidos, apesar de que a referenciação era um modo de atrair e de entreter o espectador, dado o aspecto de familiaridade com a produção cultural a que estava acostumado não apenas no cinema, como também na TV.

Portanto, a partir do conceito de *high concept* é possível resgatar, por exemplo, a lembrança dos filmes *Bete balanço* (Lael Rodrigues, 1984) – no qual se observa uma forte inspiração estética⁸ em *Flashdance* (Adrian Lyne, 1983) – e *Rock estrela* (Lael Rodrigues, 1986), ou ainda no seriado televisivo *Armação ilimitada* (Guel Arraes, 1985). Neste sentido, vale recorrer a Gilles Lipovetsky e Jean Serroy que sublinham a dinâmica de produção cinematográfica que “se caracteriza por envolver, num movimento sincrônico e global, as tecnologias e os meios de comunicação, a economia e a cultura, o consumo e a estética” (LIPOVETSKY & SERROY, 2009, P. 23) – justamente o que ampara a configuração do filme *Os saltimbancos trapalhões* enquanto representação *blockbuster* e *high concept*.

Os saltimbancos trapalhões pode ser definido como um filme de férias. Com forte esquema de distribuição calcado em grande número de cópias para todo o Brasil, a obra é considerada um marco na filmografia do grupo Os Trapalhões,

tanto por seus mais de 5 milhões de espectadores, como por inserir uma obra nacional em um contexto mais amplo de influências estéticas, tecnológicas e de mercado, além de simultaneamente dialogar com a cultura popular brasileira, com o ambiente multimidiático daquela época e por assumir reflexos da orientação de produção fílmica hollywoodiana.

Tais afirmações encontram sentido, por exemplo, a partir de seu enredo, que resgata da cultura popular o imaginário do circo para, nesse ambiente, desenvolver sua trama, que é simples, claramente voltada para a diversão de uma plateia infantil ou de fãs do grupo. É num circo – o Circo Bartolo – que a relação entre humor, romance e suspense será pontuada por personagens do bem e do mal, mocinhos e vilões, costurando a exploração do trabalho dos funcionários do circo, a ganância dos proprietários e a possibilidade de fazer com que o sucesso possa caminhar de mãos dadas com o reconhecimento dos artistas – em especial de Os Trapalhões. Ao lado do grupo, a peça musical *Os saltimbancos* – outro fenômeno do entretenimento brasileiro, reconhecido à época da produção do filme – cumpriu a tarefa de capitalizar algumas influências temáticas e estéticas de então.

A peça musical infantil *Os saltimbancos* foi lançada em 1977 e é composta por músicas de Chico Buarque – que também é o seu autor, ao lado de Sérgio Bardotti e Luiz Bacalov –, comercializadas em discos com grande sucesso. Encenada exaustivamente por grupos profissionais, amadores e escolares, trazia, inserida em sua narrativa, a conclamação à força que a organização de diferentes grupos sociais adquire em suas reivindicações e lutas pelo bem comum. Essa temática foi oportunamente aproveitada no filme *Os saltimbancos trapalhões*, no qual é transposta para um circo mambembe, onde quatro artistas são explorados pelo dono do espetáculo e por seu sócio-vilão até o momento em que percebem sua importância para o circo e provocam uma pressão, em conjunto com outros artistas, para melhores condições e benefícios para todos.

Ao confrontar os parâmetros ditados pela orientação de produção *high concept* com *Os saltimbancos trapalhões*, pode-se perceber que, apesar de uma certa *estetização regional/nacional*, alguns fatores encontram-se claramente

expostos, assim como a horizontalização da lucratividade dos produtos midiáticos derivados do filme, como a trilha sonora e as cópias VHS.

Cabe ressaltar que o próprio filme se enquadra em um painel estratégico mais amplo, que possuía como centro o grupo Os Trapalhões e sua divulgação massiva através da televisão, onde apresentavam um programa semanal. Por fim, a trilha sonora conta com a assinatura de Chico Buarque de Hollanda – ao lado de Sérgio Bardotti e Luiz Bacalov – e com cantores como Lucinha Lins, Ivan Lins, Bebel, Elba Ramalho, além do próprio Chico Buarque, que interpreta três das nove canções do filme – algumas trazidas da peça original –, entre elas “História de uma gata” e “Todos juntos”.

Os saltimbancos trapalhões é uma comédia – marca registrada de Os Trapalhões – e é também um musical, onde elementos constitutivos como a música, o canto e a dança são inseridos na narrativa do filme (que conta com nove canções e três coreografias). Cabe lembrar que esse empréstimo de características compõe uma das orientações do *high concept* e, especificamente aqui, coloca-se a questão da propriedade do empréstimo: entremeando a comédia, há romance, ação e suspense, como também há questões sociais retratadas no ambiente em que se desenrola o enredo – um circo – e na valorização do trabalho artístico *versus* a força do sistema – questionamento válido em um mundo imerso nos estertores da Guerra Fria e num Brasil vivendo o fim do regime militar.

Logo, o musical em si já atenua o eventual aspecto panfletário, ao mesmo tempo em que permite a instalação deste mesmo discurso por meio de músicas com letras infantis e, algumas, já reconhecidas da peça teatral. No enredo do filme, é a valorização das apresentações musicais – lado a lado com a pantomima de Os Trapalhões – que salva o Circo Bartolo de um final dramático.

Outro aspecto relevante é o impacto visual que envolve e enleva o espectador. O circo, em si, já se configura através de cores e de luzes específicas que, no caso, contrastam com a aridez das localidades por onde transita. Além disto, esteticamente, alguns números musicais mostram-se claramente

influenciados pela linguagem videoclipe, inclusive mostrando-se diferentes da própria fotografia adotada em todo o filme. A canção “Hollywood” – interpretada por Lucinha Lins e pelos Trapalhões – toma emprestada a luz neon, cenários plastificados e uma profusão de cores até então pouco usadas no filme; em “Minha canção”, o *skyline* noturno do Rio de Janeiro amplia a exposição das luzes da noite, recurso bastante usual em videocliques; e em “Todos juntos”, a edição de cenas mais fragmentadas se faz presente.

Cabe observar que uma das recomendações para um filme *high concept* era o uso de artistas reconhecidos e o *overacting*. A lista de atores de *Os saltimbancos trapalhões* comprova esta orientação – mas vale ressaltar que, para *Os Trapalhões*, pelo menos esta fórmula já era adotada há muito tempo. No filme, a atriz-cantora Lucinha Lins é Karina, a mocinha, filha do explorador dono do circo em que todos trabalham. Seu par romântico, o trapezista sem muito sucesso Frank, é vivido por Mário Cardoso, à época galã de novelas de Rede Globo; Paulo Fortes, que interpreta Barão, o dono do circo, construiu sua carreira como cantor lírico e, na maturidade, passou a atuar na TV; Eduardo Conde, ator de televisão, é o mago Satã, sócio do circo e vilão da trama, cujo objetivo é sempre ganhar mais dinheiro, ainda que à custa da exploração alheia; Mila Moreira, ex-modelo e atriz da Rede Globo, representa Tigrana, a domadora de feras e cúmplice de Satã que busca o amor de Frank. Sobre a atuação excessiva, pode-se inferir que este traço já era comum ao tipo de humor desenvolvido pelos Trapalhões.

Mas, em outros personagens, por exemplo, isto se configura com maior intensidade – vide a acentuação malévola de Satã, a dubiedade de Tigrana e o super-romantismo de Karina. Por fim, vale ressaltar que, por se tratar de um filme também musical, as participações na trilha sonora de Chico Buarque, Elba Ramalho e Ivan Lins, além da própria Lucinha Lins, também servem como reforço na espetacularização do filme. Não à toa, o próprio marido de Lucinha Lins – Ivan Lins – cantor e compositor renomado que faz apenas uma ponta numa das cenas de música, tem sua participação maximizada na divulgação do filme – como pode ser conferido na imagem da caixa do respectivo DVD.

A questão dos personagens evidencia um traço marcante em filmes infantis nacionais, incluindo outras produções de Os Trapalhões: o uso de artistas famosos compõe uma necessidade de equilibrar elementos de tensão e de enlevo do roteiro à expectativa da pantomima que caracteriza este grupo. Enquanto Didi, Dedé, Mussum e Zacarias desenvolvem o lado cômico da narrativa, para delícia de seus fãs, eles constroem uma interessante posição dupla: como protagonistas do lado comédia e como suporte às tramas paralelas, sejam de romance ou de suspense, por exemplo.

Desse modo, enquanto os Trapalhões fazem rir, Karina e Frank podem namorar, Satã pode planejar maldades e prender Frank e Tigrana pode agir nos dois lados segundo seu interesse, tudo isso caminhando para o *grand finale*, com todos reunidos, maldades esquecidas e sem punição clara, mas com o bem comum triunfando aos acordes da música “Todos juntos”.

Ainda sobre os personagens – e dentro da ótica *high concept* –, a forma como adquirem força na trama, e como essa força é utilizada estrategicamente para entreter e criar espaços carismáticos no filme, é um ponto relevante. A história começa e termina no filme. Não há resgates da origem de nenhum personagem e há certo enigma sobre a história de cada um até o momento em que se cruzam no circo.

Logo, fica implícita a relação preexistente entre Os Trapalhões e o Circo Bartolo, uma vez que o grupo usa um jipe/trailer⁹ pertencente ao circo, mas desde quando isto acontece, não é dito. Por que o Barão é dono do circo e, ao mesmo tempo, ostenta um título de nobreza e precisa de dinheiro, só é falado rapidamente entre diálogos, mas sem cronologias. Frank e Karina já se conheciam e o que houve entre eles antes do filme não é explicitado, assim como a relação do galã com Tigrana, igualmente com antecedentes. Sem mencionar Satã, que é mau por si só, sem nenhuma lógica que justificasse seu comportamento, além da ambição.

O próprio Circo Bartolo existe, está lá e vai continuar com uma nova perspectiva – apresentada no final do filme –, mas nada explica seu percurso.

Em outras palavras, tudo o que acontece no filme tem função apenas naquele recorte de tempo na narrativa, pois os aspectos anteriores só são necessários para sustentar ou para justificar a trama.

Por fim, é possível resumir o caráter de produto midiático de *Os saltimbancos trapalhões* por meio da trajetória de sucesso do grupo Os Trapalhões, do uso da cultura existente à época (a peça com o mesmo título do filme), das canções compostas por Chico Buarque de Hollanda, da exposição de artistas consagrados pela televisão e pela indústria fonográfica, e da comercialização de produtos derivados como VHS (depois, DVDs), LPs (depois, CDs) da trilha sonora, os direitos de exibição na televisão, dentre outros.

Conclusão

Na soma de todos os fatores apresentados neste trabalho é que se concretiza o filme *Os saltimbancos trapalhões* como fruto de seu tempo e, portanto, capaz de dialogar com o modelo estratégico de produção fílmica (notadamente de Hollywood), assim como sua capacidade de apropriação, de repetição e de renovação, que moldou a indústria do entretenimento – fato comprovado pela influência de características *high concept* e *blockbuster* não apenas nesta obra, mas em outras produções nacionais para o cinema e para a TV, notadamente nas do grupo Os Trapalhões.

Ao analisar a trajetória histórica desse grupo, é evidente o senso de oportunidade e de profissionalismo com que Os Trapalhões, capitaneados pela visão empreendedora de seu líder, Renato Aragão, utilizaram tendências e estratégias para manter atuais e lucrativas suas incursões pelo cinema – tanto quanto em outras formas de entretenimento.¹⁰ Uma vez que, nos filmes, a trama menos original que envolvia o grupo convivia com tramas paralelas, estas contribuíam para oportunizar e atualizar contextualmente a narrativa.

Assim, as alterações estratégicas que influenciaram a produção cinematográfica nos EUA na década de 1980, e que se fizeram presentes no Brasil, não exclusivamente no cinema, também existem em *Os saltimbancos trapalhões*. Não como traço mais relevante, mas como uma comprovação do poder de influência do mercado internacional e também da capacidade de apropriação, adaptação e intertextualização que moldou a indústria do entretenimento desde então no Brasil. Enfim, trata-se, portanto, de um claro exemplo de um *blockbuster-high concept-brazuca*.

Referências bibliográficas

- AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.
- BORDWELL, David. Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema** – Vol. 1. São Paulo: Senac, 2005.
- BRILHARINO, Guido. **O filme musical**. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 2006.
- COHEN, David. **Musicals**. New York/USA: Gallery Books, 1984.
- COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema** – espetáculo, narração e domesticação. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.
- FIUZA, Sílvia Regina de Almeida; ZAHAR, Mariana, et al. **Dicionário da TV Globo**, v. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- LIPOVETSKY, Gilles & SERROY, Jean. **A tela global** – mídias culturais e cinema na era hipermoderna. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006.
- RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**. Vol. 1 / Vol. 2. São Paulo: Senac, 2005.
- THOMPSON, Kristin & BRODWELL, David. **Film history**. Nova Iorque: McGraw-Hill, 2003.
- WYATT, Justin. **High Concept** – movies and marketing in Hollywood. Texas: University of Texas Press, 2006.

Referências audiovisuais

- BETE BALANÇO. Direção de Lael Rodrigues. Brasil, 1984. 35mm.
- EMBALOS DE SÁBADO À NOITE, OS. Título original: Saturday night fever. Direção de John Badhan. EUA, 1977. 35mm.
- FLASHDANCE. Título original: Flashdance. Direção de Adrian Lyne. EUA, 1975. 35mm.
- GUERRA NAS ESTRELAS. Título original: Star Wars. Direção de George Lucas. EUA, 1977. 35mm.
- ROCK ESTRELA. Direção de Lael Rodrigues. Brasil, 1986. 35mm.
- SALTIMBANCOS TRAPALHÕES, OS. Direção de J. B. Tanko. Brasil, 1981. 35mm.
- TUBARÃO. Título original: Jaws. Direção de Steven Spielberg. EUA, 1975. 35mm.

1. Título original: *Os Saltimbancos Trapalhães*. Direção de J. B. Tanko e produção de Renato Aragão. Data de lançamento: 22/12/1981. 98 minutos, cor.

2. Conceito que descreve filmes com larga distribuição e alta potencialidade de bilheteria, cada vez mais amparados por um aparato de marketing capaz de corresponder à expectativa de resultados de um megassucesso projetado, ao contrário do antigo sucesso ocasional da Hollywood clássica. (Ver MASCARELLO, 2006)
3. Conceito que descreve a orientação para a potencialização comercial de filmes a partir da multiplicação de fontes de lucros oriundos de seus produtos derivados, como trilha sonora, fitas de vídeos, direitos conexos, licenciamento de marca, dentre outras formas. (Ver WYATT, 2006)
4. N.A.: David Bordwell, em seu artigo “Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria”, defende a validade de uma pesquisa denominada de “nível-médio”, que “propõe questões com implicações tanto empíricas quanto teóricas”, cujas áreas representativas são “estudos empíricos de diretores, de gêneros cinematográficos e de cinemas nacionais.” (In: RAMOS, 2005, p. 64)
5. Quebra da Bolsa de Valores de Wall Street, Nova Iorque, em 29 de outubro de 1929.
6. N.A.: Plano de recuperação dos Estados Unidos, implementado pela gestão do presidente Franklin D. Roosevelt após a quebra da Bolsa de Valores de Wall Street (Nova Iorque), em outubro de 1929.
7. N.B.: Termo utilizado para descrever o conjunto de fatos que marcou uma drástica mudança na indústria cinematográfica. Thomaz Schatz explica, na obra *O gênio do sistema* (1991, p. 18), se tratar, dentre outros fatores, do “fim do cartel que anteriormente produzia um filme por semana para milhares de espectadores [...] [e da] infra-estrutura industrial, o sistema ‘integrado’ que não somente produzia e distribuía filmes, mas também administrava suas próprias cadeias de salas exibidoras.”
8. N.B.: Aqui, o termo estética possui o sentido de “se referir às diversas concepções do belo e da arte [...] valorizando, a cada vez, uma característica particular do cinema: o ritmo, o enquadramento, a fala, a cenicidade, etc. [...] [e] diz respeito [também] a alguns traços fundamentais, estudados, no mais das vezes, de pontos de vista bem diferentes [...] [ou ainda] de uma concepção geral da natureza do cinema, da criação fílmica, da relação do fílmico com o mundo afílmico ou profílmico.” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 108-109)
9. N.A.: É perceptível a inspiração do modelo deste veículo em outro, famoso à época, a “Camicleta”, celebrizada pelos personagens Shazan e Xerife: primeiro na telenovela *O primeiro amor* (de Walter Negrão, TV Globo, 1972) e, depois, no seriado Shazan, Xerife & Cia. (de Walter Negrão, TV Globo, de 26/10/1972 a 01/03/1974) – “A Camicleta também marcou uma geração [...] [com seu] aspecto circense [que lembrava] o táxi-maluco dos circos do interior.” (FIUZA; ZAHAR, 2003, p. 382)
10. Algumas cenas do filme sugerem que Renato Aragão inspirou-se no internacionalmente célebre Carlitos – criado por Charles Chaplin – para compor algumas situações de seu personagem Didi – o que pode ser observado, por exemplo, quando ele marreta por engano a cabeça de outro membro da trupe ao fincar uma estaca de barraca ou, em outra cena, quando sobe num poste dentro da casa do Barão. Além disso, o grande astro das chanchadas brasileiras, Oscarito, também pode ser visto como uma das influências na composição de Didi. Essas inspirações não aparecem exclusivamente neste filme do comediante.



Cinema asiático



O efeito Ozu: em busca de um outro cotidiano

Denilson Lopes (UFRJ)¹

Em meio às grandes questões políticas, econômicas, tecnológicas e sociais que emolduram o debate sobre a globalização, o cotidiano fica meio à sombra, quase imperceptível, nem espesso, nem transparente, nem espaço só de conservação do local, de tradições pré-modernas, nem só cena de sutil subversão, de reinvenção. Por onde caminham nossas vidas um dia após o outro, por onde elas se fazem ou se deixam fazer? Enfim, o que fazer da vida? Essas questões deixam de ser retóricas e grandiloquentes para serem algo mais modesto e que sempre volta: o que fazer no dia a dia?

O cotidiano não se deixa apanhar, pertence à insignificância, e o insignificante é sem verdade, sem realidade, sem segredo, mas é talvez também o lugar de toda significação possível. O cotidiano escapa. É nisso que ele é estranho, o familiar que se descobre (mas já se dissipa) sob a espécie do extraordinário (BLANCHOT, 2007, p.237).

Nada de oculto ou aventuroso, nem mesmo mais os dias de Stephen Dedalus em *Ulysses*, de James Joyce, ou de Clarissa em *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf. Se há mistério no cotidiano, ele não é nada metafísico, nem inconsciente, mas desse mundo, povoado por objetos e seres, entre os quais ocupamos um

modesto lugar que só nossa vaidade cega e antropocêntrica nos faz ser uma posição central. Se há uma utopia nesse cotidiano, é a busca do silêncio, do desaparecimento e da discrição, sem grandes saltos, passo a passo, momento a momento. Se há milagre, é o acaso, o inesperado.

Para a difícil encenação desse familiar estranho no cinema é que apostamos uma vez mais na possibilidade de uma estética do cotidiano e do comum a ser conquistada, marcada pela delicadeza e pela leveza, distinta de valores como o excesso, o grotesco, o abjeto, o cruel e mesmo o trágico. Na busca do cotidiano e do comum, apesar de e com todos os problemas, conflitos, confrontos que nos invadem, nos pesam, nos modificam, nos desafiam é que Ozu apareceu como um ponto de partida. Um outro cotidiano, um outro comum não só dilacerado por violências, mas também e sobretudo pela possibilidades de um encontro, ao mesmo tempo, concreto, material, corpóreo e atravessado, ainda que muitas vezes, sutilmente, pelos fluxos informacionais e midiáticos.

Meu objetivo, portanto, não é vincular os filmes de Ozu a um debate sobre a cultura e cinema japoneses mas considerá-lo, num exercício de tradução cultural, uma ponta de lança para defender um cinema do cotidiano e do comum já proposto em outro momento, especialmente centrado na casa sem, contudo, lidar com a oposição privado/público, em que a maior intimidade pode estar não no vasculhamento de sentimentos e desejos supostamente ocultos e não revelados a não ser entre quatro paredes. Há um delicado sentimento de passagem do tempo, de nascimentos e mortes, e tantas outras pequenas perdas e transformações de que uma existência é feita, não tanto na nostalgia de uma casa ou de uma família tradicionais, nem na demonização do espaço da cidade², quanto na postura serena do pai envelhecido que perdeu sua esposa ou cuja filha se casou e que se vê só em sua casa – como em *Contos de Tóquio* (*Tokyo Monogatari*, 1953) e *Pai e filha* (*Banshun*, 1949).

Mesmo a viagem, ato de formação de uma subjetividade na tradição ocidental do *Bildungroman*, aparece rebaixada a algo mais prosaico em *Contos*

de *Tóquio*. A viagem que Shukichi (Chishu Ryu) e Tomi (Chieko Higashiyama), um casal de idosos, faz para ver seus filhos. Viagem marcada pelas dificuldades que os filhos têm com a presença dos pais a ponto de Shukichi em tom meio irônico, meio melancólico se chamar de *homeless* (sem casa/sem lar). Logo depois, curiosamente, Tomi se sente mais acolhida na pequena casa da nora, viúva do filho morto na Segunda Guerra Mundial, do que nas casas de seus filhos, ainda que brevemente. “A sensação de não ter lar (*homelessness*) não é sempre vivenciada como uma mutilação na vida, uma tristeza insuperável” (JACKSON, 1995, p.2). A casa, enquanto lar, vem mais e mais deixando de ser um espaço fixo, uma base para uma relação social estável. A casa, como a sensação de pertencimento são passagens, fluxos, momentos.

A maior intimidade, como nos aponta Ozu, pode estar não na sexualidade, cada vez mais hoje em dia banalizada e espetaculizada, mas no compartilhamento de um momento, de uma imagem, de uma visão que pode ser as roupas que balançam no varal, um trem que passa, o calor do sol, uma refeição em família ou uma conversa com amigos, sem nada a dizer de muito importante, a não ser não estar lá. Os chamados “pillow shots” (BURCH, 1979, p.160) ou planos de tempos mortos em que os objetos e espaços não ocupam um sentido muito explícito no desenrolar da ação não funcionam tanto como contextualização da cena, nem são apenas momentos de suspensão, paisagens ou naturezas-mortas a serem contempladas - eles apontam para um olhar que não é nem dos personagens, mergulhados em sua interioridade, nem do narrador onisciente, mas de “um olhar objetual ausente, invisível e caótico” (YOSHIDA, 2003, p.196), de um olhar qualquer sem que os objetos e espaços adquiram demasiada autonomia a ponto de a própria câmera se colocar em cena, nem de enfatizar a linguagem.

Na busca pela sustentação de um drama desdramatizado é que chegamos a uma outra figura do comum, o neutro, não tanto como formulado por Blanchot mas por Barthes. O neutro vive um paradoxo: como objeto, é suspensão da violência e, como desejo, é violência (BARTHES, 2003, p. 30). O neutro não é tanto alvo, mas travessia (idem, p.140), desejo. E o desejo de neutro é suspensão das ordens,

leis, arrogância, exigências, do querer reter para si, como o pai em *Pai e Filha* que encena um envolvimento para que sua filha possa se casar, viver sua própria vida, não a retendo narcisicamente, enquanto ele se dissolve na casa, no ocaso da sua velhice, em meio a algo que poderia ser uma dor ou tédio insustentável, mas que, por ser momento a momento, torna-se quase invisível. Desapego mas não indiferença, “não é ausência, recusa do desejo, mas flutuação eventual do desejo fora do querer-agarrar” (idem, p.34). Não a perda de si vista como angustiante alienação no mundo moderno, nem a integração pelo êxtase, pelo transe, pelo excesso, mas sutil e discreta dissolução, desaparecimento, eclipse, calma, não manifestação dos desejos mas eles estão presentes. O desafio do banal, de um dia após o outro, e não o desafio do excesso, da desmesura, do grande feito, dos grandes acontecimentos.

Se compararmos os espaços vazios que pontuam os filmes de Ozu com os de Antonioni - em especial os últimos momentos de *Eclipse* (1962), em que o espaço vazio final decorre da ausência dos amantes que combinaram de se encontrar - o vazio em Ozu não fala da ausência da presença humana, de uma falta angustiante, mas o espaço e objetos quase se tornam protagonistas como os personagens que passam pela tela. É apenas um momento de escape ou de descentramento de uma lógica que se cristalizou desde a perspectiva renascentista, centrada no olhar humano, mas sem se perder no informe, no inumano que tanto interessa às experiências das vanguardas. Dizendo de outra forma, a maior intimidade pode estar numa vivência de exterioridades, não num mergulho no inconsciente, nas confissões, como vemos em tantos planos em que os personagens de Ozu estão lado a lado, ao invés da postura de campo e contracampo, de confronto direto. Os personagens se assimilam mais a pontos no quadro do que ao seu centro.

O neutro, portanto, seria a base de um drama desdramatizado, ao invés do conflito que move a ação, na esteira da poética aristotélica, ou de uma poética do excesso, na explosão dadá-surrealista-artaudiana. Em Ozu, o diálogo não é o do olho no olho, das verdades a serem desenterradas e ditas, como nos filmes de Ingmar Bergman, O diálogo em Ozu é tanto com o espaço e objetos quanto

com as pessoas que estão nele. Talvez seja dessa forma é que melhor deva ser aproveitada, lida a formalidade e polidez das relações pessoais nos filmes de Ozu: não como espaço de fingimento e repressão, mas associadas a um “estado fraco” (BARTHES, 2003, p. 151), a uma “existência mínima” (idem, p. 157). Se a desdramatização a partir de Beckett e do Bresson de *Mouchette* (1969), seguem o caminho da aspereza, da secura, da rarefação que pode sufocar; em Ozu, a desdramatização ainda pode ser preenchida por pequenos e breves momentos de beleza, num mundo empobrecido e marcado pelo trabalho e pelo tédio da rotina. Em Ozu o neutro remete não à indiferenciação, mas a sutis gradações de uma pintura abstrata monocromática.

Qual Ozu, ao mesmo tempo tão distante e tão próximo, é este que podemos ver em 2008? Não se trata de desconsiderar a história de sua recepção fora do Japão³. Diferente de Kurosawa e Mizoguchi que são consagrados em festivais europeus nos anos 50⁴. Ozu durante sua vida é conhecido praticamente só no Japão ou por um público vinculado à cultura japonesa:⁵ reconhecido como cineasta popular e clássico dentro do Japão desde 1932, gradualmente, após sua morte em 1963, é convertido fora do Japão em autor e alternativa ao cinema hollywoodiano, considerado como um “formalista rigoroso” (HASUMI, 1998, p. 116), um cineasta moderno, enquanto que diferentemente, dentro do Japão foi criticado por cineastas da *Nouvelle Vague* japonesa como Nagisa Oshima e Shonei Imamura (NYGREN, 2007, p.148) e tido como um cineasta conservador, tanto do ponto de vista formal como dos valores morais centrados na família.

Não me interessa prosseguir numa leitura que insiste nas suas marcas japonesas, desenvolvidas desde trabalhos clássicos como o de Donald Ritchie (1977) ou no interior da história do cinema japonês, nem como o cineasta conservador criticado por Oshima e Imamura, mas talvez resgatar Ozu de uma outra forma: um cineasta obcecado pelo comum, pelo banal traduzido em frágeis dramas familiares muito bem redimensionados na bela homenagem que Hou Hsiao-Hsen fez a Ozu em *Café Lumière (Kôhî jikô)*, 2003), bem como por cineasta japoneses contemporâneos, como Hirokazu Kore-Eda⁶, especialmente

em *Maboroshi no hikari* (1995), Naomi Kawase, destacando seu filme de estréia *Moe no Suzaku*⁷ (1997) e Jun Ichikawa, por exemplo, em *Tony Takitani* (2004). A recepção de Ozu, no Japão, após os anos 80 inclui desde novas avaliações críticas até mangás sobre sua vida (KORNES, 2007, p. 78).

Não se trata tanto de mitificar a família convencional, mas encenar as classes médias (os nem muito pobres nem muito ricos), sem idealizar seus valores, mas sem lhes tirar uma possibilidade de beleza e encantamento, sem cair “num estilo de cine *New Age* elegante, ilustrando lugares-comuns confortáveis, brandos, quase místicos” (MARTIN, 2008, p.52):

Outra crítica feita a Ozu é de que seus filmes seriam irrealistas: cenários muito arrumados, composições bonitas demais. Para aqueles que só acreditam num realismo de “boca do lixo”, isto pode ser verdade: não se vêem favelas ou malandros que corrompem pessoas inocentes nos filmes de Ozu. Trata-se de um tipo diferente de realismo, que acredito muito superior (ZEMAN, 1990, p.125).

Interessa-me pensar, numa perspectiva comparativa e transcultural para além do Japão, neste outro real, o cotidiano na sua materialidade, sem nenhuma pretensão alegorizante nem pelas marcas fortes da história – exemplificadas pela maneira como a Segunda Guerra Mundial aparece no clássico de Ozu *Contos de Tóquio* (1953) ser sob a lógica do ressentimento –, nem do trauma, mas simplesmente derivado da passagem do tempo, de continuar a viver. Talvez esta perspectiva nos abra uma outra possibilidade de transitar por seus filmes sem a referência a um estilo transcendental como o que Paul Schrader (1988) desenvolveu ao relacionar Ozu, Dreyer e Bresson.

Se os filmes, de caráter mais histórico, produziram uma imagem sobre o Japão de grande alcance, repletas de samurais e de um passado pré-moderno (ao mesmo tempo em que uma cultura massiva emergia e se desenvolvia no Japão),

os filmes de Ozu alcançam um reconhecimento no circuito cinéfilo ocidental, que pode se inserir em um outro estereótipo do Japão⁸, a partir do cotidiano pós-Segunda Guerra Mundial, como uma sociedade em que se moderniza economicamente ao mesmo que mantém suas tradições (com especial ênfase no vínculo como o Zen-Budismo).

Se a recepção de Ozu e seu papel na crítica já foram mapeadas, gostaria de pensar um efeito-Ozu no cinema, a começar pelas homenagens explícitas que foram feitas a ele por Wim Wenders, Hou Hsiao-Hsen e Abbas Kiarostami⁹, para depois dialogar com outros filmes contemporâneos. O que chamamos de efeito-Ozu pode ser uma possibilidade de manter ainda um cinema narrativo, clássico, que não se dissolve nas experiências radicais dos cinemas novos dos anos 60, base para a proposta conciliatória do cinema pós-moderno que emerge com a crise da noção de vanguarda nos anos 70.

Talvez menos o caminho da cinefilia e do simulacro (que foi o que Wim Wenders percorreu, na busca por dar intensidade aos espaços urbanos marcados pelo consumo transnacional e pelo excesso de imagens midiáticas, tão em sintonia com muito do chamado cinema pós-moderno dos anos 80), mas mais pelo que poderia ser uma fragilidade diante de um modelo clássico narrativo, pela sua ausência de fortes momentos dramáticos, pela rarefação e pelo despojamento de um cotidiano sem ornamentos (ver ERLICH, 1997, p. 70) que, longe de tornar a narrativa seca e desprovida de afetos, de encenar uma ambiência familiar fortemente opressora, apenas a traduz sob o plano da sutileza e do detalhe em que espaços e objetos se tornam tão centrais quanto os personagens, diluindo e recolocando a intensidade emocional para além da voz, da palavra e da confissão.

Ozu poderia nos dar uma pista para um drama que não passe pelo trágico nem pelo melodramático mas também não pelo cotidiano marcado por um tempo saturado que se quer cada vez mais perto de um tempo real, com longos planos como em várias experiências do cinema underground dos anos 60, e que reaparece em vários autores contemporâneos tão diversos como Béla Tarr e Tsai Ming Liang.

Um drama desdramatizado (sob o signo do neutro, a que já nos referimos, marcado por elipses mas que não chegam a quebrar a narrativa tradicional), mas não busque dar densidade psicológica aos personagens como no grande teatro naturalista do século XIX. Não há monólogos interiores. Os personagens falam só com os outros e as falas são contidas. Ao invés do excesso de ação ou de emoção, a ênfase está na ambiência e no tom (DESSER, 1997, p. 10), nas pausas e silêncios que ecoam a tradição do drama Nô mas também o Impressionismo,¹⁰ colocando em cena personagens comuns, nem épicos, nem trágicos, personagens medianos, com vidas medianas, nada de excepcionais nem heroicas, com falas convencionais sobre assuntos banais, sem nenhuma pretensão intelectual e poética, sem frases de efeito, reflexões abstratas e lições de vida, sujeitos em eclipse não por serem alienados, anônimos na multidão urbana como o homem moderno, mas figuras quase fantasmais, por marcarem pouco a sua presença, a sua voz, a sua vida, e sem nenhuma dimensão metafísica.

Mas para recuperar a experiência de desdramatização, do neutro em Ozu, não se pode repetir, emular Ozu. Talvez essa tentação seja mais visível em *Tokyo Ga*, de Wim Wenders (1985), que não só busca as imagens dos filmes de Ozu no Japão dos anos 80, mas começa “seu” filme com cenas de *Contos de Tóquio*, fala com o cameraman de Ozu, filma usando as mesmas lentes que Ozu usava, nos mesmos lugares, e por fim, reencontra e entrevista um dos atores mais presentes na cinematografia de Ozu: Chishu Ryu. Wenders parte do cansaço das imagens midiáticas do presente para ser curado pelas imagens de Ozu, como Trevor (William Hurt) é curado de sua cegueira pelo personagem (não por acaso) interpretado por Chishu Ryu em *Até o fim do mundo (Until the end of the world*, 1991), outro filme de Wim Wenders.

O cansaço, para Wenders (e talvez para o escritor e seu colaborador Peter Handke), é uma forma de ter acesso ao neutro. Fadiga e cansaço que não devem ser confundidos com depressão (BARTHES, 2003, p.39), mas que são uma forma de se “esvaziar” (idem, p. 37), a expressão de um “direito ao repouso” (idem, p. 41). Talvez, mais do que encontrar um pai, “seu único mestre”, um antecessor

a posteriori (já que Wenders toma contato com os filmes de Ozu só em 1973 [de acordo com GEIST, 1983, p. 234], quando começava a escrever o roteiro de seu quarto longa-metragem, *Alice nas cidades* [*Alice in der Städten*, 1973]), a intenção de Wenders seja buscar nos filmes de Ozu uma casa – com o risco da nostalgia que acompanha o cinema do realizador alemão, como fica explícito na voz do próprio diretor: “Quanto mais a realidade de Tóquio aparecia como uma fantasmática, sem amor, ameaçante e mesmo inumana proliferação de imagens, maior e mais potente era a amorosamente organizada mítica cidade de Tóquio nos filmes de Yasujiro Ozu” (WENDERS, 2001, p. 221).

O cansaço e tédio como figuras do neutro podem ser encontrados também através da insônia que os protagonistas experimentam em *Encontros e desencontros* (*Lost in translation*, 2003), de Sofia Coppola, devido à mudança de fuso horário na viagem dos EUA para o Japão e que possibilita o encontro deles num hotel em Tóquio, mas também o encontro deles com a cidade, sob uma perspectiva que se assume como intrusa, que lida com os clichês mas vai além da dualidade opositiva entre Japão e Ocidente, entre o eu e o outro. O encontro é um breve momento na vida dos dois, enquanto a estrela do cinema norte-americano Bob Harris (Bill Murray) grava uma propaganda de uísque e Charlotte (Scarlet Johansson) espera seu namorado fotógrafo que está trabalhando. Eles estão de passagem por Tóquio e pela vida um do outro. Há uma certa melancolia, enfatizada pela bem escolhida música climática, mas nada dilacerante, nem no encontro nem no desencontro, e que não remete a nenhum passado da cidade (como no filme de Wenders), quase a nenhum passado dos protagonistas, assim como a nenhum futuro, apenas o presente fugaz e fantasmal que nos constitui.

Um contraponto com o filme de Sofia Coppola poderiam ser tanto *Maboroshi*, de Koreeda, como *Suzaku*, de Naomie Kawase, por seus personagens acabarem por se situar em pequenas vilas: no filme de Koreeda, uma vila de pescadores; no filme de Kawase, uma vila que vive na expectativa de construção de uma ferrovia, o que acaba não acontecendo. Se a vila de pescadores aparece para a protagonista como um espaço de reinício, a vila de Kawase não parece estar

alheia ao processo de modernidade, mesmo que marcada pela sua marginalidade do processo – não há nada tão violento e brutal como a modernização encenada nas pequenas cidades chinesas, por exemplo, em *Unknown pleasures* (*Ren xiao yao*, 2002) de Jia Zhang-Ke. Tanto nos filmes de Kawase como nos de Koreeda persiste um impalpável que pode ser apenas o vento que passa breve pelas árvores, como os encontros e desencontros, feitos por poucas palavras.

Se a homenagem de Wenders faz o cinema de Ozu dialogar com o cinema do simulacro, *Five dedicated to Ozu*, de Abbas Kiarostami (2003), parece levar o cinema de Ozu para um outro caminho, na esteira do cinema moderno, sem personagens individuais, apenas passantes pelos cinco longos planos fixos e sem cortes, equiparando no mesmo nível pessoas, objetos e animais em paisagens à beira-mar, num tempo saturado, presente desde as experiências do cinema *underground* norte-americano a trabalhos de vídeo arte.

Talvez a homenagem que mais me mobilize em nossa entrada no cinema contemporâneo seja *Café Lumière*, de Hou Hsiao-Hsen, filmado no Japão. Também como no caso de Wenders, Hou Hsiao-Hsen conhece os filmes de Ozu já no meio de sua carreira, e trilha um caminho particular no encontro com o cotidiano. Após fazer filmes mais comerciais e traçar todo um vasto panorama da história de Taiwan, sempre relacionado com o cotidiano familiar, Hou Hsiao-Hsen, em filmes mais recentes, encena o contemporâneo, como em *Millenium mambo* (*Qian xi man po*, 2001), no próprio *Café Lumière*, num dos episódios de *Three Times* (*Zui hao de shi guang*, 2005) e em sua primeira produção feita na França, *Le voyage du ballon rouge* (2007). A homenagem a Ozu não implica um pastiche, uma paráfrase mas um diálogo. Em *Café Lumière*, se a família tradicional é ainda forte nas decisões dos personagens, a jovem solteira fica grávida, não quer se casar e esta decisão, mais do que revelada dramaticamente, é apenas sugerida. Mesmo na cena em que fala com os pais, este assunto parece ser tratado em pé de igualdade com outros assuntos mais corriqueiros. No fim do filme, os trens caminham como as várias possibilidades da vida e do cotidiano, igual e diferente a tantos outros dias, entre os muitos ou poucos dias que nós viveremos.

Por que (re)ver Ozu hoje em dia? Não pela sombra marcada por autocontrole e disciplina, mas pela possibilidade de trazer um pouco de delicadeza em meio a um mundo de excessos de informação, falas, imagens e sons. Pelo desejo de uma vida mais comum, mas não menos bela. Uma questão que ainda fica e insiste a partir de Ozu é: de como mostrar a casa diante da exploração máxima da intimidade, da espetacularização dos afetos e dos reality shows? Que casa é essa que pode nos acolher? Terminamos nossa viagem pelo comum voltando às mesmas questões com que começamos nossa caminhada. O pudor que nos vem a partir de Ozu reaparece não como forma de silenciar e reprimir afetos, mas de revalorizar a sutileza e a invisibilidade dessa casa que começava a se dispersar nos seus filmes. Fica talvez ainda o desejo de reconstruir, reconquistar uma sensação de estar em casa no mundo, “uma experiência de completa consonância entre o nosso corpo e o corpo da Terra. Entre eu e o outro. Não importa se o outro é uma paisagem, algo ou alguém amado, uma casa ou um ato. As coisas fluem. Parece não haver resistência entre eu e o mundo. A relação é tudo.” (JACKSON, 1995, p.110).

Referências bibliográficas

- ALMAS, Almir. Japão de brasileiros: o cinema japonês e sua inter-imagem no cinema brasileiro. In: GREINER, Christine & FERNANDES, Ricardo Muniz (orgs.). **Tokyoaqui**: um Japão imaginado. São Paulo: SESC SP, 2008.
- BARTHES, Roland. **O neutro**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita 2**: a experiência limite. São Paulo: Escuta, 2007.
- BURCH, Noël. Ozu In: **To the distant observer**. Forms and meanings in Japanese cinema. Berkeley: University of California Press, 1979.
- DESSER, David. Introduction In: DESSER, David (org.). **Ozu's Tokyo story**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- _____. The Imagination of the transcendent In: PHILIPS, Alastair & STRINGER, Julian (orgs.). **Japanese cinema**: texts and contexts. New York: Routledge, 2007.
- ERLICH, Linda. Travel toward and away. In: DESSER, David (org.). **Ozu's Tokyo story**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- _____. New view, new choices In: **Viennale retrospective**. Viena, 2004.
- GEIST, Kathe. West looks East: the influence of Yasujiro Ozu on Wim Wenders and Peter Handke. **Art Journal**, Vol. 43, 3, outono 1983.
- HARTOG, Simon. Interview with Carlos Reichembach for the television program Visions. **Framework**: The Journal of Cinema and Media, 28 (1985).
- HASUMI, Shiguéhiko. **Yasujiro Ozu**. Paris: Editions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1998.
- JACKSON, Michael. **At home in the world**. Durham: Duke University Press, 1995.
- KORNES, Abé Mark. The riddle of the vase: Ozu Yasujiro's Late spring (1949) In: PHILIPS, Alastair e STRINGER, Julian (orgs.). **Japanese cinema**: texts and contexts. New York: Routledge, 2007.
- LOPES, Denilson. **Nós os mortos**: Melancolia e neo-barroco. Rio de Janeiro: 7Letras, 1999.
- _____. **A delicadeza**: estética, experiência e paisagens. Brasília: Ed.UnB, 2007.
- LÓPEZ, José Manuel (org.). Naomi Kawase. **El cine em el umbral**. Madri: T & B/Festival Internacional de Cine Las Palmas de Gran Canaria/CGAI, 2008.
- MARTIN, Adrian. Cierta oscuro rincón del cine moderno In: LÓPEZ, José Manuel (org.). Naomi Kawase. **El cine em el umbral**. Madri: T & B/Festival Internacional de Cine Las Palmas de Gran Canaria/CGAI, 2008.
- MCDONALD, Keiko. **Reading a Japanese film**. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2006.
- NAGIB, Lúcia & PARENTE, André (orgs.). **Ozu**: o extraordinário cineasta do cotidiano. São Paulo: Marco Zero/Cinematoteca Brasileira/Aliança Cultural Brasil-Japão, 1990.
- NYGREN, Scott. **Time frames**. Japanese cinema and the unfolding of history. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
- PARENTE, André. **Ensaio sobre o cinema do simulacro**. Rio de Janeiro: Pazulin, 1998.
- PHILIPS, Alastair e STRINGER, Julian (orgs.). **Japanese cinema**: texts and contexts. New York: Routledge, 2007.
- RITCHIE, Donald. **Ozu**. Berkeley: University of California Press, 1977.
- SCHRADER, Paul. **Transcendental style in film**: Ozu, Bresson, Dreyer. Da Capo, 1988.

VIEIRA, João Luiz. Quem sou eu? Cinema japonês contemporâneo e a identidade em xeque, **Poesia sempre**, ano X, n.17 (dezembro 2002), Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional.

YOSHIDA, Kiju. **O antcinema de Yasujiro Ozu**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

YOSHIMOTO, Mitsushiro. Japanese cinema in search of a discipline. In: Kurosawa. **Film studies and Japanese cinema**. Durham: Duke University Press, 2000.

WENDERS, Wim. Tokyo-Ga In: **On films: Essays and conversations**. New York: Faber & Faber, 2001.

ZEMAN, Marvin. A arte zen de Yasujiro Ozu, o poeta sereno do cinema japonês. In: NAGIB, Lúcia e PARENTE, André (orgs.). **Ozu: o extraordinário cineasta do cotidiano**. São Paulo: Marco Zero/Cinemateca Brasileira/Aliança Cultural Brasil-Japão, 1990.

-
1. E-mail: noslined@bighst.com.br.
 2. Também não há uma ênfase na Tóquio moderna. A cidade aparece sem ênfase, o que Kiju Yoshida (2003, p. 182) chama de "Tóquio da invisibilidade". O predomínio é das imagens da intimidade ou de pequenas ruas, sem muitas pessoas, o que ecoa nos filmes de Koreeda e Kawase, que vão ainda mais longe na encenação de seus dramas em pequenas cidades, sem que isso pareça uma recusa do contemporâneo, embora haja claramente um contraste com a Tóquio hipermoderna e dos mangás, espaço saturado pela luz de neon e por ícones pop, parecendo mais uma estratégia por uma outra temporalidade, um outro ritmo, uma outra forma de viver e perceber a vida, menos frenética e mais contemplativa, mas não sei se nostálgica, idealizadora de um passado perdido.
 3. Mitsushiro Yoshimoto (2000, p.8) identifica três momentos de recepção do cinema japonês nos EUA: 1) celebração humanista de grandes autores e da cultura japonesa nos anos 60, como no caso do trabalho pioneiro de Donald Ritchie; 2) celebração formalista e marxista do cinema japonês como uma alternativa para o cinema clássico de Hollywood nos anos 70; 3) reexaminação crítica das perspectivas anteriores através da introdução do discurso de alteridade e da análise intercultural dos anos 80.

4. Akira Kurosawa tornou-se reconhecido internacionalmente ao ganhar o Leão de Ouro no Festival de Veneza por *Rashomon* em 1950 e Kenji Mizoguchi foi premiado sucessivamente no Festival de Veneza de 1952 a 1954, incluindo o Leão de Ouro por *Contos da lua vaga* (*Ugetsu Monogatari*) em 1953. Para a recepção de Ozu fora do Japão em comparação com outros cineastas japoneses (DESSER, 1997, p.2/3; ALMAS, 2008).
5. De acordo com o historiador Jeffrey Lesser em entrevistas realizadas para a escrita de seu livro *A disconted diaspora*, filmes japoneses eram apresentados regularmente em várias salas de cinema na cidade de São Paulo, pelo menos já nos anos 50, e marcaram a memória de críticos como Rubem Biáfora bem como de cineastas como Walter Hugo Khouri. Há também uma entrevista de Carlos Reichenbach (in HARTOG, 1985, p.50-55) em que menciona importância de Ozu. Seria uma hipótese a ser confirmada se alguns cineastas e críticos brasileiros tiveram contato com o cinema de Ozu bem antes de seu reconhecimento na Europa e qual seu impacto. Mais recentemente, do ponto de vista de registro em livro, Ozu. *O extraordinário cineasta do cotidiano*. Organizado por Lúcia Nagib e André Parente, publicado em 1990, é uma boa apresentação da obra do cineasta ao público brasileiro, mas não conta com nenhum artigo escrito por autores brasileiros. Seria interessante ainda consultar artigo de André Parente escrito sobre Ozu no seu livro *Ensaio sobre o cinema do simulacro*. Quanto à produção cinematográfica brasileira, apesar do elogio de Ozu feito em *Santiago* (2007), de João Moreira Salles, com direito à citação de trecho de filme de Ozu ou o uso de "planos mortos" em *A casa de Alice* (2008), de Chico Teixeira, não parece ecoar um diálogo particular ou forte com a proposta que defendemos neste ensaio.
6. Para o debate iniciado em torno de seu primeiro longa metragem de ficção, *Maboroshi* (1995), em especial, articulando a herança de Ozu com outros cineastas japoneses contemporâneo (ver DESSER, 2007, 274/5). Neste contexto, *Maboroshi* nos interessa por ser um drama que esvazia os momentos de maior intensidade pela elipse, por planos de paisagens e objetos, interpretações contidas, poucos closes e por enfatizar os atos banais do cotidiano.
7. Sobre este filme, ver McDONALD, 2006, p.244/257.
8. "Por que este cineasta que é o menos japonês foi considerado como tipicamente japonês?" (HASUMI, 1998, p.10)
9. Quando este ensaio já estava concluído vi *35 doses of rum* de Claire Denis (2008) que evoca *Pai e Filha* buscando transpor a delicadeza do afeto que unem pai e filha em outro contexto cultural e momento histórico, atualizando o formato tradicional da família em Ozu, colocando-a de forma mais fluida entre não só pai e filha, mas a vizinha apaixonada pelo pai e o rapaz com quem a filha acaba por se casar no fim.
10. A referência ao teatro Nô é comum, em se tratando de Ozu, mas não a referência ao Impressionismo. Ela aparece rapidamente mencionada (ZEMAN, 1999, 126) e procurei atualizá-la (LOPES, 2007, p.169; LOPES, 1999, p.79/81)

Modernidade e nostalgia no cinema chinês contemporâneo

Ludmila Moreira Macedo de Carvalho¹ (UFBA)

Introdução

Na passagem que une (ou separa) os dois volumes de sua teoria do cinema – a saber, *Cinema 1: imagem-movimento* e *Cinema 2: imagem-tempo* –, o filósofo francês Gilles Deleuze diz que o cinema só se torna verdadeiramente moderno quando se vê obrigado a produzir um novo tipo de imagem capaz de responder a um estado de configurações históricas inéditas. “O realismo, apesar de sua violência – ou melhor, com toda sua violência que continua sendo sensório-motora – é indiferente a este novo estado das coisas. (...) Nós precisamos de novos signos” (DELEUZE, 1986, p.206). Com “este novo estado das coisas” ele se referia a um período histórico específico: o fim da Segunda Guerra Mundial e as profundas transformações sociais, políticas e econômicas que culminaram, entre outras coisas, com a crise do cinema hollywoodiano e de seu clássico sistema narrativo. Segundo Deleuze, os movimentos cinematográficos surgidos neste período – sobretudo o neorealismo na Itália e a *nouvelle vague* na França – foram responsáveis pela transição do cinema clássico para o cinema moderno, ou seja, da imagem-movimento para a imagem-tempo.

O que aconteceria, então, se fizéssemos uma tentativa de extrapolar a estrutura do pensamento deleuziano para além dos limites do cinema europeu do pós-Guerra e em direção às sociedades contemporâneas não ocidentais, como é o caso do atual cinema chinês? Minha hipótese é que seria possível entender

a passagem da imagem-movimento para a imagem-tempo não como um único período historicamente e geograficamente definido, mas como resultado de qualquer período de crise. Desta maneira, o intenso processo de modernização pelo qual passa a China a partir dos anos 1980 pode ser compreendido como um destes momentos fundamentais de crise, e que por sua vez obriga o cinema a produzir novas imagens capazes de responder a tais configurações sociais e históricas inéditas. Tendo isso em mente, podemos em seguida nos questionar de que maneira este intenso processo de modernização vem sendo representado cinematograficamente nas três regiões que configuram os cinemas de língua chinesa: a saber, a China continental, Taiwan e Hong Kong.

Cinema – visualidade – modernidade

Embora cada uma destas regiões possua suas particularidades geográficas, sociais, históricas, políticas e artísticas, é possível identificar como traço comum entre elas a estreita relação entre o processo de modernização e o desenvolvimento do cinema. Não é por acaso que o cinema tenha se tornado a forma artística de maior importância nos países de língua chinesa nos últimos anos, a principal janela não somente de exibição da China e de sua identidade nacional para o mundo como também de autorrepresentação. A visualidade do meio cinematográfico sempre esteve intimamente relacionada à ideia de modernidade, de inovação tecnológica e visual. No caso de sociedades pós-coloniais e/ou do chamado Terceiro Mundo essa relação torna-se ainda mais estreita, já que nelas existe uma complexa relação entre a atividade de ser espectador e a autoconsciência do ato de ser espetáculo. A autora de estudos culturais asiáticos Rey Chow escreve: “ser de origem chinesa não significa apenas observar a China numa tela – significa observar a si mesmo sendo representado enquanto espetáculo, enquanto algo que é desde sempre observado” (CHOW, 1995, p.9)².

Desta forma, é compreensível que tenham surgido movimentos de renovação cinematográfica nas três regiões justamente a partir dos anos 80, com

a intensificação do processo de modernização: estamos falando da chamada Quinta Geração na China continental, da *nouvelle vague* em Taiwan e da nova geração em Hong Kong. A Quinta Geração chinesa foi representada por cineastas como Chen Kaige, Tian Zhangzhuan e Zhang Yimou, formados na primeira turma após a reabertura da academia nacional de cinema depois do fim da Revolução Cultural (1976). Para estes cineastas, havia uma tensão fundamental entre o respeito à tradição cultural chinesa e ideias mais progressistas – ou seja, ao passo em que eles desejavam abraçar o processo de modernização (inclusive do ponto de vista estético, já que muitos deles se identificavam com o cinema europeu moderno), isso não deixava de representar uma certa submissão ao modo de produção e pensamento ocidentais. “Intelectuais modernos frequentemente se vêem ao mesmo tempo como internos à China, vitimizados pelo sufocante ambiente social, e externos à ela, devido à sua consciência do espaço além do seu horizonte cultural – a saber, o Ocidente” (LU, 2002, p.5)³.

Em Taiwan, a chamada *nouvelle vague* também aparece a partir dos anos 80, mas neste caso a renovação se dá por motivos diferentes daqueles que motivaram os cineastas da Quinta Geração. Devido à sua história de ocupações políticas e militares (o território já foi invadido por portugueses, espanhóis, japoneses e chineses), a região possui muitas características de uma sociedade em transição entre o colonialismo e o capitalismo. Embora em Taiwan o cinema novo se deva mais ao aparecimento pontual de cineastas de reconhecida qualidade artística – no caso, Edward Yang, Hou Hsiao-Hsien e Wu Nien-jen – do que a um movimento coletivo propriamente dito, pode-se dizer que os diretores desta geração tratam de temas relacionados a esta história de transformações, sobretudo em sua dimensão pessoal e familiar. Por exemplo, o filme *A borrowed life* (1994), de Wu Nien-jen, retrata a impossibilidade real de comunicação entre gerações de uma família onde pais e filhos falam línguas diferentes.

Já em Hong Kong, onde a indústria cinematográfica já era bastante produtiva e popular desde os anos 1960, a nova geração começa a aparecer após a assinatura do acordo político de 1984 que devolveria a colônia britânica

para o domínio chinês a partir de 1997. Diante da possibilidade de profundas mudanças políticas, econômicas e sociais – o que o autor Ackbar Abbas chama de “desaparecimento” da cultura local –, cineastas como Stanley Kwan, Ann Hui e Allen Fong começaram a se questionar sobre o local e o individual. “A antecipação do fim de Hong Kong como as pessoas a conheciam foi o início de uma preocupação profunda com suas especificidades históricas e culturais” (ABBAS, 1997, p.7)⁴. Mais do que colocar-se como uma simples alternativa ao cinema comercial, portanto, os autores dessa *nouvelle vague* de Hong Kong estavam preocupados em tentar definir uma identidade local num contexto repleto de indefinições.

Vale mencionar que estes movimentos cinematográficos surgidos nos anos 1980 encontram-se atualmente em suas segundas gerações, o que significa dizer, entre outras coisas, que os cineastas contemporâneos já pegam o processo de modernização em rápido andamento. Modernização deixa de ser um conceito abstrato para se tornar a realidade com a qual milhões de pessoas precisam lidar todos os dias. Para estes cineastas, não se trata mais de identificar binômios como tradição *versus* modernidade, família *versus* coletividade, localismo *versus* globalização, como foi no início, mas de procurar uma nova forma de representar, quer dizer, de tornar visíveis os problemas já instalados.

Uma destas formas de representação é o sentimento nostálgico. Nostalgia é um destes termos usados frequentemente mas definidos esporadicamente, uma destas palavras tão familiares que raramente paramos para perguntar seu significado. Quando ela apareceu, no século XV, a palavra era associada ao desejo físico de retornar ao local de origem, uma patologia que podia ser curada com o retorno ao lar. No século XX, porém, o termo deixou de ser fisiológico e passou a ser inteiramente psicológico; da mesma maneira, deixou de ser curável para ser incurável, com a conclusão dos psicanalistas de que era fundamentalmente impossível “voltar para casa” – já que esta não era exatamente um lugar que era desejado, mas sim um tempo idealizado. “Diferentemente do espaço, não se pode retornar no tempo – o tempo é irreversível. Nostalgia é a reação a esta triste constatação” (HUTCHEON, 2000)⁵. Seja o desejo pelo local de origem, por um

tempo passado ou mesmo por um objeto/pessoa que não se pode ter, a nostalgia implica sempre um processo de distanciamento do sujeito, uma vez que ela o coloca mediado por um desejo intransponível – o desejo é sempre aquilo que falta, aquilo que não se tem no presente (nem se pode ter, já que o objeto de desejo não existe).

Não é a primeira vez que o conceito de nostalgia é utilizado no contexto da pós-modernidade, especialmente quando associado ao cinema pós-colonial e/ou de Terceiro Mundo. Neste contexto, o conceito é geralmente relacionado ao desejo por um passado de independência social e política, por uma época onde a realidade era algo estável e a identidade era fixa. Fredric Jameson critica o chamado “filme nostálgico” precisamente por sua tendência de generalização do passado, representado nestes filmes quase sempre de maneira estilizada e fetichista. “O filme nostálgico reestrutura toda a questão do pastiche e o projeta num nível coletivo e social, onde a tentativa desesperada de se apropriar de um passado que falta é agora refratada pelas leis de ferro da moda (...)” (JAMESON, 1991, p. 19).⁶ Meu argumento, no entanto, é que a nostalgia pode ser vista também como uma alternativa possível da alegoria política, ou seja, como uma maneira de oferecer uma perspectiva diferente e ao mesmo tempo complexa sobre a modernização e suas consequências.

Ela está, de fato, presente em alguns dos filmes mais significativos vindos dos países de língua chinesa nos últimos anos, tais como *Que horas são aí?* (Tsai Ming-liang, Taiwan, 2001), *2046* (Wong Kar-wai, Hong Kong 2004) e *Em busca da vida* (Jia Zhang-ke, China, 2006), os quais analisaremos em seguida.

Hong Kong

2046 parece, à primeira vista, representar o conceito clássico de filme nostálgico jamesoniano, uma vez que a história se passa nos anos 60 e traz a lembrança sentimental de um tempo que passou e não volta mais. Diferentemente

do filme histórico, no qual o objetivo é o de alcançar a máxima autenticidade histórica possível, o filme nostálgico tem como objetivo transmitir uma ideia de passado através das “qualidades estilísticas da imagem” (JAMESON, 1991, p.19). Tais qualidades estão presentes não só em *2046* como também nos outros filmes que compõem a trilogia “anos 60” do diretor, a saber, *Dias selvagens* e *Amor à flor da pele*: o uso de cores quentes, de diferentes materiais e texturas, e de cenários abarrotados de detalhes que rendem o passado algo visualmente irresistível.

Neste filme, porém, a conhecida estética *wongiana* de elevar a fetiche objetos ordinários do passado contrasta com visões pseudofantásticas do futuro. O protagonista é supostamente o mesmo jornalista interpretado por Tony Leung em *Amor à flor da pele* que, após sua grande decepção amorosa com Maggie Cheung, se instala num quarto de hotel em Hong Kong para escrever um romance de ficção científica enquanto tem casos amorosos com diversas mulheres, incluindo uma outra personagem trazida de volta de *Dias selvagens*. Embora as partes futurísticas do filme tenham a aparência de um típico exemplar de ficção científica, a narrativa não obedece às regras do gênero: na realidade, os personagens do romance *2046* não passam de versões metalinguísticas dos próprios personagens do filme, e o tema de viagem no tempo se refere mais às questões de memória humana do que de tecnologia e ciência.

O que um filme que se passa nos anos 60 e faz referências metafísicas ao futuro tem a dizer sobre a Hong Kong contemporânea? Primeiro, não se pode esquecer que o próprio título do filme evoca, de maneira provocativa, o primeiro ano depois do fim da política “um país, dois sistemas”, ou seja, a promessa de cinquenta anos de autonomia política que a China fez à ex-colônia britânica após sua devolução ao domínio chinês em 1997. Na história dentro da história de *2046*, o futuro representa o lugar onde as pessoas vão para recuperar lembranças perdidas, já que, com diz o protagonista, no futuro nada muda. No entanto, o que o filme parece dizer é justamente o contrário: a busca por uma estabilidade – seja ela política ou de identidade – é uma tarefa desde sempre impossível, uma vez que nada permanece igual com a passagem do tempo. Apesar das tentativas do

personagem de reviver o passado, tudo continua mudando, inclusive ele mesmo. Mesmo assim, é o passado que molda sua experiência do presente e do futuro, já que ele não consegue superar as lembranças de seu romance com a personagem de *Amor à flor da pele*.

O caso de *2046* é semelhante ao de outro filme importante de Wong Kar-wai, *Felizes juntos* (1997), que, na época de seu lançamento, foi interpretado como o “filme-comentário” do diretor sobre a devolução de Hong Kong para o domínio chinês. O filme se passa na Argentina e não faz nenhuma menção direta a Hong Kong, mas é pontuado por uma certa instabilidade visual, uma atmosfera de deslocamento que foi associada por muitos críticos à situação de deslocamento vivida pela própria Hong Kong na época. Da mesma maneira que Wong teve que se afastar no espaço para melhor contemplar o espaço social de Hong Kong em 1997, agora ele teve que se afastar no tempo para imaginar como será o futuro da região depois da promessa dos cinquenta anos sem mudanças – de qualquer maneira, é importante observar que ele só consegue fazer avançar um comentário social desta natureza de maneira indireta.

Taiwan

Em *Que horas são aí?*, a nostalgia não é representada por um apego sentimental ao passado, mas sim por uma espécie de alienação geográfica, realçada pela quase completa ausência de comunicação e interação entre os personagens. Neste filme o jovem Hsiao-Kang, personagem-fetiche do diretor Tsai Ming-liang, aparece vendendo relógios numa passarela entre as movimentadas ruas de Taipei. Uma jovem compra um desses relógios e revela que vai para Paris no dia seguinte.

Apesar do título do filme e do tema dos relógios, a alienação é muito mais de ordem espacial do que temporal. O objeto nostálgico é a própria cidade de Taipei, típica metrópole pós-moderna retratada em suas ruas e prédios modernos

e impessoais, nos quais as pessoas transitam automática e anonimamente como peças de uma enorme engrenagem. A atenção de Tsai Ming-liang, no entanto, está tanto nas relações interpessoais quanto no espaço social propriamente dito, uma vez que os dois são inseparáveis e interpenetráveis. Depois que a compradora do relógio vai para Paris, Hsiao-Kang começa lentamente a se inserir em seu espaço (imaginário): muda a hora dos seus relógios para o horário francês, assiste a filmes de Truffaut e sonha com ela. Ela, por sua vez, experimenta sintomas do isolamento social e a alienação que acometem muitas pessoas fora de seu lugar de origem. Bebe café demais, passa mal, ouve estranhos barulhos vindo do quarto acima que parecem vir do além. No fim, o pai morto de Hsiao-Kang aparece misteriosamente em Paris, insinuando que não são somente os espaços de Paris e Taipei que parecem se contrapor e se fundir mas o espaço dos vivos e dos mortos, o mundo material e o mundo dos fantasmas.

Se nos filmes taiwaneses da geração anterior (Edward Yang, Hou Hsiao-Hsien e mesmo Ang Lee em sua fase local) a família já figurava no centro dos embates entre tradição e modernidade, nos filmes de Tsai o núcleo familiar já se encontra completamente desestruturado. Em *Que horas são aí?* o pai está morto e a mãe apela para rituais religiosos na tentativa de comunicar-se com ele. Cada personagem aparece isolado em seu próprio universo particular, raramente interagindo com outros. A narrativa se prende em momentos banais do cotidiano nos quais são inseridos momentos fora do ordinário. Ao longo de seus filmes, essa incomunicabilidade e isolamento entre os personagens atingirá níveis ainda maiores, como vemos em *Eu não quero dormir sozinho* (2006), no qual personagens mal trocam algumas palavras.

Vale a pena mencionar que logo depois de *Que horas são aí?*, em 2002 Tsai Ming-liang lança um curta-metragem de vinte minutos chamado *A passarela se foi*, no qual os mesmos personagens reaparecem e a relação entre espaço social e alienação se mostra ainda mais evidente. A moça volta de Paris, mas não encontra Hsiao-Kang porque a passarela onde ele vendia relógios foi demolida, e em seu lugar construída uma passarela subterrânea. As mudanças na cartografia

urbana são tão rápidas que deixam as pessoas desorientadas, tornando os desencontros humanos que já se mostravam aparentes ainda mais inevitáveis. Neste filme há belíssimas cenas nas quais os transeuntes se veem redobrados como se estivessem num espelho, refletidos pela superfície ultrabrilhante e asséptica dos prédios modernos. Num espaço em que nem mesmo as estruturas fixas (prédios, monumentos) sobrevivem por tempo suficiente para se tornarem parte do imaginário social, o sentimento nostálgico se transforma numa eterna busca por algo inalcançável, desde sempre inexistente.

China

Este mesmo tipo de transformação espacial, tão rápida que chega a desnortear é o tema de *Em busca da vida*. Jia Zhang-ke é considerado um dos mais importantes cineastas da nova geração chinesa por demonstrar uma preocupação especial com os efeitos do processo desenfreado de desenvolvimento nos habitantes das cidades pequenas e rurais. A partir deste filme pode-se colocar o seguinte questionamento: o que acontece com o sentimento nostálgico quando tudo, inclusive o próprio presente, está em processo de desaparecimento?

Em busca da vida se passa na região do rio Yangtze, onde a construção da maior represa do mundo vem provocando o alagamento de cidades inteiras e o deslocamento massivo de populações. É contra este pano de fundo de desconstrução e desolamento na cidade de Fenjie que um homem e uma mulher procuram por seus respectivos esposos desaparecidos. O primeiro procura a filha que não vê desde que sua esposa o abandonou há 16 anos. A segunda tenta encontrar o marido, que foi trabalhar na região dois anos atrás e desde então não deu mais notícias. Ambas as histórias são narradas paralelamente, jamais se encontram e possuem desfechos distintos.

Seria possível dizer, a partir do tema e da própria dinâmica do filme, que segue os personagens de maneira fluida, quase desinteressada, que se trata de

um investimento neorrealista do cineasta em testemunhar os acontecimentos recentes naquela região e como as pessoas se veem afetadas por isso. No entanto, ver este filme como um documentário, mesmo um documentário ficcionalizado, não é possível. Algumas coisas literalmente saltam aos olhos e dão ao filme uma dimensão de significado que vai além do realismo. Quase na metade do filme, o personagem principal olha para o céu e ali aparece, sem mais nem menos, um disco voador que corta os céus – a mulher que procura pelo marido também o vê, e ambos reagem ao aparecimento deste objeto estranho com a maior naturalidade. Pouco depois, vemos um prédio inteiro simplesmente decolar como um foguete e desaparecer nos céus. Tais elementos contrastam com o realismo bruto do filme até então, não só pelo fator de manipulação da imagem mas pelo próprio modo como eles aparecem e desaparecem sem sequer serem problematizados.

O que fazer destas imagens estranhas, que aparecem sem aviso e desaparecem sem nenhum comentário? Poderíamos interpretar estes elementos de maneira alegórica, como é inclusive comum fazer nos cinemas de países de Terceiro Mundo, e dizer que o disco voador representa a força do capitalismo invadindo a China e transformando tudo. No entanto, eu prefiro encarar estes aparecimentos como uma provocação, um convite a olhar o filme sob uma nova perspectiva.

Podemos comparar a aparição destes objetos estranhos com o que nas artes plásticas se chama de anamorfose, que nada mais é do que uma mudança de perspectiva. Vejamos, por exemplo, o quadro *The ambassadors* (*Os embaixadores*), do pintor do século XVI Hans Holbein (figura 1). A pintura retrata dois homens de aspecto imponente num cenário repleto de objetos comuns para o contexto da época: uma estante de madeira, livros, instrumentos musicais e científicos. É possível ver também uma mancha amorfa, não identificável, bem no centro inferior da tela. Ao mesmo tempo em que a mancha está bem visível, é como se ela não estivesse ali, já que não sabemos como identificá-la. É apenas olhando para o quadro por um outro ângulo que se torna possível ver que a mancha é, na verdade, a representação de uma caveira – mas aí são as próprias figuras dos embaixadores que se tornam amorfas (figura 2).



Figura 01 – *The ambassadors* (1533)



Figura 02 – *The ambassadors* (detalhe)

Fonte: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Holbein-ambassadors.jpg> (domínio público)

Da mesma maneira, o prédio que desaparece é o detalhe que salta aos olhos no filme de Jia Zhang-ke e, pelo próprio absurdo da imagem, nos obriga a olhar para o todo a partir de um outro ponto de vista. Nesse sentido, não é o estilo realista nem a temática do filme que falam sobre o processo de modernização da China e os impactos sociais e humanos, mas precisamente a inserção de um objeto completamente absurdo, surreal, que não tem nenhuma relação aparente com o tema. É como se a própria realidade fosse absurda demais para ser expressa de maneira realista, linear.

Conclusão

Os três filmes analisados até agora, embora bem diferentes, têm em comum o fato de representarem um estado de transformação histórica mesmo que não tratem diretamente de assuntos sociais ou políticos – pelo contrário, alguns até evitam qualquer ligação com o contexto político e social, preferindo ir em direção à abstração. Trata-se de um espaço cuja transformação é tão rápida e traumática que a única maneira de capturá-lo em imagens consiste em evocar questões indiretas como a nostalgia, o deslocamento e o desaparecimento.

O sentimento nostálgico, como vimos, está relacionado à falta fundamental, ao desejo por alguma coisa – um lugar, um tempo, um objeto – desde sempre inexistente. Essa falta fundamental pode ser representada visualmente de diversas maneiras – não somente através de algo que *não está lá* (desaparecimento), mas também de algo que *está lá* mas não se encaixa no resto da imagem (anamorfose). Em todos os filmes analisados há pelo menos um elemento estranho que salta aos olhos do espectador: o futuro em *2046*, o pai que volta dos mortos em *Que horas são aí?*, o disco voador em *Em busca da vida*.

No livro *Looking awry*, Slavoj Žižek interpreta o fenômeno da anamorfose como a reversão dos papéis de sujeito e objeto do olhar, já que para olhar “atravessado” (ŽIZEK, 1991, p.12), ou seja, de um ângulo diferente do padrão, o sujeito precisa se colocar em outra posição, ele precisa deixar de ser o agente do olhar para se tornar o objeto do olhar. Hanneke Grootenboer reforça esta visão: “O que vemos quando chegamos lá não é uma imagem que nos é dada, que nos é apresentada, mas que aparece no próprio processo de desdobramento” (GROOTENBOER, 2005, p.131).⁷ Do ponto de vista anamórfico, portanto, é o detalhe da figura que nos olha de volta.

Relembrando a importância da visualidade e da autorepresentação nos países pós-coloniais e de Terceiro Mundo, a anamorfose parece se apresentar como

uma ferramenta válida para interpretar o cinema chinês contemporâneo justamente por problematizar a questão do olhar. Ao contrário da alegoria, a anamorfose não coloca o objeto do olhar como algo estático e passivo às interpretações alheias⁸, mas como um elemento ativo, um componente da imagem que olha de volta e se coloca como produtor e consumidor das suas próprias representações visuais. Na imagem anamórfica o problema pode não ser dado literalmente, mas não obstante ele está lá, ele “aparece no próprio processo de desdobramento”.

Referências bibliográficas

- ABBAS, A. **Hong Kong: culture and the politics of disappearance**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- BENJAMIN, W. **The origin of german tragic drama**. Londres: NLB, 1977.
- BERRY, C., e FARQUHAR, M.A. **China on screen: cinema and nation**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2006.
- CHOW, R. **Primitive passions: visibility, sexuality, ethnography, and contemporary chinese cinema**. Nova Iorque: Columbia University Press, 1995.
- _____. **Sentimental fabulations, contemporary chinese films: Attachment in the Age of Global Visibility**. New York: Columbia University Press, 2007.
- DELEUZE, G. **Cinema 1: the movement-image**. Tradução de Hugh Tomlinson e Barbara Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- GROOTENBOER, H. **The rhetoric of perspective: Realism and Illusionism in Seventeenth-Century Dutch Still-Life Painting**. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- HUTCHEON, L. **Irony, nostalgia, and the postmodern: methods for the study of literature as cultural memory**. *Studies in comparative literature*, n. 30, 2000, p.189-207.
- JAMESON, F. **Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism**. Durham: Duke University Press, 1991.
- LU, T. **Confronting modernity in the cinemas of Taiwan and Mainland China**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- WILSON, J. L. **Nostalgia: sanctuary of meaning**. Lewisburg: Bucknell University Press, 2005.
- ZIZEK, S. **Looking awry: An introduction to Jacques Lacan through popular culture**. Cambridge: MIT Press, 1991.

Referências audiovisuais

2046. Wong Kar-wai. Hong Kong, 2004.
- A BORROWED LIFE (Duo Sang). Wu Nien-jen. Taiwan, 1994.
- AMOR À FLOR DA PELE (In the mood for love/ Fa yeung nin wa). Wong Kar-wai. Hong Kong, 2000.
- A PASSARELA SE FOI (The skywalk is gone/ Tian ciao bu jian le). Tsai Ming-liang. Taiwan, 2002.
- DIAS SELVAGENS (Days of being wild/ A fei zheng chuan). Wong Kar-wai. Hong Kong, 1990.
- EM BUSCA DA VIDA (Still life/ Sanxia haoren). Jia Zhang-ke. China, 2006.
- EU NÃO QUERO DORMIR SOZINHO (I don't want to sleep alone/ Hei yan cyuan). Tsai Ming-liang. Taiwan, 2006.
- FELIZES JUNTOS (Happy together/ Chun gwong cha sit). Wong Kar-wai. Hong Kong, 1997.
- QUE HORAS SÃO AÍ? (What time is it there?/ Ni na bian ji dian). Tsai Ming-liang. Taiwan, 2001.

-
1. Professora substituta da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Doutora em literatura comparada e cinema pela Universidade de Montreal (Canadá). E-mail: lud2046@hotmail.com
 2. *"Being Chinese is not just watching China on a screen – it is watching oneself being represented as a spectacle, as something always already watched"*. Todas as traduções subseqüentes são da autora.
 3. *"Modern intellectuals often perceive themselves both as insiders in China, victimized by the suffocating social environment, and as outsiders, due to their awareness of open space beyond their cultural horizon - namely, the West"*.
 4. *"The anticipated end of Hong Kong as people knew it was the beginning of a profound concern with its historical and cultural specificity"*.
 5. *"Time, unlike space, cannot be returned to - ever; time is irreversible. Nostalgia becomes the reaction to that sad fact"*.
 6. *"Nostalgia films restructure the whole issue of pastiche and project it onto a collective and social level, where the desperate attempt to appropriate a missing past is now refracted through the iron law of fashion (...)"*.
 7. *"What we see when we arrive there is an image that is not a given, that is not presented to us, but appears in the process of unfolding"*.
 8. Alegoria é uma contração das raízes *allos*, que significa outro, e *agoria*, que significa falar, ou seja, "falar pelo outro" (GROOTENBOER, 2005, p.136). A alegoria implica que a chave da interpretação de uma obra de arte nunca reside nela própria, mas em signos externos que são fundamentalmente arbitrários, uma vez que qualquer coisa pode significar qualquer outra coisa. Na anamorfose, por outro lado, a chave da interpretação está desde sempre presente, escondida na própria obra.

De passagem: corpos em trânsito nas paisagens urbanas do cinema contemporâneo

Erly Vieira Jr. (UFES/ doutorando pela UFRJ)

Diversas instâncias em fluxo: a câmera (seja ela fixa ou móvel), os corpos filmados, perambulantes, e os espaços urbanos por eles percorridos. No cinema contemporâneo, podemos perceber a emergência de um conjunto transnacional de narrativas pautadas por uma tentativa de apreender a dimensão do transitório, no tempo presente da atividade cotidiana. Este artigo pretende estender essa discussão a dois filmes asiáticos realizados no início deste século, bastante imersos nessas questões: *A passarela se foi* (Tsai Ming-Liang em 2002) e *Em busca da vida* (Jia Zhang-ke em 2006).

Neles, percebemos essa investigação do transitório tanto nos deslocamentos espaciais operados pelos personagens (os migrantes de Zhang-ke, em busca de oportunidades de trabalho em outras cidades; ou ainda pessoas que vão e vêm de diversos lugares, no filme de Tsai), quanto nas reconfigurações operadas no próprio espaço urbano, conjugando paisagens em constante mutação – como a passarela “que não mais está lá” (bem como os vendedores ambulantes), em *A passarela se foi* ou a cidade abandonada às pressas, para dar lugar à represa e a uma nova cidade, um tanto quanto desprovida das memórias e afetos da paisagem anterior, no filme *Em busca da vida*, bastante ilustrativo do avassalador (e pouco humanista) processo de reinvenção da China contemporânea, em busca de um lugar na globalização capitalista.

Nesse contexto, a relação dos corpos filmados com os espaços e paisagens é fundamental para a investigação sensorial da câmera. Afinal, as paisagens, mais que instâncias geográficas, são construções imaginárias/artificiais/culturais, capazes de tornar espaços impessoais em lugares de vivência, modificados por nossas experiências, memórias e afetos (PEIXOTO, 2004). É nelas que deixamos rastros, ao reinterpretarmos o visível com as formas oriundas do nosso arsenal simbólico, dando uma ordem à percepção do mundo, uma vez que elas já estão ligadas a “muitas emoções, a muitas infâncias, a muitos gestos” (CAUQUELIN, 2007, p. 31). E é quando interagimos com elas que vivenciamos um incessante processo de construção de identidades, a partir da integração do espaço ao afeto (LOPES, 2007), fazendo ativar os saberes e memórias que carregamos em nossos corpos e sentidos.

No caso das paisagens urbanas, presentes nos filmes que analisaremos a seguir, um outro fator se faz imprescindível para que elas sejam melhor compreendidas: o seu caráter de transitoriedade e multiplicidade, constitutivo de seus fluxos e fraturas. Marcada por um cruzamento entre diversos espaços e tempos, a paisagem contemporânea, como afirma Nelson Brissac Peixoto, é um vasto lugar de trânsito, entre o visível e o invisível, esgarçando o próprio tecido urbano: “as passagens são a arquitetura da cidade das imagens” (PEIXOTO, 2004, p. 233). Para o filósofo, trata-se de um campo vazado e permeável por cujas franjas e interstícios transitam as coisas, estabelecendo inusitados entrelaçamentos (PEIXOTO, 2004, p. 13).

Contudo, à página 269 de seu livro *Paisagens urbanas*, Peixoto também lança a pergunta: será que poderiam esses novos horizontes urbanos, com suas construções cotidianas e transitórias, adquirir a consistência e a perenidade das grandes paisagens? Se por um lado o horizonte urbano pode vir a aparecer com o peso e a permanência das cordilheiras e desertos, por outro lado é característica da cidade moderna a ausência de monumentos facilmente reconhecíveis em meio ao conjunto de arranha-céus e edifícios de apartamentos que tomam o horizonte com a imponência dos despenhadeiros e florestas, recortando-o diretamente contra o céu.

A cidade de pedra e concreto parece construída, num primeiro momento, para durar para sempre. Contudo, essa capacidade do espaço urbano de ser “dotado de espessura e permanência” (PEIXOTO, 2004, p. 271) é contraposta ao próprio caráter fugidio, nômade e obsolecente da modernidade, o que faz da cidade, no fundo, tão quebradiça como o vidro, repleta de “símbolos de caducidade e fragilidade” que confirmam o destino de toda paisagem urbana: tornar-se ruína para, enfim, ser afetivamente lembrada pelos que a experienciaram, enquanto ao mesmo tempo em que é substituída por novas edificações, também transitórias, ainda a serem habitadas. Como afirma Nelson Brissac Peixoto: “É à medida que se destrói que a cidade aflora como permanência. As paisagens urbanas estão sempre em devir” (PEIXOTO, 2004, p. 271).

A passarela se foi?

A jovem Shiang-Chyi retorna a Taipei, após um longo (mas nem tanto) período de viagens. Ela decide procurar pelo vendedor ambulante Hsiao-Kang, de quem havia comprado um relógio antes de viajar (cena retratada no filme *Que horas são aí?*, do qual o curta-metragem *A passarela se foi*, realizado em 2002, assume-se como uma breve coda de vinte minutos). Contudo, a passarela em que se localizava a barraca do vendedor, num movimentadíssimo ponto de pedestres, não mais existe, e a constatação disso deixa a personagem absolutamente desorientada.

Para fazer o espectador mergulhar nessa situação cênica, Tsai faz uso de seis longos planos gerais, com a câmera fixa e sem diálogo algum, totalizando seis minutos de filme. No primeiro deles, Shiang-Chyi, de costas para o espectador, observa o movimento da multidão na ampla calçada, enquanto tenta localizar algo que apenas ao final desse encadeamento de planos saberemos o que é. A metade esquerda do quadro é tomada por um céu azul, sem nuvens, enquanto que um monumental telão, do qual nos apercebemos aos poucos, emite um contínuo fluxo sonoro e visual de anúncios publicitários. No segundo plano da

sequência, nossa noção de continuidade é posta em questão quando vemos um inesperado enquadramento de um pedaço da fachada espelhada de um edifício, refletindo o céu com algumas nuvens a mais, desta vez sem nenhum som emitido pelo telão publicitário. Só percebemos se tratar do mesmo local porque a jovem entra em quadro, refletida no espelho, dando continuidade ao movimento iniciado no plano anterior.

Essa espécie de contraplano às avessas dá a tônica da sensação de desorientação espacial que seguirá cada corte, nublando a continuidade espacial, até que cheguemos ao sexto plano. Talvez o que crie no espectador alguma sensação de continuidade seja o fluxo interminável dos carros na rua e dos corpos cruzando a calçada o tempo todo, alguns portando sombrinhas para se proteger do sol, outros carregando bagagens, ora diretamente em cena, ora refletidos no jogo ilusionista formado pelas fachadas espelhadas dos edifícios que ameaçam arranhar o *skyline* azul levemente tomado pelas nuvens.

Apenas após cinco longos planos que retratam a frustrada tentativa da jovem de localizar algo que não está mais ali – a passarela, demolida pela administração pública –, bem como de um sexto plano em que ela, seguindo o exemplo de outra mulher, tenta atravessar a rua em meio aos carros, no exato lugar em que deveria estar a construção ausente (porém bastante viva em sua memória, por todos os afetos nela investidos durante os episódios vividos no filme anterior), é que somos apresentados à real motivação dos atos até então captados à distância pela câmera. É num diálogo, desta vez em plano médio, entre um guarda de trânsito e as duas infratoras (que atravessaram em local proibido), que Shiang-Chyi manifesta em palavras toda sua perplexidade pelo fato de que uma construção monumental, que até poucos anos atrás ali existia, havia desaparecido da paisagem sem deixar rastros, substituída, como afirma displicentemente o policial, por uma discreta passagem subterrânea (afinal, ele mesmo diz que não faz a menor ideia de onde a anterior, da qual sequer se recorda mais, tenha ido parar).

Essa nova paisagem, sem a passarela, para nós espectadores acostumados com o filme anterior de Tsai Ming-Liang, é tão inédita quanto para a protagonista.

Daí o artifício de nos apresentar a cidade remodelada a partir de um encadeamento labiríntico de pontos de vista, de modo a nos deixar tão desorientados quanto a protagonista, obrigando-nos a uma experiência imersiva no aqui-agora cênico, muitas vezes amplificado pela superestendida duração dos planos.

É sob um olhar melancólico acerca da cidade tecnologicamente remodelada (e de suas paisagens quase irreconhecíveis) que partirá nossa discussão sobre a relação entre corpos e espaços que Tsai Ming-Liang coloca em seus filmes. Afinal, como nos lembra Yomi Braester (2003), toda uma dinâmica histórica de demolição/reconstrução faz parte do imaginário taiwanês. Num primeiro momento, tratava-se de uma necessidade de se apagarem as marcas da arquitetura do período de ocupação japonesa, em prol de uma valorização da cultura chinesa e do *design* modernista. A partir dos anos 70, por outro lado, temos o crescimento de Taipei como metrópole, erradicando as vilas de veteranos – *juancuns* – e as construções decorrentes da decadente atividade ferroviária, substituídas pelos primeiros arranha-céus. Este processo, mesmo com o decréscimo populacional na década de 90, tem sua continuidade com a transição para o *status* contemporâneo de capital de um emergente tigre asiático. Assim sendo, as políticas públicas de demolição de antigos marcos e monumentos, anteriores à ascensão do Partido Democrata Progressista (PDP) ao poder, no final dos anos 90, estão indelévelmente associadas à erradicação da memória e à supressão da identidade.

O projeto político do PDP opôs-se a essa lógica erradicativa até então empreendida pelo KMT (Kuomintang/Partido Nacionalista), em sua incessante modernização da paisagem urbana de Taipei. Contudo, não se trata de uma prática nostálgica, mas sim de uma adesão à melancolia, se levarmos em consideração o sentido que Denilson Lopes (1999) aplica ao termo. Em lugar de uma tentativa de se reconstituir a continuidade de um passado interrompido, projetado em esperanças futuras, típico das nostalgias, o projeto político da Democracia Progressista taiwanesa assume-se como um verdadeiro enfrentamento da perda, um aprendizado no tempo presente, elaborado a partir da ausência, da constatação

do irrecuperável, da emergência de uma sensibilidade fragmentária, menos mítica e totalizante que as utopias (LOPES, 1999).

Essa tensão entre nostalgia e melancolia, contudo, embebe os percursos dos corpos, mapeando os espaços percebidos pela câmera no filmes de Tsai Ming Liang. Vemos isso, por exemplo, quando, em meio ao mar de corpos que transita pelas ruas, Shiang-Chyi ouve o barulho de um despertador (localizado no espaço *hors-champ*), provavelmente oriundo da barraca de algum vendedor ambulante: resquício talvez nostálgico de outra paisagem afetiva, a mesma em que se inseria, provavelmente, a passarela que com sua ausência dá nome ao filme.

Se as situações propostas por Tsai Ming-Liang, empreendidas em espaços que traduzem uma certa “distopia urbana” (WU, 2005), colocam a iminente irrupção do absurdo à flor da pele, muito disso se amplia por um trabalho corporal bressoniano empreendido junto aos atores, menos dependente da ordem de interpretação que de uma ação, um “movimento orientado e exposto frente à câmera da maneira mais direta possível, não ligada a uma interpretação dramática e muito menos elaborado a partir da psicologia do personagem” (RUSSO, 2004, p. 153).

Ao mesmo tempo angustiado e patético, solitário e quase emudecido, o corpo de Lee Kan Sheng (ator-fetiche de Tsai e intérprete de Hsiao-Kang), evoca uma aura ora embebida na incomunicabilidade e no esvaziamento de um Samuel Beckett (ou talvez Antonioni), ora na involuntária e milimétrica comicidade de um Buster Keaton. Muito disso tem a ver com uma certa poética presente nos filmes do cineastas uma certa “penúria de linguagem” (RUSSO, 2004), um outro tipo de tensão entre tradicional e moderno (se comparado a Ozu, influência confessa de Tsai): um mundo que parece flutuar em um “estado pós-histórico”, em que todos os laços estão destituídos e que perseveram apenas os impulsos mais drasticamente ligados à sobrevivência individual” (RUSSO, 2004, p. 154). Nessa penúria absoluta, quando finalmente os corpos de Hsiao-Kang e Shiang-Chyi estão num mesmo espaço cênico (no caso, outra passagem: a escada rolante), há um grau de desconexão afetiva e apatia tão grande entre eles, que ambos se

cruzam e não se reconhecem – ele está a caminho de um teste para um papel em um filme pornográfico; ela, certamente tendo desistido de procurá-lo, não mais é vista durante o filme.

Naturezas-mortas na paisagem em processo

Se a demolição taiwanesa é parte de uma ambígua dinâmica de identidade cultural nacional calcada na resistência e na melancolia, outras são as variantes que norteiam a reconfiguração em larga escala operada em diversas paisagens da China continental, muito certamente criticada no filme *Still life*, de Jia Zhang-ke (que no Brasil levou o título de *Em busca da vida*).

Da mesma forma que Tsai Ming-Liang, Zhang-ke faz uso de uma certa imobilidade da câmera (às vezes alternada com lentas panorâmicas horizontais), preferencialmente utilizando planos-sequência, com a câmera radicalmente afastada dos corpos, retratados em planos gerais e médios que valorizam sua inserção nos espaços. Esse olhar à distância, pautado por uma espera característica da temporalidade cotidiana, ao mesmo tempo que valoriza uma apreensão sensorial da paisagem, permite manter um certo distanciamento crítico na reflexão sobre os problemas de uma China contemporânea em acelerada remodelagem (postura bastante característica da Sexta Geração do cinema chinês, da qual o cineasta é talvez o nome mais proeminente).

Em lugar, contudo, de um elogio à nostalgia, o olhar de Zhang-ke pauta-se por uma explícita desconfiança acerca dos grandes projetos, e prefere deter-se sobre os pequenos dramas cotidianos, o desenrolar do processo de ocidentalização chinês a partir da ótica dos milhões de anônimos que sofrem diretamente seus efeitos mais drásticos. Se em *O mundo* (2004) o panorama apresentado era o de uma China buscando um lugar no suntuoso intercâmbio entre paisagens transculturais globais, desta vez o foco é centrado no “outro lado” dessa globalização

operada a qualquer custo: um lado em que a migração, muito mais do que uma oportunidade de ascensão social, de integração com o mundo, assume-se como única possibilidade de estar à deriva, para os que continuam à margem, ainda que ela não possibilite que se aproximem um milímetro sequer do centro.

Em meio a tudo isso, testemunhamos uma miríade de corpos em trânsito, verdadeiros elementos de uma ampla natureza-morta, espécie de anticartão postal (ao contrário da paisagem proporcionada pelas quedas-d'água, registradas com certa imponência na nota de 10 yuan), indesejado e prestes a ser esquecido. Logo no início do filme, vemos um barco de passageiros, lotado, repletos de anônimos, alguns desfocados, outros indiscerníveis em meio à pouca luz, por entre os quais a câmera passeia numa suave panorâmica, até nos revelar o mineiro Han Sanming, que viaja a Fengjie para reencontrar sua ex-mulher, há vários anos afastada. Já em terra firme, continuamos em meio ao interminável trânsito de corpos desconhecíveis até sermos conduzidos, descerimoniosamente e, tal qual nosso protagonista, sem direito a recusa, a um espetáculo de mágica barata, bastante desinteressante.

Han traz, em seu corpo silenciado, marcas de apatia, exaustão e embrutecimento que, se não nos permitem saber sobre seu passado, nos dão uma chave para ao menos aceitarmos sua recusa em estabelecer, a princípio, uma comunicação com seus futuros colegas de trabalho, os outros trabalhadores envolvidos na demolição daquela cidade milenar que outrora comportara mais de um milhão de habitantes.

Aliás, em Fengjie, demolir é palavra de ordem: escombros e estrondos multiplicam-se, entrevistados e entreouvados pelos vãos do que já fora derrubado pelas máquinas pesadas e pelas ferramentas dos incontáveis trabalhadores braçais. Nada mais os assusta, esses homens já desolados em boa parte de seus afetos. A erradicação da cidade de 2600 anos de idade se justifica pela construção da barragem de Três Gargantas, que trará em troca uma cidade nova em folha, por mais que apague também os afetos e memórias que permeavam as antigas residências, futuramente submersas para sempre.

Se pensarmos a paisagem urbana como lugares habitados e investidos de memória, como perceber os afetos presentes no conjunto de ruínas, tomadas por trabalhadores também transitórios, que dali partirão assim que terminarem de remover os últimos escombros? Por mais que ela se assuma como um palimpsesto, pulsante, repleto de vestígios e de novas camadas (como as descobertas arqueológicas, extraídas à medida que a cidade é subtraída de sentidos), temos aqui uma verdadeira contagem regressiva de um esvaziamento de memórias, uma outra melancolia do transitório, desta vez ressignificada como aceitação incontestada do progresso econômico. Comparada à nota de 10 yuan, com sua gravura idealizada, folclorizada e estática das quedas-d'água, a transformação a que a paisagem irá se submeter é marcada por uma operação de absoluta obstrução: afinal, a represa nada mais é do que um bloco monumental de concreto que a tudo torna inóspito. Obstruindo tanto a variedade da paisagem submersa quanto o fluxo incansável da água por dentro de suas estruturas mecânicas, ela consegue subverter a própria noção de espaço e das dimensões – e suas amplas passarelas também soam estreitas quando vistas de longe, esmagadas pela imponência das formas rígida e retilineamente desenhadas.

Não à toa, é nesse cenário de morte anunciada do já vivido que Jia Zhang-ke decide mostrar a falência de dois passados: o de Han Sanming, em busca da ex-mulher abandonada há mais de dez anos, e o da enfermeira que tenta reencontrar o marido que há dois anos (desde que veio trabalhar na demolição de Fengjie) não envia mais notícia alguma a seu antigo lar. Esse entrelaçamento entre o destino da paisagem e o percurso dos personagens, em que corpos já exauridos e desesperançados perambulam pelo cenário desolado, é bastante ilustrativo de uma preocupação central na obra do cineasta, como ele mesmo afirma em entrevista a Felipe Bragança, na Revista Cinética:

Eu cada vez mais me acostumo a pensar meus personagens através e nos espaços em que eles vão atuar. Me interessa pensar como as ações humanas todas ficam gravadas,

lembradas pelos espaços por onde passam. Esse sentido de atmosfera a ser ocupada e antes já ocupada é que me leva a imaginar o drama de um filme (BRAGANÇA, 2007, p.1).

Curiosamente, esse estado de nomadismo e reconfiguração da paisagem que transborda a natureza-morta desenhada no filme de Jia Zhang-ke remete a uma outra colocação de Nelson Brissac Peixoto, na qual a cidade contemporânea deixa de ser pensada como um espaço cultural, habitável, para assumir-se como transitória – mais uma instância de despertencimento, um abrigo, do que propriamente um lar. Se a arquitetura só pode ser recuperada como uma “relação entre as coisas”, que envolve a rearticulação da cidade, macro e microscopicamente, “em novos contextos, segundo a experiência, o imaginário e a memória” (PEIXOTO, 2004, p. 318), permitindo o próprio desenrolar da vida, como reconhecê-la no esvaziamento e na precarização existentes na demolição de uma cidade inteira, e na construção de um novo agrupamento de edificações que Zhang-ke apenas nos permite vislumbrar de longe, impedindo-nos aqui de qualquer investimento afetivo?

Não mais concebida como espaço de estabelecimento de profundos laços de construção identitária, cabe à cidade servir como cenário da experiência do transitório - daí deriva desconfiar do caráter de novidade das edificações que compõem a nova cidade, tal qual o prédio que, de tão arrojado e destoante do monótono conjunto de edificações, revela-se inexplicável aeronave a decolar em determinado momento da trama, sem que nenhum personagem aparentemente perceba o insólito da situação. Tal qual seus habitantes, até a paisagem aqui se assume como algo que está constantemente “de partida”.

Aos poucos, Zhang-ke nos apresenta a nova cidade, ainda que não nos permita vê-la ou senti-la de perto. As luzes da nova ponte, possível novo cartão-postal, nos fazem recordar que Han Sanming já está também integrado à paisagem, embora seu lugar seja restrito à cidade destruída, da qual deverá

se despedir assim que sua tarefa e a de seus companheiros se concluir; seu corpo, arisco no início da narrativa, agora mostra-se amistoso, incorporando-se no cotidiano da comunidade de trabalhadores temporários à qual se juntou. Contudo, ainda assim essa integração esconde um esvaziamento mais profundo, retomado no reencontro de Han com sua esposa, às margens do Yangtze, dez anos depois de tê-la abandonado para trabalhar em longínquas minas de carvão: o tempo que os separa fora mais que suficiente para atingir de modo irreversível qualquer paisagem afetiva outrora intensamente habitada. Não mais um lar, uma família, mas apenas uma aceitação irremediável da própria solidão. Aqui, a sensação do “tarde demais” eclode em toda sua intensidade, para dali a pouco se dissolver no fluxo cotidiano em que cada personagem já havia inserido em vida.

Aliás, a nova cidade está bastante presente nos périplos empreendidos pela enfermeira, segunda protagonista do filme, por entre os amontoados de fachadas, antigas ou novas, arruinadas ou recém-erigidas, em busca do marido que saiu de casa a trabalho e de quem há dois anos não possui notícias. Ainda assim, tudo é visto de longe, uma vez que ela mesma ainda não se sente parte desse universo (e talvez jamais se sinta, consciente de que essa jornada, um breve desvio de seu cotidiano, já está quase no final). Podemos supor que, em lugar de uma *flânerie* benjaminiana (em sua origem, um perambular pelo rico campo arqueológico da metrópole), temos aqui um mero ajuntamento de estilhaços de uma *imagêrie* afetiva que já não lhe faz mais sentido, o que se confirma no momento em que ela finalmente localiza o marido desaparecido. O (ainda?) casal percorre um caminho emoldurado por gigantescas rochas, tendo ao fundo a imponência do lago e das montanhas e uma música nostálgica, que faz com que ambos se abracem e empreendam um cabisbaixo bailado, que se desenvolve por alguns passos até revelar, ao fundo, a monumental estrutura da nova represa. Nesse momento, a utopia do reencontro é fragmentada ao ser revelado o real motivo do encontro: ela ama outro homem, e apenas veio comunicar ao marido que irá partir com seu amante para longe.

Mais uma vez, a sensação do “tarde demais”, embora dali a pouco ela também se dissipe: afinal, pessoas vêm e vão, desde que não pare jamais a des/reconstrução da nova cidade (e, como ela, de dezenas de empreendimentos parecidos por todo a extensão quase continental da grande China). Enquanto isso, seus corpos se nutrem do frágil equilíbrio entre elas e a voraz mutabilidade das paisagens como mostra o sintomático plano final do filme, em que alguém percorre, ao longe, a extensão de uma corda bamba amarrada entre dois prédios, razoavelmente distantes entre si, porém bastante próximos de seu fim.

Referências bibliográficas

BRAESTER, Yomi. If we could remember everything, we could be able to fly. In **Modern chinese literature and cinema**, vol. 15, n. 1, 2003.

BRAGANÇA, Felipe. Sentimento do real, imaginação da história: seis perguntas para Jia Zhang-ke. In: **Revista Cinética**, junho de 2007. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/entrevistajia.htm>, acesso em 10 de julho de 2009.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2007.

LOPES, Denilson. **Nós, os mortos**: Melancolia e neo-barroco. Rio de Janeiro: 7Letras, 1999.

_____. **A delicadeza**: Estética, experiência e paisagens. Brasília: Ed. UnB/Finatec, 2007.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Senac, 2004.

RUSSO, Eduardo. Plano, tiempo y puesta en escena em el cine de Tsai Ming Liang. In YOEL, Gerardo (org). **Pensar El Cine 2**. Buenos Aires: Manantial, 2004.

WU, Meling. Postsadness Taiwan New Cinema. In: LU, Sheldon & YEH, Emilie (org.). **Chinese language film**. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2005, p. 76-95.



Discursos cinematográficos: história, teoria e crítica

Cesare Pavese: diálogos com o cinematógrafo

Mariarosaria Fabris (USP)¹

Ao resenhar os contos reunidos na coletânea *Nozze di festa*, o crítico Leo Penna (1953, p. 152) lamentava o pouco interesse do cinema pela obra de Cesare Pavese, em sua opinião “a mais orgânica e a mais rica de motivos autênticos de toda a narrativa italiana dos últimos vinte anos”. O artigo foi publicado na revista *Cinema Nuovo*, em setembro de 1953, ano em que o neorrealismo cinematográfico encerrava sua trajetória – se já não o havia feito em 1948 –, sufocado pelo contrarrealismo ou pelo neorrealismo menor daqueles filmes impregnados de crônica miúda em contraste com o realismo pavesiano, no qual o que conta não é o enredo, mas aquele universo que todo romance e todo conto de sua autoria descobrem, “o modo como incidem nas relações humanas esclarecendo-as e resolvendo-as no plano da arte, isto é, do estilo”. Ainda na opinião de Penna (1953, p. 152), o campo do Piemonte,

como o viu e o descreveu Pavese, poderia oferecer a um diretor a chance de um encontro feliz com nossa civilização rural não idealizada à maneira da Arcádia, nem reduzida a uma espécie de tosca e espúria imitação do proletariado urbano. Um campo, queremos dizer, onde não há lugar nem para dois nem para cinco vinténs de esperança; quando muito, para a difícil busca de uma esperança não elusiva mas social e humanamente empenhada em resolver, no plano da justiça terrena, os problemas de nosso tempo e de sempre².

Deixando de lado as batalhas que se desencadearam ao redor do neorealismo cinematográfico, o que interessa destacar aqui é o fato de Michelangelo Antonioni (quase como se estivesse aceitando o desafio lançado por Leo Penna) levar para as telas, em 1955, um dos contos longos ou romances breves de Pavese, que focalizava não o campo, mas os ambientes urbanos. Tratava-se de *Tra donne sole* (*Mulheres sós*, 1949), que, com a colaboração de Suso Cecchi d'Amico e da escritora Alba de Cespedes no roteiro, o diretor transformou em *Le amiche* (*As amigas*).

O mito pavesiano da volta às origens perde-se no filme: a Turim da Clelia cinematográfica é antes a da sociedade burguesa, enredada em fofocas e em ritos amorosos vazios, do que a de suas lembranças de uma infância vivida nos bairros populares. Essa mudança de enfoque, segundo Aldo Tassone (2007, p. 188), refletiu-se sensivelmente na caracterização de algumas personagens, “pois Antonioni representa a burguesia não de fora, como Pavese, mas de dentro”.

Embora, segundo Italo Calvino (*apud*: MASOERO, 2002, p. CI), o cineasta tenha captado “aquele núcleo moral próprio de Pavese” e, como o escritor, lançado luz sobre a dificuldade de comunicação entre suas personagens, sobre a crueldade que impera em suas relações, nas quais os afetos estão em perene crise, o filme resultou sentimental demais relativamente ao texto literário. Além disso, foi mais redutivo, pois o mal de viver que acometia Rosetta tornou-se na tela um drama de amor. Antonioni, talvez, estivesse sugestionado pelas entrevistas realizadas para o episódio “Tentato suicidio” (“Tentativa de suicídio”), do projeto coletivo coordenado por Cesare Zavattini, *Amore in città* (*Amores na cidade*, 1953), no qual tirar a própria vida parecia a consequência natural de um fracasso sentimental. Ou então, mais banalmente, ele e suas colaboradoras no roteiro deixaram-se levar pela fácil equação “Rosetta igual a Cesare Pavese”, uma vez que o escritor, como sua personagem, se suicidou num hotel de Turim, na noite entre 26 e 27 de agosto de 1950, em virtude de sua malfadada relação com Constance Dowling, entre outros motivos.

Não foi apenas Rosetta a passar por modificações em sua psicologia. As outras personagens também parecem inconsistentes em relação ao romance, a começar por Clelia, mais fútil do que a literária, ou, como observava Calvino (*apud*: PELLIZZARI, 1990, p. 158), antes confusa do que problemática. “Molina também – continuava o escritor – imaginava-a diferente: mais mordaz e agressiva, de um cinismo mais declarado”. As mulheres retratadas pelo diretor, frágeis individualmente, revelam-se mais fortes dentro do grupo; isso já justificaria a nova denominação da obra em sua transposição para as telas: a solidão individual anunciada no título pavêsiano transforma-se na união (embora não isenta de incompreensão e de rivalidade) da qual as amigas cinematográficas parecem tirar sua força. Antonioni (*apud*: TASSONE, 2007, p. 187), no entanto, dava outra explicação para essa mudanças, atribuindo-a à relevância que conferiu às personagens masculinas:

Num filme, principalmente quando se baseia em várias personagens, é preciso dar um peso maior às relações, do contrário não é realista. De minha parte, desenvolvi as ações que estavam dissimuladas no romance. E no filme, como o homem tem um peso maior, não havia mais motivo para intitulá-lo *Mulheres sós*.

Apesar de determinados enquadramentos e de algumas sequências – como a da praia – já prenunciarem a austeridade auditiva e visual das obras seguintes, *As amigas* é um filme em que as personagens, mais do que falar, “tagarelam”; os cenários, em alguns momentos, estão apinhados de atores e até mesmo de figurantes no fundo (a turba que caracteriza as metrópoles, segundo Pavese?)³. Ao defender-se das críticas recebidas, Antonioni (1956, p. 88) declarava não estar preocupado em ser fiel ao escritor:

Em Pavese, o perigo era sempre latente, principalmente num conto como *Mulheres sós*, escrito numa prosa tão encantada,

alusiva, fechada num mundo de sentimentos como uma planta imóvel, por milagre, num redemoinho de vento. Levar para as telas o conto do jeito que é, não só teria sido impossível, mas talvez prejudicial para o próprio Pavese.

O fato de não ter conseguido um resultado à altura do texto literário não significa que a presença de Pavese não se fez sentir em outros filmes do diretor, se pensada em termos menos pontuais e mais amplos – por exemplo, na construção do sentido da obra não por meio da descrição das ações das personagens, mas criando ou acompanhando tais ações.

Retomando uma atividade interrompida depois de uma primeira experiência em 1928 (*Un uomo da nulla*), Pavese, no primeiro semestre de 1950, dedicou-se de novo à redação de argumentos cinematográficos, dentre os quais *Il diavolo sulle colline* (8 de março), *Le due sorelle* (ou *Breve libertà* ou *Gioventù crudele*, 18 de março), *Amore amaro* (12 de maio) e *Il serpente e la colomba* (ou *La vita bella*, 8-11 de junho), considerado “o mais desenvolvido e bem acabado” (MASOERO, 2003, p. 22). Com *Il diavolo sulle colline*, o autor pretendia responder às críticas negativas que o conto homônimo havia recebido e reafirmar sua opinião favorável sobre aquela obra. Os outros três argumentos foram escritos para duas jovens atrizes norte-americanas, Doris Dowling e sua irmã, a “fulgurante” Constance.

Entre 1959 e 1967, *Cinema Nuovo* publicou os argumentos da década de 1940, mas, em São Paulo, só foi possível localizar dois deles, *Le due sorelle* e *Il diavolo sulle colline*. O primeiro conta a história de Clara e Rosetta, duas irmãs apaixonadas por Guido, um “ser desarraigado do pós-guerra”, indeciso entre o ambiente burguês e a marginalidade. Nas palavras do próprio Pavese (1959, p. 396):

Quem faz do triângulo uma questão de ciúmes é Rosetta: Clara logo entende que o amor por Guido acabou e procura apenas salvar a irmã. O drama reside na incompreensão de Rosetta, a qual acredita que Clara esteja atrás dela para pegar Guido de volta.

Ambientado numa paisagem recorrente na narrativa do escritor (uma metrópole, um lugarejo à beira-mar e uma cidade do interior rodeada pelo campo), *Le due sorelle* ressent-se de um tom melodramático excessivo, o mesmo de alguns filmes neorrealistas, como *Il bandito* (*O bandido*, 1946), de Alberto Lattuada, ou *Riso amaro* (*Arroz amargo*, 1949), de Giuseppe De Santis.

Em relação ao conto longo ou romance breve escrito em 1948, *Il diavolo sulle colline* resulta um tanto esquemático, talvez porque se trate de um argumento e não de um roteiro. Nesse caso, a falta de diálogos, que têm uma “funcionalidade essencial” (PAUTASSO, 1980, p. 94) na obra pavesiana, e da pulverização do enredo em pequenos capítulos empobrece a estrutura narrativa do argumento. As personagens também, especialmente a feminina, parecem simplificadas demais e o aspecto mítico acabou diluindo-se.

Quase sempre pouco desenvolvidos ou apenas esboçados, os argumentos muitas vezes são acompanhados de “observações” (assim as chamava o autor), as quais, como sublinhou Mariarosa Masoero (2003, p. 25), “esclarecem a intenção do escritor e fornecem a chave de leitura do texto”. Ciente de não dominar a terminologia cinematográfica, Pavese (*apud*: MASOERO, 2003, p. 24) reconhecia ter uma grande dificuldade em escrever um roteiro de verdade, por isso se limitava a contar uma história “numa simples prosa descritiva, [...] como uma novela”, isto é, a “escrever simplesmente como um escritor, um narrador [...] depois, se a história agrada àqueles sujeitos, discutiremos sobre quem está mais apto a desenvolver um roteiro”.

Menos conhecidos do que os argumentos são os textos que Pavese, quando jovem, dedicou ao cinematógrafo, publicados por Massimo Mila em 1958, alguns anos depois da morte do amigo: “I problemi critici del cinematografo” e “Di un nuovo tipo d’esteta (Il mio film d’eccezione)”⁴.

No primeiro ensaio, redigido entre 28 de maio e 6 de junho de 1929, o escritor estava “diligentemente empenhado em formular uma definição estética do fato cinematográfico” – como observou Mila (1958, p. 14), em sua apresentação. E

assim, aborrecia-se com quem não conseguia ir além da crítica empírica de um filme ou entender que estava diante de uma nova expressão artística e, sem dispor de instrumental para julgá-la, não raro a reduzia a uma mera tradução de outras artes:

É no esquema de juízo – aplicado, com maior ou menor sensibilidade e clareza, por todos os críticos improvisados nessa arte, a qual, até agora, não tem teoria crítica – que se pode ver como é confusa e obscura a consciência da diferença específica entre os meios de expressão do cinematógrafo (que, aliás, é a diferença da natureza de suas criações) e os do teatro, da pintura, do romance, em suma, de todas as formas de arte, as quais, justamente, emprestam sua terminologia técnica aos juízos confusos desses chamados resenhistas. Tal é esse esquema de juízo, encontrado invariavelmente em todos os ensaios de crítica cinematográfica, que chega a fracionar cada obra em tantos presumíveis fatores diferentes (o enredo, a interpretação, a encenação, a luz, o corte, a fotografia, para citar os mais comuns) e a considerar esses fatores em si, fora da síntese que deveria tê-los anulados na obra [...] (PAVESE, 1958b, p. 15).

Assim sendo, Cesare Pavese (1958b, p. 16) ficava em dúvida

se o cinematógrafo, entendido historicamente como mescla de meios técnicos próprios para representar, é capaz de permitir a esses meios brutos uma síntese, uma expressão, em suma, um chamado fantasma poético, que seja apenas ele mesmo em sua nova natureza cinematográfica e não, ao contrário, uma possível tradução mecânica de outra síntese anterior, trasladada para essa forma com o objetivo de divulgá-la.

Se o cinematógrafo, em suma, é ilustração ou arte.

Embora reconhecesse que o cinema ainda era, em grande parte, ilustrativo, “isto é, que ele diz as coisas traduzindo-as ou *como se as traduzisse de outras artes*”, Pavese (1958b, p. 16-17) não excluía que muitos filmes apresentavam

exemplos de uma nova sensibilidade cinematográfica, a qual se até agora não logrou criar uma obra inteira que seja autêntica, é por causa da já consolidada tradição estorvadora dos falsos *clichés* e da influência, justamente, da falsa concepção crítica corrente.

Ao apontar para a natureza todavia híbrida da nova arte, o autor lastimava que, até então “muito romance e mais teatro ainda procurem fazer-se valer com o nome de cinematógrafo” (PAVESE, 1958b, p. 19).

No segundo texto, sem data, mas provavelmente elaborado em 1930, o escritor demonstrava seu desdém por aqueles que, tendo descoberto com atraso a importância do cinema, em nome de suas qualidades artísticas, menosprezavam o espetáculo de entretenimento e buscavam o “filme excepcional”⁵. Como alertava Pavese (1958a, p. 20-21):

Muitas pessoas – as mesmas que, quinze ou até dez anos atrás, não iam ao cinema porque era coisa de empregadinhas – descobriram agora que o cinema é uma arte e, portanto, não medem esforços – em palavras, ao menos – para reduzi-lo o mais possível a arte, para arrancá-lo das empregadinhas, da turba, para aniquilá-lo, enfim, nos belos filmes excepcionais. Aniquilá-lo. Porque, nunca será o bastante repetir que o cinematógrafo é uma arte para a multidão e que o motivo de sua vitalidade é exatamente esse: o de ele ter criado uma arte que não é nada excepcional, de fins de Oitocentos ou início de Novecentos, mas inteiramente popular, isto é, que fala a todos os públicos. Sendo assim, se entende porque seus primeiros frutos de algum valor tenham vindo da América do Norte, o país que, por sua juventude e por sua formação única no mundo, apresenta a menor diferença de necessidades espirituais entre as classes e, portanto, renova para nós, em parte, o espetáculo de uma civilização primitiva por meio de formas refinadas. [...]

Agora, me desculpem os estetas se enveredo pela autobiografia. Mas quero dizer como eu, que, por motivos estritamente pessoais, comecei a frequentar cinemazinhos que cobravam dois tostões, até menos, percebi, num dado momento, que as

telas um pouquinho maculadas das salas em questão são os altares em que se celebram festas de arte, inauditas em locais menos populares. Uma quantidade de filmezinhos, considerados descartáveis por não contarem com o nome de um ator famoso ou por não representarem “exceções” artísticas, passa por aqueles projetores tremelicantes. E há obras-primas das mais genuínas.

Histórias bonitas, em geral da Fox – a mais odiada pelos estetas (pelos que sabem que ela existe) [...] – com uma pitadinha de exotismo, uma ou outra irresistível personagem caricata, atores principais despachados, nenhuma “sobreimpressão” lírica, tragédia também, se necessário, mas bem dosada, e até espessura psicológica, para quem quiser pensar nisso: a melhor escola norte-americana, a mesma coisa que a Metro-Goldwyn faz, com atores mais famosos. *A turba* saiu dela. E *A turba*, por alguns instantes, calou a boca até dos estetas.

Essas ideias do autor sobre o cinema não estão presentes apenas nos textos teóricos, uma vez que as havia expressado também em vários contos publicados póstumos, dentre os quais “Arcadia” (“Testi giovanili”, 1929), em que ao “cinema de arte” contrapunha aquele que, em sua opinião, revelava a vida:

Sofria porque aquela garota, em vez de amar os filmes que, para ele, pareciam expressar sua vida – aquelas histórias de balconistas, de funcionárias nas casas nítidas da América, no meio de uma cidade enorme e, assim mesmo, fresca como um campo – ao contrário, procurava e falava de fitas históricas com roupas bonitas, penteados bonitos, duelos em profusão e toda a pátina de um cartão-postal (PAVESE, 2002, p. 299).

Crítico em relação a uma determinada produção europeia, especialmente a italiana, para o escritor, o cinematógrafo, enquanto arte nova, pertencia a um país novo, a América do Norte, como afirmou em “Trilogia delle macchine: I – L’avventuriero fallito” (1928) e, mais uma vez, em “Arcadia” (“Testi giovanili”):

Partiu cheio de fervor e de firme resolução, aos vinte anos, para a América nova, fanático por aquela humanidade, com uma ardente esperança de viver aquela vida, absorvê-la e expressá-la na arte nova que deveria vestir a nova beleza do mundo.

E lá, rondou as fogueiras da cinematografia, topando tudo, todos os papéis mais humildes, de operário a figurante, sofrendo, labutando em silêncio, com pouca comida e nenhum descanso, sem trégua por anos, sempre esperando, acreditando. [...]

E agora, a sobrevivência irritante dos insuportáveis dramas, logo para ele que, em seu longo atrito com as mais variadas multidões, havia sentido de maneira confusa, mas incisiva, a necessidade da nova forma, a *sua* cinematografia [...] (PAVESE, 2002, p. 257, 260).

Os famosos arranha-céus, Paolo os descobriu no cinematógrafo.

Paolo sempre frequentou o cinematógrafo.

Quando criança, lembrava confusamente, sua vida foi funestada por visões de horripilantes fitas italianas ou francesas, que, à noite, não o deixavam mais dormir. As atrizes principais, lembrava delas todas desgrenhadas e trágicas, e os atores, todos homens de preto – fossem eles advogados, trapaceiros ou galãs –; as cenas eram de assustar – raptos, delitos, testamentos, colóquios noturnos, despedidas de amantes em parques de castelos – e isso tudo sempre em casas caindo aos pedaços ou em grandes palácios angustiantes.

Até as histórias cômicas eram tão sinistras e tristes que Paolo preferia não pensar nelas. [...]

Tudo isso agora estava muito longe. Paolo agora havia descoberto os arranha-céus. [...]

Uma cena repentina: na tela brumosa, a paisagem irreal dos colossos amontoados, geométricos e distantes.

O que agradou primeiro a Paolo foi a atmosfera da cena, aquela distância, aquelas luzes dispersas. Parecia-se com o que, de uns tempos para cá, ele ia buscando pela cidade, até nos bairros periféricos: as vistas distantes, no inverno, as intermináveis alamedas com seus lampiões enevoados, e os esbarrões, o contato com aquela turba de operários, à noite, que se apressava ao redor dele, encantado (PAVESE, 2002, 289-290).

As pequenas salas cinematográficas, principalmente os “poeiras” – onde exibiam “os filmezinhos da América”, com seu “enredo simples e vistoso”⁶ –, localizados naquelas ruas que se perdiam no campo, eram os que o autor preferia, pois lhe permitiam conjugar a descoberta de uma nova sociedade com a da realidade popular de sua cidade, como atesta este trecho de “Arcadia” (“Ciau Masino”, 1939-1932):

Os filmes americanos. Era barato entrar naqueles cinemas e se viam as coisas mais bonitas. Buck Jones, George O'Brien, Olive Bordeu, Sue Carol – o mar, o Pacífico, as florestas, os navios. Mas, principalmente as cidadezinhas da América, aquelas casas nítidas no meio dos campos, aquela vida genuína e elementar. Tudo era bonito. Os homens, sujeitos seguros, fortes, abrindo um sorriso, punhos fortes e olho vivo. As garotas, sempre as mesmas, das aldeias às metrópoles, corpo torneado, rosto alegre, sereno, até no meio de desgraças. Saía-se leves daqueles filmes. No centro, diziam que eram coisas banais, sem efeito e sem vida, mas a Masino parecia que estava aprendendo realmente a viver ao assistir àquelas cenas.

Masino gostava também do público. Era só passar por cima do fedor e das pulgas – preconceitos – que eles adquiriam o aspecto das pessoas mais sérias e dignas do mundo (PAVESE, 2002, p. 372).

Naqueles anos, para muitos jovens, cinematógrafo era sinônimo de cinema americano⁷, com seus “filmezinhos otimistas do *American way of life* [...] e do *keep smiling*”, como lembra Mila (1958, p. 14):

Talvez tenha sido [...] a retórica da antiretórica, mas, decerto, essa paixão pelo cinema americano – entendido, de maneira juvenil, como uma mina de modelos de comportamento e como um ideal de vida – fazia parte de um nosso costume e de uma nossa vontade tenaz de antiliteratura: em suma, fazia parte de nossa postura antidannunziana.

O interesse de Cesare Pavese pelo cinema americano como fato de costume leva-nos a pensar o quanto lhe são devedoras algumas produções italianas que prepararam o advento do neorealismo cinematográfico – de *Gli uomini, che mascalzoni!* (1932), de Mario Camerini, a *Quattro passi fra le nuvole* (*O coração manda*, 1942), de Alessandro Blasetti: ele ensinou a andar, a falar, a comportar-se numa sociedade contemporânea. Ou seja, os filmes da América trouxeram um sopro de juventude à cultura italiana e ajudaram a deixar para trás um cinema ainda demasiado teatral ou literário.

Referências bibliográficas

ANTONIONI, Michelangelo. “**Fedeltà a Pavese**”. *Cinema Nuovo*, Roma, ano V, n. 76, 10 feb. 1956, p. 88.

BRUNETTA, Gian Piero. **Cent’anni di cinema italiano**. Roma-Bari: Laterza, 1991.

_____. **Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni ottanta**. Roma: Editori Riuniti, 1982.

CHATMAN, Seymour & DUNCAN, Paul. **Michelangelo Antonioni: la investigación**. Köln: Taschen, 2004.

FOFI, Goffredo. **Come in uno specchio: i grandi registi della storia del cinema**. Roma: Donzelli, 1995.

MASOERO, Mariarosa. “Cronologia”. In: PAVESE, Cesare. **Tutti i racconti**. Torino: Einaudi, 2002, p. XC- CIII.

_____. “Postfazione”. In: PAVESE, Cesare. **Il diavolo sulle colline: soggetto cinematografico**. Pistoia: Via del Vento Edizioni, 2003, p. 21-29.

MILA, Massimo. “Due inediti di Pavese”. *Cinema Nuovo*, Roma, ano VII, n. 134, lug.-ago. 1958, p. 14.

PAUTASSO, Sergio. **Guida a Pavese**. Milano: Rizzoli, 1980.

PAVESE, Cesare. “Di un nuovo tipo d’esteta (Il mio film d’eccezione)”. *Cinema Nuovo*, Roma, ano VII, n. 134, lug.-ago. 1958a, p. 20-21.

_____. “**Due soggetti cinematografici inediti di Cesare Pavese: Il diavolo sulle colline, Breve libertà**”. *Cinema Nuovo*, Roma, ano VIII, n. 141, set.-ott. 1959, p. 389-400.

_____. “I problemi critici del cinematografo”. *Cinema Nuovo*, Roma, ano VII, n. 134, lug.-ago. 1958b, p. 15-19.

_____. **Tutti i racconti**. Torino: Einaudi, 2002.

PELLIZZARI, Lorenzo (org.). **L’avventura di uno spettatore: Italo Calvino e il cinema**. Bergamo: Pierluigi Lubrina Editore, 1990.

PENNA, Leo. “Segnaliamo ai registi questi romanzi”. *Cinema Nuovo*, Roma, ano II, n. 18, 1 set. 1953, p. 152.

TASSONE, Aldo. **Antonioni**. Paris: Flammarion, 2007.

1. Titulação da autora: doutora. E-mail para contato: neapolis@bol.com.br.

2. O autor refere-se explicitamente ao filme *Due soldi di speranza* (*Dois vinténs de esperança*, 1952), de Renato Castellani.

3. A análise do filme foi feita à luz de BRUNETTA (1991, p. 392); BRUNETTA (1982, p. 441-442); CHATMAN & DUNCAN (2004, p. 45).
4. *Masoero* (2003, p. 21) e *Brunetta* (1982, p. 231) assinalam dois outros artigos do escritor sobre a sétima arte: "*Per la famosa rinascita*" (1927) e "*Ieri e oggi*" (publicado pelo jornal L'Unità, em agosto de 1947), respectivamente.
5. Nesse ensaio, afirmava Pavese (1958a, p. 21): "recentemente, 'o falado não agrada'". O texto, portanto, só pode ter sido escrito de 1930 em diante, ano do advento do sonoro no cinema italiano.
6. Expressões extraídas de "Arcadia" ("Ciau Masino") e de "La trilogia delle macchine: III – Il pilota malato" (PAVESE, 2002, p. 372, 276).
7. Contudo, como assinala Goffredo Fofi (1995, p. 77), a consciência de que o mito americano começava a desmoronar já estava presente na cinematografia local, principalmente em *The crowd (A turba, 1928)*, "impressionante ilustração da alienação do homem-massa". O filme de King Vidor, como demonstram os ensaios críticos, foi um dos mais amados pelo escritor.

Gilda de Abreu: uma trajetória transgressiva

Lucilene Pizoquero¹

Introdução

No início da pesquisa minha atenção esteve voltada para as primeiras realizadoras de filmes no Brasil. A primeira aproximação com Gilda de Abreu deu-se através do contato com o material disponível sobre Carmen Santos. Dois trabalhos possibilitaram essa aproximação: o documentário *Carmen Santos* (1965), de Jurandyr Passos Noronha, e a leitura do livro *Quase catálogo 1*. Neste último, tive oportunidade de ler a introdução, “Por trás das câmeras”, escrita por Ana Pessoa e Ana Rita Mendonça, que me apresentaram duas outras cineastas mulheres: Cléo de Verberena e Gilda de Abreu. Um pouco mais adiante, na medida que me aprofundava na pesquisa bibliográfica, entrei em contato com outros dois trabalhos: o livro de Munerato e Oliveira (1982), *As musas da matinê*, e a dissertação de mestrado de Ana Pessoa (1992) sobre Carmen Santos.

O primeiro estudo foi publicado em 1982 e consiste em um levantamento e classificação dos filmes dirigidos por mulheres desde o início do cinema brasileiro. Segundo as pesquisadoras “(...) dos 21 filmes dirigidos por mulheres na história de nosso cinema, até 1980, conseguimos analisar 16 (...)”, (MUNERATO & OLIVEIRA, 1982, p. 33). Neste caso, a preocupação maior foi a de organizar as informações sobre os filmes e diretoras, sem se aprofundar nos estudos de gênero.

O estudo da pesquisadora Ana Pessoa, mais detalhado, faz uma análise sobre a trajetória da atriz, diretora e produtora Carmen Santos. Desenvolvido

como dissertação de mestrado e posteriormente publicado em livro, seu foco é a carreira de Carmen no período de 1919 a 1934.

Feita a pesquisa bibliográfica, decidi pelo estudo da cineasta Gilda de Abreu delimitando meu recorte na sua trajetória como atriz e cineasta. O objetivo desde o início foi o de realizar uma pesquisa em matérias de jornais, revistas, entrevistas, filmes e outras fontes primárias que pudessem informar sobre a trajetória de Gilda. Assim, além dos jornais e revistas consultados, duas entrevistas foram fundamentais para compor e analisar alguns momentos da sua carreira. A primeira foi pesquisada junto ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ), concedida pela artista em 1974. Ela foi fundamental, pois permitiu colher as impressões pessoais e o modo como Gilda avaliava sua vida artística naquele momento. A segunda fiz pessoalmente com o seu segundo marido, José Spintto, em janeiro de 2004. O depoimento serviu para ratificar informações (datas, locais, acontecimentos), acrescentar dados novos e apresentar uma visão geral da vida da atriz fora dos registros da imprensa da época.

Evidentemente que depoimentos e entrevistas foram interpretados com cuidado, já que são carregados de sentimentos, valores pessoais, memórias subjetivas, etc. No entanto, é essa exatamente a riqueza desse material, que nos permite entrar no tema a partir da memória e das impressões pessoais dos depoentes, o que dificilmente se pode conseguir por meio de jornais, revistas e da bibliografia historiográfica sobre a época.

Como salientei acima, a descrição da trajetória foi feita a partir de uma pesquisa empírica. Seu objetivo primordial foi organizar um corpo de material sobre a atriz e cineasta Gilda de Abreu, já que pouquíssimo havia sido escrito sobre ela.

1. O início de uma carreira

Gilda de Abreu nasceu na França, no dia 23 de setembro de 1904. Sua

mãe, Nícia Silva de Abreu, cantora lírica, era portuguesa e estava em Paris para cumprir uma agenda de espetáculos e estudar canto lírico. Já seu pai, João de Abreu, era médico e diplomata acompanhava a mulher na viagem.

As relações de Gilda com o mundo artístico começaram pelo nome escolhido, inspirado na ópera *Il Rigoletto*, de Giuseppe Verdi, da qual sua mãe era intérprete e admiradora. Como convinha a uma filha da burguesia católica da época, aos quatro anos Gilda veio ao Brasil pela primeira vez para ser batizada. Retornou em seguida à Europa, onde residiria até os dez anos. Com a eclosão da Primeira Guerra Mundial, em 1914, a família Abreu retornou ao Brasil e foi residir na Tijuca, Rio de Janeiro.

A família de Gilda pertencia à pequena burguesia carioca. Seus pais localizavam-se socialmente entre os profissionais liberais da cidade, embora gozassem da condição privilegiada do pai, que além de médico era diplomata. Gilda foi criada e educada com todos os requintes da educação europeia, o que incluía uma formação abrangente, com professores particulares, governanta, estudo de línguas estrangeiras e iniciação musical.

A educação de Gilda não fugiu à regra das meninas de sua classe. Ela estudou nos colégios freqüentados pelas filhas da elite da época. Em 1922, aos 18 anos, ingressou no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro e formou-se em 1927 em canto lírico com medalha de ouro. Até então ela seguia os passos da mãe, que sempre a estimulava ao canto desde criança.

2. Do amadorismo ao profissionalismo:

uma trajetória transgressiva

‘Gilda iniciou sua carreira artística como cantora lírica, atuando em concertos e festas de caridade. Em 1920, com apenas dezesseis anos, interpretou

no Teatro Municipal *Contos de Hoffmann*, de Jacques Offenbach, *O Barbeiro de Sevilha*, de Gioacchino Rossini e *Lakmé* de Léo Delibes (ABREU, 1963, p. 281).

Os espetáculos se seguiam um após o outro, mas o destino social de moças burguesas não passava pela carreira artística. Esta deveria fazer uso dos seus dotes “artísticos” apenas no espaço privado da casa. A escolha de Gilda desagradava à família, seu pai considera o ambiente artístico indigno para uma jovem da alta sociedade. Ser uma cantora de canto lírico, como a mãe, era aceitável, mas uma carreira no teatro ligeiro e popular encontrou resistência maior por parte da família. Já sua mãe, apesar de cantora lírica, proibia manifestações teatrais. Ao primeiro convite para estreiar no teatro, seus pais reagiram furiosamente.

Após o falecimento de seu pai, Gilda aceitou o convite para ser uma das atrizes principais da opereta musical *A canção brasileira*. Enfim, Gilda estrearia profissionalmente ao lado do futuro marido, Vicente Celestino, em uma opereta, na Praça Tiradentes.

Ela estreou no espetáculo no dia 15 de abril de 1933, em um sábado de Aleluia. *A canção brasileira* fez mais de 300 apresentações e permaneceu em cartaz até o dia 10 de agosto. Depois vieram as peças *Maria*, *A casa branca*, *A cantora do rádio* e *Jurity*.

Vale observar que Gilda, conscientemente ou não, fez escolhas em que se defrontou com formas cristalizadas de preconceito na época. Primeiro, não se casou na juventude como era a regra. Depois, a escolha por ser atriz não coadunava com as expectativas de uma mulher da sua classe social. Ainda que essa fosse a escolha, haveria de ser encaminhada para as formas de arte reservadas à elite, como a ópera, por exemplo. Mas Gilda opta por ser atriz e fazer teatro popular, traindo assim, conscientemente ou não, sua classe e as expectativas que os pertencentes a essa classe tinham em relação ao papel da mulher.

Gilda conheceu Vicente ainda muito nova, aos dezessete anos, quando ele era aluno de canto de sua mãe e já um artista reconhecido. Trabalharam

juntos, em 1933, quando Gilda estreou no teatro, com a *Canção brasileira*. Na peça a canção brasileira (Gilda) casa-se com samba (Vicente), típico do morro. E foi assim também na vida real: Gilda casou-se com Vicente. Foi nesse período que ela se declarou para o cantor, uma atitude ousada para a década de 1930.

O casamento com Vicente foi mais uma das vezes em que Gilda se esquivou de muitas das determinações de classe reservadas a ela. Vicente era artista, boêmio, pobre, filho de imigrantes e ainda tinha um filho com outra mulher. Nada disso poderia lembrar um bom par para uma moça da sua classe social.

Entretanto, aos 29 anos, Gilda já não era uma moça, para os padrões da época.

3. Gilda estreia no cinema

Em 1936 Gilda de Abreu inicia sua carreira como atriz de cinema no filme *Bonequinha de seda*, dirigido por Oduvaldo Vianna. Na verdade Oduvaldo pretendia filmar com Carmen Miranda *Na batucada da vida*, mas como esta não compareceu às filmagens o projeto foi cancelado. Ele, então, reescreveu o roteiro, agora denominado *Bonequinha de seda*, e convidou Gilda para o papel principal.

A passagem para o cinema não foi tão fácil. Gilda teve que se adaptar ao novo meio e a sua própria linguagem. Devido ao fato de ter as maçãs do rosto salientes, se submeteu a uma arriscada cirurgia plástica para se adequar aos padrões fotogênicos da época. Seu sotaque francês também devia ser atenuado, já que a personagem que faria em *Bonequinha de seda* apenas fingia-se de francesa.

Igualmente representar diante da aparelhagem técnica não a deixava à vontade, causando-lhe um certo estranhamento. Não obstante as dificuldades encontradas no novo meio, Gilda adaptou-se ao papel.

Bonequinha de seda foi importante para sua carreira, o que se deve evidentemente ao fato de o filme ter sido um sucesso junto ao público, visto por mais de 200 mil pessoas.

Vale destacar que antes de estreiar em *Bonequinha de seda* Gilda já vinha recebendo convites de Adhemar Gonzaga para trabalhar no cinema. Sua intenção inicial era a de começar trabalhando na direção de um filme de curta-metragem protagonizado por Vicente Celestino em que ela também atuaria. Não fosse a recusa de Adhemar, ela iniciaria no cinema como realizadora.

Para a Cinédia, *Bonequinha de seda* significou a retomada dos filmes de “qualidade” que tanto almejava realizar. Embora pagasse suas contas com os filmes populares, o objetivo da empresa era a realização de filmes sofisticados, bem acabados tecnicamente e que expressassem o seu ideário cosmopolita.

Após o filme, Gilda dedicou-se à carreira de autora teatral e de radionovelas. Escreveu as comédias *Olhos de veludo* (1944) e *O anfitrião ou Júpiter e Alemena* [sic] (1947), a peça infantil *A bonequinha de piche* (s/d), o drama *Mestiça* (1944), a opereta *A patativa* (1950).

A promessa de dirigir um curta-metragem na Cinédia não se concretizou, mas Gilda não desistiu do cinema. Ela propôs um novo projeto: dirigir *A viuvinha*, de José de Alencar. Novamente teve o projeto recusado: Gonzaga, com receio do alto custo de uma produção de época, pede a Gilda a adaptação de *O ébrio* para o cinema.

4. *O ébrio*, direção Gilda de Abreu

O sucesso comercial da canção *O ébrio* motivou a peça de mesmo nome encenada no Teatro Carlos Gomes, em 1942. Enfim, em 1945 o casal Gilda e Vicente Celestino formalizaram o convite das filmagens de *O ébrio* com a Cinédia. Os estúdios ofereceram seus recursos técnicos e o casal entrou como

co-produtor. A direção ficaria a cargo de Gilda de Abreu. Esse fato permitiu que “Gilda realizasse o seu velho sonho: dirigir uma película”.

O roteiro também foi feito por Gilda. As filmagens se iniciaram em 26 de agosto de 1945 e terminaram em 18 de março de 1946 (OROZ, 1992, p. 151). Gilda entrou em uma estafa nervosa que se agravava durante a realização das filmagens.

A primeira experiência de Gilda como diretora foi em *Bonequinha de seda* (1936). Gilda dirigiu a cena final, em que Marilda estreia no Teatro Municipal, em evento beneficente. Sua experiência anterior com Oduvaldo Vianna a auxiliou no projeto. Sobre sua inexperiência em dirigir o filme, Gilda relatou: “Engraçado que eu não entendia nada de cinema. E ainda não entendo até hoje. Cinema é muito complexo. Então eu fiz por audácia...”²

Mas Gilda não era inexperiente, ela possuía carreira no teatro (como atriz, escritora e diretora) e já havia trabalhado em cinema com *Bonequinha de seda*. Ela própria afirmou que aprendera com Oduvaldo a maneira de filmar, pois ele permitiu que ela dirigisse a cena final.

Durante as filmagens houve um incidente com Gilda que a fez trocar as saias por calças, para que os técnicos pudessem obedecê-la. Segundo seu depoimento:

(...) os técnicos de som, de filmagem não estavam contentes comigo porque esses centímetros um pouco diminutivos [sic] é uma mulher que estava dirigindo a eles, então eu adotei o uso das calças compridas para eles se sentirem menos ofendidos.³

Ao vestir calças, ela quis se tornar igual aos técnicos e disfarçou sua feminilidade e também sua posição social superior à deles.

Gilda foi auxiliada por Arlete Lester, que trabalhou como continuísta e assistente de direção e montagem. Ambas acompanharam todas as etapas

de elaboração do filme. Arlete também atuou no papel de Maricota, prima de Gilberto Silva.

4.1. A recepção do filme *O ébrio*

O filme *O ébrio* estreou em 28 de agosto de 1946 no Rio de Janeiro em cinco salas: América, Vitória, Floriano, Madureira e Pirajá. Tamanho foi o sucesso junto ao público que no Cine Madureira, estreando em programa duplo, após a primeira sessão passou a constituir o único filme do programa. Nesse cinema permaneceu por cinco semanas em cartaz, tempo em nada desprezível para a época.

Na Cinelândia estreou em apenas um cinema, no Cine Vitória. O sucesso ocorreu, principalmente, no Cine Floriano, localizado no Centro, e nos três cinemas de bairro, os cines América, Madureira e Pirajá.

O filme possuía aproximadamente 120 minutos. Esse tempo não era viável comercialmente, já que os filmes da época tinham a duração de no máximo 100 minutos. Então, Gilda de Abreu e Arlete Lester cortaram várias sequências, o que provocou inúmeras críticas pela falta de verossimilhança. A versão original foi apresentada somente uma vez, em 1º de julho, à meia-noite, no Cine Palácio, em uma sessão especial, promovida pela Cinédia à imprensa carioca.

Nas duas primeiras semanas de exibição foi possível recuperar o investimento e pagar o déficit financeiro, material e pessoal.

O ébrio foi relançado em duas ocasiões, uma após a morte de Vicente Celestino, em 1968, e em 1977, quando o filme completou 30 anos de lançamento.

Alice Gonzaga, herdeira dos estúdios da Cinédia, afirma: “*O ébrio* teve 530 cópias exibidas no Brasil inteiro, numa época em que as maiores produções estrangeiras alcançavam, no máximo, 20”⁴.

5. Gilda dirige *Pinguinho de gente* e dá adeus ao cinema com o filme *Coração materno*

Após *O ébrio*, Adhemar Gonzaga se sentiu pressionado por Gilda com o sucesso e não pôde negar suas exigências para a realização do seu segundo filme: *Pinguinho de gente*. Durante as filmagens houve diversos desentendimentos entre Gonzaga e Gilda em relação ao orçamento, o que ocasionou o rompimento das relações após a estreia.

Infelizmente esse filme possui apenas uma única cópia, que se encontra nos estúdios da Cinédia em péssimo estado, não sendo possível projetá-la.

Em 1950, após o fracasso de *Pinguinho de gente* no ano anterior (1949), Gilda começa a adaptar para o cinema a canção *Coração materno*, de Vicente Celestino. Gilda havia sido responsável também por sua adaptação teatral em 1947. A Cinédia não estava disposta a produzi-lo, por causa dos atritos entre Gilda e Adhemar. Então ela procurou Affonso Campiglia da Filмотeca Cultural, que se associou ao casal na produção.

A história é baseada em uma lenda francesa. O filme conta a atribulada história de amor de Carlos (Vicente Celestino) e Violeta (Gilda de Abreu).

O filme estreou em 7 de maio de 1951, em dez cinemas (cinemas Vitória, São Luiz, Carioca, Rex, Ideal, Floriano, Maracanã, Monte Castelo, Madureira e Roxy). Em sua segunda e última semana foi exibido em apenas em duas salas (Império e Ideal). Gilda se mostrou decepcionada com a recepção do filme, além de declarar a dificuldade em acumular as funções de atriz e diretora.

6. Gilda sai de cena e se dedica à literatura

Com o fracasso de bilheteria de *Coração materno* Gilda adoeceu e sofreu

uma ameaça de “um colapso cardíaco”. A partir de então, Gilda se dedicou a escrever romances, novelas radiofônicas e a contribuir com roteiros para o cinema brasileiro.

Na década de 1940, escreveu o romance *Mestiça*. Depois escreveu o roteiro cinematográfico, mas não teve a oportunidade de filmar. Na década de 70, Lelita Perroy pediu autorização para filmá-lo. Ambas reescreveram o roteiro e o filme foi lançado em 1974.

Em 1955, escreve o argumento de *Chico Viola não morreu*, dirigido por Román Viñoly Barreto. O argumento foi baseado na vida do cantor Francisco Alves. Publicou também os romances *Alma de palhaço*, *Sorri e o mundo será teu*, *Pinguinho de gente*, *O ébrio*, *Coração materno* e *Aleluia, a cigana*. E também dois livros para o público infantil: o romance *As aventuras de Nanico* e o livro de contos *Arca de Noé*.

No ano de 1968, Gilda tomou um grande golpe com a morte de Vicente Celestino. Em 1977, Gilda filmou *Canção de amor*, um curta-metragem produzido pela Cinédia: o filme constituiu uma declaração de amor ao marido Vicente Celestino.

Nesse mesmo ano Gilda surpreendeu a todos e anunciou seu casamento com José Spintto, 30 anos mais novo que ela.

Gilda de Abreu nunca abandonou a escrita e seguiu escrevendo novelas e roteiros. Ela deixou inédito o roteiro para um longa-metragem, baseado na vida do compositor Carlos Gomes. Gravou um disco religioso, *Oração e canção*, com músicas de Natal e poemas. Também escreveu três romances: *Creio em ti*, *O maior amor do mundo* e *Ângela*.

No dia 3 de julho de 1979, Gilda de Abreu morreu em decorrência de trombose cerebral.

Considerações finais

Para concluir este trabalho faço algumas considerações gerais, fiando-me, principalmente, nos dados disponíveis. A primeira dessas considerações é quanto à relação artística entre Gilda e Vicente Celestino. Frequentemente seu nome esteve ligado ao do cantor e Gilda era designada como “a mulher de Vicente Celestino”. Isso em parte se explica pelo sucesso de Vicente e da canção *O ébrio*, ao qual o filme dirigido esteve sempre associado. Se a designação acima coloca Gilda numa posição secundária, um olhar mais atento deixa ver a presença destacada que ela teve na vida de Vicente, principalmente quando pensamos no cinema. Como vimos, foi Gilda quem tornou possível a presença de Celestino no cinema tanto em *O ébrio* (1946) quanto em *Coração materno* (1951). Destaca-se que, em um contexto cinematográfico dominado por musicais, esses são os dois únicos filmes em que Celestino atuou.

A segunda refere-se ao fato de Gilda ter sido uma das pioneiras realizadoras de filmes no Brasil. Vale ressaltar que desde o final do século XIX as mulheres vinham paulatinamente ocupando posições até então predominantemente masculinas (HAHNER, 2003). Algumas se tornaram famosas, como a bióloga Bertha Lutz, pioneira na luta dos direitos civis femininos no Brasil, Heloisa Alberto Torres, diretora do Museu Nacional, a escritora Patrícia Galvão (Pagu) e a cantora Carmen Miranda. A maioria delas encontrou barreiras impostas pelo machismo da época.

Gilda encontrou algumas dificuldades para se afirmar como diretora de filmes. Além daquelas inerentes ao ofício cinematográfico, enfrentou outras pelo fato de ser mulher, como a queixa da dificuldade de lidar com os técnicos, que não a obedeciam. Pode-se argumentar que a atriz não dominava a técnica cinematográfica, o que poderia ter levado a um certo desdém manifestado pela equipe durante as filmagens. No entanto, ainda que fosse este o caso, o argumento não invalidaria a queixa de Gilda. Pois não há dúvida de que, numa sociedade regida por códigos ainda rigidamente masculinos, sua legitimidade e competência como diretora seriam submetidas a constante questionamento, inclusive por parte do meio cinematográfico.

A trajetória de Gilda se diferenciou do modelo dominante reservado às mulheres de sua época e de sua classe. Na vida pessoal, casou-se com o cantor Vicente Celestino, nada apropriado para a única filha de uma família burguesa. Como profissional, fez a opção por uma carreira no teatro popular e no cinema, quando sua formação a levaria, no máximo, a uma trajetória semelhante à de sua mãe, de cantora lírica e professora de canto. Arriscou sua reputação de moça de família ao se inserir no meio teatral menos refinado, no qual as atrizes muitas vezes eram comparadas a prostitutas. Reconhecida como atriz e cantora, logo passa a exercer outras funções, habitualmente exercidas por homens, como a criação dos textos e a direção. Dedicou-se à criação de textos, escrevendo peças, roteiros, programas radiofônicos e livros. No cinema, assumiu a função de diretora, atividade pouco habitual não só no Brasil como em outros países.

Talvez de maneira inconsciente, Gilda de Abreu construiu para si uma trajetória que pode ser compreendida como transgressiva. Nesse trabalho, procurei destacar a singularidade desse percurso.

Referencias bibliográficas

ABREU, Brício de. **Esses populares tão desconhecidos**. Rio de Janeiro: Raposo Carneiro, 1963.

ABREU, Gilda de. **Depoimento ao Museu da Imagem e do Som**. Transcrição de Lucilene Pizoquero. Rio de Janeiro, 02 out. 1974.

HAHNER, June E. **Emancipação do sexo feminino**. A luta pelos direitos da mulher no Brasil, 1850-1940. Florianópolis: Edunisc, Editora Mulheres, 2003.

HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org.). **Quase catálogo 1: Realizadoras de cinema no Brasil (1930-1988)**. Rio de Janeiro: Escola de Comunicação, UFRJ; Museu da Imagem e do Som, RJ; Secretaria da Cultura: Fundação de Artes do Rio de Janeiro, Funarj, Livraria Taurus, Timbre Editores, 1989.

MUNERATO, Elice; OLIVEIRA, Maria Helena D. **As musas da matinê**. Rio de Janeiro: Rioarte, 1982.

O ÉBRIO: ficha técnica e crítica. In: **Nosso cinema: 80 anos**. Rio de Janeiro, Embrafilme, 1977. (Folheto.).

OROZ, Silvia. **Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina**. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.

PIZOQUERO, Lucilene Margarete. **Cinema e gênero: a trajetória de Gilda de Abreu (1904 – 1979)**. Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes, Unicamp, 2006.

SANTOS, Ana Maria Pessoa. **Sob a luz das estrelas: Carmen Santos e o cinema brasileiro silencioso (1919-1934)**. Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicação; Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992.

-
1. Titulação da autora: mestre. E-mail: lupizoquero@hotmail.com.
 2. ABREU, Gilda de. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som. Transcrição de Lucilene Pizoquero. Rio de Janeiro, 02 out. 1974.
 3. ABREU, Gilda de. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som. Transcrição de Lucilene Pizoquero. Rio de Janeiro, 02 out. 1974.
 4. Depoimento à autora em agosto de 2003.

O experimental no cinema brasileiro: a propósito de *O cinema falado*, de Caetano Veloso

Francisco Elinaldo Teixeira (Unicamp)¹

Em novembro de 1986 Caetano Veloso lançou, para uma plateia aturdida do FestRio, na Sala Glauber Rocha, seu filme-ensaio *O cinema falado* (Caetano Veloso, 1986). Indexado nas categorias de documentário e experimental, o filme praticamente passou em brancas nuvens pela crítica, relativamente a uma análise mais detida de seu teor artístico, permanecendo até hoje sob um incômodo silêncio que nem seu relançamento em DVD, duas décadas depois, conseguiu alterar. Como parte de uma pesquisa mais ampla sobre a questão do experimental no cinema brasileiro (Teixeira, 2003), meu propósito é abordar algumas linhas de força do filme que o podem situar como peça de grande densidade no campo de nossa experimentação cinematográfica.

O contexto de realização desse filme, na segunda metade dos anos de 1980, não foi dos mais propícios em termos de recepção. Como desdobramento da querela maior entre modernidade *versus* pós-modernidade, a noção de vanguarda artística também foi alvo de críticas intensas e de um trabalho de reciclagem que a reinscreveu sob a denominação de pós-vanguarda. Era o domínio experimental, particularmente no cinema, que passava por um forte abalo desde a constituição das primeiras vanguardas nos anos de 1920. Habitadas ao longo da modernidade ao charme de estar sempre à frente de seu tempo, de tudo aquilo que remetesse

a revolução, transgressão, inflexão de parâmetros, pondo constantemente em reviravolta os códigos morais e estéticos vigentes, as vanguardas de repente viram suas aspirações e buscas alucinadas pelo novo serem taxadas, igualmente, de regressivas, portanto, inseridas numa dialética do iluminismo que impugnavam toda noção de progresso unilateral da razão e repunha sua consistência sob os signos de luzes e sombras.

Interessante que no Brasil, praticamente, já não se usavam denominações como “experimental”, “de vanguarda”, “de arte”, para remeter a esse domínio do cinema. As categorias mais utilizadas eram as de “invenção”, de “cinema de invenção”, por críticos como Jairo Ferreira, que publicou seu livro nesse período (Ferreira, 1986), ou “de poesia”, “cinema de poesia”, por cineastas como Júlio Bressane, que acabara de realizar *Brás Cubas* (Júlio Bressane, 1985), seu primeiro filme de tradução intersemiótica da literatura para o cinema. O campo estava, aparentemente, um tanto quanto refratário àquelas turbulentas manifestações vanguardistas observadas em momentos anteriores, e, assim, pouco receptivo a empreendimentos como o do filme *Cinema falado*. No dia do lançamento, no entanto, do meio para o final da sessão o cineasta Arthur Omar constituiu-se numa espécie de carro-chefe de um contundente protesto contra o filme, julgando-o um “cinema de amadores”, de “vanguarda medíocre” e de “repetir aquilo que os criadores de um cinema de invenção já faziam há dez anos” (Millarch, 1986). Concomitante à exultação de outra parte do público presente à sessão, tal avaliação, vinda de um cineasta experimental como ele, parece ter imprimido uma marca indelével no meio cinematográfico e quase servido como uma impugnação para que outras avaliações ganhassem maior terreno. O próprio Caetano Veloso, na longa entrevista do DVD de relançamento, remete ao protesto de Omar como algo que o desgostou bastante e o desanimou desde então. De um modo geral, a impressão que se tem é a de que foi demais, para o meio específico do cinema, que alguém como Caetano, além de tudo e inesperadamente, se lançasse como cineasta, ainda mais experimental, mesmo sabendo-se de sua formação cinéfila e, até, de sua participação como ator em filmes como *Tabu* (Júlio Bressane, 1982),

em que interpreta o compositor Lamartine Babo em um encontro imaginário com Oswald de Andrade e João do Rio.

Na sinopse que acompanha o filme, pode-se ler o seguinte: “O experimental se mescla ao documental. Textos para serem ditos: de prosa e de poesia, de filosofia, escritos pelo próprio cineasta ou por seus escritores prediletos. Pessoas de quem ele gosta, atores com quem convive. Exercícios de som e de fotografia, um pouco de dança e de teatro. Lugares onde mora, na realidade ou na lembrança”. O filme utiliza-se, desse modo, dos parâmetros da colagem, com materiais díspares compostos em blocos autônomos, dissociados, lançados como linhas de aproximação e de fuga, como imersão intensa e ao mesmo tempo longa digressão em torno ou a propósito da arte – literatura, música, dança, teatro, vídeo e, particularmente, cinema. Como afirmou Caetano, “*Cinema falado* é um ensaio de ensaio de filmes”, dedicado ao filósofo Antonio Cícero e ao cineasta superoitista e grande referência do tropicalismo, José Agrippino de Paula, autor de *Céu sobre a água* (Agripino de Paula, 1978), ambos, segundo Caetano, situados nos pólos opostos de razão e irracionalidade.

O título do filme remete, em um primeiro momento, a uma música de Noel Rosa, cantada por Araci de Almeida, que imputa à ultrapassagem do cinema silencioso pelo cinema sonoro-falado uma das primeiras mortes do cinema. Num segundo momento, uma nova iluminação do título: a proposição de Jean-Luc Godard de que “os filmes deveriam consistir em alguém contando uma história na frente da câmera”. Nesse sentido *Cinema falado* consiste, em sua quase totalidade, de falas para a câmera que atravessam todo o filme, estruturando seus blocos e pontuando o conjunto de sequências de cada bloco. Como afirma Caetano, sua ideia foi a de construir uma série de monólogos sobrepostos, formando camadas, estratificando-se de um assunto a outro tratado pelos personagens. Tais monólogos lançam para um plano secundário os diálogos existentes, ganhando relevo a palavra ouvida e emitida da região da voz interior dos personagens e, ao mesmo tempo, dirigida ao “ouvinte-artista”, conforme a proposição nietzscheana sobre o renascer da tragédia citada no filme.

Com esse dispositivo centrado no monólogo interior que firma as situações filmadas, com a grande presença de personagens reais – o cineasta Julio Bressane, o filósofo Antonio Cícero, a atriz Regina Cazé, o próprio Caetano Veloso, suas mulheres, sua mãe Dona Canô etc. –, em seu devir-passagem que os transforma em outros para além de suas identidades incrustadas, com esses elementos *Cinema falado* constitui-se de um longo “discurso indireto livre” em que cineasta, personagens, ouvinte-artista são indiscerníveis. As personagens atuam, realizam suas performances, ora com um olhar distanciado, divagante, perambulante, que dá suporte à sua voz monológica interior, ora olhando diretamente para a câmera e se mesclando ao ouvinte-artista, repercutindo especularmente aquele, não a quem é dirigida a fala enquanto subjetividade separada, mas aquele de quem se requer que se torne uno, indiviso, junto com a personagem real em transformação. Eis aqui, portanto, uma confluência do documental com o experimental em que o ficcional cede lugar a uma instância fabuladora, uma palavra em ato que vem dar consistência às situações filmadas e proceder às transformações das personagens reais ao longo do processo de filmagem. Dona Canô cantando deixa de ser a mãe do cineasta para se revestir de uma série de personas que se expandem para além do individual, do núcleo familiar, geracional, assim, constituindo novos devires para si desde a altura de sua idade avançada. O mesmo acontece com os outros personagens reais pinçados do universo relacional do cineasta que os transforma, desse modo, em intercessores de suas ideias, visões, pensamentos, estendendo-se isso ao ouvinte-espectador de quem se requer, igualmente, que adquira um estatuto artístico no decorrer de sua audiência.

Quero me deter, então, no longo bloco de sequências reservado ao cinema que lança uma espécie de concepção minimalista da criação fílmica, conforme a citação godardiana posta em ato no próprio processo de construção de *Cinema falado* e que repercute em todo o filme. Trata-se de dois personagens em uma sala, um casal com falas em que algumas vezes dialogam e na maioria operam com falas monológicas, estabelecendo uma consistência e um andamento que muitas vezes toma o rumo e o tom de uma conversa esquizofrênica.

Em tal bloco, a grande maioria dos enquadramentos é realizada em planos fechados das personagens diante da câmera, ora desviando o olhar, ora olhando diretamente e até avançando sobre a objetiva. Mas também aparecem de costas, em primeiro plano de um com o outro desfocado no fundo e, uma rara vez, com uma paisagem que se dá a ver quando se abre a porta de correr que separa a sala do exterior. Bem, qual a *performance* desses personagens? Eles falam, falam, falam em tom e postura monológica e, poucas vezes, vêm ao encontro e se abraçam após alguma fala conclusiva e concordante. Mas falam a respeito de quê? O cinema e a TV são o grande alvo e, algumas vezes, a filosofia (Sartre e Nietzsche) e o teatro (Shakespeare). O bloco se inicia com a personagem feminina (Dedé Veloso, mulher de Caetano) iluminada em primeiro plano e termina com um escurecimento após a última fala que remete a Nietzsche e à tragédia. O conjunto compõe um verdadeiro labirinto dos movimentos e processos de pensamento que vêm firmar as situações propostas, as comparações operadas e os atos de fabulação que fazem as duas personagens assumirem uma grande diversidade de devires – de críticos de cinema a historiadores, de filósofos a críticos da cultura, de filólogos a analistas do gosto etc.

A sequência que abre o bloco põe em relevo uma questão que já deu muito o que falar, décadas atrás, no meio cinematográfico brasileiro: a questão da fala, a impossibilidade de um cinema falado em português, a difícil articulação e impostação da fala em nosso cinema. Se a chanchada não conseguiu resolver a contento tal desafio, foi apenas com a emergência da telenovela, analisa e propõe a personagem, que “ganhamos credibilidade, podíamos falar o que quiséssemos”. A televisão e a invenção da telenovela foram, assim, nossa redenção, veículo e gênero que nos fizeram passar, finalmente, do cinema silencioso ao sonoro, dos tateios e buscas por uma impostação vocal que nos colocaram, cerca de trinta anos depois, no coração de uma cultura verdadeiramente audiovisual.

Mas a importância da televisão é ressaltada, ainda, no que diz respeito à exibição de filmes brasileiros, o “teste da TV” para filmes brasileiros, quando são citados como impróprios para a circulação no veículo *Vidas secas* (Nelson Pereira

dos Santos, 1964) e *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964). Ao contrário, são os filmes de Rogério Sganzerla e Júlio Bressane, por serem “mais experimentais”, que “resultariam melhor no vídeo”. Aqui, pode-se estabelecer uma confluência entre videoarte e cinema experimental, marginal ou de invenção, ambos fazendo parte de uma configuração nova, pós-Cinema Novo, emergente do final dos anos de 1960 em diante e em curso nos anos de 1970, juntamente com o experimentalismo superoitista.

A TV ganha relevo, por fim, com a personagem citando a série global *Grandes sertões*, de meados dos anos de 1980, a partir da qual é arrematada uma relação entre diálogo (“base de todo drama”) e monólogo, com uma referência à maneira como Toni Ramos, o Riobaldo da série, chama por Diadorim, criando uma modulação de voz que a personagem afirma “valer por um monólogo inteiro”. O livro de Guimarães Rosa compõe, em *Cinema falado*, um dos mais intensos momentos da relação tradutória entre literatura e cinema, particularmente no plano do monólogo, realizado com uma total recusa do jogo campo-contracampo típico do melodrama assentado no diálogo entre personagens e do qual se afasta, como o diabo da cruz, todo cinema experimental.

O cinema e sua história, como afirmei, constitui o grande alvo desse bloco. De fato, há todo um jogo entre o cinema como conceito geral e sua particularização nos filmes, meio à maneira baziniana. Fellini e sua mulher, Giulietta Massina, constituem as primeiras referências internacionais já na segunda sequência do bloco. Como *Cinema falado* é constituído de uma constelação de monólogos, citações, envios, desvios e reenvios ao campo da arte que vão repercutindo de bloco a bloco, iluminando de sequência a sequência, o cinema felliniano ganha grande destaque num dos outros blocos em que Caetano, em sua cidade natal, evoca com a imagem sonora de seu assobio a música do filme *Os boas vidas*, (Fellini, 1953) numa conversa-reencontro com o porteiro do antigo cinema.

Os filmes experimentais, já referidos a partir de Sganzerla e Bressane e sua adequação à exibição na TV, retornam com uma conhecida citação de Hitchcock

que proponha que “maus livros dão ótimos filmes”. Segue-se, então, um comentário sobre o *Brás Cubas*, de Bressane. Ao falar que o filme é completamente diferente do livro de Machado de Assis, que o filme “matou o livro”, essa avaliação remete de imediato a um parâmetro norteador do cinema bressaneano: o conceito de tradução intersemiótica como um processo de “transcrição”, de tradução em que não se deve nenhuma fidelidade à obra-objeto, fugindo-se da mera reprodução de seu trecho, sua historinha, tão tipificados na noção televisiva de “adaptação”, para voltar a atenção aos elementos propriamente plásticos que constituem o cinema como uma modulação de luzes, movimentos, sons, volumes, cores, linhas etc.

Além de Bergman e seu filme *Persona* (1966), de Wim Wenders e seu filme *Paris Texas* (1984) e de outros cineastas, Godard é, certamente, o grande articulador e pólo catalisador dessa grande viagem pelos confins do cinema. Ele teria nos liberado da atitude solene e respeitosa que unia cinema e teatro, desfeito certos equívocos e lugares-comuns a respeito do cinema americano-hollywoodiano ao propor sua política do autor junto com outros nouvelle-vaguitas, enfim, como diz a personagem, “depois de Godard ficamos livres”, livres para poder amar todo o cinema. Sua proposição do filme como uma história contada diante da câmera por um personagem real, algo que remete ao domínio documental que como se sabe tem forte marca em seu cinema, é traduzida no filme de Caetano por meio de nosso consagrado cineasta experimental Mário Peixoto, baliza inaugural do experimental em nosso cinema com seu filme *Limite* (Mário Peixoto, 1931). Trata-se de um trecho do documentário de Ruy Solberg, *O homem do morcego* (Ruy Solberg, 1980), em que Peixoto, em plano médio, conta parte da história de um de seus roteiros não filmados, o roteiro de *A alma segundo Salustre*, (Mário Peixoto, 1983) publicado em 1983 pela Embrafilme, mas fruto de transformações de vários roteiros anteriores.

A forte presença do pensamento estético-cinematográfico godardeano se afirma também pela negativa. Trata-se de um comentário que a personagem faz a respeito de seu filme *Detetive* (Godard, 1985), filme chato, com gente erudita dizendo coisas difíceis, com um estilo misto de *noir*, *pop* etc. Esse comentário tem

em *Cinema falado*, certamente, uma função auto-reflexiva, metacinematográfica, na medida em que nele repercute boa parte desses elementos que a personagem aponta com ironia e que, de alguma forma, foram levados ao pé da letra e fizeram a fortuna da crítica. Nesse sentido, Caetano, tal como afirma na entrevista do DVD, é “foda” pois, além de fazer um filme-ensaio articulando os domínios experimental e documental, também ofereceu um código e uma chave para sua decifração. Tamanho gosto pelo riso, de si e do outro, riso nietzscheano insuportável ao humano demasiado humano, foi por essa via que talvez ele tenha ido além do desgosto inicial da recepção do filme na época de seu lançamento e insistido, persistido, resistido com o lançamento do filme em plena era digital.

Enfim, apenas com esse bloco com cerca de quinze a dezessete minutos, o cineasta compôs um grande labirinto cujo percurso poderia valer pelo filme inteiro. Talvez pela singeleza dos enquadramentos, pela rarefação de elementos estéticos mais rebuscados que ele quis que não se sobrepusessem à força das falas, dos monólogos, com esses elementos tão simples e singulares, *Cinema falado* pode se inserir como grande marco de uma retomada do diálogo-ponte entre tradição e transformação, algo bastante caro à dinâmica artístico-cultural contemporânea. Nesse sentido, ao contrário dos ataques vanguardistas que taxaram seu empreendimento de velharia superada, trata-se de um filme que, visível e audivelmente, não tem nenhuma pretensão de querer reinventar a roda, partir do zero, criar uma auto-referência à maneira dos arroubos artísticos da modernidade, vindo se situar para além das vanguardas, num horizonte de pós-vanguardas. Portanto, Caetano e seu filme estavam afinadíssimos com os debates daquele momento, de fato, o filme todo reverbera um certo tom de balanço que evoca o ocaso de uma época e a irrupção de novos horizontes.

Referências bibliográficas

FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. São Paulo, Max Limonad, 1986.

MILLARCH, Aramis. Polêmica: é Caetano Veloso, fazendo sua estréia no cinema. **Tablóide Digital**. Rio de Janeiro, 1986.

PEIXOTO, Mário. **A alma segundo Salustre**. Embrafilme, 1983.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **O terceiro olho**: ensaios de cinema e vídeo (Mário Peixoto, Glauber Rocha, Júlio Bressane). São Paulo, Perspectiva, 2003.

_____. Da inatualidade do cinema segundo Júlio Bressane. In: Catani, Afrânio Mendes... [et al.] (orgs.) **Estudos Socine de Cinema**: ano IV. São Paulo, Panorama, 2003.

_____. Três balizas do experimental no cinema brasileiro. In: Machado, Rubens... [et al.] (orgs.). **Estudos Socine de Cinema**: ano VII. São Paulo, Annablume, 2006.

_____. Formas e metamorfoses do cinema experimental. In: Machado, Rubens... [et al.] (orgs.). **Estudos Socine de Cinema**: ano VIII. São Paulo, Annablume, 2007.

1. Titulação do autor: doutor. E-mail: franciseli@uol.com.br

A sombra que me move, também me ilumina –
Sobre alguns curtas da Casa de cinema de Porto Alegre

Luiz Antonio Mousinho

(Universidade Federal da Paraíba – UFPB)¹

Pretendo refletir aqui sobre alguns aspectos dos curtas-metragens *Esta não é sua vida*, *O sanduíche*, *Ilha das Flores* e *Felicidade é ...estrada*, dirigidos por Jorge Furtado, além de *Três minutos* e *Dona Cristina perdeu a memória*, dirigidos por Ana Luíza Azevedo, ambos roteirizados por Jorge Furtado.

Em *Esta não é sua vida* (FURTADO, 2005), um narrador extradiégetico em voz over faz vacilar as bases de uma identidade que se quer unificada (KEHL, 2003, p. 98) e de uma história individual e coletiva que se apresenta sem fissuras (ROUANET, 1990, p. 167). E o faz interpelando o espectador de maneira incômoda, assumindo a distância constituinte da mediação, revelando a solidão e prometendo a segurança de uma relação de comunicação apartada da experiência e do contato interpessoal. Cito a fala do narrador.

LOCUTOR 1: Eu não sei quem você é. Eu não tenho como saber quem você é. Eu nunca saberei quem você é. Você está em casa, vendo tevê. Ou você está numa sala de cinema. O seu anonimato é a sua segurança. Não se preocupe. Esta não é a sua vida (FURTADO, 2010, p.1).

Em seguida, uma série de *travellings* horizontais se sucedem em cortes secos, trazendo pessoas comuns olhando para a câmera que passa, enquanto a voz *over* simula manchetes negativas absurdas, pela não correspondência em relação aos personagens aos quais se refere e pelo que não cabem enquanto assunto pautável. Após a escolha como num sorteio de uma personagem anônima, o filme se encaminha para o exercício do cinema documentário e do gênero entrevista, enfocando a vida de Noeli Silva. Narrando sua infância pobre e o presente de dona de casa casada e contente, Noeli vai resgatando suas dores e prazeres na relação com a família, os namorados do passado e tudo que “aprontou” com eles, antes de, digamos, sossegar no casamento. Isso na parte central do curta, que ocupa quase todo o tempo narrativo, em que a presença agregadora do cômico é predominante, em meio a ponderações da dor de viver e do simples da vida.

Noeli, contando a história de sua vida, vai indicando a pré-existência de várias vidas possíveis em contraponto com a atual. No ambiente familiar dessa porção do filme, suas experiências afetivas são narradas por uma narradora-entrevistada, que resgata na memória momentos de sua vida anterior, de sua juventude, lembrando quando foi separada da mãe, a ligação com a madrinha, a infância de trabalho pesado e a graça do roubo de frutas ou da brincadeira de grávida que resulta na única surra da vida; que conta o jeito esperto com que trocava de namorados e o olhar retroativo sobre isso. Mas a Noeli do presente narrativo é outra Noeli, não mais aquela que jogou jogos de amor com o marido, antes de se aquietar na vida conjugal.

Vê-se Noeli narrando o seu gosto por viagens, o seu não ter estudo que talvez a tenha impedido de ser outra pessoa, da redescoberta disso pelo contato com o pessoal da produção do filme, disparando a sensação de ter saído de um mundo para outro.

Em *Esta não é sua vida*, o solo familiar de uma vida convencional é desestabilizado pela percepção construída audiovisualmente de que ninguém é comum, ainda mais se a pessoa tem a chance de contar a história de sua vida. Na narração da própria experiência, mediada pelo discurso cinematográfico e daquele

narrador heterodiegético (não participante da história) que a comenta, percebe-se o aflorar das várias possibilidades de uma vida domesticada, resumida a uma escolha que exclui outras. O filme expõe também a fragmentação do discurso informativo e a sua incapacidade de dar conta da interioridade e da complexidade da vida de uma pessoa. O que não podem dizer as estatísticas e o que não podem dizer as manchetes é o que o filme procura.

No ensaio “O narrador”, Walter Benjamin analisa um contexto de perda da experiência, com o rareamento da narrativa oral, tendo caído de cotação socialmente a experiência que anda de boca em boca.

Cada manhã nos informa sobre as novidades do universo. No entanto somos pobres em história notáveis. Isso ocorre porque não chega até nós nenhum fato que já não tenha sido impregnado de explicações. Em outras palavras: quase mais nada do que acontece beneficia a narrativa, tudo reverte em proveito da informação. Com efeito, já é metade da arte de narrar, liberar uma história de explicações à medida que ela é reproduzida. (BENJAMIN, 1980, p. 61)

Assim, faltaria à informação certa “amplitude de oscilação” presente na narrativa. A informação se mantém viva apenas no instante em que é nova, “vive apenas nesse instante, precisa entregar-se inteiramente a ele” (Idem, p. 62). Ao contrário, a narrativa não se exaure, traz possibilidades de desdobramentos futuros.

Vale lembrar Freud, quando este, em *A interpretação dos sonhos*, ressalta o texto genuinamente criativo como “produto de mais um motivo único e mais de um único impulso na mente do poeta” (FREUD, s/d, p. 279). Para além da arte, Merleau-Ponty, por sua vez irá defender o “equivoco como essencial à existência humana” e ressaltar que “tudo que vivemos tem sempre vários sentidos” (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 180).

Os *travellings* horizontais da parte inicial de *Esta não é sua vida*, vertiginosamente sucedidos, nos quais são vistas pessoas comuns, com manchetes que não lhes correspondem, soam entre risíveis e nauseadamente desconcertantes. Daí que aquele homem do povo mirrado que varre a calçada não toma esteróides anabolizantes, aquela mulher não esquartejou os pais, o outro não parece David Bowie, a moça de 25 anos ainda não é avó; mas todos têm uma vida e uma experiência que estão além desses rótulos e dessas classificações contundentemente noticiáveis. O que dizer então da vida comum, da vida cotidiana? Este é o desafio, mesmo que a resposta continue a ser uma pergunta que vai se construindo através do ouvir-se o narrar a própria experiência e a montagem desse material na construção fílmica. O texto fílmico parece se filiar àquelas narrativas que se sustentam mais à base de produção de enigmas do que da formulação de mensagens, para falar com Roberto Corrêa dos Santos (1991, p.61). A provocação ao espectador em relação ao conforto do anonimato e da sua vida comum se repetem ao final do filme – “a dor da gente não sai no jornal”².

A ciência e a informação instrumentalizadas também vão ser erodidas no curta *Ilha das flores* (FURTADO, 2005). “A vida social consiste em destruir aquilo que lhe dá o seu aroma”, dirá Lévi-Strauss em *Tristes trópicos* (LÉVI-STRAUSS, s/d, p. 481). *Ilha das flores* traz um narrador que repisa a lógica social, numa acumulação de assertivas saturadas na montagem cinematográfica e do peso da palavra em conjunção com a imagem e que vão desentranhando o elemento social recalcado, desnaturalizando seus contornos, mostrando a perversidade de uma lógica em que o ser humano está em último lugar na ordem de prioridades. Isso em procedimentos que ressaltam o aspecto redutor de conceitos automatizados, no plano temático, delineando em termos estéticos essa visão da vida social trazida para a linguagem, para falar com Antonio Candido (1976, p.7), e fazendo o que Nietzsche proporia em termos de dismantelar os limites do solo seco dos conceitos, da percepção fossilizada em metáforas gastas da vida diária (NIETZSCHE, 1987, p.34).

No curta *Três minutos*, de Ana Luíza Azevedo (AZEVEDO, 2005), o ambiente familiar desenhado no *espaço* narrativo (BETTON, 1987, p. 28) se transmuta em estranho. Isso está inscrito na urgência temporal onde tempo da história e do discurso coincidem (GENETTE, s/d, p.31), mas naqueles minutos a voz *over* traz uma vida inteira e a dor de outras vidas possíveis ante a prisão doméstica e o retorno da personagem de sua ensaiada fuga, ela que evitara o mundo condicionado pela vida errante, caindo noutra rotina.

Nesse curta, roteirizado por Jorge Furtado, um plano-sequência espreita os sinais do ambiente doméstico, um espaço pequeno, recados em geladeira, almoço em preparo no balcão, fotos, a intimidade de uma vida comum, enfim, enquanto a secretária eletrônica é acionada e logo ouve-se o drama que se desenha na fala de uma mulher que revê num átimo de tempo sua vida conjugal, as escolhas de sua vida, o fascínio que a levou a se casar com um homem de circo, sua solidão a dois com o marido, que nunca lê seus recados. – “a automatização engole os objetos, os hábitos, os móveis, a mulher e o medo à guerra” (CHKLOVSKI, 1976, p.44). E vai ser com um recado na secretária que ela vai se despedir.

Um *travelling* para trás vai revelando o espaço narrativo, situando o ambiente doméstico como sendo um trailer do qual a câmera vai saindo e situando a ação em meio a um entorno descampado, de onde a personagem estanca, se detendo no orelhão em frente ao lar, se despedindo de casa na porta de casa. Ela retorna de sua experiência epifânica nauseada, amarrando o avental que mal chegara a tirar, retornando à sua casa, calçando resignadamente a sandália doméstica, a urgência traduzida em inserções de planos que mostram um ovo na panela transparente, fervendo e estourando para além do seu ponto de cozimento. Na tela inútil da TV de casa, exibida para ninguém, vê-se a completude de uma corrida de atletismo enquadrada em sua urgência e fazendo coincidir o tempo da história e do discurso, os três minutos do título, tempo do impulso telefônico da ficha de orelhão que cai e cala a despedida, o desabafo.

A maquiagem retirada e a identidade e alteridade enfrentadas no olhar-se ao espelho marcam o retorno ao cotidiano, ao comum das coisas, à rotina cuja casca fora rompida em náusea no momento anterior, na revelação dos impasses da vida, posta antes na fala da personagem dita no recado da secretária eletrônica, que indicara a decisão de abandonar o cosmos pessoal do lar. “Não sabia se eu cozinhava um ou dois pedaços de galinha. E aí eu decidi. Essas coisas a gente decide assim”. Assim: “Cada um fora feliz alguma vez e ficara com a marca do desejo” (LISPECTOR, 1987, p.89).

No enredo do curta-metragem *O sanduíche* (FURTADO, 2005), um casal se despede da relação e da coabitação, entre constrangidos e deprimidos, ainda com uma ligação aparente. De repente, a vacilação numa das falas revela que se trata de um ensaio. Desarmados os personagens, o diálogo entre os dois atores desenha uma relação, ameaça uma aproximação entre eles, que há pouco encenavam o fim; mas quando ocorre o beijo que sela o encontro, o diretor grita “corta!”, revelando ser mais uma história engastada na outra. O *set* se esvazia, o diretor pega a banda que sobrou do sanduíche que servira de pretexto de conversa e elo entre os dois e dá uma mordida, para logo fazer uma careta pelo gosto horrível e cuspir numa folha de roteiro o pedaço que botara na boca. A câmera vai abrindo (“vai, grua!”) e mostrando ser ainda mais uma história, que deságua numa abertura de plano que mostra o *set* montado numa praça pública, o jogo ficcional se fazendo entre o velar e o revelar.

Mas o mostrar os bastidores da filmagem da filmagem da filmagem também se trai como representação na entrevista de Jorge Furtado com o público que assistia às filmagens, entrevista que se revela ensaiada. Aliás, nessa porção, há uma estrutura narrativa semelhante ao programa de TV *Cena aberta* (FURTADO, 2004), projeto posterior de Furtado (*O sanduíche* é de 2000), em que entrevistas constituem o corpo da narrativa, algumas delas espontâneas, outras roteirizadas, ensaiadas e baseadas nos textos literários adaptados para os audiovisuais. Na adaptação de *A hora da estrela* para o *Cena aberta*, o final indica também abertura para uma outra história possível.

No ensaio “O estranho”, Freud aponta o elemento estranho como algo que antes fora familiar e que foi recalcado (FREUD, 1976, p. 301). *O sanduíche* carrega o estranho inscrito no familiar ao narrar o motivo trivial e imediato da separação de um casal (“quando a vi com uma calça de couro”) e a estranheza que isso causa (“o que é que essa mulher com uma calça de couro está fazendo no meu banheiro”, conta o personagem para a colega com a qual ensaia peça de teatro). Na instabilidade da acumulação de histórias que vai sendo mostrada como encenação dentro de encenação, volta o tema dos vários mundos possíveis e das várias escolhas. Abismos da identidade e da alteridade se defrontando, à beira da náusea, sem dispensar a cola social do cômico (FRYE, 1973, p. 165).

Há também ali todo um procedimento metalinguístico que aposta na comunicabilidade e não apenas no desconforto. Isso numa estratégia narrativa que não raras vezes termina desaguando no riso, via procedimentos de viés metalinguísticos pós-modernos, para falar com Renato Pucci. Em certa medida, aqui poderíamos perceber traços do que Pucci aponta no programa *Cena aberta* em termos de uma “combinação de aparência esdrúxula entre procedimentos naturalistas e anti-naturalistas, em rápida alternância” manifestando o que Linda Hutcheon chamou de “caráter paradoxal do pós-modernismo” (PUCCI, 2008, p.329).

Ao mesmo tempo, parece se colocar a presença do grão germinador de significações apontado por Walter Benjamin em “O narrador”. E também a sugestão, socialmente e esteticamente viável, de superar o gesto de alienar o poder perpétuo de dar-se mundos em proveito de um deles, para falar com Merleau-Ponty em *A fenomenologia da percepção* (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 96).

Uma visão solar pela via do cômico estaria em *Felicidade é... estrada* (FURTADO, 2005). O acaso, o amor em dois tempos, o futuro num encontro trivial de viagem entre amigos. O fogo alto na relação de um casal recente, o fogo brando, certo e terno num casal estável. Vida, sorte, amizade, desejo, o acaso, o azar, a impossibilidade de programar, a possibilidade de construir uma trajetória estão tematizados e podem ser relacionados à trégua ou à conciliação de pontos

de vista proposta no cômico (SARAIVA & CANNITO, 2004, p. 95). A experiência comum, a felicidade no trivial do relato do convívio entre amigos, apostando na fruição do ócio, em viver docemente o processo de vida nesse nada acontecer. Ficando aí dispensado o final trágico, anunciado numa montagem paralela que ameaça a catástrofe que não vem e vinca apenas a hilaridade do contraste entre o mau humor extraordinário de um caminhoneiro num momento ruim e os dois casais que antecipam o fogo dos afetos no friozinho da Serra Gaúcha.

Em “O narrador pós-moderno”, Silviano Santiago aponta os três estágios da história do narrador sistematizados por Benjamin (por volta de 1935), justamente no texto “O narrador”. O primeiro seria o do narrador clássico, que teria por função “dar ao seu ouvinte a oportunidade de um intercâmbio de experiência (único valorizado no ensaio)”. O segundo se configuraria com o do narrador do romance, “cuja função passou a ser de não mais poder falar de maneira exemplar ao seu leitor” (e aqui lembramo-nos da observação de Benjamin de que o romancista está desorientado e não sabe aconselhar). No terceiro momento, o narrador, “que é jornalista”, só “transmite pelo narrar a informação, visto que escreva não para narrar a ação da própria experiência, mas a que aconteceu com x ou y” (SANTIAGO, 1989, p. 39).

No primeiro caso, o narrador expõe uma vivência, a experiência de uma ação. Nos dois seguintes, o narrador passa “uma informação sobre outra pessoa”, tem a “experiência proporcionada por um olhar lançado” (SANTIAGO, 1989, p. 38). Ainda: no primeiro caso (narrador clássico) “a coisa é mergulhada na vida do narrador e dali retirada”. No romance, “a coisa narrada é vista com objetividade pelo narrador, embora este confesse tê-la extraído de sua vivência”. No terceiro momento, “a coisa narrada existe como puro em si, ela é informação, exterior à vida do narrador” (SANTIAGO, 1989, p. 40). Para Santiago, o narrador pós-moderno é o que transmite

uma “sabedoria” que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida

na substância viva da sua existência. Nesse sentido ele é o puro ficcionista, pois tem de dar “autenticidade” a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o ‘real’ e o ‘autêntico’ são construções de linguagem. (SANTIAGO, 1989, p. 40)

Santiago observa as tensões entre o jornalismo e a literatura percebendo como, no primado da informação, a figura do narrador passa a ser a de “quem se interessa pelo *outro* (não por si) e se afirma pelo olhar lançado ao seu redor, acompanhando seres, fatos e incidentes (e não por um *olhar* [...] que cata experiências vividas no passado)”. Dessa maneira, assinala Santiago, “pode-se falar que o narrador olha o outro para levá-lo a falar (entrevista), já que ali não está para falar das ações de sua experiência” (SANTIAGO, 1989, p. 43).

A ressignificação da experiência em suas possibilidades libertárias se dá no encontro ao pé da cerca que divide as moradas da velha (no asilo) e do garotinho, em *Dona Cristina perdeu a memória* (AZEVEDO, 2005). Experiência, memória, construções de sentido que se desenham no filme, em termos de planos e trilha que ressaltam cerca, círculos, objetos da infância e da história e etapas de vida dos personagens, além de diálogos no encontro representado na passagem ritual da experiência. A experiência que circula de boca em boca da qual fala Benjamin, mas colocada pelo narrador pós-moderno, na releitura de Santiago, narrador este que se constituiria por um olhar lançado ao outro no jogo ficcional.

Discorrendo sobre o pensamento de um Walter Benjamin posto em diálogo com Freud, Sérgio Paulo Rouanet assinala que “pela cultura o homem se perde, porque ela é ideologia e dominação”. Mas, ao mesmo tempo, “graças a ela, ele se salva, porque a cultura fornece o repertório simbólico que dá acesso à verdade e permite pensar uma ordem além da violência” (ROUANET, 1990, p.172). Ou seja, o que haja para ser construído, deve sê-lo necessariamente contra a tradição e a partir dela – “a sombra que me move, também me ilumina”³.

Noeli pensando e reconstruindo a sua experiência a partir de seu relato, em *Esta não é sua vida*, retoma os seus mundos e os mundos das pessoas com as quais conviveu nas filmagens do curta-metragem, quando reconhece outros mundos. Diz a personagem: “parecia que eu, que eu nasci de novo, que eu tenho que começar a minha vida de novo, que eu vou começar a minha vida assim como eu quero um dia. Se Deus quiser”. À narrativa de Noeli falta uma resposta; por outro lado, nos evoca a saudade de pensar que, se a vida, fragmentada, fere como a sensação do brilho, algum dia de repente a gente brilhará⁴.

Referências bibliográficas

AZEVEDO, Ana Luiza. **Curtas da Casa de Cinema de Porto Alegre**. Curtas da Casa de cinema de Porto Alegre. CENA Direção: Jorge Furtado. Intérpretes Lissy Brock, Pedro Tergolina e Lisa Becker e outros. CASA DE CINEMA DE PORTO ALEGRE, 2005. DVD (165 min), son., color.

BETTON, Gerard. **Estética do cinema**. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo, Martins Fontes, 1987.

CANDIDO et. al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. In: **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. São Paulo, T.A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000, p.5-16.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, B. **Teoria da literatura – formalistas russos**. Ana Filipouski; Maria Aparecida Pereira; Regina Zilberman; Antônio Hohlfeldt. Porto Alegre: Globo, 1976, p.45.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Tradução de Walderedo Ismael de Oliveira. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

FREUD, Sigmund. O estranho. Tradução de Jayme Salomão. In: **Uma neurose infantil e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 275-314.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973, p. 165.

FURTADO, Jorge. **Roteiro do curta-metragem Esta não é sua vida**. Disponível em <http://www.casacinepoa.com.br/es/os-filmes/roteiros/esta-n%C3%A3o-%C3%A9-sua-vida-texto-final> Acessado em 6 de março de 2010.

FURTADO, Jorge. **Cena aberta – a magia de contar uma história**. Direção: Guel Arraes, Jorge Furtado e Regina Casé. Roteiro Guel Arraes e Jorge Furtado. Intérpretes: Regina Casé, Luiz Carlos Vasconcelos e outros. GLOBOFILMES, 2004. DVD (133 min), son., color.

FURTADO, Jorge. **Curtas da Casa de cinema de Porto Alegre**. CENA Direção: Jorge Furtado. Intérpretes: Janaína Kremer, Felipe Monnaco, Pedro Cardoso e outros. CASA DE CINEMA DE PORTO ALEGRE, 2005. DVD (185 min), son., color.

GENETTE, G. **O discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega Universidade, s/d.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 103-119.

HAMBURGUER, Esther; SOUZA, Gustavo; MENDONÇA, Leandro; AMÂNCIO, Tunico (orgs.). **Estudos de cinema**. São Paulo, Annablume; Fapesp; Socine, 2008 (Estudos de cinema – Socine IX).

KHEL, Maria Rita et al. Quais os caminhos para se alcançar a felicidade (debate). **Revista Trip**. Ano 17. Agosto de 2003, nº 114, p. 82-89.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. Lisboa, Portugal; São Paulo, Martins Fontes, s/d.

LISPECTOR, Clarice. **Felicidade clandestina**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.

MERLEU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Freitas Bastos, 1971.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral. In: **Obras incompletas**. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Col. Os pensadores). Vol. 1, p.29-38.

PUCCI, Renato. Cinema moderno e de vanguarda na TV: o paradoxo pós-moderno de Cena aberta. In: HAMBURGUER, Esther; SOUZA, Gustavo; MENDONÇA, Leandro; AMÂNCIO, Tunico (org.) **Estudos de cinema**. São Paulo, Annablume; Fapesp, Socine, 2008 (Estudos de cinema – Socine IX).p.329.

ROUANET, Sérgio Paulo. **Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin**. 2 ed. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1990 (Col. Tempo Universitário, 63).

SANTIAGO, Silvano. O narrador pós-moderno. In: SANTIAGO, Silvano. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTOS, Roberto Corrêa. Discurso feminino, corpo, arte gestual, as margens recentes. **REVISTA TEMPO BRASILEIRO**, v.1 – nº 104 – Rio de Janeiro, janeiro-março, p.49-64.

SARAIVA, Leandro; CANNITO, Newton. **Manual de Roteiro**, ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e tv. São Paulo: Conrad Editora, 2004.

-
1. O presente texto é resultado parcial de pesquisa que desenvolvo com apoio do CNPq, com bolsa de Produtividade em pesquisa - PQ.
 2. BUARQUE, Chico (1975). "Notícia de jornal". In: *Chico Buarque e Maria Bethania ao vivo*. Philips.
 3. RAMALHO, Zé (1981). "Galope rasante". In: _____. *A terceira lâmina*. Epic.
 4. GIL, Gilberto (1979). "Realce". In: _____. *Realce*. Warner Music.

A crítica de cinema nas revistas *Veja* e *Bravo!*: um estudo comparativo

Regina Gomes (UCSAL)¹

A constituição de pesquisas que examinam a retórica de textos midiáticos (jornalísticos e publicitários) tem crescido significativamente nos últimos anos nas universidades brasileiras. Sobretudo nos cursos de Comunicação Social, a demanda pelo saber teórico transfigurado nas análises de textos impressos ligados ao jornalismo cultural, vem reforçar a importância deste tipo de investigação no cenário acadêmico brasileiro. O GRACC (Grupo de Pesquisa em Análise de Crítica de Cinema)², criado em 2006 na Universidade Católica do Salvador, inseriu-se nesse contexto quando apresentou seu primeiro projeto intitulado *Análise retórica da crítica ao cinema brasileiro atual*. Trata-se de uma investigação sobre a crítica de cinema produzida no Brasil, especialmente no período chamado de Cinema da Retomada, e uma avaliação acerca desta prática discursiva que exerce enorme influência sobre o leitor.

Pensamos aqui no discurso da crítica de cinema como um discurso altamente persuasivo e de aplicação de juízos de valor. A crítica de cinema, portanto, é uma manifestação retórico-discursiva que visa a aceitação dos leitores através de mecanismos argumentativos.

A proposta da pesquisa é de refletir e comparar os discursos da crítica de cinema sobre filmes brasileiros publicados (entre os anos de 1997 e 2004)

em dois periódicos de referência no Brasil: as revistas *Veja* e *Bravo!*. A primeira publicação tem periodicidade semanal e possui um perfil de revista de variedades, mas com uma fiel coluna dedicada ao cinema na editoria de Artes e Espetáculos. Sendo uma das revistas de maior circulação na América Latina, com mais de 1 milhão de assinantes, a *Veja* tem como público-alvo, sobretudo, a classe média comum escolarizada que solicita um tipo de texto superficial e pouco denso na análise das obras cinematográficas. O espaço para desenvolver as resenhas é, de um modo geral, pequeno, alargando-se conforme a repercussão do filme e sua campanha de *marketing*.

Já a revista *Bravo!* tem periodicidade mensal, de feição mais elitista, que se revela na apresentação de textos críticos em formato de artigos e ensaios assinados por colaboradores respeitáveis na área do jornalismo cultural brasileiro. É uma revista de cultura que oferece um amplo espaço para produção de críticas, sobretudo daqueles filmes considerados mais “artísticos” ou contrários ao cinema *mainstream* hollywoodiano³.

As duas instituições jornalísticas têm, portanto, perfis diferenciados e albergam discursos retóricos e públicos também distintos. Nossa intenção, neste projeto, é não só identificar essas diferenças, mas também revelar certas similaridades nas manobras argumentativas utilizadas nos dois periódicos. Nosso projeto visa ainda refletir, numa perspectiva comparativa, sobre como cada uma das publicações tratou o cinema brasileiro (ou mais especificamente o chamado Cinema da Retomada). Pretendemos saber qual a avaliação da crítica em relação aos filmes nacionais exibidos entre 1997 e 2004 e se, de algum modo, isso veio a influenciar na avaliação dessas obras por parte dos leitores e potenciais espectadores dessas películas.

Importa apontar que a delimitação temporal da pesquisa não foi, ademais, aleatória. Este período (1997-2004) representa em grande medida a fase da “retomada” do cinema brasileiro, que desde o início dos anos 90 passava por uma crise sem precedentes em sua história causada pela desmantelamento da

Embrafilme, fruto da política de privatização do governo do presidente Fernando Collor de Melo. A partir de meados da década, dezenas de filmes foram lançados, alguns com efetivo sucesso comercial (*Central do Brasil*, de Walter Salles, 1998; *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, em 2002; *Carandiru* de Hector Babenco; *Cazuza*, de Sandra Werneck e Walter Carvalho; e *Olga*, de Jayme Monjardim em 2004), caracterizando a volta do debate sobre que tipo de cinema se pretende nestes novos tempos no Brasil. Se, desde os anos 80 até meados da década de 90, a crítica de cinema (sobretudo aquela publicada na imprensa generalista) não tinha em grande conta o cinema nacional – pois agia com certa indiferença e, quando mencionava ou avaliava filmes brasileiros, agarrava-se a um discurso de juízo de valor desqualificativo das obras –, a partir de especialmente de 1998, com *Central do Brasil*, a avaliação sobre as películas nacionais passa a ser motivo de acalorados debates travados nas páginas da imprensa cultural.

O ano de 1997 é também o ano de criação da revista *Bravo!*, que surge no mercado brasileiro para preencher a lacuna de bons textos na área de jornalismo cultural. Assim, de certa forma, esta publicação acompanhou o processo de retomada da produção cinematográfica brasileira, com a publicação de críticas destinadas a um leitor mais exigente.

Considerações sobre a metodologia

Os pressupostos teóricos e metodológicos da pesquisa remetem para sistema conceitual de Chaim Perelman (1996; 1999), um dos fundadores da chamada *Nova retórica* na década de 50. Perelman e suas duas obras mais importantes, *Tratado da argumentação: a nova retórica* e *O império retórico* foram guias essenciais no processo de produção da investigação. Para Perelman (1999) a linguagem encontra sua racionalidade no argumento, sem precisar da demonstração empírica dos fatos como a lógica cartesiana advogava. Mais do que provar com base na demonstração da lógica formal, o discurso que busca

convencer baseia-se numa racionalidade argumentativa, procurando não a verdade, mas o verossímil.

Além disso, naturalmente que alguns conceitos da *retórica clássica* de Aristóteles (1998) também fizeram parte da análise particularizada das resenhas. Respondendo às críticas de seus predecessores, já no século IV a.C. Aristóteles fornecerá os fundamentos de uma teoria da argumentação, isto é, será ele quem sistematizará os conceitos, dando nome às diversas técnicas utilizadas e percebendo a argumentação como um conjunto de estratégias que organizam o discurso persuasivo. Contestará as críticas morais e filosóficas, ao fazer da retórica uma técnica em que a questão moral não pode ser estabelecida, uma vez que se trata de um mecanismo que pode ser utilizado a serviço do bem ou do mal: “tão útil pode ser o seu justo emprego, como nocivo ou injusto” (ARISTÓTELES, 1998, p. 43).

Outra referência metodológica utilizada foi o trabalho do teórico de cinema americano David Bordwell (1991), *Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema*, obra pioneira na discussão sobre os métodos de interpretação da crítica de filmes. Bordwell reafirma a importância da retórica para a prática da crítica de cinema revelando como as categorias aristotélicas clássicas da retórica (*inventio*, *dispositio* e *elocutio*) estão fortemente presentes no discurso interpretativo dos críticos de cinema. Também não poderíamos deixar de citar aqui os textos de Tito Cardoso e Cunha (1996; 2002; 2004), que há muito vem discutindo a relação entre argumentação e crítica jornalística de cinema com bases em suas funções retórica e hermenêutica.

Convém ainda ressaltar a utilização de algumas categorias de análise denominadas de *marcas retóricas* e *marcas contextuais* e que foram identificadas nos textos de crítica de cinema. A nossa intenção era a de construir uma pesquisa qualitativa que sustentasse com relevância, validade e representatividade nossa investigação sobre esta prática discursiva. O discurso, como afirmava Bakhtin, efetivamente não é um meio neutro de descrever o mundo, e as resenhas críticas de cinema carregam marcas, sinais ou indícios que revelam, além de

sua historicidade, o grau de persuasão para com o público leitor desses textos. Assim, o que chamamos de *marcas retóricas* e *marcas contextuais* são vestígios presentes nos textos que apontaram para a sua própria revelação. Ou seja, as resenhas críticas, além de serem vestígios de uma experiência persuasiva, são também ricos registros de memória de uma época com que buscamos, como investigadores, dialogar.

As *marcas retóricas* aqui compreendidas subdividem-se em *marcas de valor*, *marcas de justificação de valor* e *marcas das estratégias de persuasão*. As *marcas de valor* são aqueles juízos comumente presentes nos textos da crítica cultural jornalística, fruto da avaliação do crítico sobre a obra. Estes juízos de valor podem ser positivos ou favoráveis ao filme, negativos ou desfavoráveis ao filme ou ainda aquilo a que chamamos de mistos, em que o produtor da crítica faz sua avaliação pautada num juízo intermediário.

Já as *marcas de justificação de valor* são aqueles critérios argumentativos de que a crítica se utiliza a fim de fornecer a justificativa de sua sentença. Parece-nos clara a existência de diversos e variados critérios utilizados pela crítica, e não pretendemos superá-los. Procuramos, todavia, agrupá-los em dois blocos generalistas definidores dos juízos sobre os filmes: os critérios de conteúdo e os critérios de forma. Os primeiros valorizam os elementos ligados à “mensagem” do filme, ao impacto social da obra, sejam estes elementos de caráter ideológico, ético ou religioso. Já os critérios de forma destacam os valores da estilística fílmica, do sistema estético-formal da película, como os movimentos de câmera, angulações, fotografia, estrutura narrativa, o som, os diálogos, etc.

Estas alegações de que o crítico necessita para fundamentar seu discurso vêm acompanhadas de *marcas de estratégias de persuasão* que se baseiam nas três categorias clássicas de Aristóteles e que foram repensadas por David Bordwell no campo da crítica cinematográfica. Procuramos identificar nas resenhas os traços de estratégias de invenção, organização e estilo que visam o assentimento do leitor a esses discursos.

As marcas de contexto, por sua vez, constituem-se nas *marcas de tempo*. Estas apontam para os sinais de elementos presentes no contexto da época em que a crítica foi publicada, o entorno do discurso analisado como a evocação dos movimentos cinematográficos em voga, as referências à retomada de produção do cinema brasileiro, as indicações sobre a presença de fatos relevantes na sociedade, enfim, o tecido social e histórico que registra a época.

É importante salientar que estas marcas identificadas através de uma análise detalhada dos textos funcionam como indicadores de expectativas de cada época, além de operarem como parâmetros mobilizadores básicos dos juízos de aceitação ou recusa dos filmes brasileiros exibidos num dado período. Nestas marcas também são evidenciadas convenções ou rituais de interpretação dos filmes que, situadas historicamente, irão definir os limites do ato produtor do discurso bem como da recepção do próprio discurso. Se o objetivo da crítica é convencer os leitores da validade de suas observações, ela deve seguir determinadas rotinas interpretativas e rotinas de organização do texto a fim de que seus destinatários possam acolhê-la sem suscitar dúvidas.

Delimitado o *corpus* da pesquisa, constituído por 70 críticas, sendo o total de 34 resenhas da *Veja* e 36 da *Bravo!*, partimos para as análises retórico-comparativas *exclusivamente* das críticas produzidas nas duas publicações sobre o *mesmo* filme.

Conclusões parciais

Em primeiro lugar, observamos um predomínio de juízos de valor favoráveis aos filmes do Cinema da Retomada em ambas as publicações. Dentre as 70 críticas analisadas, 46% delas emitiu um juízo positivo sobre os filmes, 38% produziu um julgamento intermediário e apenas em 16% das resenhas críticas verificamos uma avaliação essencialmente negativa das películas brasileiras.

Aqui, o importante é pensar que esses resultados podem revelar uma mudança no discurso da crítica de cinema veiculada nessas publicações que, a partir de meados dos anos 90, assistem ao crescimento das produções nacionais tanto em quantidade⁴ quanto em qualidade (técnica, para fugirmos das discussões subjetivas de gosto) das obras. Esta “virada” de perspectiva, portanto, acompanhou a própria evolução do cinema brasileiro. No final dos anos 90 esses periódicos dedicaram mais espaço para a reflexão sobre os filmes nacionais, sobretudo a partir de *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), que ganha até mais de uma crítica na revista *Bravo!*.

As variadas justificações para um valor acolhedor das obras do cinema nacional estão visíveis nos discursos das duas publicações, sejam as de ordem estética – investimento em bons roteiros, valorização do elenco, soluções criativas de montagem, qualidade de áudio e imagem –, sejam as da ordem do conteúdo, como sensibilidade e diversidade no tratamento temático das obras, ainda que esteja presente a discussão sobre como melhor representar o Brasil nas telas, aliada ao debate sobre a herança do Cinema Novo. O reconhecimento, por parte da crítica, de que o cinema brasileiro estava passando por expressivas transformações modernizadoras, técnicas e estéticas, e por uma aposta multirreferencial de gêneros e temas ficou inscrito nos textos dos periódicos, nas avaliações dos filmes e nos argumentos de sustentação dos juízos.

Importa deixar claro que a pesquisa não pretendeu entrar no mérito da atribuição de julgamento dos críticos, terreno por demais movediço para uma pesquisa desta natureza, mas sim no de analisar a discursividade argumentativa dos mesmos. Dessa forma, não nos arriscamos a falar em complacência da crítica para com o Cinema da Retomada, como certos autores defendem (PIZA, 2004; CAETANO, 2005), uma vez que mesmo sabendo da imposição das agendas no jornalismo cultural brasileiro, parece-nos leviano afirmar que faltou independência à crítica jornalística de cinema, especialmente nestas duas publicações.

Outra observação verificada é que os filmes ficcionais foram os que mais provocaram críticas nas duas publicações, ou seja, somente foram comentados

dois documentários, gênero que se expandiu bastante durante o momento da Retomada – com a produção de diretores respeitados como Eduardo Coutinho e João Moreira Salles –, mas que ainda padece de problemas de distribuição e de falta de visibilidade para as editorias dos cadernos de cultura dos periódicos.

Além disso, o universo dos filmes que ocasionaram mais críticas nas duas publicações tem um perfil peculiar⁵: são em sua maioria filmes que investiram em grandes campanhas de *marketing* e de ampla repercussão na mídia por terem sido premiados em grandes festivais de cinema. Entre outras ilações, esses fatos demonstram uma íntima relação entre a prioridade das agendas no jornalismo cultural (seja no mais massivo, como na revista *Veja*, seja no mais especializado, como na *Bravo!*⁶) e as campanhas de marketing das produções brasileiras. Este agendamento nas editorias de cultura de *Veja* e *Bravo!* seguiu a lógica condicionada pela indústria cultural e priorizou aqueles filmes nacionais que pautavam a semana ou o mês na mídia. Citemos o exemplo de *Carandiru*, que estreou comercialmente em 260 salas em 11 de abril de 2003. O filme de Hector Babenco foi co-produzido pela *Globo Filmes*, teve uma das maiores bilheterias do cinema nacional (4,6 milhões de espectadores) e contou com uma eficiente estratégia de lançamento e distribuição (Columbia Pictures). Sua repercussão na imprensa cinematográfica foi considerável e tanto a *Veja* quanto a *Bravo!* trataram a estreia da película com uma relevância raras vezes vista nas publicações. A *Veja* dedicou incríveis três páginas à crítica sobre o filme e a *Bravo!*, doze páginas, embora boa parte delas reservada a uma enorme entrevista com o diretor.

Já no que diz respeito às estratégias argumentativas utilizadas nos periódicos, chegamos à conclusão, ainda que preliminar, do emprego recorrente de adjetivos e de argumentos de comparação, das chamadas ligações de coexistência e de argumentos de autoridade. Tanto na revista *Veja* quanto na revista *Bravo!*, os adjetivos (para qualificar ou para desqualificar um filme) foram abundantes, variando entre mais populares (arrastado, maravilhoso, chato, pomposo, esquisito, delicioso, droga) e mais elaborados (acadêmico, simbólico, complexo, declamatório, didático, clichê), conforme a publicação. Convém destacar

que os adjetivos são importantes mecanismos de persuasão, particularmente num discurso opinativo, como é a crítica de cinema, em que a *defesa de uma tese* ratifica a inexistência de uma neutralidade discursiva, e por isso mesmo exercem uma enorme influência sobre o leitor. Adilson Citelli (2004, p. 77) chama a atenção de que o plano do convencimento é menor em textos de dominância informativa e aumenta significativamente naqueles outros de dominância opinativa, isto é, nos artigos críticos e analíticos.

Conforme o pesquisador da Escola de Bruxelas: “A argumentação não poderia ir muito longe sem recorrer às comparações, nas quais se cotejam vários objetos para avaliá-los em relação ao outro” (PERELMAN, p. 274). Esta ideia de “medição” foi bastante usada nos dois periódicos, seja para estabelecer relações com obras do mesmo diretor, seja para comparar com filmes de outros diretores. O objetivo é sempre convencer o leitor de que o juízo estabelecido pelo crítico partiu de uma constatação de fato.

Perelman (1999, p. 105) chamará de ligação de coexistência aquela que “relaciona uma essência e suas manifestações”, como a relação entre “uma pessoa e suas ações, os seus juízos e as suas obras”. Apesar de não ser necessariamente linear, esta ligação é muitas vezes utilizada pela crítica de cinema para demarcar a crítica centrada na noção do autor quase sempre caindo na armadilha de não analisar a obra de modo singular, mas sempre vendo-a como mais uma obra do “consagrado diretor”. Este tipo de manobra argumentativa esteve presente nos discursos de *Veja* e *Bravo!* com uma pequena superioridade na última e o interessante é que, na relação entre o conjunto da obra e o seu diretor, reveladora das marcas de autoria, coexistiu um elo que enlaçou Walter Salles, Eduardo Coutinho e Beto Brant às suas respectivas realizações cinematográficas, independente de uma apreciação particularizada do filme.

Para convencer os leitores por meio de seus discursos, ambos os periódicos lançaram mão do argumento de autoridade e das provas clássicas baseadas no *ethos* que remete às virtudes do crítico, ou seja, “os aspectos atrativos da atitude

do crítico servirão como garantia de seus juízos sobre o filme” (BORDWELL, 1991, p. 35). Pode-se também invocar a autoridade e credibilidade, como aqui se viu tanto em *Veja* quanto em *Bravo!*, do diretor, do elenco e dos profissionais do filme que funcionaram muito bem como apoio retórico ou mesmo prova de uma interpretação. A garantia de depoimentos “autorizados” de diretores de cinema, seus currículos e suas carreiras com premiações em festivais na bagagem, e os críticos como conhecedores especializados da matéria, caucionaram a sustentação de juízo para convencer o leitor, em ambos os periódicos.

Os leitores dos periódicos se deixam levar pela quantidade de detalhes e indicações oferecidas pelos críticos que funcionam como dados purificados, algo para além das palavras (GOMES, 2005). Configuradas em provas *lógicas*, são dados sobre o orçamento do filme, percentuais sobre os ingressos vendidos ou a quantidade de recursos utilizados nas campanhas de *marketing*. Saliente-se que essas informações acessórias que rondam o discurso da crítica parecem estar incorporadas aos textos e as próprias produtoras fazem questão de divulgar aos jornalistas esses números. O orçamento e outras informações técnicas acabam por despertar interesse tanto da produção do filme, quanto da sua divulgação. Aqui muitas vezes a crítica assume esse papel de divulgar esses dados para impressionar (positiva ou negativamente) o destinatário do texto.

As provas retóricas centradas no *pathos* são motivadas por um apelo às emoções do leitor. O crítico deve envolver o leitor pelo discurso, destacar as qualidades ou os defeitos do filme que, a seu juízo, devam causar grande impacto para o leitor. Verificamos que o discurso da *Bravo!* apelou muito mais aos sentimentos do leitor que o da *Veja*. E isso porque os textos da *Bravo!* têm o caráter fortemente opinativo, de defesa de ponto de vista e às vezes até de enfrentamento com o que seu leitor, daí sua natureza emotiva prevalece, sem contudo, ancorar-se no sensacionalismo. Além disso, os críticos da revista mantêm suas convicções, permeadas pelo humor irônico e inteligente, o que só amplifica a emoção.

Percebemos ainda que houve variação, nas críticas, da disposição dos

argumentos ou da própria arquitetura de construção do texto. Enquanto que na revista *Veja* a descrição sintética da história narrada, ou mais precisamente a sinopse do filme localizava-se entre os dois primeiros parágrafos, na *Bravo!* o crítico tinha mais espaço para elaboração do texto, para a descrição das cenas e personagens, estratégia de chamar o leitor para a presença da cena.

As marcas de contexto mais verificadas dizem respeito à percepção de mudanças no cinema brasileiro do período. Desde a constatação de que uma boa parte desses filmes rompeu com os vícios da produção na década de 80, produzindo boas adaptações de obras literárias, mas diversificando seus temas, investindo em bons roteiros e nos elementos técnicos da linguagem fílmica, até a necessidade de uma revisão temática, tendo muitas vezes o Cinema Novo como parâmetro para a discussão sobre a representação de um “falar nacional”.

De fato, para alguns críticos, o Cinema Novo foi tomado como modelo de estética a ser seguido e aqueles realizadores que se distanciaram desse legado foram duramente criticados. Esse distanciamento, como ficou atestado nas críticas, implicou na nova forma de retratar o tema da violência no Brasil, que optou por uma renovação estilística, como a agilidade nos processos de montagem e a adoção de planos de curta duração. Vale dizer que, em muitas críticas, os comentários apontavam para o questionamento sobre o excesso⁷ dessa temática nos filmes e sua “inevitabilidade” no cinema brasileiro.

Merece destaque uma outra referência deixada como marca de temporalidade da Retomada: a relação entre cinema e televisão. Seja para enfatizar o diálogo entre os meios, seja para criticar esta relação, os textos não deixaram de registrar este debate vigente até os dias atuais.

Enfim, resta-nos dizer que o curso do desenvolvimento desta pesquisa interdisciplinar possibilitará, evidentemente, novos resultados e que esperamos poder contribuir para alargar a reflexão sobre a crítica cinematográfica brasileira. Pensar sobre o cinema brasileiro hoje é saber que os processos expressivos da cultura não existem sem os discursos que sobre eles se desenvolvem.

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. **Retórica**. Trad. Manuel Alexandre Júnior; Paulo Farmhouse Alberto; Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Estudos Gerais, Série Universitária, Clássicos de Filosofia, 1998.

BORDWELL, David. **Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema**. USA: Harvard University Press, 1991.

CAETANO, Daniel (org.). **Cinema brasileiro: 1995-2005**. São Paulo: Associação Cultural Contracampo, 2005.

CARELLI, Wagner. **A editora D'Ávila e a revista Bravo!**. Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=83>. Acesso em: 03/06/2009.

CITELLI, Adilson. **Linguagem e persuasão**. São Paulo: Ática, 2004.

CUNHA, Tito Cardoso. Cinema, crítica e argumentação. **Revista de comunicação e linguagens**. Lisboa: Cosmos. n.º 23 (Dez. de 1996) 189-194

CUNHA, Tito Cardoso. Comunicação, argumentação e crítica: o caso da crítica de cinema. In MIRANDA, Bragança.; SILVEIRA, Joel da., eds. **As ciências da comunicação na viragem do século** (Actas do I Congresso de Ciências da Comunicação). Lisboa: Vega, 2002.

CUNHA, Tito Cardoso. **Argumentação e crítica**. Coimbra: MinervaCoimbra, 2004.

GOMES, Regina. Retórica e interpretação na crítica de cinema. **Revista Líbero**. São Paulo: PPG da faculdade Cásper Líbero, Ano VIII, n. 15/16, 2005.

MARTINS, Maria Helena (org.). **Rumos da crítica**. São Paulo: Senac, 2000.

PIZA, Daniel. **Jornalismo Cultural**. São Paulo: Contexto, 2004.

PERELMAN, Chaim e OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. **Tratado da argumentação: a nova retórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PERELMAN, Chaim. **O império retórico: retórica e argumentação**. Lisboa: Edições Asa, 1999.

-
1. Este texto contou com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia – FAPESB, sendo resultado parcial de um projeto intitulado Análise retórica da crítica ao cinema brasileiro atual. A autora é doutora em Ciências da Comunicação (Cinema) pela Universidade Nova de Lisboa e professora no curso de Comunicação Social da UCSAL. Atualmente faz estágio Pós doutoral no PÓSCOM-UFBA. reginagomesbr@yahoo.com.br.
 2. Vale mencionar os nomes dos pesquisadores de iniciação científica que fizeram parte do projeto: Gustavo Ferreira da Silva, Caroline de Aragão Bahia Martins, Elva Fabiane Matos do Valle, Gabriel Brugni, Fernanda Félix, Lucas Almeida de Souza e Eliediilson Santana Santos.

3. Convém observar que, a partir de 2004, a *Bravo!* foi comprada pela editora Abril, distanciou-se de seu projeto original, mudou de formato, tornou-se mais comercial e já não dispõe dos textos e dos jornalistas de excelência de antes.
4. O número de filmes produzidos neste período cresce significativamente, sobretudo se comparado ao período do início da década com a recessão dos tempos de Fernando Collor de Mello.
5. Cito alguns deles: *Guerra de Canudos* (Sérgio Rezende, 1997), *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), *Eu, tu, eles* (Andrucha Waddington, 2002), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), *Olga* (Jayme Monjardim, 2004), *Deus é brasileiro* (Carlos Diegues, 2003), *Abril despedaçado* (Walter Salles, 2001) *Auto da compadecida* (Guel Arraes, 2000), *Cazuza* (Sandra Verneck e Walter Carvalho, 2004), *Carandiru* (Hector Babenco, 2004), *O homem que copiava* (Jorge Furtado, 2003), *Lisbela e o prisioneiro* (Guel Arraes, 2003).
6. Vale dizer que o perfil peculiar discursivo da *Bravo!* não a exime do agendamento, conforme atesta seu editor-chefe, Wagner Carelli: "(...)Falava-se aí de cultura mas não de uma forma meramente expositiva, informativa – não era agenda, era ensaio cultural. O espírito da *Bravo!* foi esse, o ensaístico-crítico que não deixava de lado a agenda – só que a agenda era ensaístico-crítica também" (grifo nosso).
7. No entanto, convém ressaltar, que os textos também apontaram para a ausência de um movimento estético de estilo dominante no período abordado na pesquisa, mas reconheciam que certas temáticas se repetiam com frequência.

Interações audiovisuais



Arte e comunicação interativa

João Carlos Massarolo (UFSCar)¹

Introdução

Neste artigo procuramos desenvolver algumas reflexões sobre arte e comunicação interativa, a partir das proposições teóricas desenvolvidas pelos estudiosos da área a propósito do estatuto das “novas mídias” na sociedade contemporânea e, em específico, sobre a produção artística no contexto dos meios de comunicação em geral. Os desafios que se apresentam são inúmeros, mas o principal deles é pensar que o campo de estudos das mídias interativas engloba e transcende as “novas mídias”, sem se limitar às formas de estudo destas mídias, promovendo uma reconfiguração das formas audiovisuais nos meios de comunicação contemporâneos. A primeira impressão que o pesquisador tem da área de estudos das “novas mídias” é o aparente caos semântico em torno deste conceito. Este caos semântico não é novo nas discussões sobre a comunicação interativa. O professor e teórico das mídias digitais Arlindo Machado afirma que a noção de “artemídia” engloba e extrapola expressões anteriores, como “arte & tecnologia”, ‘artes eletrônicas’, ‘arte-comunicação’, ‘poéticas tecnológicas’ etc.” (MACHADO, 2007, p. 8), mas, como o próprio autor reconhece, embora essa designação genérica seja útil para a compreensão dos processos de convergência técnica e tecnológica (suportes, ferramentas, plataformas de produção, distribuição e exibição), tem o inconveniente de deixar em segundo plano a discussão sobre a natureza das relações entre “arte” e “mídia”.

No contexto da sociedade midiática, a mídia se constitui num lugar privilegiado para o surgimento de novos “objetos” artísticos, ainda que o reconhecimento desses objetos seja uma tarefa complexa e que demanda uma série de estudos. Para a artemídia, a evidência desses “objetos” não se encontra associada aos processos de convergência tecnológico, econômico e cultural, cabendo apenas ao crítico examiná-los na perspectiva do *software* para deduzir suas leis, regras e normas de funcionamento no mundo. Ou seja, é o *software* que proporciona a convergência entre a arte e a mídia. Neste processo surgem os “objetos” mais estimulantes, suscitando muitas vezes conflitos de interesses no interior da própria mídia em que o produto é veiculado, desafiando a visão tradicional e exigindo formulações adequadas às sensibilidades contemporâneas.

De acordo com a proposição inicial, um dos principais objetivos da artemídia é o de promover um desvio do projeto tecnológico original, baseado na produtividade tecnológica onde “algoritmos e aplicativos são concebidos industrialmente para uma produção mais rotineira e conversadora, que não perfura limites nem perturba os padrões estabelecidos” (MACHADO, 2007, p. 13). Deste modo, a artemídia se contrapõe ao modelo de entretenimento existente nas sociedades midiáticas, tendo em vista que neste sistema as tecnologias audiovisuais estão a serviço de um modelo de negócios gestado pela economia digital. Neste contexto, a artemídia representa o papel de metalinguagem da sociedade midiática, ao possibilitar que no interior da própria mídia surjam alternativas críticas ao atual modelo de entretenimento das mídias digitais. O projeto da artemídia é fazer uma crítica ao sistema formado pelo conjunto das mídias digitais e se negar a cumprir o projeto tecnológico das máquinas semióticas, “reinventando, em contrapartida, as suas funções e finalidades” (MACHADO, 2007, p. 14). Nesse projeto de natureza estético-política, o estatuto do computador e, por consequência, das máquinas semióticas em geral, é definido ontologicamente em termos de variáveis e funções, assim como das “possibilidades” inerentes ao sistema para a simulação de “mundos próprios”.

Enquanto o cinema e as mídias convencionais produzem um discurso sobre o mundo, dependendo de um referente para dar sentido às suas

representações, o computador pode ser visto como um mundo essencialmente à parte, praticamente autoexplicativo, governado por ações que dependem apenas da modelagem para completá-lo. Em essência, para a artemídia o estatuto ontológico do computador, e das máquinas semióticas em geral, resulta da combinação de dois termos: definição de variáveis e funções e condições de possibilidades para a criação de mundos próprios.

Simulação de mundos criados

Nos estudos sobre a tecnologia, sobretudo os ligados às “novas mídias” e desenvolvidos no campo da artemídia, a questão ontológica aparece com frequência como uma forma de subverter o determinismo tecnológico das máquinas semióticas. Apesar de alguns autores considerarem essa questão falaciosa, ela surge quase sempre relacionada à autonomização das tecnologias ou o seu contrário, a visão da tecnologia como um efeito. Na perspectiva da artemídia, as máquinas produtivas são impregnadas pelo determinismo tecnológico de seu projeto original e funcionam segundo o modelo lógico que norteia o paradigma do entretenimento digital em detrimento das suas potencialidades, que permaneceriam inexploradas, e suas funções limitadas aos parâmetros conhecidos. Caberia ao artista – deus do acaso – atuar no interior da sociedade midiática para desmontar as máquinas semióticas, buscando formas de interferir na lógica do seu funcionamento, para desprogramar a técnica e evidenciar suas funções simbólicas, obrigando o sistema a explicitar a lógica discursiva inerente aos processos tecnológicos: “subvertendo as ‘possibilidades’ prometidas pelos aparatos e colocando a nu os seus pressupostos, funções e finalidades” (MACHADO, 2007, p. 22).

A partir deste ponto de vista, o cinema pode ser visto como um meio de comunicação convencional que, projeta automaticamente mundos na forma de estruturas serializadas, e esse acontecimento revela o estatuto ontológico dessa mídia, que em última instância é o elemento definidor do seu campo de

possibilidades comunicativas e expressivas. Consequentemente, os demais meios de comunicação possuem o mesmo estatuto ontológico, fundado no sistema de representação do mundo, tal como nos é dado a conhecer; a exceção é o computador, cujo estatuto é condicionado por variáveis e funções que exprimem, ao seu modo, as condições de possibilidade para a simulação de “mundos próprios”, o que inclui a simulação ontológica dos mundos criados pelos meios de comunicação tradicionais, tais como o cinema, a televisão etc. Deste modo, o computador é capaz não somente de criar mundos próprios, mas de simular a existência de mundos alternativos. Ou seja, no contexto da artemídia o cinema utiliza a linguagem do mundo para dar sentido às coisas, enquanto os processos digitais são regidos por regras procedimentais e operações lógicas formuladas a partir de uma base de cálculos.

Propriedades da artemídia

Para se obter uma definição das propriedades das novas mídias, faz-se necessário enunciar o problema em termos de um conjunto de variáveis. Em outras palavras, ao se perguntar o que é uma mídia, isto é, qual é a definição que se pode dar a uma determinada mídia, essa definição “deve ser feita em função de uma linguagem específica ou um conjunto de qualidades formais essenciais” (GALLOWAY, 2006, p.3). Assim, ao analisar o vídeo digital, Arlindo Machado propõe a seguinte definição: “a premissa do vídeo digital é evidentemente discutível, pois só é aplicada à produção mais banal e cotidiana” (MACHADO, 2007, p. 12). De certo modo, essa definição pode ser aplicada para todo o sistema de mídias digitais. Atualmente, o sistema de mídias interativas compreende e engloba a área de software, incluindo o cinema, vídeo digital, celulares, internet, videogame, TV digital etc. Evidentemente que uma definição de vídeo digital deve levar em consideração uma série de variáveis, tais como: a taxa de compressão do vídeo e o nível de redundância da informação, assim como as relações discursivas da linguagem como produtora de sentidos. Mas, para a artemídia, uma nova mídia

adquire sentido somente quando o artista a interpela sob a rubrica da coautoria e troca de experiências. Desse modo, as novas mídias são avaliadas em função de uma visão computacional, na qual variáveis matemáticas determinam os efeitos desejados. Reduzida a seus aspectos numéricos, as máquinas informáticas são pensadas a partir da perspectiva estruturalista, na qual predomina a lógica funcional.

Nessa perspectiva, o computador não é uma mídia e muito menos suporte ou ferramenta, mas uma tecnologia de controle e organização das “possibilidades” criativas. No entanto, a definição das propriedades do computador não é tão simples, pois as máquinas informáticas já são formatadas como um sistema de variáveis e funções. Além de englobar um conjunto de variáveis e funções, o computador transcende as definições de suas propriedades estruturais ao ser interligado em rede, o que torna ainda mais difícil a tarefa de lançar novas luzes sobre as complexas relações entre arte e mídia. Parafraseando Alexander R. Galloway, podemos nos perguntar como devemos proceder para determinar as possibilidades das novas mídias se estas são apenas máquinas de possibilidades? Como defini-las se são apresentadas como um modelo pré-definido?

No artigo intitulado *The anti-language of new media* (2002), Alexander R. Galloway comenta a principal tese desenvolvida no livro *The language of new media* (2001), de Lech Manovich

A principal dificuldade é a premissa simples do livro de que a nova mídia pode ser definida por referência a um conjunto fundamental de qualidades formais e que essas qualidades formam uma linguagem coerente que pode ser identificado através de todos os tipos de objetos das novas mídias e, sobretudo, que as qualidades podem ser lidas e, podem ser interpretadas. (GALLOWAY, 2002, p.5)

Para Galloway, o problema dessa definição estruturalista é que ela culmina num método de análise das novas mídias de cunho formalista. No artigo “Novas mídias como tecnologia e ideia: dez definições”², Lech Manovich retoma

o formalismo para a análise dos dispositivos técnicos e tecnológicos, afirmando que o domínio das novas mídias abrange o estudo de “objetos e paradigmas culturais capacitados por todas as formas de computação, não apenas pela rede”. Para Manovich as novas mídias são uma tecnologia computacional, dotadas de interfaces que incorporam em sua dinâmica tanto os movimentos artísticos da sociedade midiática quanto os avanços na área de programação, culminando na visão do *software* como a vanguarda da artemídia.

Essa definição investe na ideia de um projeto político/estético para as novas mídias, capaz, ao seu modo, de transformar a autoria e a experiência - a produção de sentido e a prática de interpretação das novas mídias a partir de uma combinação de linguagens e plataformas. Assim, as novas mídias são objetos culturais que se utilizam da tecnologia computacional para a produção, distribuição e exibição de conteúdos. Mas o que são exatamente as tecnologias computacionais? A tecnologia é mais do que uma mídia; é um conjunto de técnicas que a impulsionam e que, por sua vez, dão forma às novas mídias. Ora, os processos de comunicação interativa não se restringem ao *software*, como é visto na perspectiva funcionalista, mas também podem ser pensados em função do *hardware* (mecânica de jogo, acesso a conteúdos on-demand, comunidades de fãs etc.).

Além disso, as chamadas novas mídias já não são tão novas e na sua maioria são interativas (ou têm potencial de comunicação interativa, como é o caso da televisão digital). O videogame, por exemplo, é uma mídia interativa produzida com base em *softwares*. Portanto, o videogame é tanto uma mídia quanto um *software*. O cinema pode ser considerado tanto uma nova mídia quanto uma mídia antiga, e apresenta uma mistura entre as convenções culturais já existentes e as convenções do *software*, incorporando atualmente, para citar alguns exemplos: a tecnologia do som espacial (dolby) e o 3D (estereoscopia), para espacialização da imagem. *A bruxa de blair* (Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, 1999), considerado um dos primeiros filmes interativos, é uma produção de baixo orçamento que obteve êxito comercial devido, em grande parte, à estratégia de comunicação pouco ortodoxa adotada na época, que possibilitou uma imersão antecipada

no universo do filme, com links para sites não comerciais, marketing de filme documentário, atores confinados na floresta, mídia no campus sobre estudantes de cinema perdidos na floresta etc.

Por outro lado, muitos dos efeitos especiais gerados por computador para o cinema e a televisão são remixados pelos fãs e disponibilizados em sites na internet. Os Machinimas – filmes feitos a partir da remixagem de percursos narrativos pré-determinados de videogames – reconfiguram a noção de autoria e podem ser considerados “metamídias”, já que utilizam como material primário o conteúdo gerado pelas novas mídias, adaptando conceitos das mídias tradicionais para realizar uma “hibridização entre mídias”, estabelecendo um diálogo entre procedimentos dos videogames e do cinema, além de misturar as convenções tanto da técnica e da estética cinematográfica quanto dos videogames.

Propriedades da comunicação interativa

No livro *Hipermediaciones - elementos para una teoría de la* (2008), Carlos Scolari desenvolve uma análise crítica sobre o fascínio exercido pelas novas mídias, fazendo uma discussão sobre os objetos culturais preconizados por Lech Manovich e outros autores. Para o autor, a hipermediatização engloba os processos de comunicação que se instauram com a convergência de linguagens e suportes, dos meios de produção e de distribuição digital. A nova dinâmica que se estabelece no campo da comunicação interativa representa um incremento da velocidade na transmissão de dados pelas redes, que transformam a estética e a linguagem da comunicação interativa. Parafraseando a clássica expressão de Jesus Martin-Barbero (“perder o objeto para ganhar o processo”, frase que sintetiza a proposta de passagem “dos meios à mediação” [MARTIN-BARBERO, 2001]), Scolari sugere que, na era da hipermediaticidade, se faz necessário “perder o fascínio com a nova mídia, para recuperar a hipermídia” (SCOLARI, 2008, p. 116). Para o autor, a diferença entre as novas mídias e a hipermediaticidade reside

no fato de que, enquanto as novas mídias se movem da mídia para o *software* (conforme definição de Manovich), a hipermediatização se move da mídia para as mediações, criando assim as condições necessárias para o surgimento da narrativa transmídia. Para Henry Jenkins (2007), a narrativa transmídia

Representa um processo em que elementos integrais da ficção são dispersos sistematicamente através de múltiplos canais de distribuição, com o propósito de criar uma experiência de entretenimento unificada e coordenada. Idealmente, cada mídia faz sua própria contribuição para o desvelamento da história.

O que os grandes conglomerados de mídias descobriram na era da convergência cultural, tecnológica e econômica, é que o grande público cansou de consumir “mais” do mesmo e deseja ardorosamente se relacionar com produtos que sejam na verdade um “mundo” de possibilidades – disponibilizando diversas entradas para ser navegado a partir de diferentes mídias e que permita um profundo envolvimento emocional dos usuários. Dentro dessa nova realidade, se um grande conglomerado de mídia recompensar as demandas de uma mídia específica (como por exemplo a televisão), o telespectador vai se sentir recompensado e encorajado a fazer novos investimentos, seguindo os desdobramentos da história em diferentes mídias com o objetivo de aumentar o seu repertório de conhecimentos. Os fãs que anseiam por novidades não medem esforços para encontrar o que procuram quando se trata de buscar informações sobre as histórias e personagens favoritas. Eles estão sempre atrás de novas informações e vão usar qualquer meio necessário para localizá-las. O segredo para expandir o universo pessoal dos fãs e reforçar a sua noção de pertencimento em relação ao mundo criado consiste em oferecer, em cada mídia, uma nova experiência para cada um dos usuários. A narrativa transmídia é um mundo criado à imagem e semelhança dos usuários, mas, em si mesmo, um produto transmídia é apenas uma nova ferramenta de comunicação, propaganda e *marketing*. O termo “narrativa” é que confere ao produto transmídia

a qualidade de uma propriedade em comum. A narrativa transmídia permite ao público interagir com um mundo quebrado em várias partes, um mundo-enigma cuja resolução depende das capacidades investigativas dos usuários das redes sociais, oferecendo como recompensa novos *insights* e novas experiências.

A irrupção desse mundo da mídia, controlado em grande parte pelo consumidor, representa uma ruptura com o modelo tradicional de comunicação baseado nos grandes sucessos, propiciando o surgimento de objetos culturais multifacetados onde antes havia apenas modelos preestabelecidos de padrões de consumo, largamente influenciados pelo culto às celebridades. As formações discursivas praticadas nas redes sociais (MSN Messenger, Orkut, Google Earth e Google Maps, entre outras) transformam o “especialista amador” num novo *heavy user* – grupo de consumidores que consomem grandes quantidades de informações e, mesmo em menor número, detectam padrões e tendências culturais que serão seguidas pelo *light user* – o consumidor casual e/ou dedicado, cujos hábitos são moldados pelos prazeres proporcionados por uma única mídia (cinema, televisão, internet etc). O *heavy user* (também conhecido como (VUP): *viewer*/espectador, *user*/usuário e *player*/jogador) é o consumidor ávido e devotado que se utiliza de múltiplas entradas no universo transmidiático com o propósito de produzir e também compartilhar suas habilidades de “especialista amador” junto aos demais membros de uma comunidade. As múltiplas entradas no universo em transmidiação exigem do “especialista amador” muita atenção, favorecendo o desenvolvimento de novas capacidades cognitivas e perceptivas, que lhe permitem adotar uma mentalidade de detetive, procurando pistas que o auxiliem na antecipação de soluções para situações diegéticas, dentro de ambientes nos quais novas hipóteses são testadas e/ou revistas, tendo em vista a resolução do problema.

Desse modo, o consumidor ávido e devotado, que na sociedade industrial foi relegado ao papel de consumidor passivo, torna-se, na era da convergência cultural, tecnológica e econômica, o detentor do “capital social”, constituindo-se num dos principais agentes do mercado, mesmo que o seu talento ou a sua competência não sejam reconhecidos pela indústria do entretenimento ou pela

Academia. Para Pierre Bourdieu o capital social é o “conjunto de recursos atuais e potenciais que estão ligados à posse de uma rede durável de relações mais ou menos institucionalizadas de interconhecimento e inter-reconhecimento” (NOGUEIRA & CATANI, 1998, p. 67). Os vínculos que mantêm os consumidores unidos entre si surgem em decorrência do reconhecimento das habilidades de cada membro, e a duração desta ligação é determinada pelos interesses que possuem em comum.

Para que uma obra desperte a curiosidade, o interesse e o desejo de interagir, angariando consumidores ávidos e devotados dispostos a explorar e desvendar o seu universo em transmidiação, é necessário que a obra tenha características consideradas “cult”. Para Umberto Eco, *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) “não é um filme. É muitos filmes, uma antologia” (ECO, 1984, p. 267), permanecendo até os dias atuais como uma obra dotada de um universo próprio, construído a partir de memórias discursivas que irrompem na tela como um arquivo intertextual passível de inúmeras releituras pelo público, se constituindo num conjunto de referências cinematográficas que podem ser estudadas, praticadas e recriadas pelos consumidores mais dedicados. A importância e a relevância de uma obra “cult” como *Casablanca* não reside na centralidade da história, mas na criação de uma arquitetura de espaços narrativos serializados que possibilitem a navegação por entre picos e icebergs visuais e sonoros.

As comunidades criadas pelos fãs para acompanhar os episódios do seriado televisivo de sua preferência participam ativamente da construção de sentido, tornando-se assim coautoras do destino de uma determinada obra, dentro dos parâmetros definidos pela narrativa transmidiática. As formações discursivas que atuam nesse processo são um fenômeno que merece ser abordado, tendo em vista que a cultura da convergência midiática amplifica os efeitos da força da repetição sobre a economia, com o objetivo de desafiar o “especialista amador” a decifrar a complexidade crescente dos produtos audiovisuais. Para Steven Johnson, a transformação dos videogames “de títulos de fliperama projetados para uma explosão de ação em um ambiente glamoroso para produtos contemplativos

que recompensam a paciência e o estudo intenso – fornece o estudo de caso mais dramático da força da repetição” (JOHNSON, 2005, p. 133). A serialização da produção audiovisual contemporânea desenvolve, em grande parte, as habilidades cognitivas que o consumidor utiliza na leitura de obras marcadas pela hibridização de gêneros e complexificação da narrativa, combinando autorreflexividade e a subversão de expectativas.

Considerações finais

Na definição das novas mídias, os objetos culturais são normalmente considerados como não narrativos, desprovidos de conteúdo dramático, mas o planejamento de uma narrativa transmídia implica mais na construção de espaços imersivos de natureza dramática do que propriamente na arquitetura do *software*. Na passagem das novas mídias para a hipermidiatização, o *software* se torna um elemento do processo de comunicação interativa, onde o usuário/espectador passivo da mídia se torna simultaneamente produtor/consumidor, chamado a participar e a opinar sobre o destino dos produtos gerados no sistema transmídia. Posicionada no lugar anteriormente ocupado pelo objeto da nova mídia, a mediação evidencia a opacidade que permeia os processos de comunicação na sociedade midiática. Portanto, os processos de mediação hipermidiatizados são comandados, em grande parte, pela conectividade. As propriedades da comunicação interativa são:

- **hipermidiatização:** integração de suportes, linguagens e técnicas, acesso a bancos de dados, ferramentas de busca, filtros, processamento de imagem;
- **interfaces:** ferramenta que potencializa as escolhas entre os diferentes percursos possíveis que se apresentam no interior dos mundos criados;
- **conectividade:** os processos interativos não se definem tão somente na sua relação com a narrativa (cinematográfica ou de videogames), mas pela participação das comunidades criadas pelos fãs.

- **narrativa transmídia:** construção de mundos hipermidiatizados com o propósito de criar uma experiência de navegação imersiva, onde cada mídia contribui da melhor maneira para a expansão do universo da história.

Deste modo, podemos concluir dizendo que os processos de mediação hipermidiatizados são uma construção discursiva, entendida aqui como “efeito de sentido entre interlocutores” (ORLANDI, 1996, p. 42), representando materialmente o lugar em que a língua, a história e a ideologia se manifestam. Ou seja, as novas mídias desenvolvem-se por meio da comunicação interativa e esse meio é “aquele cuja própria materialidade se move e se reestrutura a si mesma” (GALLOWAY, 2007). Fundamentalmente, a lógica por trás dessa abordagem é no sentido da criação de mundos consistentes em diferentes plataformas de comunicação e formas de arte.

Referências bibliográficas

- ANDERSON, Chris. **A cauda longa**. Rio de Janeiro: Editora Campus, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. **O Capital Social**: notas provisórias. In: NOGUEIRA, M. A. &
- CATANI, A. **Escritos de Educação**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- BORDWELL, David. **Narration in the Fiction Film**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.
- ECO, Umberto. **Viagem na irrealidade cotidiana**. 6º Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- GALLOWAY, Alexander R. **Gaming** - essays on algorithmic culture. University of Minnesota Press, 2006.
- _____. **The Anti-Language of New Media (2002)**. Disponível em: <http://cultureandcommunication.org/galloway/pdf/Anti-Language.pdf>. Acesso em: 16 janeiro de 2010.
- JENKINS, H. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2008.
- _____. **Transmedia Storytelling**. (2007) Disponível em: http://www.henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html. Acesso em: 16 janeiro de 2010.
- JOHNSON, Steven. **Surpreendente!** A televisão e o videogame nos tornam mais inteligentes. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005.
- LEÃO, Lucia (Org.) **O chip e o caleidoscópio**. São Paulo, Editora: SENAC, 2005.
- MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2007.
- MANOVICH, Lech. **The Language of New Media**. MIT, 2001.
- MURRAY, Janet H. **Hamlet no Holodeck**: o futuro da narrativa no ciberespaço. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- ORLANDI, Eni. **Interpretação**. Petrópolis: Vozes, 1996.
- RYAN, Marie-Laure. **Narrative across Media**: the languages for Storytelling. University of Nebraska, 2004.

1. Email: massarolo@terra.com.br.

Interface, linguagem e fruição no *blu ray* interativo
***Play smoking/no smoking* e em *Smoking e No smoking*,**
de Alain Resnais

Mauricio Cândido Taveira (ECA-USP, Pós-doutorando)¹

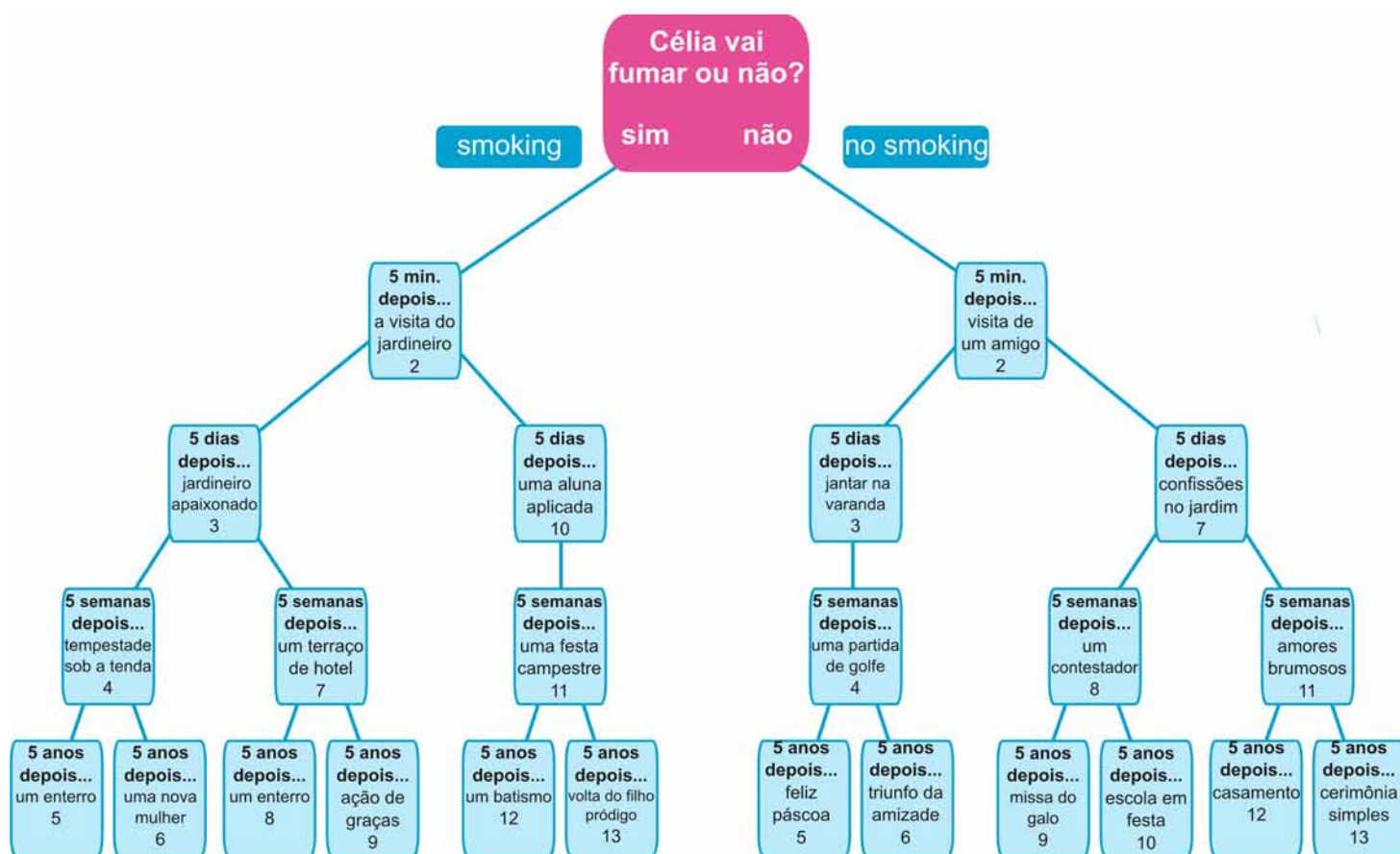
Quais são os impactos que o DVD, e agora o Blu-ray, vêm engendrando na linguagem cinematográfica? Estamos passando da sociedade do espectador para a do interator? Ao que parece, o espectador quer participar e ser o coautor também da obra. Ainda estamos na pré-história dessas mudanças de comportamento, mas já é possível arriscar que as narrativas da linguagem do cinema, em alguns casos, vêm aos poucos incorporando alguns desses elementos.

Quando vemos um filme não esperamos que nossas ações interfiram na narrativa, isto é, não experimentamos o sentimento de agenciamento. No entanto, nas mídias digitais podemos nos defrontar com situações em que a narrativa é dinamicamente alterada pela nossa participação. Podemos interferir na história e ajudar, por exemplo, os personagens a resolver em seus problemas e desejos.

Os filmes de narrativas não-lineares como *Pulp fiction* (Quentin Tarantino, 1994) e *21 Gramas* (Alejandro González Inárritu, 2002) rompem, ainda num meio analógico, com a tradição clássica de narração. Mas eles não são interativos.

Já os filmes *Smoking e No smoking* (1993), de Alain Resnais, mesmo que realizados respeitando a convenção clássica, introduzem uma novidade: simulam

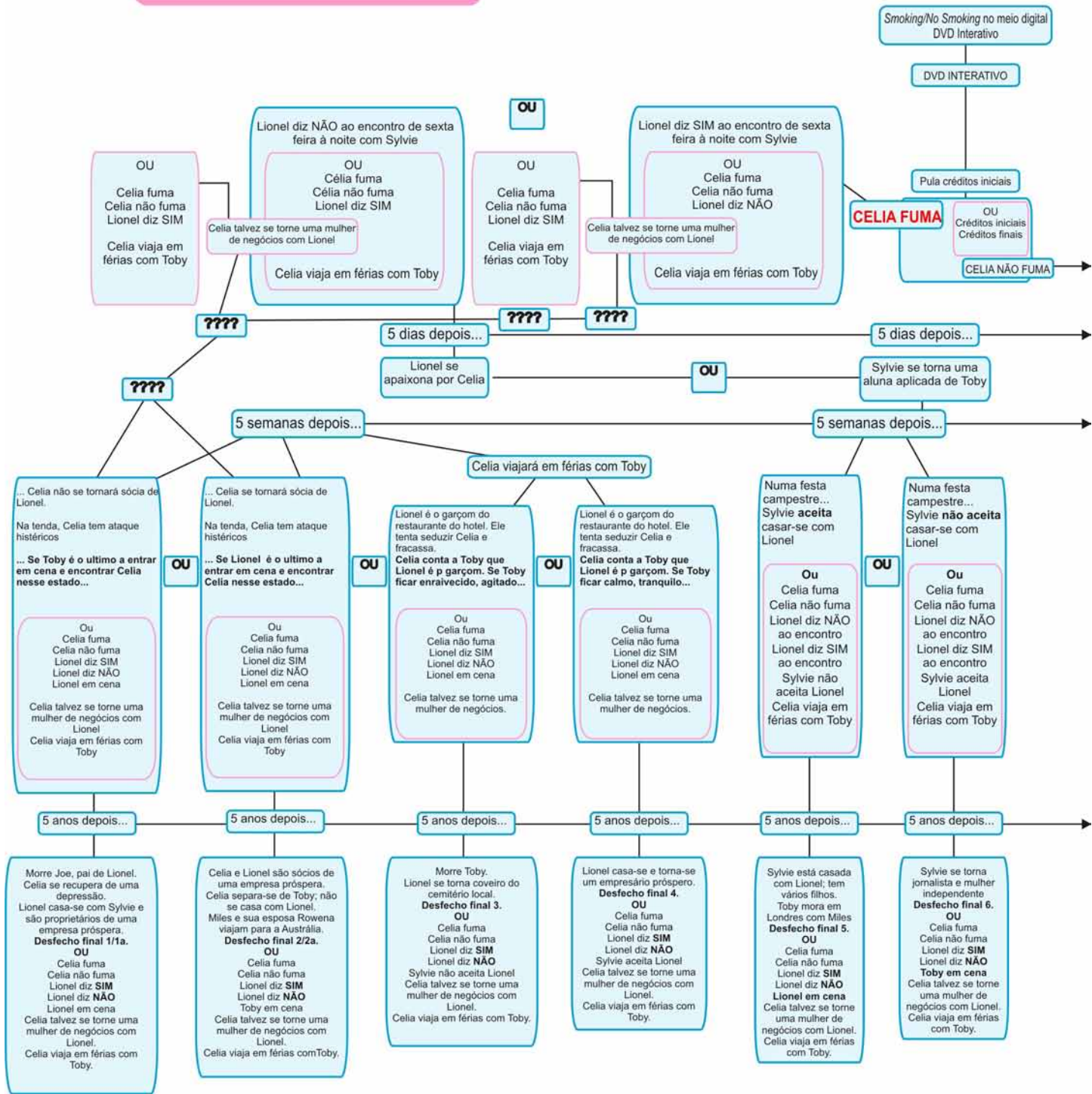
interatividade e cada um deles oferece ao espectador seis finais. São as obras audiovisuais, realizadas em películas, de melhor êxito entre as várias tentativas que simulam “interatividade” com o espectador. Mas elas fracassam quando obrigam o espectador a seguir os doze finais possíveis da narrativa.



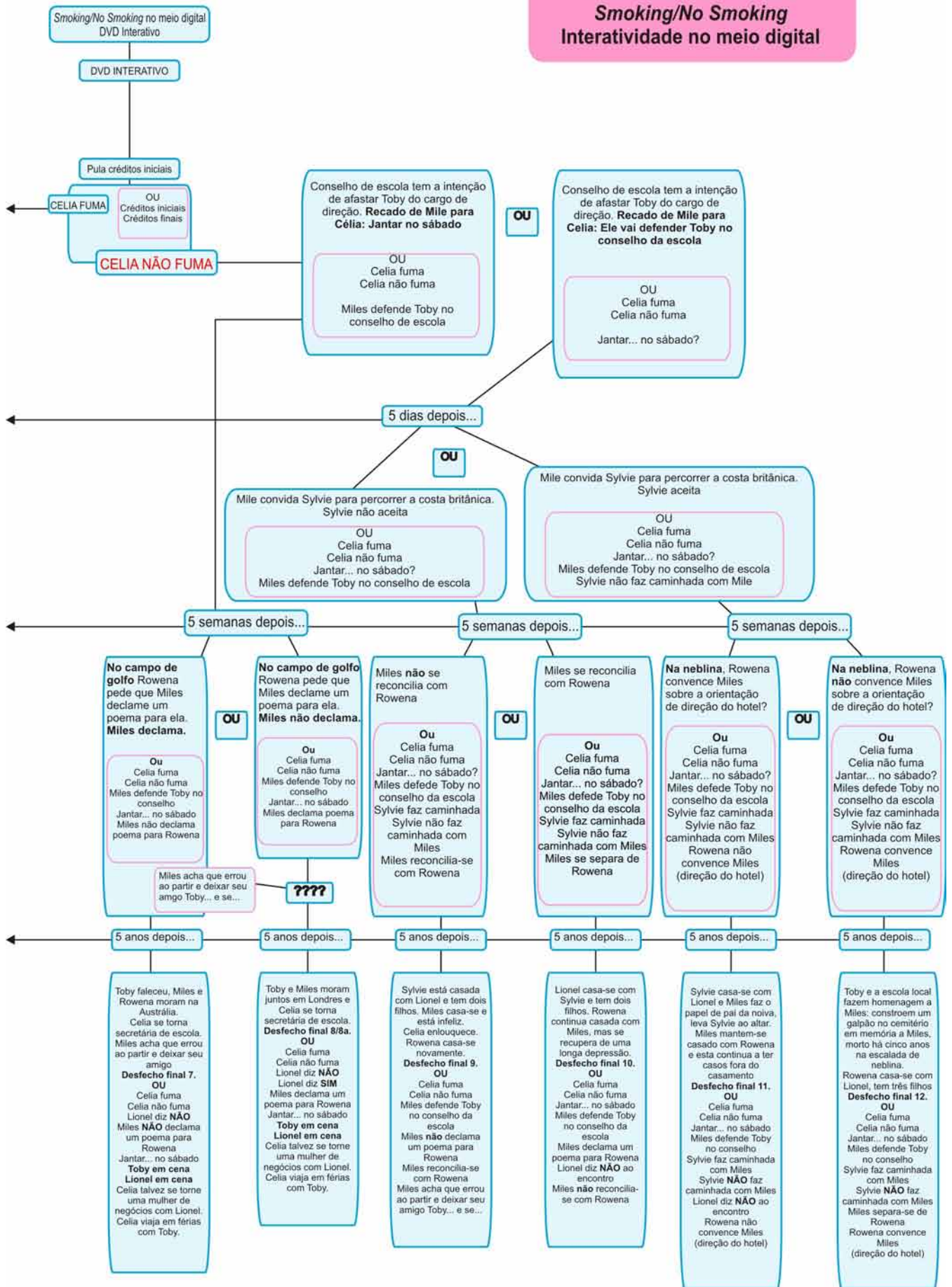
esquema clássico das sequencias *Smoking/No Smoking*

O espectador não tem o poder de escolha, uma vez que esta somente é possível após a atualização de todas as histórias ou segmentos no filme. É uma escolha, portanto, num momento posterior à exibição completa da película. Se *Smoking* e *No smoking* tivessem sido realizados numa mídia digital como DVD ou *Blu ray* e num formato de roteiro hipertextual ou multimídia, o poder de escolha do espectador/interator poderia ser outro. Este poderia decidir o caminho a seguir, através de interfaces gráficas, no exato instante em que transcorre a narrativa. É o que ocorre com o *Blu ray* interativo *Play smoking/no smoking*² de minha autoria, proposto para reflexão neste trabalho.

Cinema e Interatividade
Smoking/No Smoking
Interatividade no meio digital



Cinema e Interatividade
Smoking/No Smoking
Interatividade no meio digital



É claro que as possibilidades de escolhas não são ilimitadas. São limitadas pelo custo da produção audiovisual, da capacidade de memória da mídia e da habilidade do construtor ou arquiteto (desse mundo virtual) de elaborar todos os caminhos possíveis e imagináveis pelo espectador/interator.

Com a introdução das mídias digitais, as potencialidades de narração se alargam. Elas permitem ir além das possibilidades de narração não linear, permitem ao “espectador”, em alguns casos, participar ativamente da estruturação da narrativa. Se nas mídias analógicas (películas, fitas de vídeo) o autor – e aqui estamos tratando particularmente das mídias audiovisuais tradicionais – era o senhor absoluto da narrativa, tinha o controle das ações, nas mídias digitais esse controle tem se deslocado para as mãos do antigo espectador e este, em algumas obras, vem se transformando em agente, um interator. Que já tem até um certo poder de agenciamento. Aqui entendemos agenciamento conforme Machado (2003, p.173-181) no texto “Regimes de imersão e modos de agenciamento”: é experimentar um evento como o seu agente e como elemento em função do qual o próprio evento acontece.

No *Blu ray* interativo destacado, por exemplo, Celia conversa com Lionel e diz que deseja se tornar empresária. O interator pode, se desejar, naquele exato instante, realizar o desejo de Celia. Noutro momento, Celia tem dúvida se viaja em férias com seu esposo, Toby, ou se faz uma parceria comercial com Lionel - aqui o interator poderá decidir por ela e dar uma solução para o problema.

A introdução das mídias digitais no cinema, assim, alarga o campo de experimentação estéticas e de linguagem. Elas permitem ao cinema construir narrativas interativas e contar outras histórias, quem sabe.

Interatividade no meio analógico. *Smoking e No smoking.*

Onde tudo começou

Os filmes *Smoking* e *No smoking* são adaptações livres da série de oito peças de teatro intitulada *Intimate exchanges*, de Alan Ayckbourn, e cada uma delas comporta dois finais diferentes. São 16 finais e elas tratam de temas como a liberdade, o livre arbítrio, o acaso, o determinismo.

Já as obras em destaque, de Alain Resnais, concebidas para um meio analógico, podem ser vistas a partir de duas entradas e cada uma delas permite seis finais diferentes. São “dois filmes” e cada um deles carrega um título: ou *Smoking* ou *Não smoking*.

No cinema, o espectador já sabe de imediato que a personagem Celia, no início do filme, fuma ou não fuma, pela sugestão do próprio título. O *Smoking* indica que ela deve fumar o cigarro. E o título *Não smoking* revela igualmente a ação da personagem: Celia não fuma o cigarro.

Assisti-los em videocassete ou no aparelho de DVD são operações idênticas. A obra também consiste em duas entradas: são duas fitas de vídeo ou dois DVDs. Isso equivale a dizer que o espectador também não ficará surpreendido com a escolha da personagem entre fumar e não fumar. Mas é aí exatamente que se localiza um momento de escolha do espectador: ele decide qual parte da obra deseja ver primeiro. Essa escolha é única, pois a partir daí o espectador não terá mais possibilidades de escolha.

O espectador estabelece o início do jogo e em seguida a obra não lhe permite nenhum outro instante de decisão sobre o destino dos personagens, por exemplo. A película e a fita de videocassete não favorecem esse tipo de interação, e isso ocorre graças à forma de codificação e de armazenamento de dados e da própria natureza analógica dessas mídias.

Os DVDs dos filmes *Smoking* e *No smoking* não transformam, da mesma

forma, o espectador em interator: sua arquitetura de navegação limita o poder de agenciamento de quem o assiste. Eles foram concebidos seguindo a lógica de exibição do filme, no cinema, e da fita VHS, reproduzível no aparelho de videocassete doméstico.

***Smoking*. Prólogo**

Smoking começa com uma narração em *over* expondo o espaço da ação. Ela diz: “Nous sommes en Engleterre... au coer de Yorkshire... dans la village de Hutton Buscel. Comme dans toute village Il y a une église, un cimetière, un restaurant indien et l'école”. “Estamos na Inglaterra... no coração de Yorkshire... na cidade de Hutton Buscel. Como toda cidade, há uma igreja, um cemitério, um restaurante indiano e uma escola” (tradução literal).

Depois, a narração apresenta didaticamente todos os personagens. Inicia com Toby Teasdale, o diretor da escola. Depois fala de suas relações pessoais. Celia é sua esposa. Miles Coombes é seu melhor amigo e este é casado com Rowena Coombes. Sobre esta personagem, a narração em *over* nos informa que toda a cidade comenta acerca de sua infidelidade conjugal.

Lionel Hepplewick é o guarda da escola. Seu pai, Joe Hepplewick, é o poeta oficial da cidade. Sylvie Bell faz trabalhos domésticos para os Teasdale. Josephine Hamilton é a mãe de Celia, uma mulher muito discreta. E Irene Predworthy é vice-diretora da escola.

A narração continua e vemos o primeiro personagem: Celia Teasdale. Enquanto ela sai do interior da casa e entra no jardim falando com Sylvie Bell (que se encontra dentro da casa), o narrador nos diz que é verão e Celia Teasdale faz uma faxina geral.

Celia entra em cena no jardim falando alto com Sylvie, vê um maço de

cigarro no chão, próximo de uma mesa. Apressadamente, ela pega o maço de cigarro, coloca-o sobre a mesa e sai com a mesma pressa para uma parte mais interna do ambiente. Ela para e em seguida reage ao objeto que colocou sobre a mesa: o maço de cigarro.

Todo esse didatismo se repete no filme *No smoking*. As duas entradas, *Smoking* e *No smoking*, até a cena em que Celia reage ao objeto são semelhantes. Os dois pedaços de filme parecem até ter sua origem num mesmo *master*, mas é mero engano, são diferentes.

No smoking começa igualmente com o narrador em *over* apresentando o espaço da ação, os personagens, e depois entra Celia em cena.

Se *Smoking* e *No smoking* tivessem sido concebidos para exibição num meio digital essa “repetição” poderia ser evitada. O trecho destacado seria o começo do filme, e o primeiro momento de escolha seria “Celia fuma ou não fuma?” e não a decisão de qual filme assistir: *Smoking* ou *No smoking*. A decisão “Celia fuma ou não fuma” já inclui a escolha de qual filme o espectador/interator deseja assistir primeiro.

Seqüência *Smoking*. Seqüência *No smoking*

O que é *Smoking* e *No smoking*? Um filme? Ou são dois filmes? Nas páginas anteriores utilizamos a expressão *obra* para designar “os dois filmes”, mas ela nos parece imprecisa. Na ausência de um termo mais exato, a partir de agora chamaremos de seqüência: seqüência *Smoking* e seqüência *No smoking*.

O filme se constitui de duas seqüências e cada uma delas se definem a partir da decisão de Celia por fumar ou não fumar. Eis a razão do título do filme. Se Celia fuma, ela se acalma, tem um encontro agradável com Lionel e a partir daí temos uma seqüência de ações determinada por esta decisão. Se ela não fuma, recebe Miles completamente nervosa e não tem um encontro prazeroso.

No entanto as duas seqüências têm uma estrutura similar. Além dos prólogos quase idênticos marcados pela apresentação do espaço da ação, dos personagens e da entrada de Celia na primeira cena, o tempo a partir de então será o elemento de ligação entre as duas seqüências.

Cada uma das sequências faz as seguintes perguntas: se Celia fumar ou não fumar o que ocorrerá com ela cinco segundos depois? Cinco dias depois? Cinco semanas e cinco anos depois? Um gesto banal que é fumar um cigarro abre muitas possibilidades de ação e de finais diferentes.

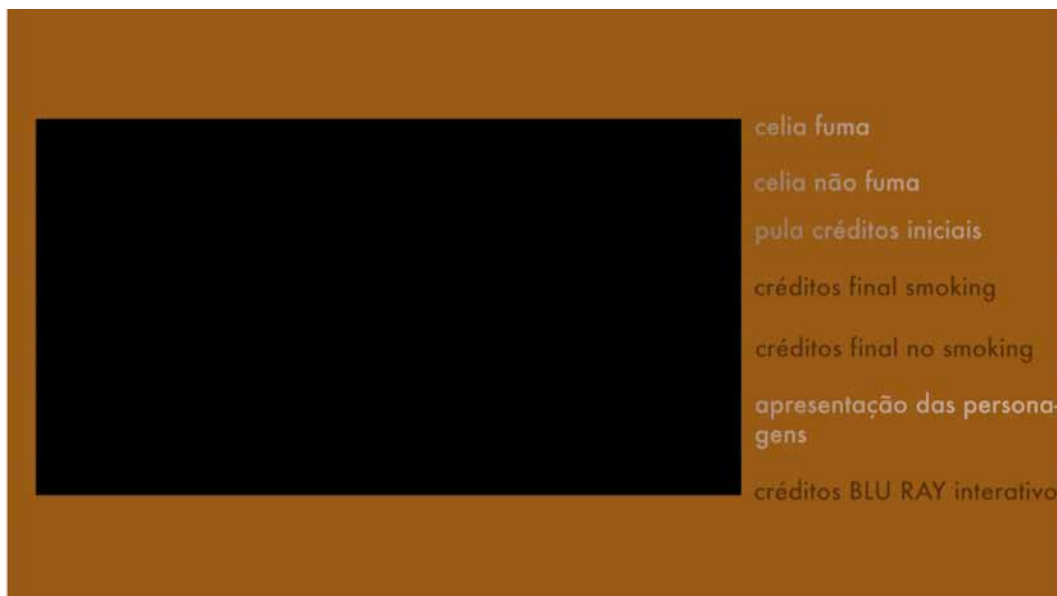
Seqüências *Smoking e No smoking*. Simetrias

As duas sequências, embora sejam marcadas pela simetria do tempo, não têm uma ordem para serem vistas. São complementares e não há uma hierarquia entre elas. Outro elemento que podemos destacar: dois atores interpretam todos os papéis. Sabine Azéma interpreta os cinco papéis femininos: faz Celia Teasdale, Sylvie Bell, Rowena Coombes, Josephine Hamilton e Irene Predworthy; Pierre Arditi encarna os quatro papéis masculinos: representa Toby Teasdale, Miles Coombes, Lionel Hepplewick e Joe Hepplewick.

Em ambas as seqüências o cenário é artificial, lembra o espaço do teatro, porém todas as cenas são situadas num ambiente exterior. Esses elementos ajudam a preservar uma certa unidade dramática e plástica de *Smoking e No smoking*. E cada cena é uma ocasião nova para um personagem realizar um desejo que não foi permitido realizar na cena anterior. Esses elementos ficarão mais claros nas páginas seguintes, a partir do *Blu ray* interativo envolvendo as duas sequências.

Interatividade no meio digital. Blu ray interativo

O *Blu ray* interativo tem apenas uma entrada e esta aciona, a partir da ativação da tecla *PLAY*, o início da seqüência *Smoking*. Porém se o interator, durante a exibição deste segmento, ativar a tecla *PULAR CRÉDITOS INICIAIS*, ele assistirá ao trecho da seqüência *No smoking*, que começa com Celia entrando no jardim falando com Sylvie no interior da casa, e termina no momento da decisão Celia fuma ou não fuma um cigarro.



Se o botão *PULA CRÉDITOS INICIAIS* não for acionado, o interator assistirá a todo o segmento da seqüência *Smoking*, que começa com os créditos iniciais, passa pela apresentação dos personagens e se estende até o momento da decisão de Celia por fumar ou não um cigarro. Um detalhe: o trecho inicial da seqüência *No smoking* é quase idêntico ao da seqüência *Smoking*: tem os créditos iniciais, a narração *over* que apresenta didaticamente cada um dos personagens e, por fim, a cena em que Celia entra no jardim falando com Sylvie no interior da casa. A variação é mínima.



Celia fuma/Celia não fuma?

O espectador/interator decidirá, assim, se a personagem Celia fuma ou não fuma *no momento da ação* e não mais no instante de seleção do título dos filmes (das sequências) a que ele deseja assistir primeiro: *Smoking* ou *No smoking*.

No jogo proposto, essa decisão começa na cena que tem em primeiro plano um maço de cigarro da marca *Player's* e vemos no contracampo a reação de Celia ao objeto. Aqui o espectador/interator decidirá se Piere Arditi entrará em cena como Lionel Hepplewick, o guarda da escola local, ou como Miles Coombes, o melhor amigo de Toby, esposo de Celia.

Se Celia fuma, entra Lionel Hepplewick em cena. Trocam confidências. No final do segmento entra Sylvie e pergunta a Lionel se ele confirma o encontro com ela na sexta-feira à noite. Temos agora mais possibilidades. O interator ordena que Lionel aceite o convite de Sylvie; ou que não aceite.

Smoking e No smoking. X Play smoking/no smoking.

Algumas considerações

As primeiras conclusões que vemos de imediato é que o Blu ray interativo comporta mais possibilidades de finais, permite mais interação e mais opção de escolha desses finais.

As versões analógicas - película e vídeo - e a digital, DVD das sequências *Smoking e No smoking*, admitem 12 finais e temos apenas a figura do espectador. Nelas, o espectador não tem o poder de decisão de escolher a ação do personagem, como por exemplo nas situações destacadas nos botões dos menus nas páginas acima.

Nessas versões o espectador pode avançar, retroceder a narrativa - no caso do vídeo e do DVD -, mas a experiência é completamente outra e diferente daquela quando se tem acesso à interface do menu no exato momento da ação. A suspensão do coeficiente de impressão de realidade é menor.

Todos nós já tivemos essa experiência de avançar e de retroceder a narrativa com o controle remoto do videocassete e sabemos da dificuldade que tais operações geram. Não resta dúvida: apertar uma tecla ou botão do menu de um DVD ou *Blu ray* é uma operação muito mais prazerosa, muito mais rápida, muito mais eficiente. O envolvimento com a obra se mantém muito mais intenso do que se aventurar pelas teclas *avançar/retroceder* do videocassete.

No caso da versão em película, o espectador comum de cinema não tem nem mesmo a possibilidade de avançar ou de retroceder a narrativa. Seu desejo está, em geral, submetido a uma outra vontade: a do exibidor.

A versão do *Blu ray* interativo admite, no mínimo, 15 finais. E estes podem se multiplicar por dezenas de outros a partir do menu. O interator a todo momento tem algumas outras possibilidades além daquela que ele escolheu.

No entanto, todos os finais que disparam os botões dos menus são variações

dos 12 finais que as versões analógicas de *Smoking* e de *No smoking* comportam. O que temos no *Blu ray* interativo é a multiplicação das possibilidades de se chegar aos 12 pontos finais. O interator pode seguir decidindo, dentro de certo limite, o destino dos personagens.

A escolha do interator é limitada, em primeiro lugar, porque o *Blu-ray* interativo parte de uma estrutura que permite um número limitado de possibilidades, dado o alto custo da produção e da pós-produção audiovisual; em segundo lugar, pela capacidade de memória da mídia: 25 ou 50 GB.

O terceiro elemento limitador das possibilidades de escolha do interator tem relação com a habilidade do construtor ou arquiteto de estruturar o mundo virtual. É impossível mapear todos os caminhos possíveis e imagináveis que passam pela mente do interator.

De qualquer forma, o *Blu-ray* interativo permite a transformação do espectador em um agente, um interator, Pois dá a ele até um certo poder de agenciamento, uma vez que ele navega ou experimenta a obra como agente: decide se Toby deve morrer ou não; se Lionel se torna empresário; ou que recado Celia deve dizer a Miles; ou que recado Miles deve pedir a Sylvie, por exemplo.

Outro detalhe: o *Blu-ray* interativo *Play smoking/no smoking* tem uma estrutura que não permite o fim do jogo. Ele vence o interator pelo cansaço. Um menu de opções sempre leva a outro, com outras possibilidades. É circular. Embora as possibilidades não sejam ilimitadas, e a estrutura permita que o interator ative todos os *links*, ele não saberá, acreditamos, desse limite se não se debruçar horas e mais horas navegando pelos *links*.

A desventura ocorre porque o interator navega sem mapa e, cada vez que ele se depara com o mesmo *link*, encontra-se numa outra situação do jogo. O aforismo do pensador grego Heráclito, algo como “nunca tomamos o mesmo banho no mesmo rio”, é perfeito para ilustrar a condição em que se encontra o

interator. Ele encontra o mesmo *link*, ativado num evento anterior, por exemplo, carregado de outras e novas interrogações que podem solucionar, quem sabe, o que não foi esclarecido em segmentos narrativos anteriores.

Reafirmamos isso porque *Play smoking/no smoking* implica uma nova experiência, numa nova forma de se relacionar com os filmes *Smoking* e *No smoking*, de Alain Resnais. Os links na lateral do vídeo são convites que a todo instante nos seduzem para uma nova aventura, um salto narrativo, e cada salto abre novas possibilidades de reconstruir uma unidade narrativa.

Outro ponto é que o Blu-ray interativo pouco, ou mesmo em nada, ajuda a entender as obras *Smoking* e *No smoking*, de Resnais, realizadas para serem fruídas no meio analógico. Em apenas um momento, ou melhor, somente no instante em que o interator ativa os botões (segmentos) “Celia fuma” ou “Celia não fuma”, ele tem consciência de que são os trechos narrativos que sugerem o título da obra: *Play smoking/no smoking*. Passado esse momento ele pode estar em qualquer uma das duas seqüências das obras de Resnais.

Em *Play smoking/no smoking* as ações “Celia fuma” ou “Celia não fuma” perdem a força que têm nas seqüências da obra de Resnais, realizadas para o meio analógico. A atitude de Celia fumar um cigarro desencadeia uma série de conflitos que se resolve dentro da própria seqüência *Smoking*. O mesmo ocorre na seqüência *No smoking*: tudo está vinculado ao ato de Celia não fumar um cigarro.

No Blu-ray interativo essas ações não possuem a mesma importância. Até porque, como já dissemos, o interator não sabe exatamente em qual das seqüências está a sua escolha. Ele pode passar em algum instante de uma para a outra e cada decisão ou escolha tem igual importância para o caminho que está construindo. Assim, “Celia fuma” ou “Celia não fuma”, “Miles declama um poema para Rowena” ou “Miles não declama um poema para Rowena” ou outra qualquer decisão ou *link* selecionado pelo interator têm a mesma importância. Não existe uma estrutura *a priori* definida como nas seqüências *Smoking* e *No smoking*. Em *Play smoking/no smoking* o interator a todo momento pode saltar de um segmento

narrativo para outro que se oposto imediatamente ou mesmo que é inconsistente do ponto de vista narrativo com a estrutura anterior.

Interface e linguagem

Os conceitos de interatividade, de interface e de linguagens nas mídias digitais, sobretudo o de interface, na prática, ampliam e limitam as possibilidades de realização de uma obra audiovisual.

As interfaces gráficas ampliam as condições de realização à medida que a imagem digital armazenada num CD, DVD ou *Blu ray* pode produzir obras mais interativas do que as impressas numa película ou em outro meio tradicional. São limitadas porque ainda estamos na pré-história do desenvolvimento tecnológico das interfaces gráficas. Elas causam ainda empecilhos para operar com alguns tipos de narrativa audiovisual.

Acerca das limitações das interfaces: elas rompem com a impressão de realidade e com a cena ilusionista pois, à medida que somos obrigados a parar a história e manipular uma interface gráfica, a diegese, isto é, o mundo ficcional, enfraquece. Imediatamente saímos da cena ilusionista para o mundo da consciência. Damo-nos conta de que estamos assistindo a uma obra numa superfície plana e que estamos vendo uma obra audiovisual.

A experiência de assistir as seqüências *Smoking* e *No smoking* e a de interagir com o *Blu ray* interativo *Play smoking/no smoking* nos ajuda a compreender, talvez, um pouco essa questão. Primeiro, a forma de se relacionar com essas obras produz experiências completamente diferentes.

No caso das sequências, temos a figura do espectador que assiste passivamente aos dramas dos personagens. Em nenhum momento ele pode “ajudar” a realizar os desejos e o destinos de cada um deles. Os desencadeamentos narrativos, por exemplo, são independentes das vontades do espectador.

Já o *Blu ray* interativo exige um outro tipo de relação. Carece da figura do interator, que navega “decidindo” o destino e as principais ações dos personagens centrais. Embora o controle dele não seja soberano, absoluto, ele tem a possibilidade de realizar muitas das vontades dos personagens e também os seus próprios desejos.

Ele decide se Lionel e Celia se tornam empresários, se Celia viaja em férias com Toby, qual o recado de Miles para Celia, ou o recado de Sylvie para Miles, dentre outras coisas. No entanto, isso força o interator a se relacionar com a obra de forma sempre muito consciente, pois ele é obrigado a carregar em suas mãos um objeto que não é natural (ainda) para uma sessão cinematográfica: um controle remoto ou *mouse* de computador. A todo instante ele é solicitado a participar da obra, porque ela para e exige a atenção dele.

A narrativa e a impressão de realidade são suspensas e criam um tempo que não existe numa projeção cinematográfica: o tempo do interator parar para pensar, mesmo que ínfimo, e acionar o controle remoto ou clicar o *mouse* do computador. Esse tempo é de controle total do interator. Ele pode sair, refletir, consultar outras pessoas, voltar e decidir o que fazer com a questão que lhe é colocada para resolver. No limite, a ilusão e a impressão de realidade deixam de ser totalmente controladas, conforme é garantido numa sessão cinematográfica. Há muitas interferências e a principal delas ocorre pela própria forma de o interator se relacionar com obra. Como acabamos de tratar, a estrutura da obra *Play smoking/ no smoking* permite saltos narrativos e cada um deles podem provocar “desordens” na narrativa, tão grandes que exigirão do espectador uma atenção de igual tamanho.

Acreditamos que a estrutura do cinema clássico de tradição griffithiana tal como a entendemos hoje, não se adequa, talvez, perfeitamente a essa nova forma de contar história. A modernidade atual das interfaces gráficas (controle remoto, *mouse*, console *wii* etc) ajusta-se, nas devidas proporções, à linguagem do cinema moderno. É uma tradição que exige, de certa forma, uma maior consciência do espectador - ou melhor, do interator, nesse caso. Isto é, um cinema “mais transparente” e que não esconde do espectador os seus mecanismos de representação.

Da fruição

A obra de arte reclama quase sempre um olhar paciente, demorado. Para sua fruição, em geral, exige o tempo do *flâneur*, o errante baudelairiano que perambulava pela grande cidade seguindo o ritmo dos passos das tartarugas, e não o dos apressados passantes orientados pelo tempo abstrato e homogêneo do relógio.

Na pintura o encontro entre a sensibilidade e a subjetividade do artista e seu público exige a perseverança do *flâneur*. As informações que se encerram numa tela necessitam de um tempo descompromissado para a realização do diálogo e da intersubjetividade entre o artista e seu público. É claro que há obras de arte que são realizadas para serem fruídas em altas velocidades.

No cinema, o espectador já sabe que ao pagar o ingresso para uma sessão ele vai despender uma hora e meia ou duas horas daquele dia para apreciar o objeto artístico. Num filme, as informações não estão concentradas num único quadro são distribuídas em centenas de planos e cada plano tem duração média suficiente para o público lê-lo e interpretá-lo no tempo agenciado pelo cineasta e/ou pelo montador.

Muitas informações, claro, são “perdidas” durante a sessão, mas, diferentemente da pintura, cada espectador é “obrigado” a seguir a sequência do filme amparado por um ritmo – adequado para ver a obra – previamente estabelecido. Esse controle é mais ou menos uma garantia de que no final do último plano do filme o espectador terá um pleno usufruto da obra.

Na pintura, as informações estão contidas em um único quadro e, para lê-las, o público determina o seu tempo; daí que, diferente do que ocorre com o espectador de cinema, o público de uma exposição de pintura nem sempre reserva o tempo necessário para a apreciação, ficando às vezes aquém do tempo suficiente para a fruição, pois, às vezes, na intenção de percorrer todo o espaço expositivo, o espectador não reserva o tempo suficiente exigido por cada obra para sua fruição. Ele corre como o passante baudelairiano.

No caso da obra interativa *Play smoking/no smoking* o interator tem uma aproximação maior do tempo do público de pintura do que particularmente do o espectador de cinema.

Como já destacamos, na pintura as informações estão contidas, em geral, em um único quadro e o seu público determina o tempo de lê-las. Na obra destacada acima, o interator pode ser também o senhor do tempo para uma possível fruição, uma vez que ele tem o poder de parar a narrativa para pensar e acionar o controle remoto ou clicar o *mouse* do computador assim que ele desejar. Ele pode no limite até sair do local, consultar outras pessoas, voltar depois e decidir o que fazer com o que lhe é solicitado.

Play smoking/no smoking não existe e não há possibilidade de fruição com a presença exclusiva do espectador de cinema tradicional, uma vez que a todo instante a obra para e exige a atenção daquele que não corresponde a seu apelo: o espectador.

Referências bibliográficas

- ANGELL, Dale. **The filmmaker's guide to final cut workflow**. Oxford: Focal Press, 2008.
- BALPE, Jean-Pierre. **Hyperdocuments, hypertextes, hypermédias**. Paris: Eyrolles, 1990.
- BLOCK, Bruce. **The visual Story**. Seeing the structure of film, TV, and new media. Burlington, MA, Focal Press, 2001.
- BORDWELL, D. In: STAIGER, J.; THOMPSON, K.; BORDWELL, D. (orgs.). **The Classical Hollywood Cinema: film style & mode of production to 1960**. New York: Columbia University Press, 1985.
- BORDWELL, D. **Narration in the fiction film**. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, 1985.
- COUCHOT, Edmond. "A segunda interatividade. Em direção a novas práticas artísticas", in: DOMINGUES, Diana (org). **Arte e vida no século XXI**. São Paulo, Unesp, 2003.
- DAVINO, Gláucia. **Roteiro, elemento oculto no filme**. Filme, a cristalização do roteiro. São Paulo, Eca-USP, tese de doutorado, 2000.
- GEDULD, Marcus. **After effects expressions**. Burlington, MA, focal press, 2009.
- GYNCILD, Brie. **Adobe after effects CS3 professional - classroom in a book**, 2007.
- JACKSON, Chris. **Flash + after effects**. Burlington, MA, focal press, 2008.
- JOHNSON, Steven. **A cultura da interface**. Rio de Janeiro, Zahar, 2001.
- KATZ, Steven D. Film directing shot by shot. **Visualizing from concept to screen**. Stoneham: Focal press, 1991.
- KERCKHOVE, Derrick de. "A arquitetura da inteligência: interfaces do corpo, da mente e do mundo", in: DOMINGUES, Diana (org). **Arte e vida no século XXI**. São Paulo, Unesp, 2003.
- KINDEM, Gorham; MUSBURGER, Robert B. **Introduction to media production**. The path to digital media production. Oxford, Focal press, 2005.
- LEÃO, Lúcia. **Labirinto da hipermídia**. São Paulo, Iluminuras, 2005.
- MACHADO, Arlindo. "Regimes de imersão e modos de agenciamento", in: MEDEIROS, M. Beatriz de (org). **A arte pesquisa**. Ensino e aprendizagem da arte. Linguagens visuais. Brasília, UNB/ANPAP, vol.I, p.173-181.
- MEYER, Trish; MEYER, Chris. **Creating motion graphics with after effects 6.5**. Volume 2: advanced techniques. San Francisco, CA, CMP books, 2005.
- _____. **Creating motion graphics with after effects CS3**. Essential and advanced techniques. Oxford, focal press, 2008.
- MURRAY, Janet H. Hamlet no Holodeck. **O futuro da narrativa no ciberespaço**. São Paulo, Unesp, 2003.
- PRADO, Gilbertto. **Arte telemática dos intercâmbios pontuais aos ambientes virtuais multiusuário**. São Paulo, Itaú Cultural, 2003.
- RABIGER, Michael. **Direção de cinema**. Técnicas e estética. Rio de Janeiro, Elsevier, 2007.
- SHAW, Jeffrey. O cinema digitalmente expandido: o cinema depois do filme. in: LEÃO, Lúcia (org.). **O chip e o caleidoscópio**. Reflexões sobre as novas mídias. São Paulo, Senac, 2005, p.353-364.
- SKIDGEL, John. **Producing flash CS3 video**. Techniques for video pros and web designers. Oxford, Focal press, 2007.
- TAVEIRA, Maurício Cândido. **Entrelaçamentos, interfaces, hibridismos, passagens em Anjos da Noite, Cidade Oculta e A Dama do Cine Shangai**. São Paulo, ECA-USP, 2001.
- WEIBEL, Peter. "Teoria narrada: projeção múltipla e narração múltipla (passado e futuro). in: LEÃO, Lúcia (org.)

O chip e o caleidoscópio. Reflexões sobre as novas mídias. São Paulo, Senac, 2005, p331-352.

WRIGHT, Steve. **Compositing visual effects.** Burlington, MA, focal press, 2008.

_____. **Digital Compositing for film and video.** Burlington, MA, focal press, 2006.

-
1. Este artigo é parte de minha tese de doutorado realizada na ECA-USP sob a orientação do prof. Dr. Ariundo Machado. A pesquisa foi financiada pela CAPES. E-mail: mauriciotaveira@gmail.com; URL: www.vimeo.com/channels/mauriciotaveira.
 2. Remontagem dos filmes *Smoking e No smoking* (1993), de Alain Resnais.



Em torno do espectador



Por uma nova percepção: apontamentos sobre a estética de Julio Bressane

Josette Monzani (UFSCar)

E quando (a arte) consegue despojar o objeto, ou o ser que escolheu, de suas máscaras utilitárias, a imagem que nos dá é magnífica.

(Jean Genet, *O ateliê de Giacometti*)

Julio Bressane publicou duas vezes seu belo artigo “Jean-Marie Straub, a Crônica de Anna Magdalena Bach” (2005 e 2007, p. 7-15 e p. 181-185, respectivamente), no qual analisa o cinema a partir da figura da sintaxe cinematográfica: o plano-sequência.¹ Lembramo-nos, nessas ocasiões, que já em *Matou a família e foi ao cinema* (1969) os planos-sequência eram uma constante no trabalho desse diretor e, curiosamente, se mantêm até hoje, em *Filme de amor* (2003) e *Cleópatra* (2008), para citar apenas dois de seus filmes mais recentes.

Sua insistência temática e processual levou-nos a divagar sobre o espaço de tempo compreendido entre essas obras que, nada nada, beira 40 anos, e o momento sociocultural do final dos anos 60/início dos 70, dos anos 80/90 – nos quais ele realizou, por exemplo, *Sermões* (1989), também fazendo uso dos planos-sequência – e do presente, buscando avaliar o que essa questão significa para o seu cinema.

Basta assistir aos seus filmes para perceber que esse seu modo construtivo sofre alterações em função de variações combinatórias entre os elementos da linguagem e que, portanto, não visam sempre as mesmas significações. Aliás, mesmo que Bressane o desejasse, isso seria impossível. O cinema como um todo foi se modificando, e os seus filmes seriam lidos a partir de novas chaves, que são os outros diretores, a evolução tecnológica, as mudanças históricas e os seus reflexos na cultura, para citar apenas alguns fatores.

Mas, enfim, o que queremos ressaltar é que Bressane, como todo grande artista, é a “antena da raça”, apto a compreender o passado e o presente e a transmiti-los transformados no “a caminho de”. Por fim, foi nessa direção, e seguindo Santo Tomás de Aquino (1999, p. 119), quando este diz “Visto que toda coisa é inteligível na medida em que está em ato, é preciso que a própria natureza ou quiddidade da coisa seja inteligida”, que optamos por “ler” Bressane sob a ótica da sua gramática cinematográfica.

*

A linguagem de Bressane é – e sempre buscou ser – senhora de um código abstrato ou generalizado, no sentido empregado por Jameson *apud* Basil Bernstein (2006, p. 156):

A classe trabalhadora, afirma Bernstein, tende a aprender e a falar uma linguagem específico-situacional, que ele chama de código restrito. Como seu circuito social é mais limitado, e suas possibilidades de comunicação estão delimitadas pelas diversas fronteiras urbanas e do gueto e pela impossibilidade de “contestar” os meios de comunicação dominantes, sua atividade lingüística ocorre entre pessoas que se entendem à *demi-mot*, tacitamente, sem maior elaboração. Dessa forma, o que é às vezes considerado atraso lingüístico constitui simplesmente, de fato, um reflexo da própria situação social. Da mesma maneira, o que é considerado fluência e sofisticação pela burguesia é, também, um reflexo de uma situação muito diferente, na qual se necessita de uma linguagem ou código abstrato (código

generalizado, segundo Bernstein) para transferir significados e técnicas de uma situação ou contexto a outro. Esse tipo de transferência, essa espécie de descontextualização, é o que venho chamando de abstração. Considero que, neste sentido, a descrição de Bernstein é válida, tanto para as artes como para as linguagens faladas ou códigos.

Assim, ainda bem jovem Bressane assistiu a *Crônica de Anna Magdalena Bach*, em Berlim, em 1967, com Helena Ignez e Paulo Cesar Saraceni, e se encantou (BRESSANE, 2005, p. 8). Impregnado pela ideia básica dos poetas concretos de que arte é tensão de palavras-coisa no espaço-tempo (CAMPOS^a; CAMPOS; PIGNATARI, 1987), que pressupõe a imagem da arte como construção, e não como acaso de um lance de dados, arte como possibilidades móveis – não por acaso a arte cinética surgiu nesse período – e interativa, dos parangolés de Hélio Oiticica e dos bichos de Lygia Clark,² por exemplo, Bressane possivelmente percebeu nesse filme a aplicação dos conceitos buscados na literatura e nas artes plásticas de então. Oiticica nomeia construtivos “os artistas que fundam novas relações estruturais, na pintura e na escultura, e abrem novos sentidos de espaço e tempo” (1986, p. 55). Colado nessas concepções estéticas, Bressane deslancha nessa direção no cinema e realiza *O anjo nasceu* e *Matou a família e foi ao cinema*, ambos em 1969.

No artigo *Le combat contre l'impression. Sur trois films de Straub-Huillet*, publicado em 1978 na revista *Cinéma*, seu autor, Jacques Grant, cita um trecho de uma entrevista de Straub, de 1966, no qual este afirma que o ponto de partida do filme (*Crônica de...*) está “na utilização da música não como acompanhamento, nem como comentário, mas como *matéria estética*”.³ Em seguida, o próprio Grant complementa dizendo:

Deve-se lembrar da precisão extrema dos “elementos de época” do filme: cravo, figurinos, perucas, peças de arquitetura e objetos cênicos. Não se trata de precisão reconstitutiva, mas de uma

atenção viva e observadora, através dos planos de longa duração, sobre os elementos escolhidos. (GRANT, 1978, p. 53-57)

Ou seja, a beleza e a riqueza de detalhes encontradas nos cenários, objetos cênicos e figurinos, encontravam eco na música, que recebera, dessa forma, outro fim. Tratava-se, sem dúvida, de uma nova forma de pensar e compor o cinema.

Grant, no mesmo artigo, ainda conclui precisamente que

Contra os hábitos de deglutição (...) contra a perda de sabor o cinema de Straub-Huillet recusa a impressão do real para descobrir os reais específicos do cinema: o efeito do real contra a impressão do real. O efeito do real pelo efeito de criação: no cinema, o real é tanto mais forte quanto mais a criação é marcada, quer dizer, a noção de reflexo da vida (cinema tautológico) se distancia.⁴

Em *Matou a família e...*, Bressane desconecta totalmente a trilha sonora das imagens visuais nos planos-sequência finais; os atores se repetem em papéis diferentes; marchinhas carnavalescas destoam do clima funéreo em algumas sequências, além de duas histórias se desenvolverem em paralelo, de forma fragmentária – uma delas, o filme a que o personagem que matou a família assiste, para citar apenas alguns exemplos do largo trabalho de elaboração a que essa obra está sujeita.

N´O *anjo nasceu*, há um filme dentro do filme também – uma espécie de ensaio gravado em outra bitola (noivos sendo fotografados num parque público), dentro da diegese, além do prólogo-síntese da trama (*à la Cidadão Kane*), e a fala, por vezes pseudopoética, de rima barata de um dos bandidos.

Contra a impressão de realismo, buscar o efeito do real. Nesse momento, parece-nos, tratava-se de colocar em nova base a discussão sobre o que era o

cinema e de procurar os modos para se conseguir esse efeito. Glauber Rocha (1963, p. 15) diria “O cinema não é um instrumento, o cinema é uma ontologia”; Sganzerla (*apud* FERREIRA, 2006, p. 64) pontificaria, a propósito de *O bandido da luz vermelha*: “Fiz um filme-soma, um *farwest*, mas também musical, documentário, policial, comédia (ou chanchada?) e ficção científica”; Pasolini (*apud* BRESSANE, 2005, p. 7) colocava: “O cinema é substancialmente um plano-sequência fixo”. Várias formas de se apontar, de se referir à metalinguagem, à tradução intrasemiótica, ao metacinema foram realizadas por um sem-número de diretores. Bressane cita o cinema mudo, o documentário, o musical, o filme dentro do filme. Cita, indiretamente, Straub e Pasolini. Fellini, Glauber, Sganzerla, Truffaut, Godard, Resnais, entre outros, “denunciavam” em seus modos narrativos os códigos cinematográficos.

Ainda, se um teórico como Deleuze, entre outros, apontou as sequelas da 2ª Guerra Mundial (guerra que não nos afetou como aos europeus e japoneses) como um dos motores desse novo cinema, não podemos nós dizer que os efeitos bruscos, violentos, intoleráveis e nefastos do golpe militar de 1964 afetaram de maneira singular alguns dos jovens cineastas brasileiros da época, Bressane entre eles, e os fez gerar uma “nova raça de personagens”, como quer Deleuze (1992, p. 78), “que não sabem mais reagir às situações que os ultrapassam, porque é horrível demais, ou belo demais, ou insolúvel...”?

Tratava-se de estabelecer uma *ação nova* na forma de ser da linguagem cinematográfica (enquanto imagens visuais e imagens visuais e sonoras em relação), que permitisse romper com a *redução perceptiva* a que estamos sujeitos e quebrar a linguagem como *tomada de poder*, seguindo aqui Deleuze novamente (1992, p. 58):

Por um lado, restituir às imagens exteriores seu pleno, fazer com que não percebamos menos, fazer com que a percepção seja igual à imagem, devolver às imagens tudo o que elas têm; o que já é uma maneira de lutar contra tal ou qual poder e seus golpes. Por outro lado, desfazer a linguagem como tomada de poder,

fazê-la gaguejar nas ondas sonoras, decompor todo conjunto de idéias que se pretendam idéias “justas” a fim de extrair daí “justo” idéias.

Dois fatores estão, então, em questão: libertar o homem e fazê-lo feliz, no mais amplo e menos piegas sentido que essa expressão possa ter, livre para ver e ouvir com olhos e ouvidos “novos”, se emocionar e ser interrogado, no diálogo estabelecido com o autor da obra. Em síntese, tudo que o regime político autoritário, violento e injusto da ditadura militar proibiu.⁵

Enfim, desencadeou-se aí, e continua sem cessar até os dias de hoje, sempre se engrandecendo e ganhando extensão, a pesquisa e a aplicação, por parte de Bressane, de uma morfologia cinematográfica.

Em 1970, Bressane realiza *Família do barulho*; trata-se de um momento intermediário, no qual fotos e imagens em movimento encontram-se correlacionados. Bressane parece fazer uso da fotografia aqui como de uma “irmã” do cinema, a caminho de perceber o parentesco icônico que as imagens têm.

Num segundo momento, seu procedimento se complexifica. Estamos nos anos 80, à época do lançamento dos livros de Deleuze sobre o cinema (1983-85). O processo de Bressane passa a ser o da tradução intersemiótica. Já em *Sermões* a representação na pintura (em especial, a barroca), como chave estética para o cinema, aparece. Ao lado da metalinguagem, ainda presente (o filme cita o cinema de Glauber e o estar fazendo cinema, por exemplo). Nos planos-sequência, é como se o gerúndio estivesse sendo empregado, juntamente com o “se”, via presença de espelhos e de quadros nas paredes dos cenários. O mar, no filme, com seu vai e vem constante, também iconiza o espelhamento. O eixo de uma linguagem (o cinema) estabelece-se no cruzamento com outra linguagem (a pintura), e o filme se constrói, portanto, dessa poética híbrida. Mas a linguagem verbal da poesia/canto também se encontra presente (nas falas de Vieira, do poeta Haroldo de Campos e de Caetano Veloso/Gregório de Matos), provocando

o choque da linguagem oral com a visual. Tempo e espaço unem-se. O plano-sequência mantém a temporalidade, na qual as vozes imprimem profundidades espaciais. Na bela imagem criada por Bressane, no mencionado artigo sobre *Crônica* (2005, p. 12), que podemos perfeitamente bem transportar para seu filme *Sermões*, ele diz:

O plano fixo de rigoroso enquadramento, em ouvido absoluto, é tradução intersemiótica radical, poética, sugerindo, fazendo passar notas musicais em sua seqüência ritmada por sombras alusivas, fotogramas luminosos com seus muitos grãos. E, em cada grão uma marca de luz. Em cada marca de luz, a vida... duração pura transformando-se em melodia...

Em seus vídeos e filmes seguintes, o diretor segue experimentando. Em *Cleópatra*, de 2008, tem-se o metacinema (as referências às Cleópatras anteriores do cinema e a repetição das atrizes de *Filme de amor*, por exemplo), as metaimagens (pela presença de atores da Rede Globo nos papéis principais) e uma nova poética estabelecida pelo uso intenso e contrastante das luzes e cores, pela grandiosidade e teatralidade dos cenários, pelos cenários externos que contam com a presença do mar, pelo erotismo dos gestos, mais a cadência das falas, a presença de ruídos “primevos” ao fundo e da intensa e múltipla trilha sonora.

No mesmo referido texto, ainda coloca Bressane (2005, p. 10. grifo nosso):

O plano-sequência, dizia, é um ideograma e uma obsessão. Obsessão em sua face poética de “obsessão” repetindo o movimento, às vezes estático, a ilusão de movimento, e projetando na superfície da tela, a duração profunda do tempo. Os planos-sequência com câmera imóvel intensificam a proximidade do filme com seu centro de força.

Centro de força que, no caso de *Cleópatra*, é o espetáculo, a paixão, o poder, as artes, as linguagens, o ser humano – o que nos constituiu e constitui: “vivemos sucessivamente, mas nunca deixamos de ser quem fomos em alguma época, por distintos que pareçamos hoje” (2005, p. 15).

A presença de um centro de força na obra fez-nos relacioná-la com a *solidão* que nos caracteriza e que, para Genet (2000), marca a obra de arte, cuja manifestação de iconicidade faz caírem as máscaras utilitárias do real e ocorrer a relação objeto/espectador. O objeto em sua essência sai da obra, nos atinge e volta para sua distância novamente. Na ocorrência dessa correlação, ocorre-nos uma espécie de *vertigem* (perceber algo que já foi, mas que, porém, deixou seu rastro em nós).

Nesse fazer estético, é preciso considerar, como Deleuze, que a história das imagens não parece ser evolutiva (1992, p. 66). As formas ou imagens se aproximam naturalmente, daí ter sido possível o cinema, a TV e o vídeo terem contaminado as artes e vice-versa,⁶ mas uma combinação X de seus elementos (ou signos) formadores não é possível a qualquer momento: “para que um elemento seja desenvolvido são necessárias certas condições, senão ele fica atrofiado, ou vira secundário” (DELEUZE, 1992, p. 66). Assim sendo, é pertinente falar em uma historicidade natural sincrônica e não diacrônica das imagens, ou em uma poética sincrônica, como faz Haroldo de Campos (1977, p. 205):

Há duas maneiras de abordar o fenômeno literário. O critério histórico, que se poderia chamar diacrônico, e o critério estético-criativo, que se poderia denominar sincrônico (...).

Os cineastas-inventores, a exemplo de Bressane, criam a partir desse princípio, princípio do *dever*, do vir-a-ser das imagens, mais do que do princípio de causa-efeito gerador de *histórias*.

Para finalizar, duas colocações que podem ser depreendidas, então, a partir do exposto. A primeira é que não se pode depreender o todo pela parte, ou seja, de um pé não se deduz o corpo, fazendo uso aqui de passagem da *Suma Teológica* de Santo Tomás de Aquino (2004). Explicando melhor, a leitura desses filmes deve ser feita a partir da *concretude* das imagens, de sua materialidade, e não de qualquer valor abstrato, conceitual, que possam ter. Se as relações entre as imagens não se regem por ações, mas por atos simbólicos (DELEUZE, 1992, p. 72), a imagem passa a equivaler a um pensamento e a câmera passa a ter função proposicional – “é antes um terceiro-olho, o olho do espírito” (DELEUZE, 1992, p. 72).⁷ Numa reviravolta total, nesse cinema, o olho não é mais a câmera: o olho é agora tela (DELEUZE, 1992, p. 72).

A segunda é que, apesar de que a crítica cinematográfica corriqueiramente afirma, há um sentido político no cinema de Bressane – e de outros cineastas inventivos. Essa poética, por possibilitar uma percepção sensório-motora mais ampla, por possibilitar novas sinapses, torna o cinema – um meio de comunicação de massa – uma via de acesso do público a códigos imagéticos abstratos ou generalizados. Abre novas vias perceptocerebrais do mundo ao espectador. Nas precisas palavras de Deleuze (1992, p. 78):

O cinema inteiro vale pelos circuitos cerebrais que ele instaura (...). A maioria da produção cinematográfica, com sua violência arbitrária e seu erotismo imbecil, testemunha uma deficiência do cerebelo, não uma invenção de novos circuitos cerebrais. (...) A estética não é indiferente a essas questões de cretinização, ou, ao contrário, de cerebralização.⁸ Criar novos circuitos diz respeito ao cérebro e também à arte.

Referências bibliográficas

AQUINO, T. **Comentário ao Tratado da Trindade de Boécio** - Questões 5 e 6. Tradução de Carlos Arthur R. do Nascimento. São Paulo: UNESP, 1999.

_____. **Suma de Teologia: Primeira Parte** - Questões 84-89. Tradução de Carlos Arthur R. do Nascimento. Uberlândia, MG: EDUFU, 2004.

BRESSANE, J. Jean-Marie Straub, a Crônica de Anna Magdalena Bach. In: **Fotodrama**. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

_____. Jean-Marie Straub, a Crônica de Anna Magdalena Bach. In: **Arte brasileira e filosofia**. Rio de Janeiro: UAPÉ, 2007.

CAMPOS, H. Poética sincrônica. In: **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

DELEUZE, G. Sobre a imagem-tempo; Três questões sobre Seis vezes dois; Sobre a imagem-movimento; Dúvidas sobre o imaginário; Carta a Serge Daney: Otimismo, pessimismo e viagem. In: **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

GENET, J. **O ateliê de Giacometti**. Tradução de Marcelo Coelho. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

GRANT, J. **Le combat contre l'impression**. Sur trois films de Straub-Huillet. Cinéma, Paris, Federation Française des cine-clubs, janvier 1978, no. 229, p. 53-57.

JAMESON, F. Transformações da imagem na pós-modernidade. In: **Espaço e imagem**. Tradução de Ana Lúcia Almeida Gazzola. Rio de Janeiro: UFRJ Ed., 2006.

MONZANI, J. Imagem e memória à luz das Galáxias de Julio Bressane e Haroldo de Campos. In: MONZANI, J. & MONZANI, L. R. (org.). **Imagem/Memória**. São Carlos, SP: Pedro & João Editores, 2008.

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

ROCHA, G. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

FERREIRA, J. **Críticas de invenção**. Os anos do São Paulo Shimbun. In: GAMO, A. (org.). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/Cultura/ Fundação Padre Anchieta, 2006.

Referências audiovisuais

ANJO NASCEU, O. Julio Bressane, Rio de Janeiro, 1969.

BANDIDO DA LUZ VERMELHA, O. Rogério Sganzerla. São Paulo, 1968.

CIDADÃO KANE. Orson Welles, USA, 1940.

CLEÓPATRA. Julio Bressane, Rio de Janeiro, 2008.

CRÔNICA DE ANNA MAGDALENA BACH. Danièle Huillet e Jean-Marie Straub. França, 1967.

FAMÍLIA DO BARULHO. Julio Bressane, Rio de Janeiro, 1970.

FILME DE AMOR. Julio Bressane, Rio de Janeiro, 2003.

MATOU A FAMÍLIA E FOI AO CINEMA. Julio Bressane, Rio de Janeiro, 1969.

-
1. Outra figura proposicional, o *close up*, merece uma menção de Bressane ao longo do texto (2005, p.9-10).
 2. A esse respeito consultar MONZANI, J. Imagem e memória à luz das *Galáxias* de Julio Bressane e Haroldo de Campos. In: *Imagem/Memória*. MONZANI, J. e MONZANI, L. R. (orgs.). São Carlos: Pedro & João Editores, 2008, p. 279-298.
 3. A entrevista de Straub encontra-se na revista alemã *Filmkritik*, de novembro de 1966. A publicação francesa tem o no. 229, janeiro de 1978, e o referido artigo encontra-se nas p. 53-57. O trecho mencionado está na p. 56, grifo nosso.
 4. Id. ib. Em 1977, Straub-Huillet realizam o curta-metragem *Toute revolution est un coup de des*.
 5. Julio Bressane iniciou sua carreira em 1965, como assistente de Walter Lima Jr. em *Menino do Engenho*, em meio à desilusão política dos cineastas de esquerda, pós-golpe militar. Mais tarde, para não ser preso, autoexilou-se em Londres, em 1970.
 6. A esse respeito, ler JAMESON, F., op. cit. e, também, BRISSAC PEIXOTO, N. Passagens da Imagem – Pintura, Fotografia, Cinema, Arquitetura. In: *Imagem Máquina*. Org.: André Parente. São Paulo: Editora 34, p. 237-252.
 7. Gostaríamos de remeter o leitor aqui ao elucidativo trabalho de Francisco Elinaldo Teixeira, *O terceiro olho*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2003. Ver também o excelente estudo sobre a obra bressaneana de Cláudio da Costa, *Cinema Brasileiro (anos 60-70) – Dissimetria, oscilação e simulacro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.
 8. Cerebral, para Deleuze, não significa intelectual, mas cérebro passional, emotivo. Ver “Sobre a imagem-tempo”. In: *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992, p. 79.

**Palmas para o espectador:
reposicionamentos e mudanças comportamentais
na recepção das imagens**

Fernanda Gomes (UFRJ)¹

Percepções e posições direcionadas

Este trabalho propõe um movimento que pouco a pouco foi reposicionando e relacionando o espectador com os dispositivos de diversas formas, a partir de sua atividade perceptiva. Começamos então com a experiência da Câmara Escura, aparato técnico de produção de imagens e, segundo o historiador da arte Jonathan Crary (1990), modelo epistemológico típico dos séculos XVII e XVIII, quando o mundo “verdadeiro” era projetado e ao observador cabia apenas receber sua imagem. Esse observador não era levado em conta como parte do processo: se não estivesse ali, o sistema permaneceria exatamente o mesmo. Era o modelo da Câmara Escura que evitava que o observador percebesse sua posição como parte da representação.

Jonathan Crary propõe que a noção de que a qualidade das nossas sensações depende menos da natureza do estímulo e mais da constituição e do funcionamento do nosso aparelho sensorial, foi uma das condições para o surgimento histórico das

noções de visão autônoma, isto é, para uma separação da experiência perceptiva de sua relação necessária e dependente de um mundo exterior.

A rápida acumulação de conhecimento sobre o funcionamento de um observador totalmente assumido como um corpo tornou a visão aberta a procedimentos de normalização, quantificação e disciplina. Uma vez determinado o fato de que a verdade empírica da visão se situava no corpo, os sentidos puderam ser controlados por técnicas externas de manipulação e estimulação. “A desintegração de uma distinção incontestável entre o interior e o exterior tornou-se uma condição para o surgimento de uma espetacular cultura modernizante” (CRARY, 2001, p. 68).

Essa cultura modernizante implica a criação incessante de novas necessidades, novas produções e novos consumos, relacionados às transformações constantes das modalidades perceptivas. Crary indica um estado de crise na estrutura estável ou durável da percepção, que levou à criação de um regime disciplinar de atenção determinada pela lógica dinâmica do capital. O problema da atenção se tornou uma questão fundamental, diretamente ligada ao surgimento de um campo social, urbano, psíquico e industrial cada vez mais saturado de informações sensoriais.

Com a ruptura epistemológica do modelo da Câmara Escura para o modelo do Estereoscópio no início da década de 1850, e posteriormente para as primeiras formas de cinema na década de 1890, a atenção passou a ser ao mesmo tempo uma mutação da presença e sua substituta pragmática. A atenção surgiu como modelo de como o sujeito mantém um senso coerente e prático do mundo. A queda do regime de presença da Câmara Escura não importou para o poder disciplinar e a cultura espetacular, uma vez que a atenção passou a ser o foco para manter o sujeito produtivo, manejável e previsível. A partir do momento em que a autonomia perceptiva do observador é constatada, surge a necessidade de uma produção cultural para nivelar e, de certa forma, uniformizar a recepção das imagens modernas.

A atenção é um ingrediente inevitável da visão subjetiva, porque ao mesmo tempo em que o observador pode fazer uma percepção própria das coisas, direcionando-a a focos de interesse, também se torna aberto ao controle e à anexação por agentes exteriores, pois a atenção se apresenta como aquilo que impede que a percepção seja um fluxo caótico de sensações.

O caráter coletivo da recepção do cinema é o principal ponto que direcionou a organização do espaço de recepção e a produção de imagens que afetariam seus espectadores em um mesmo tempo e espaço. As reações individuais deveriam se controlar mutuamente, formando uma reação coletiva comum, sem grandes diferenciações. Essa dinâmica entrava muito bem na dinâmica social e cultural da modernidade, que exercitava a coletividade como prática social.

A recepção cinematográfica e a participação afetiva

Para Benjamin, a Modernidade privou os indivíduos de uma faculdade que “parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1996, p. 198). O autor afirmava que as ações da experiência estavam em baixa e o processo de criação das narrativas estava se perdendo com a difusão do romance, da imprensa e, finalmente, do cinema. Ao espectador cabia apenas receber as imagens cinematográficas com poderes afetivos que justificavam um espetáculo.

Na origem da percepção cinematográfica há então um mecanismo de participação afetiva que Edgar Morin (1983) também chama de “projeção-identificação”. Na recepção do espetáculo cinematográfico, o público está “livre de ser atingido” e tem a consciência de que está fora da ação, privado de participações práticas, que são atrofiadas e canalizadas em símbolos de aprovação ou de recusa. Ao espectador é permitido aplaudir ou vaiar as cenas apresentadas. Porém, estas tentativas de interação com a imagem são impotentes para modificar o curso interno

da representação. O espectador nunca passa efetivamente à ação, manifestando-se, em momentos de grandes “afetações”, através de gestos ou sinais.

Essa ausência ou atrofiamento da participação ativa está relacionada com a participação psíquica ou afetiva. Já que o espectador não pode se expressar por atos, no momento da recepção, sua participação acaba se interiorizando. A sensação de impotência diante do espetáculo provoca uma transferência subjetiva no espectador que, privado dos seus meios de ação, torna-se mais susceptível ao que lhe é apresentado. Esta sensação é intensificada pela situação de recepção própria do cinema, que separa o espectador do espetáculo.

Como já foi ressaltado, na Modernidade é possível perceber uma contínua prática de “pedagogia do espectador”, que ensina como reagir a níveis diferentes de representação e ilusão. Após as experimentações com os dispositivos de exibição de imagens cinematográficas, o objetivo passou a ser o de criar espectadores que pudessem administrar com facilidade a condição representacional do mundo oferecido. A escuridão da sala de cinema proporciona o ambiente ideal para captar a atenção e isolar o espectador, enfraquecendo a sensação de presença corpórea e produzindo uma sensação de devaneio. Inserido em uma participação coletiva, este espectador acaba mergulhando em sua própria participação individual, estando ao mesmo tempo isolado e em grupo.

Para Jonathan Crary (2001), antes de tudo, a atenção é muito mais que uma categoria de visualidade. Ela envolve outras temporalidades e estados cognitivos (como o transe e o devaneio, por exemplo). A visão é apenas mais uma camada corporal a ser capturada, moldada e controlada por técnicas externas. Ao mesmo tempo, é também apenas mais uma camada corporal em que se produzirão novos afetos e intensidades. Muitas análises sobre a subjetividade moderna enfatizam a ideia de um sujeito que recebe informação em um estado flutuante de distração. O que Crary alega é que essa distração moderna é inseparável da ascensão de modelos de atenção disciplinar da fábrica, da escola e do consumo de massa, assim como a atenção de um indivíduo diante de uma obra de arte. Mais concretamente,

o autor mostra como ideias sobre percepção e atenção se transformaram no final do século XIX, ao mesmo tempo em que surgiam novas formas de espetáculo, a partir do domínio dos dispositivos tecnológicos.

São as técnicas próprias do cinema que, através de suas provocações, construções e intensificações, determinam as participações afetivas. Movimentos de câmera, enquadramentos, ritmos das ações, recursos de montagem, utilização de músicas são combinados a histórias que apresentam fórmulas narrativas já repertoriadas, envolvendo e absorvendo o espectador, hipnotizando a participação. Tudo se passa como se o filme desenvolvesse uma nova subjetividade, integrando o espectador no seu fluxo. “Um sistema que tende a integrar o fluxo do filme no fluxo psíquico do espectador” (MORIN, 1983, p. 161). O filme acaba sendo um agenciador de participação, antecipando e direcionando seus efeitos no espectador. Seria uma espécie de máquina de sentir auxiliar, motorizando a participação afetiva, que, por estar acessível aos artifícios cinematográficos, não sai de sua passividade. O que é solicitado e ativado é o espírito do espectador, que se deixa arrastar e envolver pela sucessão de imagens que o provoca, mas não o suficiente para tirar o seu corpo de uma situação de imobilidade.

Podemos afirmar, então, que na Modernidade a percepção da “mágica” da produção de imagens se dava de forma quase assustada pelo espectador, que assistia boquiaberto aos primeiros efeitos de montagens. A partir de um movimento de aproximação entre espectadores e dispositivos, esta “mágica” passou a ser percebida de forma cada vez mais participativa.

O vídeo, a posição e a presença do espectador nas instalações interativas

Da ideia de participação afetiva no processo de recepção de imagens, daremos então um salto para a ideia de interação comportamental contemporânea,

mediada por máquinas. Nas instalações interativas, o espectador se transforma em uma espécie de *performer*, que pode provocar seus próprios efeitos nas imagens através de mudanças em seus comportamentos. O espectador passa da plateia para o palco, como voluntário ativo dos “truques tecnológicos”, que compreende melhor sua posição e seu papel dentro do funcionamento da obra. Se no escuro do cinema o espectador “poderia retomar a divisa do bicho-da-seda” (BARTHES, 1984, p. 292), no foco de luz que é dado a ele na instalação interativa, ele poderá abrir as asas e mostrar suas particularidades.

A noção de um ponto de vista privilegiado é colocada em questão nas proposições do minimalismo e do teatro dos anos 60 e foi traduzida pela invenção de múltiplos dispositivos que autorizavam a simultaneidade das cenas, a dispersão dos locais de representação e a condução do espectador ao longo de um percurso. Segundo Anne-Marie Duguet (2009, p. 50), da mesma forma, a instalação de vídeo propõe que o visitante se desloque em torno, diante ou através da obra.

Efetivamente, a exploração física se torna o modo privilegiado de percepção da obra, potencializado pelos dispositivos tecnológicos. A obra não “acontece” mais à primeira vista, apresentando-se essencialmente como um processo realizado ao mesmo tempo pelas modalidades de sua percepção e pelas modalidades de sua produção. Uma estrutura disponibilizada aos espectadores resulta em imagens efêmeras que nascem do comportamento coletivo.

A representação de si mesmo diante da câmera foi uma promessa que surgiu com o cinema e já exercia uma enorme atração sobre o homem moderno. Segundo Walter Benjamin, “o astro de cinema impressiona seu público, sobretudo porque parece abrir a todos, a partir do seu exemplo, a possibilidade de ‘fazer cinema’” (BENJAMIN, 1996, p. 182). A forma clássica da presença na tela é a forma da convocação, do compromisso de um ou de vários atores induzidos a ocupar uma cena.

Em uma abordagem da Arte Minimalista, o interesse suscitado pelo vídeo se dá pela afirmação de que a percepção da obra e sua experiência

pelo espectador constituem a questão determinante. O vídeo se coloca como elemento fundamental dentro dos processos de hibridações e de confrontações que ultrapassam amplamente os limites “territoriais” de cada arte, afirmando-se como a mídia essencial de novas obras. A maleabilidade e a diversidade de configurações possíveis do vídeo acabaram incitando os artistas a utilizá-lo (DUGUET, 2009, p. 51). Desse modo, a obra já não se apresenta mais como rastro de uma ação passada do artista, mas como um anúncio do que há por vir por parte do espectador, que “reatualiza” sua duração material.

Podemos afirmar que a prática da videoarte começou com artistas do Fluxus, como Nam June Paik e Wolf Vostell, que integraram o vídeo às suas performances, além de realizarem as primeiras instalações utilizando televisores. Ao invés de ser objeto que se apresenta no espaço de recepção como algo acabado, a obra de arte se lança nas modalidades de criação abertas que dominam a produção do vídeo: as instalações e as performances.

A principal tendência da videoarte que privilegia a presença do espectador é a construção de circuitos fechados com dispositivos de videovigilância. O espectador é situado na separação espacial entre filme e imagem projetada e na separação temporal entre a realização do filme e o filme finalizado. É criada então uma simultaneidade espacial e temporal, na qual o espectador se torna espectador de si mesmo, transformando-se em um dos personagens da obra.

Dan Graham, artista nova-iorquino que colocou o estudo da conduta ativa e passiva do espectador como base de muitas de suas performances, tinha como objetivo juntar o papel do *performer* ativo e do espectador passivo em uma única pessoa (GOLDBERG, 2006). Ele passou então a disponibilizar espelhos e equipamentos de vídeo em suas obras, permitindo que os *performers* se transformassem em espectadores de suas próprias ações. Segundo Graham, este olhar autoperscrutador tinha por objetivo a constituição de uma criação muito intensa de cada gesto. Ligada a uma aproximação direta com a vida, a performance estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado.

Quando o espectador é instalado no centro da obra, ele é convidado pelo artista a adotar uma atitude diferente diante dela (COUCHOT, 2003). A significação da obra passa a depender da intervenção do espectador, que se transforma em *performer* a partir da confrontação dramática com uma situação perceptiva. É aí que a obra se abre e o tempo de sua criação entra em sintonia com o tempo de sua socialização. Segundo Kátia Maciel (2005, p. 17), “... uma das contribuições mais importantes das novas tecnologias aos processos da arte contemporânea foi a reconfiguração da ideia de presença”.

Para Anne Marie Duguet (2009), o espectador passa a perceber que estabelece relações enquanto apreende o objeto a partir de diferentes posições e sob condições variáveis. Assim, a exploração física se constitui como uma forma privilegiada de percepção da obra. As transformações perceptivas que a máquina eletrônica produz através da experimentação do espaço e do tempo são possibilitadas por algumas operações que a autora aponta: jogos de registro ao vivo, alterações simultâneas e sutis do real imediatamente percebido, conexões entre o espaço virtual imaterial eletrônico e os espaços “reais” construídos como cenários da experiência, além da exploração do corpo do visitante como dispositivo que ativa a obra. Ao solicitar todos os sentidos do espectador, a instalação o implica globalmente no seu espaço externo e interno. O corpo jamais é confrontado apenas com o dispositivo eletrônico, mas também com um espaço determinado. A partir dessa perspectiva, o aspecto arquitetural do espaço desempenha um papel essencial na concepção das obras interativas, organizando o visível e estruturando as condições de percepção.

Através de suas instalações interativas, artistas contemporâneos procuram mergulhar o espectador, que se transforma em *performer*, em situações diversas, nas quais os fenômenos de percepção são acionados para provocar nele uma atitude de recriação perceptiva do mundo (COUCHOT, 2003). A instabilidade da percepção é provocada e explorada conscientemente. Ela deve permitir, no nível da recepção, a abertura da obra sobre múltiplos efeitos de sentidos, de interpretações e de ações. A “obra aberta por excelência” foi descrita por Anne-Marie Duguet

(2009, p. 54) como constantemente atualizável e variável, oferecendo-se a uma infinidade de interpretações e sem nunca poder ser um produto acabado.

Robert Morris (*apud* DUGUET, 2009, p. 52) criou o termo “obras em situação”, para evidenciar os processos de recepção nos quais a atenção não está fixada no objeto em si, mas em sua própria situação, permitindo que o espectador que se transforma em *performer* se veja mais diretamente remetido à sua própria atividade perceptiva. Ao mobilizar o corpo inteiro na compreensão da imagem, as instalações se tornam o lugar em que conceito e percepção podem ser pensados e experimentados de múltiplas maneiras.

O processo de produção e recepção da instalação

Não sei ser rótulo

A instalação *Não sei ser rótulo*² consiste em um ambiente físico concreto, uma grande “caixa interativa” (Figura 1) que foi instalada em dois espaços totalmente distintos entre si: a galeria, já preparada para receber este tipo de obra, e a praça pública, lugar de múltiplas dinâmicas e usos sociais.



Figura 1 – Instalação interativa Não sei ser rótulo instalada na Praça da Estação, Belo Horizonte.

Ao observar as etapas de produção desta obra, constatamos um trabalho significativo de organização dos elementos que fazem parte de seu sistema dispositivo que inclui: a construção de um ambiente a partir da determinação de um percurso específico; a criação de um circuito fechado de vídeo com uma câmera posicionada no espaço interno e uma tela de televisão no espaço externo; e a programação de um sistema de rastreamento da presença do espectador,³ que possibilita mudanças na projeção das imagens no interior do ambiente interativo.

O principal objetivo foi transformar a obra em um ambiente de trocas coletivas. Após a observação da experimentação da obra pelos visitantes da galeria e pelos transeuntes da rua, pudemos verificar como este objetivo foi alcançado de uma maneira muito mais significativa pelo segundo público. Torna-se então necessário compreender porque esse público, não acostumado com a recepção de obras artísticas,⁴ acabou apresentando uma relação mais significativa com a instalação, transformando-a efetivamente em um espaço de sociabilidade.

Para Certeau (1997) a cidade está sempre nessa condição transitória, produzindo uma consciência de performance contínua do lugar. O ato de mover-se pela cidade já cria uma sensação de experiência social transitória. O espaço, como o “lugar praticado”, admite a imprevisibilidade. Certeau destaca o cotidiano como permanentemente inventado para permitir o fluxo da vida e aberto à criatividade. O autor sugere que o “andar” define o “espaço de enunciação”, evocando uma coleção inumerável de singularidades próprias da cidade, onde caminhos entrecruzados dão sua forma aos lugares. O sujeito que está em relação no cotidiano é produzido no ato de afetar e ser afetado pelo outro através de materiais significantes, com os quais lida diariamente. Ele está constantemente susceptível ao acontecimento e ao imprevisível. Como espaço de dimensões objetivas e subjetivas, o cotidiano é lugar da constituição dos laços e da sociabilidade, tornando-se palco de uma teatralidade com cenas, atores e enredos que se repetem e se renovam (GUIMARÃES, 2006).

Após a constatação da transformação do cenário cotidiano, a curiosidade era logo despertada nos transeuntes urbanos que passavam pelo local onde a

caixa⁵ estava instalada. Aqueles que se aventuravam a entrar deparavam-se com uma passarela, identificada por um tapete vermelho e com a projeção em tamanho natural de uma plateia entediada (Figura 2).



Figura 2 – Interior da instalação Não sei ser rótulo: projeção da plateia entediada.

A partir do momento em que começava a caminhar pelo tapete vermelho, o transeunte (que se transformou em um *espectador performer*⁶) provocava uma reação na imagem da plateia, que começava a aplaudi-lo de forma cada vez mais eufórica, estimulada por seus movimentos (Figura 3).



Figura 3 – Interior da instalação Não sei ser rótulo: projeção da plateia eufórica.

Ao sair do ambiente interno caixa, o espectador passava por uma nova surpresa: outros espectadores estavam assistindo às suas reações (Figura 4).



Figura 4 – Espectadores assistem, do lado de fora, a quem está no interior da instalação.

Pudemos observar durante o processo de recepção da obra dois tipos de mudanças principais nos comportamentos dos *espectadores performers*: no momento em que a imagem se alterava, quando começavam a caminhar pelo tapete vermelho, e no momento em que saíam da caixa, deparando-se com as pessoas que os assistiam. No caso desta instalação, eles se sentiam observados por duas plateias: a plateia formada pelas pessoas projetadas, que os estimulavam do lado de dentro e a plateia formada pelos espectadores que os observavam do lado de fora. Muitos deles, após descobrirem que estavam sendo assistidos pelos outros, entravam de novo na caixa, exibindo-se conscientemente e intensificando seus atos performáticos.

Eu, o outro e nossas percepções

A necessidade de outros interlocutores é própria da contemporaneidade, que assiste ao surgimento de novas formas de sociabilidade criadas por dispositivos técnicos, assim como a uma socialização do mundo sensorial e do aparelho

perceptivo dentro de um fenômeno de excesso de presença. É a consciência da presença do outro e a sensação constante de estarmos sendo observados que faz com que nossos comportamentos sejam alterados. A partir do momento em que o sujeito é pensado em suas multiplicidades, observa-se uma espécie de simulação da espontaneidade, dentro do processo de ser e ser visto, ajudando a construir identidades. Novas formas de “estar junto” e novas ligações criadas entre sujeitos na ordem do sensível parecem ser bem expressivas em instalações interativas que incitam o comportamento performático. Este tipo de situação social acaba criando formas sensíveis articuladas pelos sujeitos implicados em seu processo. O sujeito não pode existir separado do coletivo e isso também acontece no ambiente artístico, onde observamos singularidades cooperantes em rede, que não podem estar desconectadas.

Leonor Arfuch (2002) identifica uma configuração atual dos espaços sem limites nítidos, sem incumbências específicas e submetida a constantes experimentações. Está em jogo o próprio lugar da conversação social – o trabalho, o lar, os lugares de pertencimento. Podemos observar também que a dissolução dos limites entre diferentes espaços de representação (cinema, vídeo, galeria) está implicitamente relacionada com a dissolução de papéis (espectador, diretor, ator) e de posicionamentos (tela, palco, plateia). À nossa percepção está agregado um caráter experimental que na contemporaneidade é mais explicitado em situações de recepções artísticas e midiáticas. Uma instalação interativa se apresenta como um lugar em que o sujeito é concebido pelo seu viés relacional, produzido na ação de afetar e ser afetado pelo outro através da mediação dos materiais significantes que o cercam.

Segundo Ursula Frohne (2002), de um ponto de vista social, nós só existimos na sociedade midiática se somos capazes de receber a atenção do público pelo menos por um momento. Nós só podemos nos experimentar como reais quando somos capazes de fazer uma aparição. Os rituais públicos e privados são então influenciados por *mise en scènes* pré-fabricados, que resultam em imitações de técnicas conscientes de posicionamentos, exteriorizados em atos performáticos.

Percebe-se então que a identificação é sempre em virtude do olhar do outro. A divergência entre o modo como cada um se vê a si mesmo e o ponto desde o qual é olhado, evoca toda a complexidade dos termos lacanianos de sujeito e dialética do desejo (ARFUCH, 2002).

Uma crescente “flexibilização” das condutas, com uma menor rigidez nas convenções e uma maior ousadia do dizível e do “mostrável” no espaço público, consolida a “economia psíquica” do autocontrole e permite a atitude performática e a consciência de si como parte de uma obra artística em observação.

É a experiência do outro que atravessa, reconfigura e potencializa instalações contemporâneas que privilegiam o aspecto relacional. Seus suportes não apresentam apenas registros ou reproduções, mas participam do acontecimento. O que a instalação interativa possibilita ao espectador não é simplesmente “o comunicar”, mas o compartilhamento de experiências e, principalmente, o encontro. O encontro com os dispositivos, o encontro com a imagem, o encontro com o outro e, finalmente, o encontro consigo mesmo.

Referências bibliográficas

- ARFUCH, Leonor. **El espacio biográfico** – dilemas de la subjetividad contemporanea. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A., 2002.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Lisboa: Edições 70, 1984.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Walter Benjamin: obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1996, p.165-196.
- CERTEAU, Michael de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1997.
- COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
- CRARY, Jonathan. **The art of the observer**. Massachussets: M.I.T, Cambridge, 1990.
- _____. **Suspensions of perception: attention, spectacle, and modern culture**. Cambridge, MA, and London: MIT Press, 1999.
- _____. A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX. In: CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p.67-94.
- DUGUET, Anne-Marie. Dispositivos. In: MACIEL, Kátia (org.). **Transcineamas**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.
- FROHNE, Ursula. "Screen tests": media narcissism, theatricality, and the internalized observer. In: ZKM. **CTRL/Space – rhetorics of surveillance from Bentham to Big Brother**. Karlsruhe: Center for Art and Media, 2002.
- GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GUIMARÃES, César G. & FRANÇA, Vera R. V. (orgs.). **Na mídia, na rua**. Belo Horizonte: Autêntica: 2006.
- MACIEL, Kátia. Transcinema e a estética da interrupção. In: BRUNO, Fernanda & FATORELLI, Antônio. **Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006, p.71-76.
- MORIN, Edgar. A alma do cinema (Capítulo IV de O cinema ou o homem imaginário). In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilmes, 1983, p. 145-172.

-
1. E-mail: infernanda@yahoo.com.
 2. Criada e produzida pela autora deste trabalho, exposta na Praça da Estação e no Museu de Artes e Ofícios nos meses de abril e maio de 2009.
 3. O sistema é composto por duas web cams que se transformam em sensores de presença.
 4. Segundo pesquisa realizada pelo IBGE para o Minc, 93% da população brasileira nunca foi a exposições de arte.
 5. Propositalmente a caixa apresentava um layout externo chamativo, que se destacava no cenário urbano.
 6. O termo espectador performer acabou surgindo para definir este novo tipo de espectador que se transforma no ambiente artístico, a partir do momento em que é assistido pelos outros espectadores, cada vez mais atentos às suas reações aos dispositivos, imagens e estímulos da obra

**O espectador seduzido:
algumas reflexões sobre o desejo incestuoso
no cinema de Julio Medem**

Henrique Codato (UFMG)¹

Introdução

Em 1961, durante o XIV Festival de Cannes, por ocasião do lançamento de seu filme *Aventura* (*L'avventura*, 1960), o diretor italiano Michelangelo Antonioni apontou, por meio de um breve texto, uma espécie de desequilíbrio que separaria o discurso científico e racional, projetado em direção ao futuro, de uma velha moral que, ainda que considerada rígida e obsoleta, continuaria a guiar os sentimentos do homem em nossos dias. A esse desequilíbrio, Antonioni dá o nome de “doença de Eros”,² pois é na representação dos afetos, lugar de Eros por excelência, que reinaria, segundo o cineasta, a estilização mais absoluta de tal fratura, deixando entrever, no discurso artístico, seu terreno primordial de manifestação.

Para Antonioni, são exatamente as velhas convenções, os antigos mitos, essas “janelas para as sombras, frestas para um além que sempre se esquiva” (BRICOUT, 2003, p. 17), que ainda fazem o ser humano tremer. O homem ama, odeia, e sofre condicionado ao peso de Eros e, mesmo que saibamos que “as escrituras que marcam as antigas tábuas da lei já tenham sido exaustivamente decifradas e interpretadas, nós nos obstinamos, com tenacidade (...), a mantermo-nos fiéis a elas” (ANTONIONI, 1992, p. 52).³

Camille Dumoulié (2005, p. 07) afirma que cada século apresenta um mito ideal próprio ao seu percurso histórico, e ao nos convidar a refletir sobre qual seria o ideal que emerge em nossa época, trazendo o problema para a filosofia e para as ciências humanas, acaba por concluir que, entre os muitos “mitos que nos martirizam”, o do “desejo” é aquele que encobre o nosso tempo.

O termo “desejar” vislumbra, já em sua etimologia, esse abandono, que parece ser, como afirma Antonioni, o destino do sujeito contemporâneo face à sua condição humana. Do latim *desiderare*, a palavra tem sua origem etimológica no vocábulo *sidus* (estrela) e em seu coletivo *siderare* (conjunto de astros ou estrelas; uma constelação). Di Giorgi (em NOVAES, 1990, p. 133) explica que *considerare*, na Roma antiga, referia-se à atividade de contemplar os astros, buscando uma solução para eventos futuros. Uma vez que os astros respondiam negativamente aos anseios daquele que os observava, afirmava-se então que tal indivíduo desistira dos astros, encontrando-se à mercê de seu próprio destino.

Apesar do tempo que nos separa das reflexões do diretor italiano, elas nos parecem ainda pertinentes. Aliás, parece-nos que tal desordem sublinhada por ele ganha mais corpo a cada dia que passa, podendo talvez ser explicada por meio da relação que estabelecemos com a imagem, como nos propõe César Guimarães, seja ela entendida como ilustração, reflexo, simulacro ou ilusão.

Multiplicada exaustivamente pela era da produtividade informacional do visível, a imagem tornou-se onipresente em um mundo tomado por telas de toda ordem: dos microcomputadores aos outdoors do cenário urbano, da televisão aos pocket games. Entretanto, quanto mais ela se propaga – copiada, clonada, editada – mais rapidamente perde os antigos atributos que lhe eram conferidos pelas artes da imagem – da pintura ao cinema, passando pela fotografia. (GUIMARÃES em VAZ & CASA NOVA [org.], 2002, p. 147)

Assim, é a partir de tal premissa que pretendemos desenvolver este trabalho.

Em outras palavras, o que nos interessa é, ao apontarmos esse desequilíbrio próprio à subjetividade contemporânea, encontrar uma possível “erótica” da imagem cinematográfica.

O erotismo, “aprovação da vida até na morte” segundo Georges Bataille (2004), é justamente o elemento que permeia toda a obra cinematográfica de Julio Medem. De origem basca, o cineasta espanhol conhecido no Brasil por seus longas-metragens *Os amantes do Círculo Polar* (*Los amantes del Círculo Polar*, 1998) e *Lucia e o sexo* (*Lucía y el sexo*, 2000), apresenta, segundo Angulo e Rebordinos (2005), uma maneira bastante particular de filmar, verificada a partir da subjetividade que permeia cada uma de suas histórias, da perfeição da montagem de suas obras e, sobretudo, da construção de suas narrativas, muito mais sensuais que intelectuais.

Dessa forma, ao buscarmos um núcleo comum de sentidos que servisse para estruturar as narrativas medenianas, deparamo-nos com a questão do desejo incestuoso, tema presente em quase todos os seus filmes e que, de forma mais ou menos explícita, funcionaria como uma espécie de “eixo estrutural” em torno do qual as histórias de Medem se desenvolveriam. O incesto torna-se, pois, a principal alegoria para entendermos este jogo edificado entre o *mythos* e o *logos* sublinhado por Antonioni.

O incesto como tema

Sabemos que o incesto e sua proibição, além de demarcarem a gênese do discurso psicanalítico, servem também de base para as mais diversas perspectivas nos campos da sociologia e da antropologia. Lévi-Strauss (1982) vê, na interdição do incesto, o tabu que fundamentaria a esfera social – entendida como a articulação entre elementos da natureza e da cultura:

A proibição do incesto não é nem puramente de origem cultural nem puramente de origem natural, e também não é uma dosagem de elementos variados tomados de empréstimo parcialmente à natureza e parcialmente à cultura. Constitui o passo fundamental graças ao qual, pelo qual, mas, sobretudo, no qual, se realiza a passagem da natureza à cultura. (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 62)

Apesar da possível contestação de seu caráter universalizante, sabe-se que, de forma geral, encontramos interdições bastante severas nas mais diferentes culturas sobre a prática incestuosa, fundamentadas tanto no discurso biológico, quanto na coesão da sociedade, no sistema familiar de cada agrupamento. Entretanto, sem se sustentar em nenhum discurso científico-racional de forma efetiva, é possível defender que sua proibição se assentaria numa forma de sacralização do interdito (LANNOY & FEYEREISEN, 1992).

Isso dito, pode-se inferir que as personagens medenianas, ao serem colocadas diante do desejo incestuoso, acabam divididas entre um *pathos* e um *ethos*, criando, para si mesmas, uma nova forma de realidade ou, em outros termos, vivem “um desprendimento do real a partir do próprio excesso das aparências do real” (BAUDRILLARD, 2006, p. 73). Tal deslocamento faz com que estes “seres” sejam marcados pelo que poderíamos chamar de “sintomas”, índices desta fratura, tais como a culpa, o remorso e a angústia.

Recordamos que, para a psicanálise freudiana, a interdição do incesto está relacionada à lógica do desejo e da lei. Segundo Sigmund Freud (2006), o desejo seria o impulso de recuperar a primeira experiência de satisfação, para sempre perdida e jamais recuperável:

Nascido de uma perda irreparável do objeto proibido pela censura (ou pela Lei, instância simbólica), o desejo é a busca indefinidamente repetida dessa perda que não cessa de ser presentificada por outros objetos, sob aspectos aparentemente irreconhecíveis, procurando burlar a censura imposta ao desejante e ao desejado. (CHAUÍ em NOVAES, 1990, p. 25)

O sonho seria, segundo Freud (2006), o espaço da realização de um desejo reprimido. Na verdade, essa energia, em sua essência infantil⁴ e sem origem real precisa,⁵ é inconscientemente despertada pela consciência, que age, por sua vez, reanimada pela necessidade da satisfação de tal desejo, que só pode acontecer com a intervenção do outro, da alteridade. O inconsciente, palco das pulsões da personalidade e reservatório da libido e da energia psíquica, é então ativado e passa a representar esse desejo por meio de um sistema narrativo, por vezes desconexo, mas que apresenta uma estrutura própria, constituindo uma forma de linguagem.

No universo de Medem, pois, a representação do incesto ficaria restrita a um domínio que nomearemos aqui de simbólico. Todos os filmes do diretor são marcados por alguma forma de escape que serve para desenhar uma nova trajetória nas histórias de seus personagens, permitindo-lhes uma possibilidade de reconstruir suas identidades simbólicas a partir da possibilidade da transgressão. Ivan Irazo (2004) defende que, por estarem sempre em conflito, tais personagens inventariam para si uma espécie de mundo particular paralelo, no qual tal transgressão poderia finalmente ter lugar. Ele ainda explica que as personagens de Medem, por não responderem às formas mais tradicionais da definição psicológica, seriam, por assim dizer, “tipos” que vivem um complexo patológico sob uma matriz mitológica. Seu destino seria justamente o de reconstruir suas identidades simbólicas destruídas por um trauma, e a fuga funcionaria, então, como uma escapatória que as colocaria frente à possibilidade de realização de suas fantasias.

As figuras da descontinuidade e do deslocamento, análogas à fuga, nos interessam aqui especialmente. Podemos pensá-las a partir das premissas de Roland Barthes (1987) acerca do prazer e do gozo relacionados à leitura de um texto e refletir sobre a relação filme/espectador. Se para Barthes o prazer é oriundo de uma atividade psicomotora mobilizada pelo ato de “ler”, o gozo construído a partir deste fazer implicaria em “alguma forma de atividade que roça pelo proibido e se prende, por isso, a uma espécie de fruição erótica do exercício” (BARTHES, 1987, p. 35). Tal fruição parece relacionada à descontinuidade entre as sensações físicas dadas a partir de uma ordem e de uma desordem que a leitura de um filme

mescla e põe em jogo para o leitor ou, em nosso caso, o espectador. Para Edward Lopes (1997, p. 363), “é a descontinuidade, a intermitência, como a psicanálise não se cansa de mostrar, que compõe a erótica no que chamamos erótico”. Qualquer leitura provocaria, assim, um confronto sempre conflituoso e descontínuo, e por isso mesmo erotizado.

Ao problematizarmos o deslocamento da realização do incesto para um possível “fora de campo” nos filmes de Medem, defendemos a hipótese de que haveria, neste movimento, uma clara intenção de perpetuar o desejo, tanto da personagem, quanto do espectador. Assim, propomos visitar dois filmes do diretor, na intenção de apontar ao nosso leitor como este deslocamento acontece e quais são suas implicações. São eles: *Vacas* (1992), primeiro longa-metragem do cineasta, e *Os amantes do Círculo Polar*, considerado pela crítica especializada o filme mais bem sucedido do diretor.

Vacas

Vacas aborda a relação de amor e ódio existente entre duas famílias do Vale do Guipuzcoa,⁶ ao longo de três gerações, num período que vai de 1885 (Segunda Guerra Carlista) a 1936 (Guerra Civil Espanhola). Segundo Rob Stone (2007), Medem subverte as convenções da saga familiar ao substituir a subjetividade humana presente no melodrama clássico pelo olhar indiferente de três gerações de vacas que acompanham os Mendiluze e os Irigibel. O filme é dividido em quatro capítulos que contam diferentes desdobramentos de uma mesma história, entrelaçados por temas como o da natureza, da guerra, da covardia, do incesto, e da loucura. Na trama, Peru, filho de uma ligação extraconjugal entre Ignácio Irigibel e Catalina Mendiluze, apaixona-se por Cristina, também filha de Ignácio com sua esposa, Paulina. As duas crianças crescem juntas, apesar da inimizade das duas famílias, e têm como elo o avô Manuel, tido pela família como um velho louco devido ao seu estranho comportamento em relação às vacas, com quem conversa.

Em uma das sequências, na floresta, em companhia do avô, vemos Peru aproximar-se de Cristina por detrás do tecido de uma antiga máquina fotográfica e, enquanto a jovem ordenha uma das vacas, o garoto mira-lhe os seios. A moça percebe que está sendo observada, mas parece não se incomodar. Num *plongé*, a câmera mostra o largo decote de sua blusa e, num *zoon-in*, focaliza seus seios. Cristina então olha para a câmera e sorri, num misto de vergonha e de prazer. O campo da cena é limitado a um círculo central, que corresponderia, neste caso, ao visor da câmera fotográfica. O mesmo recurso é utilizado outras vezes por Medem, reproduzindo o olhar de Manuel, que visita o interior das vacas através de uma espécie de viagem dentro do animal.

Curiosamente, na sequência em questão, o olhar do garoto manifesta-se de forma mediada, ou seja, aparece protegido pela câmera subjetiva de Medem, que se esconde por trás da câmera fotográfica através da qual, novamente escondido, Peru observa a meia-irmã. Revela-se, assim, uma espécie de *mise en abyme* que prolonga o jogo entre o corpo filmado e o olhar, mas que vem explicitar, todavia, a impossibilidade da transgressão, marcada pela mediação. É nessa transposição, mais precisamente nessa transferência ou identificação entre espectador e personagem, que o desejo de ver se manifestaria. Segundo Jean-Louis Comolli, o *voyeur* seria aquele que, de forma perversa, “deseja ver, desde que não veja tudo, se colocando na posição de não ser visto, mas ocultando o desejo de ser pego em flagrante” (COMOLLI, 2008, p. 141). Em cada espectador de cinema, afirma o pesquisador, há um *voyeur* desse tipo agindo.

Cristina e Peru acabam por se separar quando Ignácio, pai das duas crianças, finalmente concretiza seu plano de fugir com Catalina, levando Peru e deixando a família para trás. Os jovens se correspondem durante anos, e quem lê as cartas do moço para a iletrada Cristina, além de respondê-las, é o velho Manuel. O tempo passa, Peru vai para a América, casa-se e tem uma filha, e acaba tornando-se repórter fotográfico para um jornal estadunidense. Por essa razão, para cobrir a Guerra Civil Espanhola, em 1936, Peru retorna à terra natal e decide visitar Cristina, de quem há muito não tinha notícias.

A guerra, além do reencontro dos protagonistas, é o tema do último capítulo do filme. Peru chega em plena movimentação do grupo carlista na região e encontra a casa de seu tio Juan funcionando como uma espécie de quartel general para as tropas. Ele sai em busca de Cristina, encontrando-a mais velha, mais dura, e ainda solteira. Os dois trocam juras de amor, mas em nenhum momento um gesto de afeto vem a substituir as palavras. Cada vez que as personagens se acercam, há um evento exterior que as impede de concretizar seu desejo de união. Primeiramente, os dois são interrompidos pela mãe de Cristina, que os surpreende no celeiro observando alguns quadros pintados pelo avô. Posteriormente, já na floresta, é uma salva de tiros que impossibilita tal realização.

Ao ouvirem os tiros, Cristina e Peru saem em disparada, mas são perseguidos por soldados carlistas. Neste momento, a moça tropeça num corpo e o identifica como o de seu amante, Lucas, filho de um fazendeiro amigo de seus pais, com quem mantinha um caso enquanto esperava o irmão voltar. Ela então desmaia, caindo sem ser vista, e Peru é capturado pelos homens armados e levado para a trincheira, onde encontra os superiores militares, entre os quais está seu tio. Identificado como jornalista estrangeiro, o jovem é colocado numa fileira de fuzilamento para ser morto junto a outros prisioneiros, mas é salvo, no último momento, por Juan, que ordena que Peru seja liberado. Uma vez liberto, depois de uma troca de olhares com seu tio que mistura agradecimento e rancor, Peru foge em busca de Cristina.

O moço acha a meia-irmã ainda desmaiada, no mesmo lugar onde a deixara. Ele a toma em seus braços, ao mesmo tempo em que entra em campo um cavalo. Ao vê-lo, Peru abandona imediatamente a moça, levanta-se, segura o cavalo pelas rédeas, monta-o e, ajudando Cristina a subir no animal, coloca-a na garupa. Ela abraça o irmão e diz: “Leve-me para longe daqui”. O jovem responde: “Vamos para a França, pois lá não há guerra”. “Tenho fome”, sentencia a moça. Vemos os dois protagonistas saírem de campo, a cavalo, enquanto a câmera continua estática, mostrando a exuberante natureza do Guipuzcoa.

Em nenhum momento a união incestuosa do casal é representada de forma efetiva, sendo sempre protelada ou deslocada do campo filmado. Inferimos que há duas formas de pensar o incesto no caso de *Vacas*. Primeiramente, como uma consequência do desmoronamento da comunidade na qual estão inseridas as personagens do filme, metonímia do que acontece com o País Basco, terra natal do diretor. Concordamos com Stone (2002), que assinala que o filme serviria como reflexo de um nacionalismo exacerbado, tema do qual se ocupará o próprio Medem em *La Pelota Basca* (2004), polêmico documentário que dá voz a diversos participantes do movimento separatista basco (ETA), confrontando seus discursos com os de algumas de suas vítimas, além de mostrar a opinião de distintos intelectuais da região acerca da cultura, da política e da integração da região ao governo nacional.

A segunda maneira de refletir sobre o incesto diz respeito ao caráter ambíguo das personagens de Medem. A linguagem delirante de seus protagonistas, sua utilização de paródias e de ambiguidades, bem como sua revolta, sua desobediência, sua pregação de uma contraordem serviriam como índices transgressores que nos levariam a localizar as personagens medenianas à deriva, abandonadas aos seus próprios desejos. As personagens de *Vacas* encontrar-se-iam no limite: o da ordem social, imposta por seus antepassados, *versus* o instinto, a vontade, o desejo de realização que foge a essa organização que lhes é imposta. É de tal paradoxo que nasce a história e é a ele que as ações das personagens respondem.

Os amantes do Círculo Polar

Os amantes do Círculo Polar é o mais conhecido filme de Medem e o que conquistou mais prêmios. O diretor abandona o País Basco e utiliza Madrid

e a cidade de Rovaniemi, na Finlândia, como cenários para contar a história de amor entre dois jovens criados como irmãos, que se apaixonam na infância e que, entre encontros e desencontros, guardam essa paixão em segredo durante anos. Sua estrutura narrativa, novamente dividida em capítulos, é construída a partir do intercâmbio de discursos entre seus narradores, Otto e Ana, que se conhecem na saída da escola primária e têm suas vidas modificadas a partir de tal encontro. Ambos os nomes são palíndromos – ou seja, podem ser lidos de trás para frente sem que percam o sentido – assim como o é, também, a história do filme.

Cada um dos onze capítulos do filme é narrado alternadamente pela voz *off* de um dos protagonistas. Apesar das sequências serem bastante semelhantes, o diretor evita a exata coincidência dos planos descritos por cada uma das personagens através de pequenas variações de ordem estética. O filme conserva também uma dupla temporalidade: a dos eventos contados por Otto e Ana (seus passados, a memória e a analepse) e aquela que concerne ao ato mesmo de narrar (o presente, a narração). Tal ambivalência é também demarcada pela utilização excessiva de elipses e pela mudança dos atores que interpretam os protagonistas, divididos em três momentos distintos: a infância, a adolescência e a vida adulta.⁷

Apesar da história do filme não tratar de um incesto propriamente dito, Otto e Ana são tomados como irmãos durante todo o filme e sustentam essa ilusão com a intenção de manter sua paixão às escondidas. Ana perde o pai na infância e sua mãe, Olga, casa-se de novo com o pai de Otto, Álvaro. Durante muito tempo, motivada pelo estranho encontro com Otto, a menina acredita que seu pai continua, de alguma forma, a viver no corpo do menino, até que percebe que o jovem acabara se apaixonando por ela e decide, ela também, apaixonar-se por ele. A figura do pai transforma-se, dessa forma, na do amante.

No caso de Otto, o encontro com Ana converte-se logo em amor à primeira vista. Perdidamente apaixonado, ele muda-se para a casa do pai para estar mais próximo de sua amada, abandonando sua mãe, que, solitária e deprimida, acaba morrendo de tristeza. A culpa e o remorso fazem com que Otto busque, em Ana, a

figura de sua mãe, mas a impossibilidade de tal identificação provoca a separação definitiva dos dois protagonistas, até seu último encontro, na Finlândia, organizado por meio de um jogo de supostas coincidências arquitetado por Ana.

Percebemos que, se Ana busca encontrar em Otto seu falecido pai, o jovem faz o mesmo em relação à jovem. Ao perder a mãe, o rapaz tenta o suicídio, jogando-se de um precipício, e é encontrado por Ana num estado delirante. Ele então pede a ela que “seja sua mãe”, numa sequência que mostra Otto criança (Perú Medem) nos braços de Ana adulta (Najwa Nimri). Para ambos, uma transferência acontece em relação a seus respectivos pais, motivada por um sentimento de grande culpa e abandono. Sabemos que, para a psicanálise, nos primeiros anos de vida, a alteridade ideal seria sintetizada pela imagem da mãe; daí a origem do complexo de Édipo⁸ do qual Medem se serve para estruturar a história de Ana e Otto. O desejo dos dois protagonistas aparece como uma vontade inconsciente de reencontrar o progenitor, de fundir-se ao outro, à matriz ou ao corpo materno.

Sobre o *voyeurismo*, elemento que também identificamos em *Vacas*, sublinhamos uma sequência no filme em que Otto e Ana se encontram no exterior da casa que dividem, assistindo, às escondidas, a uma relação sexual entre seus pais através da janela de seu quarto. Ana diz: “Eu olho seu pai, e você, minha mãe, certo?”. Gemidos e sussurros são ouvidos, mas a câmera continua filmando os dois jovens, mostrando-os em primeiríssimo plano. Num *zoom out*, o perfil da moça se abre, enquanto o rosto de Otto aparece em segundo plano, de frente, mirando Ana assistir à relação. Há, novamente, um *voyeurismo* desdobrado nesta sequência, na qual podemos identificar Ana que observa os pais e que é observada por Otto, enquanto o espectador do filme vem ocupar o lugar de um “terceiro incluído”, numa “superposição dos corpos expostos dos atores ao corpo escondido do espectador” (COMOLLI, 2008, p. 142).

O filme se resume, como já dissemos, na tentativa de reencontro do casal, que acaba acontecendo, de forma inesperada e ambígua, no Círculo Polar, lugar idealizado e sonhado pelos jovens desde a época de escola e para o qual ambos

fogem. Se no primeiro filme analisado o instinto era relacionado à presença das vacas, em *Os amantes do Círculo Polar* é na figura de uma rena – animal típico das regiões polares – que o natural encontra ancoragem. O animal aparece em diversas sequências do filme, como, por exemplo, nas folhas do livro de geografia de Ana, no momento em que a moça decide, pela primeira vez, beijar Otto, ou ainda, indiretamente, através de seus “mugidos”, na primeira noite de amor do casal. Mais tarde, já na Finlândia, o mesmo animal aparece para Otto quando o jovem abandona, de paraquedas, o avião que pilotava, ficando preso nas árvores, muito próximo à casa onde Ana se encontrava hospedada, nos limites do Círculo Polar.

Finalmente, do jogo de casualidades organizado por Ana, chega-lhe a notícia de que um avião espanhol caíra em alto-mar, sem sobrevivente aparente. A jovem, angustiada por saber tratar-se do avião pilotado por Otto, segue para a cidade, sem imaginar que seu “irmão” encontrava-se vivo, preso a árvores, apenas a alguns metros de sua casa. Ao sair do carro do correio que lhe dera carona, Ana vê, numa banca, um jornal anunciando a queda do avião em primeira página. Ela agarra o jornal e segue, distraída, tentando decifrar o que passara e é atropelada por um ônibus. Neste momento, o filme sofre um corte e apresenta ao espectador dois finais possíveis. O primeiro, de Ana, no qual vemos os dois jovens se encontrarem num final feliz imaginado; e o segundo, de Otto, que depois de conseguir ajuda para soltar-se das árvores, também seguira em busca de sua amada. Vemos o rapaz correr em direção ao corpo da jovem estirado no asfalto, abraçando-a em desespero. O filme termina mostrando o rosto desiludido de Otto refletido nos grandes olhos abertos de Ana, num primeiríssimo plano, deixando, uma vez mais, a possibilidade da realização do desejo das personagens em suspenso.

Considerações finais

Por meio das breves reflexões aqui expostas acerca do cinema de Medem, tentamos reconstruir seu itinerário na intenção de verificar como o desejo, tomado

em seu caráter transgressor, é representado em suas narrativas. Num exercício de análise, buscamos estender esta representação para além da dualidade do dispositivo e da projeção, incluindo, nesta dinâmica, o olhar do espectador, que seria seduzido por meio do *voyeurismo* explicitado, mas também convocado a vivenciar o estranho perpetuamente de seu desejo, demarcado pela impossibilidade da representação da prática incestuosa.

O investimento psicológico de um espectador depende, em grande parte, de sua percepção visual ou da capacidade que cada meio possui de “modelar” um determinado olhar. É justamente essa capacidade que nos interessa, pois aquele que se confronta a um discurso fílmico experimenta o desejo do outro, e tal é a condição de seu status de espectador. Entretanto, ao deslocar a representação – ou a efetivação – do desejo transgressor para um “fora de campo”, um lugar fora da diegese, Medem eterniza o desejo, pois o incesto, no caso dos filmes analisados, ao manifestar-se apenas de forma simbólica, ativaria uma espécie de proibição (a de mostrar, de representar) dentro da própria proibição (a de passar ao ato propriamente dito).

O amor medeniano é, de forma paradoxal, libertário e transgressor. A estrutura familiar nos filmes do cineasta aparece, com frequência, marcada pela ausência de um dos pais – notadamente da mãe –, o que permitiria a manifestação do imaginário edipiano que serve para caracterizar a relação entre as personagens masculinas e femininas do diretor. Nessa perspectiva, tal relação revelaria uma espécie de “estado superior” que os protagonistas querem atingir, demarcada pela separação de duas metades de uma mesma unidade. Estes dois seres acabam se distanciando da realidade, isolando-se num mundo próprio, um lugar imaginariamente idealizado, no qual seu amor – ou seu fantasma maior – pode, finalmente, se concretizar.

Se retornarmos ao texto de Antonioni apresentado no início de nosso trabalho, encontraremos nas narrativas de Medem um modelo fiel do desequilíbrio entre o racional e o emocional, ou entre o homem científico e o homem moral, nas

palavras do cineasta italiano. A personagem medeniana seria a personificação da fratura apontada por Antonioni, que, colocada face ao mito, essa “bagagem de sentimentos que esmaga o homem” (ANTONIONI, 1992), acaba à mercê de seu próprio desejo. Resta-lhe então fugir para um universo no qual a fantasia sobrepõe-se ao real.

Referências bibliográficas

ANGULO, J. & REBORDINOS, J. **Contra la certeza**. El cine de Julio Medem. Donostia, San Sebastián: Filmmoteca Vasca- Euskadiko Filmategia, 2005.

ANTONIONI, M. **Les maladies des sentiments**. Cahiers du cinéma, n°.459, Sept. 1992, p.51-60.

BARTHES, R. **S/Z**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

BATAILLE, G. **O erotismo**. São Paulo: ARX, 2004.

BRICOUT, B. (org.). **Os mitos literários no Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CHAUÍ, M. Laços do desejo. In: NOVAES, A. **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COMOLLI, J. **Ver e poder**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

DI GIORGI, F. Os caminhos do desejo. : NOVAES, A. **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DUMOULIÉ, C. **O desejo**. Petrópolis: Vozes, 2005.

FREUD, S. Da horda primitiva à família. In: CANEVACCI, M. **Dialética da família**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

_____. **Totem e tabu e outros trabalhos**. São Paulo: Imago, 2006.

GUIMARÃES, C. O Novo regime do visível e as imagens digitais. In VAZ, P. e CASA NOVA, V. **A experiência do cinema**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

IRANZO, Ivan Pintor: **El cine de Julio Medem**: De la lectura del imaginario vasco al retrato de los discursos sobre la situación política y social en el País Vasco. Disponível em: www.upf.edu/periodis/Congres_ahc/cast/comunicacion.html. Acesso em: 13 set. 2009.

LÉVI-STRAUSS, C. **As estruturas elementares do parentesco**. Petrópolis: Vozes, 1982.

LOPES, E. **A identidade e a diferença**. São Paulo: Edusp, 1997.

STONE, R. **Spanish cinema**. Inside Film. Essex: Pearson Longman, 2002.

_____. **Júlio Medem**. Manchester: Manchester University Press, 2007.

1. E-mail : picega@hotmail.com.

2. O texto lido aparece como parte de uma entrevista dada pelo cineasta ao *Centro Sperimentale de Cinematografia* em 1961, publicada integralmente na revista italiana Bianco e Neri e republicada, em 1992, na *Cahiers du Cinéma*.

3. No original: (...) *même si nous savons que sur les anciennes tables de la loi sont gravés des écrits déjà trop déchiffrés, nous nous obstinons, avec ténacité* (...) à y rester fidèle. Tradução nossa.

4. Tese fundamental da Teoria dos Sonhos de Freud (Complexo de Édipo).
5. Portanto, simbolicamente representado pelo Mito.
6. Região do País Basco, na fronteira com a França.
7. As crianças são Sara Valiente e Perú Medem. Os adolescentes, Kristel Diaz e Victor Hugo Oliveira. Os adultos são Najwa Nimri e Félé Martinez.
8. Teoria psicanalítica desenvolvida por Freud (mesmo que o termo “complexo” tenha sido estabelecido por Jung) que afirma que a criança (menino), na fase dita genital do desenvolvimento (entre 2 e 3 anos), sente-se atraída pelo progenitor do sexo oposto ao seu (a mãe) e desenvolve um comportamento hostil face ao progenitor do mesmo sexo (o pai), percebendo-o como uma ameaça. Tal complexo faz alusão ao mito grego de Édipo Rei, que mata seu pai e casa-se com sua mãe, e recebe também o nome de “Complexo de Eletra” em sua versão feminina.



Alteridades



Etnicidade e campo cinematográfico: Waldir Onofre no cinema brasileiro dos anos 1970

Pedro Vinicius Asterito Lopera (UFF, doutorando)¹

Introdução

Embora seja revestida por uma aura individualista na sociedade burguesa do século XX, a atividade intelectual é sempre definida de acordo com parâmetros coletivos. A busca por prestígio e legitimação, os termos através dos quais se dão as disputas pelo poder de nomear o mundo e os lugares e ritos de passagem que definem a experiência dos intelectuais são alguns dos elementos que atuam na configuração de um campo do saber.

Ao longo da história do cinema brasileiro, é difícil mensurar o período no qual o cinema passou a ser considerado um campo intelectual em relação a outros (tais como o jornalismo, o meio acadêmico e suas áreas – Ciências Sociais, História etc). Lembramos que essa história não pode ser resumida aos filmes produzidos no Brasil desde fins do século XIX, devendo-se acrescentar a ela as instituições que legitimaram o cinema, os debates que o definiram como um campo e, finalmente, os sujeitos que atuaram nesse processo.

O período dos anos 1950 e 60 foi marcado por vários congressos relacionados à produção cinematográfica nacional, pela criação de instituições de ensino ligadas ao cinema, por uma produção de filmes reconhecida nacional

e internacionalmente como criadora de imagens do Brasil – desde *Rio 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos, até *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, passando pela produção ligada ao movimento do Cinema Novo – e pela presença de instituições responsáveis pela gestão financeira e cultural da atividade cinematográfica (INC e EMBRAFILME, criados em 1966 e 1969, respectivamente). Desse modo, podemos considerar, para a finalidade desse ensaio, que as décadas de 1950 e 60 foram cruciais para a configuração do cinema brasileiro como um campo, na acepção de Bourdieu, no qual são disputados capitais – econômico, cultural, social e simbólico – tanto no seu interior quanto na relação deste campo com outros.

O ator e diretor Waldir Onofre pode ser considerado um dos sujeitos que atuaram nesse processo de formação do campo do cinema no Brasil. Onofre iniciou sua carreira cinematográfica como ator em 1961, no esquete de Miguel Borges do filme *Cinco vezes favela*, interpretando o protagonista que dá título ao mesmo (“Zé da Cachorra”). Nos quinze anos seguintes, Onofre marcou sua presença no cinema por meio do trabalho de ator em vários filmes – alguns dos quais percebidos enquanto marcos dentro desse campo, tais como o próprio *Cinco vezes favela*, *Ganga Zumba*, *A falecida*, *Macunaíma*, *O amuleto de Ogum* etc.

Tendo feito a assistência de direção do filme *Perpétuo contra o esquadrão da morte* (Miguel Borges, 1967) e liderando um grupo de atores em Campo Grande, bairro da Zona Oeste do Rio, além da sua participação como ator na televisão – nas telenovelas *Irmãos coragem* (1970) e *O homem que deve morrer* (1971) –, Onofre escreveu o roteiro d’*As aventuras amorosas de um padeiro*, que viria a ser posteriormente a sua única experiência como diretor. Após cerca de dois anos tentar filmar o roteiro, Onofre o mostrou a Nelson Pereira dos Santos – então diretor reconhecido –, que aceitou produzir o filme.

Além de Onofre, vários atores negros que se notabilizaram nos filmes do Cinema Novo também tentaram realizar a passagem da atuação à direção cinematográfica. No interior da geração dos cineastas que iniciaram sua trajetória

na década de 70, Antônio Pitanga, Odilon Lopez e Zózimo Bulbul² – além do próprio Onofre – destacam-se por haverem tratado em suas obras questões contemporâneas ligadas à sociedade brasileira e, especificamente, aos negros.

Este artigo terá como foco a tentativa de Waldir Onofre de passar do lugar de ator para o de diretor e sua experiência com *As aventuras amorosas de um padeiro*. Partindo do caso concreto que visamos analisar, lançamos a seguinte questão: em que medida a trajetória de Waldir Onofre e, mais especificamente, o conjunto de eventos articulados pelo diretor através do filme *As aventuras...*, evidenciam as agências operadas pelo filme e pelo diretor no campo cinematográfico?

Através da análise fílmica de alguns trechos de *As aventuras amorosas de um padeiro*, tentaremos compreender como Waldir Onofre constrói seu trabalho intelectual. Empreendemos uma análise fílmica pautada pela noção de agência, tal como entendida pelos Estudos Culturais e relida pelo trabalho de Alfred Gell: “agência é algo atribuível a pessoas e a coisas que são vistas enquanto causas iniciais de um tipo particular, isto é, mais como eventos provocados por atos de vontade ou de desejo que uma mera concatenação de eventos concretos” (1998, p. 16 - tradução nossa). Aqui, é preciso esclarecer que, embora Gell relate extensamente vários tipos possíveis de agência, interessa-nos aqui localizá-la em torno de dois movimentos: a agência operada pelo tema (questão racial/racismo) e a posta em prática pelo próprio diretor no filme.

O filme como agência: *As aventuras amorosas de um padeiro* e os discursos raciais “à brasileira”

Resumidamente, poderíamos descrever o filme da seguinte forma: a trajetória da jovem suburbana branca Ritinha (Maria do Rosário) que, recém-casada porém infeliz ao lado do marido (Ivan Setta), envolve-se amorosamente primeiro com Seu Marques, um padeiro português (Paulo César Peréio), e depois

com Saul, um artista negro (Haroldo de Oliveira), não sem antes imaginar uma relação com o operário Tião (interpretado pelo próprio Onofre).

Logo após reencontrar-se com as amigas depois do casamento e narrar a elas a frustração provocada pela lua-de-mel, Ritinha e as amigas, em plano conjunto, olham para alguns peões que trabalham em uma obra: “Rita, olha só pra isso! Olha os trabalhadores!” (voz de uma das amigas). *Close* em Tião enquanto suas amigas continuam a falar: “Rita, já pensou em ter um desses aí na cama? Ser devorada! Ai, que ótimo!”. O diálogo entre operários faz com que a câmera inverta o foco: a atenção passa a ser dada a eles. Após a pergunta de um dos peões – “Tião, o que você fazia com uma franguinha dessas, hein [referindo-se a Rita e suas amigas]?” –, há um jogo de plano/contra-plano entre os olhares de Ritinha e Tião, interrompidos por uma amiga de Ritinha e por um peão colega de Tião.

Está apresentado o conflito do filme. Calcado em uma retórica erótica, o drama encenado por Onofre opera uma inversão do *tropos* racial caro à colonização no Brasil. Ao par homem branco/mulher índia e negra, o filme apresenta os pólos preteridos nessa relação de poder presente nas narrativas de “origem” da nação: a mulher branca e o homem negro. Ao agenciar o espectador por explicitar justamente o *fora da sentença* (BHABHA, 2005) das narrativas históricas oficializadas, o diretor adiciona a isso o lugar ocupado pelo negro na sociedade de classes – no filme, o operário que trabalha na construção civil – e pela mulher – dona-de-casa dependente do marido.

Na sequência seguinte, Ritinha é assediada pelo padeiro português Seu Marques. Pode-se dizer que esse personagem, no filme, mesmo distante temporalmente da colonização, parece desempenhar um papel semelhante a seus antepassados na coerção da mulher branca através do controle de sua sexualidade (ao qual se soma, evidentemente, o papel do marido branco no filme e a encenação de uma libido reprimida por parte deste), o que será confirmado pelo desenlace da trama.

Em outra sequência, Ritinha deixa cair um caderno no local em que

Tião está trabalhando. Novamente, após um breve diálogo, há um jogo de plano/contra-plano entre seus olhares e uma fusão musical para um sonho da personagem. Nele, uma música romântica acompanha a cena: Ritinha desce suavemente de uma escada e fala: “Tião! Vamo brincar de gatinho?”. Câmera acompanha seu movimento até Tião, que está à janela lendo com um pijama azul e um capacete amarelo [signos que se opõem e disputam a posição social de Tião no sonho – operário (capacete) e burguês (pijama e livro)]. Tião reage negativa e agressivamente. Ritinha implora: “Só uma vezinha! Ah, vamos?”. Tião começa a imitar um gato e pula em cima de Ritinha.

Após Ritinha ter um caso com Seu Marques e ser perseguida por este, vão até um bar em uma praia e se desentendem. Ritinha resolve passear pela praia e, ao som de uma música africana, vê Saul esculpindo uma estátua em madeira e cantarolando um ritmo africano. Um homem conversa com Saul: “Como é que é, malandro? Tô gostando de te ver, hein? Tá numa boa hoje, curtindo uma de origem”. E Saul responde: “Tô voltando às minhas origens”. Olha para Ritinha e faz um sinal para o amigo. “Mas eu aqui, no meu modesto trabalho, e de repente eu vejo diante de mim você, esta criação modelar da natureza, que nem Michelangelo conseguiu esculpir”. Ritinha e Saul riem enquanto este continua: “Você não é Dália?”; “Não, quem é Dália?”; “É a deusa da comédia e... Não, corta Dália, você é Vênus!”; “A deusa da beleza?”; “Exatamente! Você é tudo isso! É maravilhoso, minha Venustrite! Eu gostaria de pintá-la”. Ao ver Seu Marques, Ritinha reage negativamente. Seu Marques grita: “Ô, Rita, vais ficar de conversa com esse **paneleiro**? (...) Eu vou é me mandar!” [grifo nosso].

Paulatinamente, Onofre constrói esse encontro interracial de modo a ressaltar a dimensão social na manutenção da fronteira étnica entre as categorias *branco* e *negro*, porém não sem deixar de mostrar a dimensão de circularidade e de ambivalência da cultura, já antecipada na sequência descrita através do personagem do escultor negro Saul, que se vale de referências diversas da mitologia grega, da cultura letrada/europeia e de elementos africanos em suas práticas.

No primeiro interlúdio amoroso entre Ritinha e Saul, em uma praia deserta, a câmera segue em um plano único a caminhada de ambos por uma mata e, de repente, para e focaliza um barco onde casais fazem sexo. “Porque uma pessoa como eu, de origem humilde, não pode oferecer segurança” (Saul); “Mas eu me sinto segura perto de você” (Ritinha) (...) “Sabe, você, me fascina. Você é uma pessoa fascinante!”. Saul caminha e olha fixamente: “Você também me fascina, minha Venustrite!”, sendo que o diálogo é acompanhado por um ritmo africano *in crescendo*. “Eu gostaria de conhecê-la melhor”. Beijam-se e, enquanto tiram a roupa, jovens que estavam em um barco fazendo sexo passam a gritar “Crioulo! Cachorro! Preto sem vergonha! Com a branca na praia!”. Saul, assustado, levanta-se e começa a xingá-los: “Barbudo, vai procurar um machão! Cambada de bicha! Aqui ó! Olha aqui, cambada de travesti!”.

Depois, o ex-amante português passa a perseguir o casal. Seu Marques chega em um carro amarelo, com capangas, à praia onde se encontram Ritinha e Saul e pergunta a um informante: “e você tem certeza de que o gajo é **paneleiro** mesmo?”. Assim, a categoria étnica passa a produzir um efeito de acusação³, isto é, enquanto fonte de um estigma, no sentido conferido a esta palavra por Goffman: “um indivíduo que poderia ter sido facilmente recebido na relação social cotidiana possui um traço que pode se impor à atenção e afastar aqueles que ele encontra, destruindo a possibilidade de atenção para outros atributos seus” (1975, p. 14). A imagem de artista, percebida por Ritinha, é sobreposta àquela de “paneleiro”, “pé inchado”, “crioulo”, socialmente imposta a Saul tanto por Seu Marques quanto pelo marido e até mesmo pelo advogado, que também é negro (interpretado por Procópio Mariano). Aliás, para o marido, depois da descoberta do primeiro adultério (através de fotos), importa mais o fato de o segundo amante ser negro que o adultério em si.

Poderíamos acrescentar ainda que, pelo fato de a palavra “paneleiro” neste diálogo poder ser interpretada como sinônimo de homossexual, Seu Marques, ao tornar feminino o outro étnico em sua fala, ratifica a visão de

inferioridade do mesmo, o que revela mais um mecanismo de afirmação de uma hierarquia 'racial' no senso comum.

É necessário inferirmos que o filme agencia o “mundo do espectador”, na medida em que as práticas mobilizadas pelo diretor focalizam diversas situações de conflito nas quais o racismo é evidenciado – pelo uso das categorias raciais como acusação e pelo recordar de uma posição social subalterna (almejando à sua manutenção). É bastante sintomático que, à imagem do artista negro Saul como intelectual, seja contraposta a imagem construída por Seu Marques (e partilhada pelos que o auxiliam em sua perseguição a Saul) do negro “que não sabe o seu lugar”, do “paneleiro”. Desse modo, Onofre explicita o seu próprio lugar enquanto intelectual, construído a partir das contradições presentes no campo cinematográfico e, numa escala mais ampliada, na sociedade brasileira⁴.

A última sequência do filme sintetiza os modos de atribuição étnica e de classe (e como esses se entrecruzam). Ao longo dela, várias pessoas vão sendo convocadas a ir ver “o flagrante de adultério”: meninos que assistem a uma partida de futebol, pessoas em um ensaio de escola de samba, fiéis de um terreiro de candomblé e até mesmo transeuntes que acompanham um funeral. A montagem alternada contrasta isso com o diálogo entre Saul e Ritinha no ateliê: “Maravilha, Saul!”; “Pena não ser minha”; “Não é sua?”; “É de Cruz e Souza. Eu queria ser um poeta para dizer tudo o que você me transmite! Não sendo, recorro aos meus amigos poetas. Tenho vários amigos poetas: Balzac, Castro Alves, Cruz e Souza, Shakespeare. Ah, Shakespeare! Eu gostaria mesmo de ser ator. Ator! Para transmitir toda a sutileza que está em *Hamlet*. A verdade da vida está em *Hamlet!*”. Ritinha pergunta a Saul porque ele não é ator, ao que ele responde: “Você acha que eles me deixariam fazer *Hamlet*? *Jamais* [pronúncia em francês]!”; “Mas eu nunca tinha pensado nisso. Mas como, se tem negro em todas as profissões?”; “É isso aí! Eu conheço negro prefeito, padre, intelectual, serviçal, marginal”. Depois, propõe a Ritinha: “Tive uma ideia. Vamos ensaiar *Othelo*, de Shakespeare”. Vestido de vermelho e em pé, Saul passa a recitar as falas de *Othelo* para Ritinha, deitada na rede, sob a vigilância de um informante de Seu Marques.

Outro informante chega até o telhado, onde o primeiro fala: “Saravá, meu pai! O cara recebeu um santo chamado Otelo de Xiquipi que é fogo! Eu não aguento mais! Já to todo arrepiado!”. À suposta demora para concretizar o ato sexual, o informante reage impacientemente: “esse crioulo nem com santo resolve, pô!”. Ritinha hesita em participar do jogo cênico, ora chamando Saul por seu nome e não pelo da personagem, ora protestando – “Peraí, Saul, quero ir no banheiro!” –, sendo que o recitar não é interrompido pelo primeiro. A encenação da morte de Desdêmona é interpretada pelos informantes como o assassinato de Ritinha por Saul – eles pensaram que a facada dada em Ritinha a tinha ferido mortalmente – e a notícia chega a Seu Marques que, desesperado, sobe no telhado e vê os amantes transando. Após a invasão da casa para o flagrante, o advogado vê Saul e, ao reconhecer uma entidade do candomblé, exclama “Saravá!” e a reverencia batendo a cabeça no chão (ao que Saul joga algumas rosas vermelhas), mas não sem o protesto do português: “Macumba a uma hora dessas? Isso é coisa de **negrada** mesmo!” [grifo nosso]. O filme é encerrado por um transe coletivo, no qual aparecem várias entidades dos ritos afro-brasileiros: Exu, Pomba-gira, Caboclo etc. Uma mãe-de-santo que assistia a confusão diagnostica: “esse santo não é sopa não! Uma vez ele baixou no meu centro, me deu um trabalho danado! Saravá!”. Tambores são tocados. Música ritual encerra o filme: “Olha a pomba girê! Olha a pomba girá! (refrão repetido várias vezes)”. Ritinha com um riso característico da entidade “Maria Padilha”.

Sobre essa sequência, é possível afirmar que a encenação de *Othelo* por Saul e Ritinha configura uma blasfêmia ao discurso oficial – representado aqui tanto pelo signo da cultura erudita ocidental (Shakespeare) quanto pelas figuras do marido e do português; além disso, pode ser percebida enquanto um pastiche das próprias categorias étnico-raciais, uma vez que essa encenação é seguida de outra, um ritual afro-brasileiro. Recordando a ideia de Barth de que “as características culturais que assinalam a fronteira [étnica] podem mudar, assim como podem ser transformadas as características culturais dos membros ou até mesmo alterada a forma de organização do grupo” (2000, p. 33), poderíamos

dizer que a encenação de *Othelo* seguida de uma sessão ritual afro é a agência operada por Onofre, no sentido de encenar a manutenção problemática das fronteiras étnicas na sociedade brasileira. No próprio filme, há o questionamento a respeito da obstrução do acesso dos negros à legitimidade da cultura erudita/branca e, em contrapartida, a inclusão de sujeitos não reconhecidos socialmente como negros aos ritos afro-brasileiros (haja vista o transe coletivo ao final do filme e a risada final de Ritinha).

Ademais, o suposto “erro de leitura” dos capangas de Seu Marques – que não identificam a encenação de *Othelo* e a lêem como um transe devido a uma entidade – revela a cultura como experiência, isto é, como os sujeitos concretos lançam mão dos repertórios adquiridos na produção de sentido. E a própria interferência dessa leitura no desenrolar da trama – em paralelo à manipulação eficiente da linguagem por Saul (que consegue escapar ao flagrante) – é uma forma de dramatizar a luta pelo direito de significar (BHABHA, 2005) empreendida pelos sujeitos nas relações cotidianas.

Retomando alguns pontos de nossa breve análise, poder-se-ia sintetizar, então, que Onofre agencia o espectador ao encenar um universo popular, no qual o caráter de blasfêmia da linguagem é mostrado. É importante frisar que essa blasfêmia possui como alvo os processos de hierarquização racial, de classe e de gênero na sociedade brasileira. Ao mostrar em sua práxis cinematográfica a circularidade da cultura, Onofre nos lembra que é possível apropriar-se de um repertório cultural oficializado ou ‘tecnicizado’ (o próprio ato de produzir um filme, por exemplo) para construir uma visão de mundo, segundo a qual o popular ganha destaque para evidenciar as possibilidades de inversão das hierarquias e de disputas na produção do consenso (fundamental para a construção da hegemonia).

Antes de finalizar, pensamos ser importante para nosso argumento apontar um exemplo em torno da recepção do filme. Em entrevista a Jean-Claude Bernardet⁵, Onofre relata a reação do meio intelectual ao filme, por ocasião de um

debate no Museu de Arte Moderna (Rio), após ser acusado de ser um “negro que assumia um ponto de vista branco”⁶ e de que seu “filme era racista”⁷:

São os intelectuais de que falei. O objetivo deles era atacar o filme, mas foram atacar um ponto errado. Na mesma hora, levantaram-se caras que nada tinham a ver com o filme, atores negros, e disseram que não havia nada de preconceito contra o negro no filme. (...) Talvez eles achem que se deva dar aos negros papéis de super-herói. É isso mesmo que eles querem: que um se sobressaia. Mas eu botei gente, pessoas normais.

Em outra entrevista, ressalta como o pertencimento étnico pode operar na ascensão dentro do campo cinematográfico brasileiro:

como ator, nunca senti reação no meio cinematográfico, nem por ser preto nem por não ter uma formação intelectual regular, formal. Como pretendo diretor que passei a senti-la. Sempre que dizia a um diretor que tinha uma estória, ele respondia que eu devia continuar como ator, porque era um ator genial. E eu repetia sempre que tinha uma estória e me mandavam continuar com ator.⁸

E completa: “[depois da decisão de Nelson Pereira dos Santos em produzir o filme] os olhares céticos, aquela coisa que a gente vê no olhar do cara pensando que o sujeito quer se promover, não passa de um suburbano, sem formação intelectual”⁹. Em um campo no qual a postura progressista é tida como um valor a ser assumido nas condutas e representado nos filmes, a fronteira étnica indica uma contradição em torno dessa postura e passa a ser uma fonte de conflitos – mesmo que de forma velada.

Por conseguinte, podemos ponderar que, tanto pela análise do filme quanto pelo destaque concedido à intervenção de Onofre na imagem do negro de

sua geração, a crítica conferiu ao diretor o lugar de *representante* de seu grupo étnico, uma função tipicamente intelectual, visto que responsável pela veiculação e seleção das imagens pretendidas por esse mesmo grupo. A remissão a personagens ficcionais (seja o artista Saul, seja o psicólogo interpretado por Milton Gonçalves na novela) confere eficácia à narrativa do lugar de autoridade evocado por Onofre, no intuito de postular uma transformação social que, de fato, conteste a hierarquia 'racial' difusa (porém muito eficaz) que subjuga seu grupo étnico.

Conclusão

Após essa reflexão sobre *As aventuras amorosas de um padeiro*, sobre sua recepção e sobre a trajetória de Waldir Onofre, podemos destacar brevemente alguns pontos relevantes: a) a trajetória de Onofre no campo do cinema brasileiro aliada à vivência e ao seu pertencimento étnico e de classe é mobilizada enquanto capital simbólico no debate sobre a questão racial no filme, e o lugar de autoridade do diretor é atrelado à eficácia da narrativa fílmica (confirmada ou contestada ao longo das críticas), visto que “o uso da linguagem, ou melhor, tanto a maneira como a matéria do discurso, depende da posição social do locutor que, por sua vez, comanda o acesso que se lhe abre à língua da instituição, à palavra oficial, ortodoxa, legítima” (BOURDIEU, 1996, p. 87); b) o *tropos* racial também foi estruturante da luta simbólica em torno da imagem sobre o negro veiculada pelo filme, da visão a respeito do popular e da cultura empreendida pelo diretor e do horizonte de expectativas (Jauss) que condicionou a recepção dessas representações.

Por último, é importante ponderar que o foco de análise sobre um único filme, longe de esgotar a discussão sobre as intersecções entre o cinema e a cultura popular, deve ser visto como o ponto de partida para uma análise comparada a se debruçar sobre os filmes brasileiros produzidos no mesmo período e sobre a circulação dos mesmos.

Referências Bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo-Brasília, Hucitec-Unb, 2008.
- BARTH, Fredrik. **O guru, o iniciador e outras variações antropológicas**. Rio de Janeiro, Contracapa, 2000.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo, Cia. das Letras, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. São Paulo, Bertrand Brasil, 2006.
- CHARTIER, Roger. **Cultura popular: um conceito historiográfico revisitado**. <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/172.pdf> (consultado em 20/08/2009 à 01:32 h)
- GELL, Alfred. **Art and agency**. Oxford, Clarendon Press, 1998.
- GOFFMAN, Erwin. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1975.
- GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
- GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. **Classes, raças e democracia**. São Paulo, Ed. 34, 2002.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2003.
- RICOEUR, Paul. **Temps et récit**. Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- SOMMER, Doris. **Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina**. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2004.

-
1. Doutorando do PPGCOM-UFF e pesquisador da Fundação Biblioteca Nacional (FBN/Minc). Contatos: plapera@gmail.com e pedro.lapera@bn.br.
 2. Que dirigiram *Na boca do mundo* (1978, 96 minutos), *Um é pouco, dois é bom* (1970, 90 minutos) e *Alma no olho* (1974, 10 minutos), respectivamente. Bulbul só teria sua primeira experiência na direção de um longa-metragem na década seguinte, com o documentário *Abolição* (1988), que questiona a comemoração oficial feita em torno dos 100 anos da abolição da escravidão e faz um inventário da presença do negro na sociedade de classes a partir da queda do Império.

3. Sobre o uso das categorias étnicas como categorias de acusação, cf. GUIMARÃES, Antônio Sérgio. O mito anverso: o insulto racial. In: *Classes, raças e democracia*. São Paulo, Ed. 34, 2002, pág. 169-195.
4. Na recepção do filme, estas contradições foram ampliadas de vários modos: a) a ligação entre Waldir Onofre e Nelson Pereira dos Santos foi percebida como uma relação de "tutela", além de o filme de Onofre ter sido muitas vezes abordado como parte da obra de Nelson Pereira dos Santos (lembrando que este era o produtor, não o diretor do filme); b) identificou-se Onofre (em várias reportagens) como o primeiro diretor negro brasileiro. Mesmo sabendo do fato de que Haroldo Costa é considerado o primeiro diretor negro com o filme *Pista na grama* (1955), é interessante que o erro da crítica em torno de Onofre aponta para algumas considerações. Primeiro, a relação entre intelectuais e representação de grupos étnicos na cena pública e, além disso, a percepção em torno do ineditismo de Onofre na direção cinematográfica conforma a própria atuação do intelectual negro, como se fosse uma ação a ser sempre recomeçada.
5. Publicada na Revista *Movimento*, em 21/06/1976.
6. Informação presente na pergunta de Bernardet.
7. Idem.
8. In: As aventuras amorosas de um padeiro: o subúrbio visto por um suburbano. Jornal O Globo, Rio de Janeiro, 20/06/1976.
9. Idem.

A língua portuguesa na contemporaneidade a partir da obra de Manoel de Oliveira: *Um filme falado*

Wiliam Pianco dos Santos

(UFSCar – Universidade Federal de São Carlos, mestrando)¹

Embora este trabalho tenha como propósito final investigar as relações de uso entre os diversos idiomas presentes na obra *Um filme falado* (Manoel de Oliveira, 2003), no que diz respeito às noções de conceitos tais como globalização, mundialização, modernidade-mundo, eurocentrismo e multiculturalismo policêntrico, entende-se que um recuo dentro da cronologia do filme em questão faz-se necessário, no sentido de apresentar uma contextualização acerca daquilo que será o enfoque fundamental deste texto. Sendo assim, segue uma breve sinopse sobre o que, livremente, será denominado como “o primeiro bloco narrativo do filme”.

No ano de 2001, Rosa Maria – uma portuguesa, professora de História (Leonor Silveira) – viaja pelo Mar Mediterrâneo com sua filha Maria Joana (Filipa de Almeida), em direção à Índia, aonde encontrarão o pai da menina. Durante a viagem, mãe e filha visitam locais emblemáticos da constituição de civilizações ocidentais e orientais. Partindo da cidade de Lisboa, elas passam por Marselha, Nápoles, Pompeia, Atenas, Istambul, Cairo e Aden. Enquanto viajam, a mãe trata de explicar à filha a importância de tais cidades, naquilo que elas têm de relevante para a história Antiga, Medieval, Moderna e Contemporânea.

No trajeto elas encontrarão outros personagens. É o caso, por exemplo, de um Pescador em Marselha, um Padre ortodoxo em Atenas e de um Ator português no Cairo. Ganham destaque, contudo, personificados como alegorias nacionais, o Comandante do navio (John Malkovich), um estadunidense, e três mulheres que também estão no cruzeiro, a saber: Delfina, uma empresária francesa, prática e gananciosa; Helena, uma atriz e cantora grega, dedicada ao ensino de sua arte; e Francesca, uma ex-modelo italiana, lamentosa pela viuvez e por não ter herdeiros (personagens interpretadas respectivamente por Catherine Deneuve, Irene Papas e Stefania Sandrelli).

O filme estimula investigações ao instigar uma reflexão sobre a crise da nação em um mundo globalizado. Nesse sentido, são muitas as questões levantadas por seu discurso. É o caso, por exemplo, da compreensão da história das nações, assim como de suas inserções em continentes ou comunidades internacionais. Assim, a análise de *Um filme falado* implica a reflexão sobre vários aspectos. Há, por exemplo, a figura da viagem que, na narrativa do filme, ocorre no Mediterrâneo – um mar fundamental para os povos do Ocidente e do Oriente. Há, além disso, o fato de as portuguesas (mãe e filha) seguirem de seu país original para a Índia, o que constitui uma menção ao caminho traçado por Vasco da Gama no século XV. Ou seja, tais aspectos confirmam estratégias narrativas e discursivas que remetem ao passado e ao presente.

*

De fato, foram inúmeros e complexos os episódios que consolidaram as civilizações ao longo da história, entretanto, há uma certa predominância da chamada civilização ocidental sobre as demais, percebendo-se em tal ponto de vista uma dimensão de “eurocentrismo”, que autores interessados na questão da globalização passam a criticar, defendendo em contrapartida a perspectiva de um “multiculturalismo policêntrico” (SHOHAT & STAM, 2006). No âmbito da modernidade, pós-modernidade e modernidade-mundo, quando os contatos entre as diversas culturas, povos e nações se intensificam, tal perspectiva torna-se mais

complexa. Como afirma Octavio Ianni (2000a, p. 95), por exemplo, “a história do mundo moderno e contemporâneo pode ser lida como a história de um vasto e intrincado processo de transculturação, caminhando de par com a ocidentalização, a orientalização, a africanização e a indigenização”.

Vários aspectos relacionados a isso estão presentes no longa-metragem em questão. Trata-se de uma obra que pode ser pensada como “alegoria histórica” (XAVIER, 2005a), na medida em que se constitui como um discurso cuja enunciação nem sempre aponta para significados evidentes, aparentes, trabalhando em contrapartida com sentidos ocultos, disfarçados e enigmáticos. O filme de Oliveira pressupõe, dessa forma, uma certa cadeia polissêmica ambígua, a qual, contudo, remete para o questionamento da nação – em especial de Portugal – no âmbito de um contexto transnacional pautado pela inserção desse país na Comunidade Econômica Europeia, no ano de 1986.²

O que pode parecer curioso, ou mesmo contraditório, é o caráter didático da exposição dos eventos históricos por parte de Rosa Maria à sua filha. Evidentemente, trata-se de uma professora e o seu trato com a história é de uma compreensão verossímil. No entanto, poder-se-ia encontrar elementos de um discurso eurocêntrico a partir das explicações e ensinamentos da mãe/professora portuguesa.

Enquanto viaja, Rosa Maria explica a Maria Joana as histórias que levaram à fundação das nações e civilizações que visitam, tratando de interpretar seus mitos e lendas, como a narrativa relacionada a Dom Sebastião, rei português cujo desaparecimento na batalha de Alcácer-Quibir (1578) dá origem à lenda de seu retorno como uma espécie de “salvador” de Portugal em seus momentos de infortúnio, o que constitui a essência mitológica do sebastianismo. Nesse percurso, a professora, ao desembarcar nas diversas cidades, visitando seus monumentos, conversa, ora em francês, ora em inglês, com os indivíduos com quem se depara. Seu entusiasmo decorre do fato de que afinal ela passa a conhecer os lugares que até então só conhecia pelos livros (como diz numa dada sequência do filme).

Sempre acompanhada da filha – que permanentemente questiona “o quê?” e “por quê?” em relação às histórias que ouve –, ela percorre as várias cidades sem o acompanhamento de guias de turismo, mas entra em contato com pessoas diversas.

Leyla Perrone-Moisés (2005, p.112), ao tratar acerca do didatismo presente no filme, propõe:

O que Manoel de Oliveira pretende, com essas perguntas elementares e insistentes, é fazer-nos voltar a um estado de humildade diante do mundo e da história, ensinar-nos a paciência de parar para pensar nas coisas mais antigas e mais sabias, separando mitos de fatos, antes de tentarmos compreender a complexidade informacional da atualidade, que nos enriquece de dados e nos empobrece de respostas,

Caberia compreender quais são as bases que sustentam tal discurso histórico, no que diz respeito aos mitos e fatos abordados pelo filme, bem como sua aparente contradição.

Para auxiliar as argumentações aqui sugeridas, cabe destacar três aspectos de *Um filme falado*.

O primeiro aspecto diz respeito à sequência da partida do cais de Lisboa: no início do filme, um plano fixo apresenta pessoas no cais de Lisboa acenando para aqueles que partem para o cruzeiro e já estão no navio. O que nos remete à seguinte indagação: “É um adeus como qualquer outro, dirigido de pessoas a pessoas, ou um adeus a algo maior?” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p.111). Ou seja, é possível inferir acerca do estatuto alegórico proposto para o “personagem” navio. Nesse sentido, não seria equivocado afirmar que mãe e filha partem em uma viagem com destino e rota traçados, a bordo de um simulacro de mundo dotado de tempo e espaço próprios, mas livres para se relacionarem com as eventualidades e características presentes em cada cidade e cultura que irão

conhecer. Desta maneira, então, é sintomático que todo e qualquer discurso acerca do tempo historicamente passado se dê fora da embarcação.

O segundo aspecto refere-se aos blocos expositivos: ao percorrer Marselha, Nápoles, Pompeia, Atenas, Istambul e Cairo, *Um filme falado* marca a chegada e a partida, o início e o fim das visitas, sempre com um plano fixo do navio que corta as águas do Mar Mediterrâneo em direção à próxima parada. Ou seja, é relevante notar que a rota determinada aqui vai do que seria o “mundo ocidental” em direção ao que seria o “mundo oriental”. Portanto, se por um lado, de acordo com o eurocentrismo,

A história segue uma trajetória linear que vai da Grécia clássica (construída como ‘pura’, ‘ocidental’ e ‘democrática’) a Roma imperial e, em seguida, às capitais metropolitanas da Europa e dos Estados Unidos. O eurocentrismo encara a história, portanto, como uma seqüência de impérios: Pax Romana, Pax Hispânica, Pax Britannica, Pax Americana. De todo modo, a Europa é vista como o ‘motor’ das mudanças históricas progressivas: lá inventaram a democracia, a sociedade de classes, o feudalismo, o capitalismo e a revolução industrial (SHOHAT & STAM, 2006, p. 22),

Por outro, o discurso fílmico aqui abordado não compactua com ele no sentido de que o mundo seria dividido entre o “Ocidente e o resto” (Idem, p.21). Daí a relevância ao se tratar as passagens de, por exemplo, Istambul e Cairo com a mesma *mise-en-scène*. Além disso, ao colocar cidades do Ocidente e do Oriente em pé de igualdade na narrativa do filme, Manoel de Oliveira parece corroborar com Ella Shohat e Robert Stam o que diz respeito ao fato de que esses “dois lados” não devem ser “compreendidos como opostos, pois na verdade são dois mundos que se interpenetram em um espaço instável de sincretismo e creolização” (Idem, p.40).

O terceiro aspecto está relacionado aos pontos de vista das cidades: obedecendo ao tratamento equivalente a cada cidade, todas as vezes que a embarcação parte de um local visitado, é apresentado um plano fixo do lugar

de origem em direção ao navio percorrendo o horizonte longínquo. Essa determinação levaria a supor, como sugerido anteriormente, que se trata da visão de cidades outrora grandiosas (de indiscutível relevância para a constituição da história dos povos ocidentais e orientais) sobre um simulacro de tempo e espaço; a alegoria de uma modernidade-mundo, que segue livre das influências de tais cidades no contemporâneo. Sendo assim, o presente trabalho vai ao encontro das argumentações de Perrone-Moisés, quando ela afirma que “o que Oliveira mostra, tão claramente que parece escusado dizê-lo, é o que dizia Valéry: ‘Agora sabemos que as civilizações são mortais’” (2005, p.111).

Por fim, faz-se útil uma última observação acerca da relação mãe-filha, no que diz respeito à transmissão de saberes da primeira para a segunda. Como fora mencionado, Rosa Maria é uma portuguesa, professora de História, que viaja em direção à Índia para se encontrar com o marido (pai da menina) na cidade de Bombaim. Considerando as argumentações até aqui construídas, sugere-se que o didatismo presente nas falas de Rosa Maria é de caráter muito mais afetivo que formal. Em outras palavras, reconhece-se que os saberes dessa personagem são justificados por sua profissão dentro da narrativa do filme, no entanto, não é com uma aluna ou aprendiz que ela dialoga, mas com sua herdeira. Este aspecto nos remete à alegoria histórica proposta por Oliveira. Sugere-se, portanto, que a mãe seria a representação alegórica da nação portuguesa, enquanto a filha representaria algo como as nações de passado comum – sobretudo suas ex-colônias. Estando essa hipótese correta, é crucial pensar nos conceitos de “difusão cultural” e “tradição” (assim como em suas diferenças), o que leva às colocações de Renato Ortiz (1994, p. 74), que recorre, entre outros, a Kroeber para pautar suas argumentações:

(...) como é usualmente entendida, a tradição se refere à transmissão de conteúdos culturais, de uma geração para outra (do mesmo grupo de população); a difusão, de uma população para outra. A tradição opera essencialmente em termos de tempo, a difusão em termos de espaço.

Ainda que não seja este o espaço adequado para uma conclusão acerca de tais hipóteses (seria Maria Joana a representação alegórica das novas gerações portuguesas ou das nações de passado comum a Portugal?), o que se faz relevante, em qualquer dos casos, é notar como *Um filme falado* reconhece o discurso eurocêntrico, percebe sua atuação, mas não se limita a ele. Ou seja, transgride as bordas delimitadoras conferidas por sua perspectiva histórica. Desta forma, poder-se-ia argumentar que seu realizador prevê como parâmetro conceitual o “multiculturalismo policêntrico” proposto por Ella Shohat e Robert Stam (2006), que partem do

princípio de que uma consciência dos efeitos intelectualmente debilitantes do legado eurocêntrico é indispensável para compreender não apenas as representações contemporâneas nos meios de comunicação, mas também as subjetividades contemporâneas (p.19).

Entretanto, como esclarecem os autores, não está em pauta uma dimensão de eurofobia, com a rejeição da Europa em bloco, como se entre os europeus (e os norte-americanos, que também estão incluídos na perspectiva eurocêntrica) não existisse diversidade política, étnica, religiosa, sexual, etc. Trata-se, em contrapartida, de descolonizar as relações de poder entre diferentes comunidades. Interessados em reconhecer o mundo como uma formação mista, os autores chamam a atenção para os hibridismos, os sincretismos e as mestiçagens em contraposição, por exemplo, ao etnocentrismo, ao racismo e ao sexismo que marcam as políticas imperialistas, colonialistas e neocolonialistas.

De fato, tomando como premissas as ideias até então discutidas acerca da alegoria histórica, da globalização e do multiculturalismo policêntrico, a hipótese que se desenha a propósito de *Um filme falado* é a de que Manoel de Oliveira elabora no discurso desse filme estratégias narrativas e discursivas que põem em xeque o eurocentrismo.

*

Em síntese, são muitos os aspectos que estão relacionados à questão da nação e da globalização em *Um filme falado*. Todos esses aspectos compõem uma “alegoria histórica” (XAVIER, 2005a) com suas diversas implicações. As figuras alegóricas elaboradas por seu realizador remetem a um pensamento crítico sobre a contemporaneidade, compreendida em perspectiva histórica. Seu discurso implica um impulso de memória de um momento anterior da História que acaba por comunicar um sentimento de crise devido à presença (decaída) do passado no presente. Nesse sentido, são particularmente instigantes os monumentos históricos tratados na obra. A noção de uma História “monumental” (MORETTIN, 2001) é contraposta a uma noção da História como conflito, tal como concebida por Walter Benjamin (*apud* XAVIER, *op. cit.*), para marcar uma oposição à “visão do vencedor”. Aqui estão em xeque tanto a perspectiva de uma teleologia histórica, como a noção de progresso como resposta às contradições entre desenvolvidos e subdesenvolvidos seja no planeta ou, num recorte mais restrito, no próprio continente europeu.

Nesse sentido é que se firmam as bases para se argumentar que o “personagem” navio do filme é a representação alegórica de um tempo-espço contemporâneo.

Renato Ortiz afirma (1994, p.25): “Ao se entender a sociedade enquanto ‘coisa’ ou ‘estrutura’ transcende-se a existência dos ‘homens que fazem a história’, isto é, os indivíduos (mesmo quando parte de grupos coletivos)”, e continua: “Enfim, o destino de todos estaria determinado (e não apenas contido) na estrutura planetária que nos envolve”.

É bastante sintomático que o navio do filme aqui analisado seja guiado por um Comandante estadunidense sem nome. Ou seja, o relevante para tal construção alegórica é a nacionalidade daquele, assim como a das demais personagens que por ele são conduzidas. Assim, embora todas as outras personagens tenham nome, o que fica evidente é a preocupação em caracterizá-las como alegorias

nacionais, bem como representar o ambiente em que se dão seus diálogos como um simulacro do tempo-espaço contemporâneo.

Manoel de Oliveira parece abrir o debate tal como coloca Octavio Ianni (2000b, p.207): “Boa parte das produções e controvérsias sobre a modernidade-nação, assim como sobre a modernidade-mundo, coloca o tempo e o espaço como categorias essenciais; sempre presentes na filosofia, ciência e arte”. Em outras palavras, o navio de *Um filme falado* é oferecido como palco privilegiado, onde as nações (caracterizadas por suas respectivas alegorias nacionais) podem se relacionar, debater, em suma se expressar, dentro de regras e formalidades por elas próprias determinadas. Nesse sentido é relevante notar que o discurso histórico acerca de um tempo passado ocorre sempre no exterior desse cenário, enquanto que as conversas que acontecem no seu interior obedecem (ainda quando se comentam passagens históricas) às reflexões acerca do contemporâneo. Desta maneira, não seria exagero pensar em tal contexto como a alegoria de uma “aldeia global” (IANNI, 2000b), parte complementar daquilo que pode ser apreendido como “modernidade-mundo” (Idem), pois neste âmbito alegórico aplicam-se as considerações de Ianni (Idem, p. 209-210):

Desde que se acelerou o processo de globalização do mundo, modificaram-se as noções de espaço e tempo. A crescente agilização das comunicações, mercados, fluxos de capitais e tecnologias, intercâmbios de idéias e imagens, modifica os parâmetros herdados sobre a realidade social, o modo de ser das coisas, o andamento do devir. As fronteiras parecem dissolver-se. As nações integram-se e desintegram-se. Algumas transformações sociais, em escala nacional e mundial, fazem ressurgir fatos que pareciam esquecidos, anacrônicos. Simultaneamente, revelam-se outras realidades, abrem-se outros horizontes. É como se a história e a geografia, que pareciam estabilizadas, voltassem a mover-se espetacularmente, além das previsões e ilusões.

Conduzindo o debate aqui proposto para o seu desfecho, apresentar-se-á uma breve sinopse do que livremente será denominado como “o segundo bloco narrativo do filme”,³ destacando-se as duas seqüências que, para o presente trabalho, são fundamentais. A saber:

1. Dentro do navio, no salão de jantar, o Comandante convida para a sua mesa as três mulheres que são famosas, célebres: a francesa Delfina, a grega Helena e a italiana Francesca. Em seu diálogo “extraordinário”, cada um fala na sua língua natal e, mesmo assim, todos se entendem perfeitamente, em uma interação harmônica. Na conversa, existem em seus temas alguns “laivos de esperança” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p.113):

Uma convivência pacífica na torre de Babel (onde a mulher de negócios logo pensa em instalar um shopping), um mundo dirigido pelas mulheres, a busca de ‘valores de convergência’ entre as culturas. Mas tudo é tratado com certa displicência, como mera conversa de salão que se dissipa em galanteios.

Durante essa seqüência, em segundo plano, observa-se a mesa em que estão as duas portuguesas. Elas não são vistas e também não ouvem a conversa que se dá à “mesa principal”, mas ficam admiradas com a animação de seus integrantes. Só depois é que o Comandante irá observá-las. Este contexto conduz a uma reflexão que muito se aproxima das elaboradas pelo escritor português José Saramago, quando em seu romance *A jangada de pedra* relata ironicamente a viagem da Península Ibérica navegando pelo Oceano Atlântico, após ter misteriosamente se “descolado da Europa”:

Ainda que não seja lisonjeiro confessá-lo, para certos europeus, verem-se livres dos incompreensíveis povos ocidentais, agora

em navegação desmatreada pelo mar oceano, donde nunca deveriam ter vindo, foi, só por si, uma benfeitoria, promessa de dias ainda mais confortáveis, cada qual com seu igual, começámos finalmente a saber o que a Europa é, se não restam nela, ainda, parcelas espúrias que, mais tarde ou mais cedo, por qualquer modo se desligarão também. Apostemos que em nosso final futuro estaremos limitados a um só país, quinta-essência do espírito europeu, sublimado perfeito simples, a Europa, isto é, a Suíça (SARAMAGO, 2008, p.139).

2. Quando o Comandante convida Rosa Maria e sua filha à mesa de jantar, para se reunirem às outras convidadas, a situação se modifica. Como só ele compreende um pouco do idioma português, por ter vivido algum tempo no Brasil, a conversa precisa ocorrer por meio de uma língua que seja falada e compreendida por todos (a exceção é a menina), no caso, o inglês. Tal situação remete a toda uma discussão sobre o poder das nações, sobre a dominação ou sobre os interesses comuns entre diversos países, em um contexto acerca dos panoramas étnicos, midiáticos, técnicos, financeiros e ideológicos implicados naquilo que diz respeito ao mundo globalizado.

O filme, assim, propõe uma reflexão, sobretudo, acerca do papel histórico da língua portuguesa no mundo. Além de Portugal, cabe lembrar, hoje o português é a língua oficial de Brasil, Angola, Cabo Verde, Guiné Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe e Timor Leste. Na verdade, a questão histórica de Portugal e da língua portuguesa em sua inserção internacional é trabalhada por Manoel de Oliveira recorrentemente, entre outros, em filmes tais como *Non, ou a vã glória de mandar* (1990), *Viagem ao princípio do mundo* (1997), *Palavra e utopia* (2000), *O quinto império* (2004) e *Cristóvão Colombo, o enigma* (2007).

Nesse sentido, as concepções de Oliveira constituem uma base de fundamentação considerável para a compreensão de questões nacionais e internacionais, as quais dizem respeito diretamente ao Brasil, inclusive naquilo que Portugal e a língua

portuguesa têm de relação com o passado colonial e imperial dos brasileiros. Ao mesmo tempo, remete às perspectivas do multiculturalismo policêntrico, enquanto possibilidade de construção de um debate direcionado à crítica das relações de poder, de tal modo que torna promissora a construção de um “intercomunalismo” (SHOHAT & STAM, *op. cit.*, p. 85), por exemplo, entre os integrantes da CPLP (Comunidade dos Países de Língua Portuguesa), citados anteriormente.

Nesse ínterim, *Um filme falado* vai ao encontro de autores tais como Octavio Ianni e Renato Ortiz ao representar alegoricamente um mundo globalizado, padronizado, pensado e, claro, falado em inglês. Num cenário propício a reflexões acerca da dissolução das fronteiras; da transformação das experiências em virtualidades, simulacros; da sobreposição das imagens às palavras; e da submissão das línguas frente ao idioma inglês.

Essa associação de ideias vai ainda mais adiante: ao retratar cada personagem (as três mulheres célebres) como as alegorias nacionais de seus respectivos países, Oliveira sugere características biográficas condizentes com a história dos seus locais de origem. Por exemplo, Francesca, a italiana, se queixa por saudade do passado glorioso, por não ser mais jovem e não ter herdeiros; enquanto Helena, a grega, afirma que seus grandes amores são a arte e seus alunos. Parece que as referências a um Império Romano, hoje inexistente, e a concepção de uma cultura grega que se espalhou pelo mundo estão aí colocadas. No entanto, para a “estrangeira” Rosa Maria, tratam-se de mulheres famosas, que ela conhece “por ver em revistas e jornais”, simplesmente. Com isso, poder-se-ia argumentar que, estando ausente da “mesa principal”, a portuguesa apreende, enxerga, relaciona-se (à distância) com as demais personagens como sendo estas pertencentes a uma espécie de mesmo caldeirão cultural. Ou seja, se há uma compreensão das idiossincrasias de cada uma delas, abandonando a suspeita de homogeneidade, isso só vai ocorrer mais à frente, quando compartilharem de uma mesma mesa e estiverem mediadas por um mesmo idioma: o inglês. O que remete a Renato Ortiz, quando ele afirma que

a mundialização só pode ser compreendida como um fenômeno externo aos países que a adotam. Ela decorreria necessariamente de uma indução social. Os países que se encontram fora de seu círculo dominante só podem portanto experimentá-la enquanto imposição alheia (ORTIZ, 1994, p. 94).

Por fim, *Um filme falado* proporciona um debate acerca do papel dos idiomas no mundo contemporâneo: suas relações e submissões; como símbolos de identidades coletivas; como delimitadores de diferenças nacionais e culturais; inferindo sobre escalas de poder no âmbito do eurocentrismo:

Embora, como entidades abstratas, não existam em hierarquias de valor, seus usos concretos implicam hierarquias de poder. Inscritas no jogo de poder, as línguas estão no centro das hierarquias culturais do eurocentrismo (SHOHAT & STAM, op. cit., p.281).

Num cenário em que “a expansão das fronteiras da modernidade-mundo instaura uma comunidade lingüística de dimensão transnacional” é que se vê o idioma inglês impor um “fenômeno de diglossia em escala mundial” (ORTIZ, 1994, p. 102).

Sendo a diglossia o conjunto de fenômenos que ocorrem em sociedades nas quais coexistem duas línguas distintas, havendo nesses casos uma determinação hierárquica no uso de cada código linguístico, diferenciando uma forma “alta” e outra “baixa” para situações de formalidade e informalidade, se faz sintomático o fato de que à “mesa principal” de *Um filme falado* todos, obrigatoriamente, passam a ter que conversar em inglês “apenas” após a chegada das portuguesas. Obviamente, tal situação instiga inúmeras reflexões como, por exemplo, sobre a já mencionada entrada de Portugal na União Europeia, ou sobre o limitado poder político destinado aos países membros da CPLP, mas, sobretudo, reflete o olhar de Oliveira para uma relação (fundamentalmente por se tratar do âmbito de um

mundo globalizado) entre colonizador e colonizado, dominador e dominado, pois, como colocam Shohat e Stam:

Para o colonizador, a rejeição à língua do colonizado está relacionada à negação da autodeterminação política, enquanto para o colonizado o comando da língua do colonizador evidencia tanto sua capacidade de sobrevivência quanto um apagamento diário de sua voz (*Op.cit*, p. 284).

No entanto, não se poderia afirmar que essa visão é sinônimo de resignação, já que o próprio conjunto de sua obra atesta um movimento de resistência sobre o que diz respeito ao passado histórico de Portugal e à língua portuguesa. Afinal, a alegoria histórica construída por Manoel de Oliveira remete a um passado imperial de Portugal e chega a um contexto atual de incertezas quanto aos rumos de uma nação que se constitui em grande parte, como bem expressa *Os lusíadas*, de Camões, a partir das viagens, das conquistas marítimas. Se, na passagem da Idade Média para a Modernidade, Portugal, com o Tratado de Tordesilhas (1494), chega a dividir com a Espanha o chamado Novo Mundo, hoje, num mundo globalizado, mais precisamente no âmbito da criação de uma União Europeia, seu papel passa a ser outro, constituindo-se a partir de parâmetros bem distintos daqueles do seu passado imperialista.

Assim, este trabalho se esforça no sentido de afirmar que o cineasta Manoel de Oliveira visa reler o passado histórico das civilizações para expressar as problemáticas existentes no contemporâneo, lançando mão da alegoria histórica no referido filme, contextualizando o uso da língua portuguesa no âmbito da modernidade-mundo e relacionando seu discurso com a crítica ao eurocentrismo.

Referências bibliográficas

- ANDERSON, B. **Nação e consciência nacional**. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira, São Paulo: Editora Ática, 1989.
- AUMONT, J. **A imagem**. Tradução de Estela dos Santos Abreu, Campinas: Papirus Editora, 1993.
- BARTHES, R. **Mitologias**. Tradução de Rita Buorgermino e Pedro Souza, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- CAPELATO, M. H.; MORETTIN, E.; NAPOLITANO, M.; SALIBA, E. T. **História e cinema**. São Paulo: Alameda, 2007.
- CAMÕES, L. **Os lusíadas**. São Paulo: Nova Cultura, 2003.
- IANNI, O. **Enigmas da modernidade-mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2000^a.
- IANNI, O. **Teorias da globalização**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2000b.
- JAMESON, F. **Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio**. Tradução de Maria Elisa Cevasco, São Paulo: Ática, 2006.
- MACHADO, A. (org.). **Manoel de Oliveira**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- PERRONE-MOISÉS, L. A Idade Média de agora. In: MACHADO, A. (org.). **Manoel de Oliveira**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- MORETTIN, E. V. **Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme Descobrimiento do Brasil (1937)**, de Humberto Mauro. 2 v. São Paulo: Depto de Cinema, Televisão e Rádio da ECA-USP, 2001.
- ORTIZ, R. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- RAMOS, F. **Teoria contemporânea do cinema – Pós-estruturalismo e filosofia analítica (Vol. I)**. São Paulo: SENAC, 2005.
- SARAMAGO, J. **A jangada de pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SHOHAT, E.; STAM, R. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. Tradução de Marcos Soares, São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- XAVIER, I. **A experiência do cinema**. 2^o ed. Rio de Janeiro: Graal, 1991.
- XAVIER, I. A alegoria histórica. In: RAMOS, F. **Teoria contemporânea do cinema – Pós-estruturalismo e filosofia analítica (Vol. I)**. São Paulo: SENAC, 2005a.
- XAVIER, I. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3^o ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005b.

1. E-mail: wiliam_pianco@yahoo.com.br.

2. A Comunidade Econômica Européia tornou-se União Europeia em 1992.

3. Manoel de Oliveira parece ter se atentado a essa divisão de tempos iguais para as duas “metades” de Um filme falado, pois o filme tem uma duração total de 1h30 e o corte que marca o final da primeira metade e o início da segunda se dá a exatos 45 minutos.

Disputas por fronteiras e limites de sentido

Entre os muros da escola

Ivan Paganotti

(Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo – ECA-USP, mestrando)¹

Depois de muito esforço para que os alunos sentem-se e escutem, o professor prepara a bronca ensaiada: “Perderam 5 minutos fazendo fila, 5 entrando e 5 para se acomodarem. Perderam 15 minutos em uma hora. Em 25 horas por semana e quase 30 semanas por ano, são milhares de minutos que perdemos”. O tom professoral é fortalecido pelo enquadramento da imagem: o mestre está sozinho na tela, o único em pé – mas não é o único falando. Sua fala é invadida pela conversa dos alunos; sua imagem é interrompida e intercalada com tomadas dos alunos conversando, no contra-plano – mas sem sua presença, como se os alunos não percebessem a presença do professor nem de sua fala fantasmática, sem imagem. Uma aluna questiona, mas só recebe o direito de falar depois de levantar a mão: “Mas nunca tivemos uma hora de aula, começamos às 8:30 e terminamos às 9:25. Isso não chega a uma hora”. O professor reconhece a situação com uma expressão contrariada, que se repetirá nas aulas seguintes, retratadas na ficção *Entre os muros da escola* (Laurent Cantet, 2008).

Essa é a imagem de um mestre que precisa gritar para conseguir silêncio, que não consegue dominar a sala nem sobrepor sua voz sobre o burburinho dos alunos – tampouco consegue impor suas definições sobre temas tão simples como a duração da aula e enfrenta a oposição dos alunos contra qualquer tema que tenta ensinar.

São sensações presentes também no livro homônimo, escrito por François Bégaudeau (2009), inspirado em sua própria experiência como professor de francês do ensino fundamental em Paris. O filme e o livro que o inspirou acompanham uma turma durante um ano letivo na disciplina ministrada pelo professor Marin – o mestre interpretado pelo próprio Bégaudeau – e a tensão crescente entre alunos e professores durante o difícil processo de aprendizagem.

Tanto causa como consequência desse conflito com os alunos, o professor carrega o fardo do ensino sozinho: durante as duas horas do filme que se passam dentro dos muros da escola, somente 7 minutos e 14 segundos são compartilhados pelos professores e alunos dividindo o mesmo enquadramento. Pouquíssimas cenas mostram o professor descendo de seu pedestal, na frente da classe, ao tentar se aproximar dos jovens. Com isso, o professor fica sozinho em cena, enfrentando grupos de adolescentes revoltadamente sentados, em um filme com grande predominância de cenas durante as aulas (somam 59 minutos e 55 segundos). Se metade do filme é dividida entre o dentro e o fora da sala, parece que há ainda outros “muros” dividindo o filme. Um “muro” quase intransponível separa os alunos e o professor, divididos entre o que está em cena e o outro, fora do recorte do enquadramento. Outra barreira – impossível de ser derrubada, porém invisível – divide o sentido das palavras que o professor emprega do sentido que os alunos adotam; ao invés do modelo clássico, em que o professor é o mediador no contato dos estudantes com o sentido dos conceitos tratados em sala, o que ocorre é a oposição frontal, quando os alunos se recusam a compartilhar os significados propostos pelo mestre. E há um terceira fronteira, que divide os próprios alunos: a das nacionalidades que distinguem os descendentes de migrantes que compõem uma sala multiétnica.

Os três “muros” (o que separa o professor dos alunos; o que divide os alunos; e o que determina o sentido das palavras) são o foco deste artigo, que pretende avaliar os conflitos pela demarcação de limites travados entre alunos e professores na construção de diálogos, dificultados pelo distanciamento e o choque entre as realidades diferentes.

Fora dos muros da França

Entre os vários grupos presentes no microcosmo escolar e sua integração conflituosa, o filme destaca a participação (marcando as diferenças de suas identidades nacionais) de parisienses, argelinos, marroquinos, chineses e caribenhos. Um auto-retrato solicitado pelo professor é o gatilho de um dos conflitos principais do filme, quando as nacionalidades dos alunos entram em choque, mediadas pela discussão sobre as seleções nacionais de seus respectivos países. Como o time do Marrocos havia vencido na véspera da aula a seleção de Mali por 4 a 0, o aluno marroquino (de origem árabe e pele clara) insulta os outros colegas africanos negros, em especial os que vêm do país perdedor. No momento da discussão, os alunos apresentavam um trabalho em que deveriam defender uma ideia, ocupando o lugar do professor na frente da sala de aula enquanto o mestre ocuparia um dos lugares dos alunos, no fundo da sala.

Após a provocação, dois alunos africanos – Souleymane, do Mali, e Carl, caribenho que se considera francês – começam uma discussão acalorada entre um resistente e um assimilado (ELIAS & SCOTSON, 2000): enquanto Carl critica a identidade local dos africanos e se vangloria por se considerar francês (ou seja, torce para uma seleção forte, com jogadores de primeiro time), Souleymane revolta-se contra um migrante como ele, mas que renega suas origens. Ao debater sobre jogadores de futebol, os alunos operam um processo de identificação com figuras de liderança (GOMES, 2008, p. 69). Ao mesmo tempo em que esse processo de diferenciação e identificação cria laços entre o indivíduo e uma coletividade maior, surgem também marcas de hostilidade entre os diferentes: o “narcisismo das pequenas diferenças” (FREUD, 2006) segrega os subgrupos segundo suas nacionalidades dentro de um grupo maior – o dos migrantes na França.

O confronto pode ser entendido também devido ao espaço que os alunos ocupam: Carl está na frente, de pé, sozinho, no lugar da Palavra do Professor; Souleymane continua sentado, como Aluno Resistente. O exercício proposto pelo professor – convencer a classe de uma ideia, usando a argumentação – falha,

talvez devido à separação espacial que opõe o aluno que apresenta sua ideia e o resto da plateia. Ao continuar explorando os enquadramentos de uma pessoa só, na frente, o filme passa a sensação de que os alunos aprenderam a desenvolver uma resistência natural contra quem quer que seja que ocupe esse lugar de poder do professor, mesmo quando o alvo da revolta passa a ser um dos próprios alunos. Ou, talvez, seja simplesmente um cenário em que seja impossível convencer, pois não é permitido “co-vencer”, não se pode ajudar um ao outro para obter conquistas devido ao clima hostil entre diferentes. Como uma partida de futebol em que cada jogador tem uma camisa, uma nacionalidade diferente e um objetivo único (vencer os outros), fica impossível jogar.

Esse é um dos poucos momentos em que o professor tenta se aproximar dos alunos, e ocupa o espaço deles; ainda assim, o clima de animosidade não permite que o mestre compreenda seus alunos, muito menos quando eles começam a discutir. Carl não consegue convencer Souleymane das vantagens de ser francês, e este responde de forma hostil ao recusar ser considerado igual (“não sou seu irmão”, responde a Carl). Esse momento permite entender, afinal, o que querem os alunos – pois definitivamente não querem aprender. O que eles buscam, provavelmente, é o reconhecimento de sua identidade, de sua alteridade ante o outro. Uma prova que confirma essa hipótese é a única cena realmente sem hostilidade compartilhada entre professor e alunos, quando todos participam de uma atividade no laboratório de informática para redigir um auto-retrato. Com a mudança de atmosfera, o professor passa a coabitar um espaço diferente com seus alunos: como resultado, a dinâmica flui e os alunos até conseguem aprender a produzir legendas para as fotos que trouxeram.

É um dos raros momentos no filme em que a troca de conhecimentos flui para os dois lados – pois os dois pólos estão equiparados e próximos. De um lado, o aluno pergunta “o que é uma legenda?”, quando Marin sugere que ele acrescente uma após as fotos. A explicação de Marin – “é um pequeno texto que acompanha as fotos dos jornais” – não sofre contestação e é cumprida por Souleymane. Do outro lado, o aluno revoltado fica feliz com os elogios que recebe do professor e

dos colegas, após expor seus auto-retratos. Sua identidade estava respeitada e, portanto, ele não se revolta com a aproximação de outro – mesmo do professor com quem tanto discute, mas que momentaneamente reconhece o valor do aluno por meio da atividade cumprida.

Infelizmente, essa atividade havia sido realizada antes do conflito pelas seleções de futebol, e muito dos benefícios pedagógicos dessa aproximação entre mestre e alunos – especialmente no caso do “aluno problema”, Souleymane – perde-se quando este aluno é expulso depois de insultar seu colega caribenho Carl, chamando-o de “macaco”. Como Souleymane não consegue coabitar o espaço compartilhado (e bem demarcado) da sala de aula, só resta ao professor expulsá-lo para a diretoria. Não surpreende que os alunos chamem essa exclusão como uma ida a “Guantánamo”, em referência à base militar norte-americana que serve de prisão para rebeldes muçulmanos, uma identidade religiosa também compartilhada por Souleymane.

Um muro no meio da sala, separando alunos e professor

Com os exemplos acima, fica evidente a importância da divisão espacial entre os atores do filme e o quanto essa separação representa a dificuldade em compartilhar os sentidos mais básicos. Esses conflitos evidenciam as fronteiras entre o centro e as periferias dos espaços de significação em que os termos produzem sentido (LOTMAN, 2000, p. 131-142). Para compreender o outro e a fala do outro, é necessário compartilhar não somente o mesmo código, mas o mesmo espaço de significação – a semiosfera de Lotman. Como dito anteriormente, a decupagem das cenas mostra que em menos de 6% do filme o professor ocupa o mesmo espaço que os alunos na tela. A narrativa e as construções de sentido provenientes dos enquadramentos e montagens de cenas durante a edição marcam uma distância entre os lugares de poder e aqueles que resistem à sua aplicação. Na hipótese deste artigo, essa segregação é a representação própria

do atrito entre esses dois mundos, impossibilitados de coexistir na sala de aula ou na tela do cinema.

Como será discutido na seção seguinte, a dificuldade de compartilhar o espaço significa também uma impossibilidade de compreender e compartilhar definições de termos e valores em jogo. Com isso, o filme retrata um abismo entre gerações, grupos sociais e lugares pedagógicos ao mostrar como o funcionamento desse sistema falha exatamente por demarcar essas diferenças no compartilhamento de espaços e sentidos.

A decupagem do filme mostra que a maioria das cenas em que professor e alunos dividem conjuntamente o enquadramento trata de aulas mais “amistosas”, sem grandes tensões. São aulas com uma temática que também tende a aproximar os alunos do mestre: duas envolvem auto-retratos (uma foca a leitura de exemplos, e a outra, a edição de produção própria dos alunos) e uma terceira trata da importância da vida dos alunos. Mas a proximidade pode também resultar em ameaça e tensão, quando o professor e os alunos trocam de lugares, como se invadissem os territórios alheios: na aula em que os alunos precisam convencer a classe de uma opinião, o professor aparece junto aos alunos, mas a separação entre o aluno que apresenta (Carl) e os outros (especialmente Souleymane) cria o conflito analisado na seção anterior.

A análise das cenas também mostra um grande incômodo: muitas vezes, a voz dominante na cena surge sem seu falante. Tratam-se dos casos em que a conversa paralela dos alunos supera a explicação do professor, ou quando a fala fantasmagórica do mestre parece tentar sobrepor-se sobre as imagens dos alunos que sussurram, desenham ou brincam com seus materiais, alheios ao proposto por Marin.

Algumas hipóteses técnicas podem explicar a escolha desse “enquadramento segregado” nas imagens, como a dificuldade para enquadrar grupos que ocupam um exíguo espaço diferente, tão demarcado verticalmente (professor de pé, alunos sentados) quanto horizontalmente (professor à frente, diversas camadas

de alunos ao fundo). Ainda assim, uma tomada relâmpago mostra que esse enquadramento seria possível e até interessante. Essa imagem dura somente três segundos, logo no início da primeira aula, antes que o professor tente lutar para conquistar o silêncio e a tão resultante quanto relutante atenção dos alunos – e esse enquadramento não mais retorna até o conflito final do filme.

Isso mostra que há uma intencionalidade na escolha das cenas segregadas, que fica evidente pelo contraponto com essa cena do começo do filme. Como o caos inicial indiferenciado, temos muitas vozes simultâneas, assim como muita mobilidade: alunos passando na frente da sala, ocultando a imagem central do professor. Para iniciar a aula, é necessário ordem – e daí surge a bronca sobre a demora para que os alunos ocupem seus lugares e façam silêncio, como analisado no começo deste artigo. Mas, ao separar professores e alunos, a desigualdade incita a luta entre os desiguais: a aluna não aceita a definição do tempo de aula proposta (incorretamente) pelo professor, assim como nas aulas seguintes os alunos vão se revoltar contra o estudo de verbos no tempo imperfeito do subjuntivo – usado somente na “Idade Média”, por “burgueses” ou por “homossexuais”, na definição dos alunos. Com isso, revela-se o centro do conflito: muito mais do que disputas pela disciplina, o filme mostra a impossibilidade de compartilhar sentidos (como o significado das palavras e a utilidade do aprendizado) se não coabitamos os espaços em igualdade.

Construindo muros ao redor do sentido das palavras

O ápice do filme começa em uma inofensiva aula sobre métrica dos versos, interrompida por um dos alunos que reclama de um erro no arredondamento da sua média. O evento revela que as representantes de classe haviam repassado (retirando-os do contexto) os comentários dos professores sobre alguns alunos, o que incomodou especialmente Souleymane, descrito como “limitado” pelo mestre Marin. Ainda que Marin tenha sido o único professor a defender o aluno problema

no conselho (dizendo que era necessário encorajar os progressos de um aluno com dificuldades como ele), a palavra cai com peso sobre o aluno. Antes, ele já havia reclamado da “perseguição” do professor, acusando-o de promover uma “vingança” quando é advertido de que pode enfrentar problemas se continuar se comportando de forma intransigente. Essa cena é o princípio da ruptura entre professor e alunos. O diálogo que segue ocorre sem nenhum enquadramento dividido entre o professor e seus alunos, reforçando a dificuldade de as duas partes compartilharem também o sentido das palavras:

Souleymane: Mas isso é vingança, não compreendo.

Professor: Não tem nada a ver com vingança, não estamos na rua. Estamos lhe prevenindo. Não estamos aqui para nos vingarmos, mas para impor a disciplina. Percebe a diferença?

Souleymane: Não.

Professor: Quando um juiz condena uma pessoa, não é para se vingar dela. É simplesmente para fazer com que a sociedade funcione.

O tom didático do professor, que continua buscando exemplos para explicar a diferença entre conceitos abstratos, não funciona: o aluno nega a diferença entre os termos. Com isso, nega também o papel do próprio professor como um mediador que apresenta definições que os alunos precisam aceitar. A partir do momento em que nega esse papel, o professor precisa lutar para restituir seu poder que o diferencia do resto – caso contrário, sua definição sobre as coisas será somente mais uma entre tantas outras, igual em peso às que cada um de seus alunos tem. Mas a estratégia desesperada que adota não é eficiente: apela para os mesmos insultos que os alunos trocam entre eles.

Ao criticar as melhores alunas da classe, começa a discutir sobre seus papéis como “representantes”: para o professor, devem garantir a ordem (indiretamente

servindo aos professores); para as alunas, precisam relatar o que aconteceu para os colegas (diretamente servindo aos alunos). Da mesma forma como o aluno discordara antes sobre o sentido da palavra “vingança”, agora apresentavam sentidos diferentes para o papel do “representante”. É crucial notar que não se trata de uma distinção excludente, visto que ambas as definições estão corretas, mas focam sentidos opostos da palavra.

Com isso, o conflito entre os grupos (professor *versus* alunos) acaba refletido em subconflitos linguísticos (CHOULIARAKI; FAIRCLOUGH 1999) – como representado na primeira linha da Figura 1. As palavras usadas para “representar” os grupos não têm sentidos consensuais, pois são elas mesmas foco de conflito entre aqueles que buscam “representar os outros” (função que o professor quer garantir só para si) e os que “são representados” (o papel passivo dos alunos).

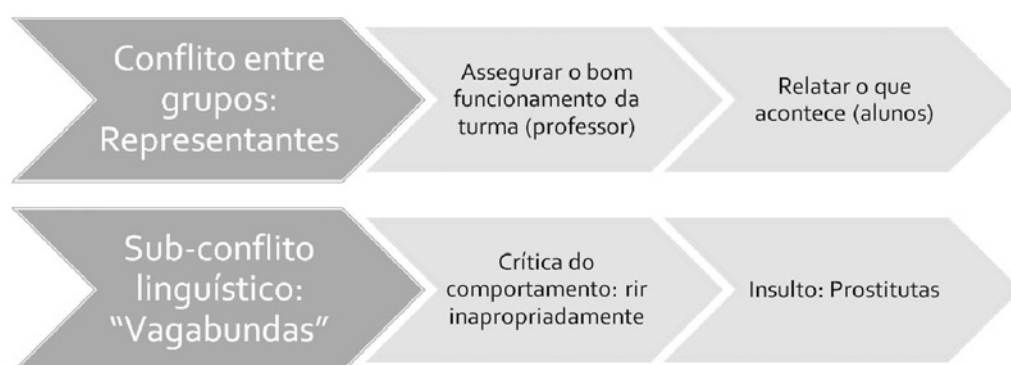


Figura 1. “Representantes” / “Vagabundas”

Conflitos sociais e linguísticos entre a definição de papéis e o sentido do insulto.

Dessa vez, quem deixa a revolta extravasar é o professor: acusa as alunas de semearem a desordem ao transformar a classe em um “bordel”, agindo como “vagabundas” (“*pétasse*”). No momento em que deixa escapar o insulto pesado demais – e inaceitável para a sua função como professor – Marin passa a

tentar explicar que o sentido que as alunas atribuem à palavra (“vagabunda” = “prostituta”) é diferente do sentido que o termo tem para ele, como professor: “vagabunda” seria uma pessoa que ri inapropriadamente, que não colabora, que causa vergonha. Assim, o conflito entre grupos sobre seus papéis se desenrola em conflitos linguísticos por definições do sentido das palavras (como representado na segunda linha da Figura 1).

O sentido dessas palavras (“vingança”, “representante”, “vagabunda”) não pode ser compartilhado porque os atores que lutam por suas definições estão isolados por uma barreira invisível. Assim, as fronteiras dos sentidos (as semiosferas de Lotman) são, nesse filme, representadas pela quase ausência de cenas compartilhadas por professores e alunos, como se o limite do enquadramento na tela delimitasse também a fronteira entre aqueles que compartilham o sentido dos termos. As palavras criam circunscrição de campos que delimitam seu significado – apresentam o mundo a partir de seu recorte (GOMES, 2008, p. 26-28) – e também selecionam aqueles que compartilham desse significado dentro de uma semiosfera, ou espaço de significação (LOTMAN, 2000, p. 131). No filme, essa fronteira torna-se visível por recortar e excluir, para além do limite do enquadramento da câmera, o interlocutor na sala de aula. Ora se mostra o mestre, ora os alunos, mas poucas são as tomadas que incluem ambos na cena. O diálogo se dá com um “ausente”, um fantasma ou simulacro do interlocutor, que só pode se ligar ao outro pela montagem das cenas em sequência – a troca comunicativa só surge na edição do filme, e não na visualização da sua encenação.

Esse artifício mostra que a união (e o compartilhamento de sentidos) entre professor e alunos é difícil tanto na sala de aula quanto na sua representação no cinema: assim como não conseguem compartilhar presencialmente o mesmo espaço da tela, não conseguem conviver na sala de aula e não podem compreender os mesmos sentidos e circunscrições de campos determinadas pelas suas palavras.

O uso de câmera móvel, adotado tanto para retratar o professor quanto os alunos, fortalece essa sensação de conflito, tensão e insegurança. Assim como

a câmera oscila entre os rostos dos alunos e flutua para mostrar o professor, as palavras não apresentam sentidos fixos, sem lastro ou ancoragem. O movimento entre a imagem dos alunos (a partir da sua própria perspectiva, sem um mergulho para indicar a visão do professor) e a do mestre (elevada, como se visualizado por um adulto como ele) é também a oscilação entre os que compartilham os sentidos desses termos: se o público do filme se senta no mesmo nível dos alunos, compartilha o sentido que eles dão aos termos; na cena seguinte, elevados ao mesmo patamar de Marin, adotamos os seus significados para os conceitos que pretende adotar. Assim, nós, o público do filme, compreendemos o que se passa com esses grupos, pois realmente nos sentimos nos seus lugares – algo que nem o professor nem seus alunos podem fazer no enredo da história.

**Conclusão: “sentir juntos” para compartilhar
(e não impor) os sentidos**

O conflito entre quem pode falar e determinar limites (de disciplina e também dos sentidos das palavras) termina sem que nenhum dos lados saia bem-sucedido. O jogo de sentidos termina como a partida de futebol entre alunos e professores que encerra o filme, sem sabermos quem ganhou – só podemos acompanhar o rolar da bola (e das palavras) de um jogador para o outro.

Apesar da resistência a aprender os conceitos apresentados pelo professor na ficção, o filme apresenta algumas lições, ao questionar seu público sobre quem pode determinar o limite do sentido das palavras. Pela situação apresentada no filme (e experimentada por milhões de professores em suas salas de aula), há uma multiplicidade de atores que podem definir e contestar os limites entre o que pode ser feito e dito entre os muros da escola. Um momento que passa quase despercebido, em contraste com outras cenas de marcada tensão entre docente e estudantes, apresenta uma possível solução para esse impasse:

Lucie [aluna]: Mas como sabemos qual é o da escrita e qual é o oral?

Professor: Como é que sabemos que a palavra se adequa melhor a um dos registros? Normalmente, isso é uma coisa que... se aprende com a prática. É preciso saber utilizar a intuição.

Aluno: O que significa “intuição”?

Professor: A intuição é quando não utilizamos a razão. Quando não podemos... Não é tanto uma questão de saber ou não, mas de sentir as coisas.

Talvez esse diálogo sobre o registro oral e o formal sinalize a falha desse e de tantos outros professores – assim como o sucesso desse filme de poder simbólico inversamente proporcional a sua simplicidade, com atores amadores e um cenário que pode ser encontrado entre os muros de qualquer escola. Faltou sentir, aproximar-se de seus alunos, e compartilhar, em vez de impor sentidos. É essa saída “intuitiva” que o filme nos apresenta, como se fosse possível pular esse muro no final de um beco sem saída que separa alunos e professores, aproximando-os – para além da razão e suas regras, os sentidos compartilhados.

Referências bibliográficas

BÉGAUDEAU, F. **Entre os muros da escola**. Tradução de Marina Ribeiro Leite. São Paulo, Martins, 2009.

PEÑUELA CAÑIZAL, E. Manifestação de recursos poéticos em dois filmes do Cinema Novo. **Revista Rumores** Ano 1, Número 1, Edição 1. Julho-Dezembro de 2007.

CHOULIARAKI, L; FAIRCLOUGH, N. **Discourse in late modernity** – rethinking critical discourse analysis. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.

ELIAS, N; SCOTSON, JL. **Os Estabelecidos e os outsiders** – sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

FIORIN, J.L. Relações entre sistemas no interior da semiosfera. In: MACHADO, I (org). **Semiótica da cultura e semiosfera**. São Paulo: Annablume, 2007. pp.175-204.

FREUD, S. **Psicologia de grupo e a análise do ego**. Tradução de Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

GOMES, M.R. **Jornalismo e ciências da linguagem**. São Paulo: Edusp; 2000.

_____. **Comunicação e identificação** – ressonâncias no Jornalismo. Cotia (SP): Ateliê, 2008.

LOTMAN, I. **Universe of the mind: a semiotic theory of culture**. Tradução de Ann Shukman. Indianapolis: Indiana University Press, 2000.

VIEIRA, M. "Perto demais se vê de menos: a questão do ponto de vista na adaptação de Closer". In: HAMBURGUER, E; SOUZA, G; MENDONÇA, L; AMANCIO, T (orgs.). **Estudos de cinema – SOCINE, IX**. São Paulo: Annablume; FAPESP; Socine, 2008. pp. 299-311.

Referência audiovisual

ENTRE OS MUROS DA ESCOLA. Laurent Cantet. França, 2008, filme 35 mm.

1. Jornalista formado pela mesma instituição (ECA-USP). E-mail: ivanpaganotti@gmail.com .

Entre os muros da interculturalidade: o “homem marginal” como condição da contemporaneidade

Sofia Zanforlin (UFRJ, doutoranda)¹

Introdução

Esta proposta de trabalho procura articular o princípio de interculturalidade e o conceito de “homem marginal”, desenvolvido por Robert E. Park, baseado no texto de Simmel sobre “o estrangeiro”, e pensar as possibilidades de diálogo com o cinema contemporâneo. Para tanto, pensamos em trazer para esta discussão o filme *Entre os muros da escola* (Laurent Cantet, 2008).

A noção de interculturalidade traz em sua significação a ideia de troca, negociação dos limites de convivência entre diferentes, lutas pelos direitos políticos, cidadania e representação; remetendo à confrontação social e ao entrelaçamento simbólico. A proposta intercultural apreende o mundo enquanto um conjunto de “hegemonias dispersas” (APPADURAI, 2004) e pensa as sociedades a partir da mudança de “problemática da diferença e da desigualdade para inclusão/exclusão”, num contexto em que os indivíduos estão inseridos numa lógica muito mais fluida de pertencimentos diversos.

A questão passa a ser a de pensar como se realizam processos de inclusão, conexão e mobilidade junto ao direito de manifestação à diferença num contexto de mundialização e transculturalidade. Dessa forma, introduzimos o conceito

desenvolvido por Robert E. Park, autor oriundo da Escola de Chicago, sobre o homem marginal. O homem marginal seria apresentado como o híbrido cultural por excelência, já que seria aquele que pertence às primeiras gerações de imigrantes, possuindo vínculos tanto com o país de origem dos seus pais como com o país em que passa a construir seus próprios vínculos identitários e cidadãos.

A peculiaridade do duplo pertencimento está impregnada das características interculturais que ressaltamos acima, porém, mantém latente a possibilidade de expressão dos conflitos e tensões que são aflorados a partir da vivência cotidiana na negociação da identidade. O homem marginal é aquele que trafega entre dois mundos sem, no entanto, realizar o pertencimento definitivo entre eles, sendo um estrangeiro em ambos cenários. Se recorrermos à definição de Simmel para caracterização do estrangeiro, encontramos a seguinte explicação: (...) uma pessoa que chega hoje e amanhã fica.”

Tanto a ideia de homem marginal como de estrangeiro, conjugados ao princípio de interculturalidade, trazem latentes diversas possibilidades de desdobramentos seja do ponto de vista do conflito ou da emancipação e enriquecimento das relações humanas. Essas discussões estão presentes no debate sobre esses conceitos e podem melhor ser observadas na análise do filme de Cantet, *Entre os muros da escola*. O filme pode ser visto com as lentes que os conceitos apresentados vêm elucidar. O entrelaçamento das noções teóricas e das relações de tensão, conflito, negociação, entendimento, é o convite que esta proposta lança, ou seja, pensar a comunicação intercultural como um dado da realidade contemporânea representada na obra escolhida para esta análise.

Entre os muros da escola

Boubacar, Chérif, Esmeralda, Souleymane, Khoumbah, Rhabah, Burak, Wei, Massim, Agam, são alguns dos alunos de uma escola da periferia de Paris e o retrato de uma França atual: uma miscelânea de origens diversas que quebram

com o que é comumente esperado e o que se considera representativo de uma identidade francesa. Esse contraste pode ser sentido já na primeira cena do filme, em que se mostra a sala dos professores reunidos para mais um semestre letivo, professores que dessa vez atendem por nomes como Patrick, Pierre, Olivier, Anne, Isabelle, Julie, Aline, Gilles e, por fim, o professor que protagonizará o filme, François.

O estrangeiro “ficou” e há uma nova geração de franceses entrecortados por uma miríade identitária, povoada de tensões e negociando pertencimentos a partir de seus históricos pós-coloniais, detonados pela história e pela experiência de seus pais e do contato com a cultura de origem, que tampouco será também a sua.

Ao decidir retratar o cotidiano de uma escola da periferia de Paris, o filme passa a revelar a complexidade do tecido social que compõe a França contemporânea e acaba por colocar em cheque o predomínio da noção universalista e assimilacionista do ideário cultural francês, em que o pertencimento é atrelado ao reconhecimento dos valores da nação, onde se faz necessário abdicar da cultura identitária original e abraçar os traços e costumes locais. Será francês todo aquele que passe a viver e comungar das características dessa nação, falando e escrevendo com perfeição o seu idioma, deixando de lado as peculiaridades culturais que remetem a um passado identitário abdicado em favor de uma república laica, porém, repleta de signos próprios de um ocidentalismo eurocentrista. Nesse caminho, a ideia de diversidade arrisca-se a ser suplantada em favor da acomodação das diferenças, a ver os recentes debates em torno da proibição do uso de símbolos religiosos na esfera pública francesa.

Numa das primeiras cenas do filme, vemos a contestação, por parte dos alunos, da escolha do professor, ainda que ilustrativamente, por um nome francês: “– E por que você sempre coloca nomes franceses?”, pergunta a aluna, Esmeralda. “– Você não é francesa?”, questiona François. Ao que ela responde: “– Não. Sou, mas não tenho orgulho de ser”. Contemporiza o professor: “Escolher os nomes em função das origens de cada aluno é impossível”.

Esta será a primeira dentre outras discussões em sala de aula que giram em torno do idioma. Em um outro momento, a discussão vai se dar por meio da contestação da conjugação de tempos verbais, considerados não coloquiais, o que refletiria o pertencimento a uma determinada classe social, a um nível cultural, classificado pelos alunos de esnobe, ou burguês, mas, fundamentalmente, francês. Na verdade, a um tipo específico de ser francês: o não migrante, branco, cristão. Modelo que, nesse universo de uma escola da periferia parisiense, parece estar longe e datado.

Esses debates são reveladores das consequências simbólicas, de tensão e conflito, que a língua traz embutida no seu uso cotidiano. Isto é, a língua é contestada a partir de sua normatização gramatical (tal como ensinada na escola) e pelo seu uso corrente, cotidiano e atual, em conjugação com as corruptelas inevitáveis pelo contato e por sua transformação no momento de encontro com outras culturas e, portanto, com outros códigos lingüísticos. O idioma francês é posto em xeque, ou em revisão, no âmbito do que esses usos e normas significam em termos de batalha simbólica por poder, pertencimento, inclusão, ou seja, em torno de temas mais amplos que refletem as tensões de classe, origem étnica e religião.

Novamente, é contra a concepção universalista que vigorou nas ciências sociais francesas (ver CUCHE, 2002), na sua forma de lidar com imigração, de trabalhar o pertencimento, que, sem perceber, os alunos se rebelam nas suas discussões. Há uma tomada de posição contrária a esse ideário, na qual a assimilação é negada em favor de uma interculturalidade assumida, em que o campeonato de futebol da África, por exemplo, passa a ser vivido com paixão e proximidade, talvez até maior do que as disputas esportivas locais. Dessa forma, reivindica-se uma consciência de pluralidade e de pertencimentos múltiplos, em que a marginalidade, a fronteira, se coloca como uma realidade possível. O filme dá a temperatura de como se instalam sobre fracas bases a relação entre a França e suas colônias do passado, e de como são compostas por mágoas e ressentimentos a vinda e a presença desses novos atores no cenário da França contemporânea.

O filme pode ser apresentado pelo viés da relação professor-aluno, dos conflitos entre autoridade, hierarquia e insubordinação. Diversos episódios desse gênero são vivenciados e são passíveis de reconhecimento e identificação a partir da generalidade e sutileza que permeia essa relação. Numa cena em que o diretor da escola entra para apresentar à classe o novo aluno (Carl, antilhano), que chega a esta escola por ter sido expulso de outra, pede aos alunos que se levantem e avisa: “quero lembrar que isso é apenas uma forma de cumprimentar adultos. Não um sinal de submissão, nem de humilhação”. Tem-se aí uma amostra da tensão que percorre a relação e a construção de uma hierarquia que necessita de explicações contínuas para a sua instalação. Assim como em outros episódios em que a autoridade do professor François é frequentemente desafiada ou até mesmo ridicularizada, num teste permanente dos seus limites, construindo um cenário de conflito iminente.

No entanto, ainda que se trate da relação de sala de aula, do conflito entre autoridade e subordinação, entre adultos e adolescentes, as querelas surgem sempre em torno de uma afirmação identitária sensível, mal resolvida e frágil: na disputa por uma língua ou por um nome que confronta, na realidade, passado e presente, entre uma França velha e nostálgica e uma outra França transformada por uma nova mistura, que passará decisivamente pela sua nova constituição cultural, cristã, muçulmana, negra e africana. A tensão será permanente entre a identidade dos pais e as suas, uma vez que a maioria dos alunos é nascida na França, e o estereótipo do ser francês, com o qual eles estão longe de se identificar. A nova geração de moradores da periferia de Paris está distante dos bairros tradicionais que compõem o cartão postal da cidade, portanto, invisíveis aos olhos do que se pretende como marca distintiva e constitutiva da nação.

Além de ser o ator que vive o professor de francês do filme, François Begaudeau é também autor do livro que deu origem ao roteiro (também escrito por ele). Essa escolha borra a fronteira entre ficção e verdade, uma vez que se baseia numa experiência vivida. E assim também acontece com todo o elenco, formado por estudantes reais, usando seus nomes verdadeiros: os alunos foram

selecionados em ateliês de improvisação realizados pelo diretor no colégio Françoise Dolto, onde também aconteceu a filmagem.

A direção impressa por Laurent Cantet parece querer tensionar ao máximo a ideia de estarmos constantemente lidando com limites e fronteiras cada vez mais frágeis e difíceis de serem entendidas. É ficção, porém, sua linguagem se assemelha à do documentário, no momento em que opta pelos nomes verdadeiros dos atores nas personagens, por sabermos que se trata de um professor de fato, com uma real experiência de sala de aula. Realizado com baixo custo, alinha-se a uma multiplicidade de filmes atuais em que se questiona a forma de fazer o cinema e apresenta uma pluralidade de possibilidades e inovações na maneira de realizar uma película. Sutilmente, a direção de Cantet se afirma através de planos-sequência reflexivos, da câmera que permanece distante nas cenas do pátio e onde a proximidade se dá apenas entre os “muros” da sala de aula, lugar onde os conflitos tomam forma.

O clímax é atingido quando o professor François perde o controle ao insinuar que o comportamento de duas alunas no conselho de classe se assemelhava ao de “vagabundas”. O comentário dá origem a uma sequência de acontecimentos que vão culminar com a saída intempestiva do aluno Souleymane, representado como problemático desde o início do filme, e a agressão, ainda que acidental, de uma outra aluna, Khoumba. O episódio conclui-se com a expulsão do aluno da escola, sem antes passar pela reunião do conselho onde se encontrava a sua mãe, originária do país africano Mali, e não francófona. O filme lida também com a possibilidade de saída do aluno chinês Wei, cuja mãe havia sido presa e deportada pela polícia de imigração. Nesse caso, há a mobilização dos professores a fim de manterem Wei na escola, já que se trata de um bom aluno.

O filme termina juntamente com a conclusão do ano letivo, sem, no entanto, apresentar nenhuma ‘conclusão’, ou seja, sem apontar nenhum senso de ‘moral da história’. Afinal, um novo ano letivo terá início, juntamente com novos conflitos inerentes ao próprio processo educativo, e novas tensões inevitavelmente

surgirão. Na última cena em sala de aula, duas surpresas. Esmeralda, que, num tom desafiador e debochado, afirma não ter aprendido nada durante aquele ano na escola, cita a leitura de *A República*, de Platão, leitura indicada pela irmã mais velha, para surpresa de François. Porém, a surpresa maior é trazida por uma aluna que vai ao professor quando todos já se retiraram, para também afirmar que não aprendera nada naquele ano, num outro tom, de preocupação e medo: “não quero ir para escola profissionalizante”. Depois disso, alunos e professores confraternizam durante um jogo de futebol no pátio.

O homem marginal como condição contemporânea

O estrangeiro incorpora a figura do viajante potencial: embora não tenha partido, ainda não superou completamente a liberdade de ir e vir. E embora possa já pertencer a um grupo espacial, sua posição nesse grupo é determinada pelo fato de não pertencer a ele desde o princípio, mas de ter introduzido nele novas qualidades e novas posições. O estrangeiro estaria, assim, no limiar, na tensão entre proximidade e distância, sendo necessário um exercício de sutileza para a compreensão que o conceito de estrangeiro exige: “ele que está próximo, está distante: ser estrangeiro é uma forma específica de interação” (SIMMEL, 1983, p. 183).

“Próximo” na medida em que “sentimos traços comuns de natureza social, nacional, ocupacional, ou genericamente humana. “Distante” quando esses traços se estendem para além dele ou além de nós, nos ligam apenas porque ligam “muitíssimas pessoas” (Idem, p. 186). Outra comparação realizada por Simmel para “ilustrar” a figura do estrangeiro é a do indigente e as variadas espécies de “inimigos internos”. O estrangeiro pode vir a ser um elemento do próprio grupo, e não apenas aquele indivíduo que vem de fora, de outra cidade, de outro país: se por um lado está dentro e é membro, por outro está fora e o confronta.

É apoiado na concepção de estrangeiro de Simmel que Park elabora a noção de homem marginal, baseado na segunda geração de imigrantes, mestiço, híbrido, à margem, suscetível aos efeitos da desordem do grupo familiar e, portanto, também à criminalidade e delinquência. O homem marginal é aquele que ao separar-se de sua cultura de origem é sempre alguém que constrói para si uma nova identidade. Ele viveria em um estado de crise permanente, porque vive entre dois mundos e, em ambos, é um pouco estrangeiro: “é na mente do homem marginal onde as mudanças e fusões culturais se dão – que melhor se pode estudar o processo de civilização e progresso”. Constrói-se assim o modelo do homem que, vivendo entre fronteiras, tornaria-se o modelo do cosmopolita, do cidadão do mundo.

Nesse cenário, a interculturalidade surge como amparo fundamental para a negociação de pertencimentos de cidadãos cada vez mais globais, que possuem, ainda assim, todo um histórico pessoal identitário, impossível de ser apagado em favor de alguma nova ou única identidade. O intercultural, como possibilidade de comunicação entre diferentes, assume a cultura como ponte para um diálogo nem sempre fluídico, muitas vezes conflitante, porém, apoiado numa base de negociação constante e imprescindível. Qualquer coisa fora disso, torna-se imposição, ou sobreposição de uma expressão em detrimento de outras.

De fato, o intercultural não vem reivindicar o direito à diferença, mas parte dela como um dado inexorável da realidade global. Não surge também imbuído do ideal de recuperação das utopias humanistas que habitam o arcabouço de intenções do multiculturalismo, no entanto, reclama a aplicabilidade de seus princípios a todos os tipos de comunidades, aos diferentes grupos componentes da paisagem multicultural e para com a sociedade em geral, o direito de cultivar e manifestar seus diversos e plurais pertencimentos culturais.

O pressuposto intercultural parece estar em sintonia com o que pretendeu o diretor Cantet, ao explicar que “atravessamos os muros da escola para falar da sociedade nos dias de hoje, das relações humanas, da noção de autoridade,

não só através da figura do professor, e de como as pessoas se colocam diante dessa autoridade. O filme também aborda o fato de pertencer a uma comunidade”.² O pertencimento comunitário na contemporaneidade, a partir da representação construída pelo filme, seria traduzido como frágil, tenso, conflituoso, questionador. Pertencer passa a significar indefinição, temporalidade, escolha, revisão, construção. Porém, é esse o cenário que pode trazer ampliação de direitos e inclusões, uma vez que não fecha os olhos para a diferença, a diversidade e a multiplicidade de se costurar identidades e identificações. A condição de viajante, de migrante, portanto, vem revelar a falsidade da crença na unidade, ou em essencialismos. O conflito é da ordem do humano. A negociação o seu melhor caminho.

Referências bibliográficas

APPADURAI, Arjun. **Dimensões culturais da globalização**. Lisboa, Editorial Teorema, 2004.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas Ciências Sociais**. Bauru: EDUSC, 2002.

EAGLETON, Terry. **A idéia de cultura**. São Paulo: editora UNESP, 2005.

PARK, Robert E. Human migration and the marginal man. **The American Journal of Sociology**, v. 33, n. 6, 1928, p. 881-893.

ROGERS, Everett M. Georg Simmel's concept of the stranger and intercultural communication research. **Communication Theory**, v. 9, fevereiro 1999, p. 58-74.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: CosacNaify, 2006.

SAYAD, Abdelmalek. **A imigração ou os paradoxos da alteridade**. São Paulo: Editora da USP, 1998.

SIMMEL, Georg. O estrangeiro [1908]. In: MORAIS FILHO, E. de (org.). **Georg Simmel: Sociologia**. São Paulo: Ática, 1983, p. 182-188.

_____. A metrópole e a vida mental [1902]. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.) **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967, p. 13-28

-
1. Formada em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco, mestre em Comunicação, Cultura e Sociedade pela Universidade de Brasília e doutoranda em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Autora do livro Rupturas possíveis - representação e cotidiano, na série Os Assumidos, publicado pela editora Annablume (2005). E-mail: sofiazanforlin@uol.com.br.
 2. A entrevista de Laurent Cantet pode ser encontrada no link: <http://cinema.uol.com.br/oscar/ultnot/2009/01/30/ult4332u980.jhtm>



Imagens e poder ideológico

***O saci* e a “brasilidade”**

Luís Alberto Rocha Melo (UFF)¹

Este texto aborda o filme *O saci* (1953), longa de estreia de Rodolfo Nanni, considerado como um exemplo de aplicação das teses nacionalistas ao cinema brasileiro dos anos 1950. Uma das características centrais do discurso sobre o cinema independente no Brasil, naquele momento, dizia respeito à formulação de uma expressão “brasileira” que garantisse a “autenticidade” dos filmes produzidos.² *O saci* responde a uma série de *requisitos* a princípio coerentes com essa formulação, seja pela escolha da adaptação literária de uma obra de Monteiro Lobato, seja pela ambientação rural, seja ainda pela utilização do folclore e de elementos relativos a uma determinada noção genérica de “cultura popular”.

Interessa-nos aqui examinar em que medida esses valores se aplicam ou não ao filme em questão. Nosso propósito é verificar *se* e *como* a noção de “brasilidade” pode ser entendida e observada para além dos limites do discurso extrafílmico, isto é, dos textos publicados na imprensa e das teses apresentadas nos congressos dos anos 1950. Vale sublinhar que quando me refiro à noção de “brasilidade” estou me remetendo sobretudo às discussões que mobilizaram os críticos e realizadores ligados ao Partido Comunista Brasileiro, dentre os quais se destacam Alex Viary, Carlos Ortiz, Nelson Pereira dos Santos e o próprio Rodolfo Nanni.

O saci foi filmado em 1951, um ano após Rodolfo Nanni voltar de Paris, e lançado em 1953. Assim que chegou ao Brasil, Nanni ingressou na produção

de *Aglaia*, filme inacabado dirigido por Ruy Santos. O convite para dirigir *O saci* partiu de Arthur Neves, sócio de Caio Prado Júnior na editora Brasiliense, que havia publicado as obras de Monteiro Lobato. Pintor, ex-aluno do IDHEC (Institute des Hautes Études Cinématographiques), Rodolfo Nanni vivenciara em Paris um momento de efervescência cultural ligada ao Partido Comunista, convivendo com Carlos Scliar, Otávio Araújo, Jorge Amado e Joris Ivens. Nos anos 1950, Nanni teve destacada atuação nos Congressos Nacionais de Cinema, apresentando a tese “O produtor independente e a defesa do cinema nacional”.³

No livro *Rodolfo Nanni: um realizador persistente*, há algumas informações interessantes sobre o grau de improvisação e de amadorismo que cercou a produção de *O saci*. Essas condições precárias chocaram o jovem egresso do IDHEC, sobretudo porque a primeira experiência de Nanni no cinema brasileiro – o filme *Aglaia* – resultou frustrada. O próprio Nanni é quem narra:

[Em *Aglaia*], Ruy Santos era o diretor e diretor de fotografia do filme. Jorge Ileri era diretor de produção e Alex Viany, diretor de diálogos. Eu achava estranho porque todos eram diretores de alguma coisa. O fato é que precisavam de uma pessoa para fazer a continuidade. Tornei-me o continuísta e estava achando ótimo. Infelizmente, o filme não foi concluído, apesar de estar quase todo filmado. Problemas de verba. Pensei: “Então aqui é assim?”. Comecei a ficar preocupado, depois da euforia inicial. (BARBOSA, 2004, p. 73)

A experiência em *Aglaia* foi, porém, fundamental, porque a partir desse filme Nanni pôde montar, para *O saci*, uma equipe básica que o ajudou a conceber o filme e a “segurá-lo” durante a produção: Ruy Santos na fotografia, Alex Viany na direção de produção e Nelson Pereira dos Santos na assistência de direção. Excetuando-se Ruy Santos, grande parte da equipe era composta por pessoas que tinham pouca experiência em cinema, e isso incluía Nelson Pereira dos Santos, Alex Viany e o próprio diretor, Rodolfo Nanni. A mulher de Nanni, a artista

plástica Thereza Nicolao, que nunca havia trabalhado em cinema anteriormente, encarregou-se da cenografia. No elenco, com exceção de Maria Rosa Ribeiro, atriz que interpreta D. Benta, a maior parte dos atores mirins e adultos eram amadores. Em suas memórias, Nanni destaca três deles: Benedita Rodrigues, ex-cozinheira do próprio Monteiro Lobato, que interpreta Tia Nastácia; o pintor Otávio Araújo (Tio Barnabé), amigo de Nanni desde Paris; e Mário Meneghelli, maquinista da produção, que interpreta a bruxa Cuca (BARBOSA, 2004, p. 77).

O *saci* foi filmado em Ribeirão Bonito, interior de São Paulo, graças aos contatos de Arthur Neves com a cidade. De acordo com Nanni, os equipamentos foram alugados da Cinematográfica Maristela, incluindo câmera, refletores e “até um gerador para iluminar as cenas noturnas na mata” (BARBOSA, 2004, p. 79).

Os textos críticos sobre *O saci* demonstram que o filme foi bem aceito. Dentre os aspectos positivos apontados pelas resenhas da época, destacam-se: 1) a escolha da obra de Monteiro Lobato; 2) o fato de ser a primeira produção brasileira especificamente voltada para o público infantil; e 3) a excelência técnica da fotografia de Ruy Santos.

Outros pontos positivos são os bons desempenhos dos atores amadores, a trilha musical de Cláudio Santoro (bem “brasileira”) e os diálogos. Em todos esses pontos destacados pela crítica, a noção implícita ou explícita de “brasilidade” está presente. Em uma reportagem não assinada sobre o filme, a revista *A Scena Muda* chega mesmo a falar que *O saci* indica um caminho, o da “pureza nacional”.⁴

Como pontos fracos, os textos da época criticam a pobreza de recursos, visível na produção e no resultado. Mas essa pobreza não compromete a boa direção de Rodolfo Nanni; ao contrário, só faz com que ela mereça ser reconhecida.

Luiz Carlos Bresser-Pereira nota: “Indiscutivelmente, apesar de seus defeitos [,] de suas limitações e da indisfarçável pobreza com que foi realizado, [*O saci*] é um dos filmes mais bonitos que o Brasil produziu” (BRESSER-PEREIRA, 1953, p. 386). Quanto à direção de Nanni, o crítico pensa que “nada se poderia

esperar de melhor” para um estreante, ainda mais em termos brasileiros. E conclui: “O ex-aluno do IDHEC está de parabéns” (BRESSER-PEREIRA, 1953, p. 387).

A menção ao IDHEC é importante, pois revela que, para Bresser-Pereira, é a formação de Nanni no exterior que teria contribuído para o sucesso da direção.

A importância da escolha de Monteiro Lobato é enfatizada por Alberto Shatovski em *Jornal do Cinema*. O crítico considera *O saci* “um dos mais importantes filmes brasileiros do ano” de 1953, e ele explica por quê: trata-se de um filme que “se diferencia em espírito” de quase tudo o que foi feito até então pelo “cinema nacional”. Lobato é definido como o “grande pai das crianças brasileiras (e orientador de adultos: ‘Existe petróleo no Brasil e ele é nosso’)”. Contribui para a qualidade do filme o fato de que quem adaptou *O saci* para o cinema foi Arthur Neves, intelectual comunista que “conviveu por muito tempo com o grande escritor brasileiro”. Shatovski diz ainda que “a música, o paisagístico e os diálogos” são os três principais elementos que contribuíram para fazer de *O saci* uma obra que “merece a qualificação de *bela*”. Dentre esses três elementos, o que mais impressiona o crítico é o “paisagístico”, garantido pela fotografia de Ruy Santos:

O grande fotógrafo brasileiro apresentou em *O saci* um de seus melhores trabalhos, captando com uma riqueza de detalhes aquelas esplendorosas vastidões de campos que servem de motivo para os passeios e brincadeiras de Pedrinho, Narizinho e a boneca Emília. Efetivamente é o tratamento fotográfico do filme o grande sustentáculo daquela ambientação de que falamos. (SHATOVSKI, 1953, p. 10)

Aqui passo a privilegiar a discussão propriamente estética de *O saci*. O “tratamento fotográfico” de Ruy Santos é um aspecto central para se pensar a noção de “brasilidade”, já que ele evocaria de forma *autêntica* (logo, *brasileira*) o ambiente rural em que se passa a história, ao mesmo tempo em que cria uma atmosfera de fantasia condizente com a proposta de um filme voltado prioritariamente às crianças.

Que padrão fotográfico o filme escolhe para conciliar esses dois polos, isto é, a “autenticidade” do ambiente e a “fantasia” do conto infantil?

Na já citada reportagem de *A Cena Muda*, em parte calcada em uma entrevista concedida por Rodolfo Nanni, encontramos a seguinte informação:

[...] enquanto Nanni preparava a realização do filme surgiu a idéia de convidarem o grande fotógrafo Gabriel Figueroa para fotografar o filme que, tendo que ser filmado sobretudo em exteriores, seria uma excelente matéria prima para o mexicano trabalhar. Figueroa interessou-se. Cartas foram trocadas, mas o assunto morreu.⁵

Esse trecho é significativo, pois sugere que, em relação ao aspecto fotográfico, o projeto de *O saci* recorreu a uma matriz estilística precisa: o cinema mexicano de Emilio Fernandez e de Gabriel Figueroa. De fato, em *O saci* podemos reconhecer, em diversos momentos, uma espécie de clichê relacionado a essa matriz: a utilização da câmera baixa, recortando as figuras contra um céu carregado de nuvens. Isso indica que a escolha de Ruy Santos para dirigir a fotografia de *O saci* não se deveu apenas à sua experiência como profissional em atividade desde os anos 1930, à sua ligação com o PCB ou ao trabalho anterior de Rodolfo Nanni em *Agláia*. Embora esses dados sejam fundamentais, não se pode menosprezar a evidente proximidade de Ruy Santos com o estilo fotográfico de Gabriel Figueroa, proximidade reconhecida na época pelo próprio meio cinematográfico.⁶

Assim, podemos dizer que, no caso de *O saci*, a “brasilidade” da fotografia de Ruy Santos teve como uma de suas referências principais o que naquele momento era percebido genericamente como um *estilo Gabriel Figueroa*. Esse dado nos permite relativizar a noção de que a referência principal dos realizadores independentes dos anos 1950 seria o neorrealismo italiano. No caso de *O saci*, nada mais distante do tratamento fotográfico de Ruy Santos do que o estilo neorrealista. Trabalhando com refletores, rebatedores e contraluzes, usando

filtros para equilibrar a luz sobre os atores e o céu ao fundo com suas nuvens bem recortadas, Ruy Santos recusa o estilo cru do cinema italiano neorrealista, aproximando-se bem mais do padrão fotográfico hollywoodiano, facilmente percebido em inúmeros *westerns* norte-americanos, sobretudo aqueles dirigidos por John Ford – cineasta com quem, aliás, Gabriel Figueroa veio a trabalhar. No caso brasileiro, a filiação a esse padrão já se encontra marcada no tratamento fotográfico da Vera Cruz implementado a partir do final dos anos 1940 por nomes como Chick Fowley e Ray Sturges.

O *saci* teve parte de sua ação filmada em exteriores e parte filmada em um estúdio improvisado numa fábrica desativada. Nessa fábrica, foi montada a casa do Sítio do Pica-pau Amarelo. Foram fundamentais os trabalhos de Thereza Nicolao e, mais uma vez, de Ruy Santos, a primeira na cenografia e na aquisição de móveis e utensílios, e o segundo na solução de determinados problemas, sendo o principal deles a forma de fotografar o exterior *a partir de dentro* da casa. Refiro-me sobretudo às cenas que se passam à mesa de refeições. Em enquadramentos tomados em conjunto, temos a mesa, Narizinho, Pedrinho e Emília, e D. Benta sentada à ponta. Ao fundo, atrás de D. Benta, mais à esquerda, a janela está aberta e através dela podemos ver o pomar.

Ali, o que ocorre é uma espécie de *back-projection* improvisado, pois o pomar que vemos emoldurado pela janela é, na verdade, uma ampliação fotográfica de grandes proporções feita por Ruy Santos, de árvores que ele mesmo fotografou. Uma vez ampliada, a fotografia foi colada ao cenário para funcionar como o “espaço exterior”. (BARBOSA, 2004, p. 79) Esse recurso cenográfico/fotográfico se torna particularmente interessante quando se pensa na questão da autenticidade dos ambientes e das paisagens, aspecto que, como vimos, está presente nas críticas ao filme de Nanni.

Os interiores de *O saci* são inteiramente construídos. Isso criou uma diferença qualitativa entre as cenas rodadas em “externas” e as cenas rodadas em “internas”, diferença visível para alguns críticos.

Nota-se que o diretor Rodolfo Nanni lutou com as dificuldades comuns ao meio e agravadas pelo fato de grande parte das filmagens serem em exteriores. [...] Faltou [...] unidade à fotografia. [...] A iluminação dos interiores é fraca sentindo-se, porém, a precariedade do material. (JONALD, MAXIMIANO & SANIN, 1954, p. 25)

Essa era de fato uma das maiores dificuldades dos fotógrafos brasileiros naquele momento: harmonizar os interiores e os exteriores. A homogeneidade no tratamento fotográfico dos cenários era importante para conferir não só a tão pretendida “autenticidade”, como também uma certa “ilusão de realismo”, entendida aqui em seu sentido de apagamento das evidências de artificialidade do discurso fílmico e da imagem cinematográfica.

Por outro lado, a dualidade “exterior/interior” tem importância dramática fundamental em *O saci*. Aqui, deixo de examinar propriamente o trabalho fotográfico de Ruy Santos para me concentrar na relação que o filme cria entre esses dois ambientes principais, isto é, o *Sítio* e a *Mata*. É a partir dessa divisão que se estruturam as aventuras de Pedrinho, de Narizinho e do Saci. O Sítio funciona como um limite a marcar o lado de dentro, o mundo interior, o espaço das regras e da *civilidade*; a Mata, por sua vez, apresenta-se como o lado de fora, o mundo exterior, o espaço dos desafios e da fantasia.

É claro que essas fronteiras não são sempre nítidas: no Sítio a fantasia também está presente, sobretudo na figura da Emília, a boneca falante. No filme, ela é o único personagem “fantástico” pertencente ao universo do Sítio. Na Mata também existem regras, embora elas pertençam ao “sobrenatural”. A própria noção de que a Mata é o “mundo de fora” é, no fundo, relativa: quando se passa para “o lado de lá”, isto é, para o mundo da Mata, na verdade se “entra” em um universo fechado, repleto de segredos e de mistérios.

Cabe a Pedrinho e a Narizinho estabelecerem a ponte entre esses dois “mundos”. Eles transitam com facilidade entre o Sítio e a Mata e por

isso promovem conexões. São várias as cenas em que Pedrinho e Narizinho ultrapassam cercas e porteiras. É curioso o destino que se dá a Emília: ela cai em um riacho e fica encharcada. Com o intuito de secá-la, Narizinho a pendura em um arame, junto a uma cerca. E é assim, nesse meio-termo entre os dois “mundos”, que Emília permanecerá durante o resto do filme, não participando das aventuras de Pedrinho e de Narizinho.

Quando o saci é aprisionado por Pedrinho, o filme concentra-se na relação de amizade que nasce entre os dois. Esse é um dado relevante: embora seja feito prisioneiro, o saci logo se torna amigo de Pedrinho – a quem chama de *Dom Pedrinho* – e se oferece para ajudá-lo a escapar dos perigos da Mata. Como a simpatia entre os dois é mútua, o saci deixa que Pedrinho assista a uma reunião da sacizada, em pleno coração da Mata; Pedrinho, por sua vez, o leva para dentro do Sítio, onde é tratado com repulsa por Tia Nastácia, mas é bem recebido por D. Benta. Ou seja, tanto o saci quanto Pedrinho experimentam mundos diferentes; embora estabeleçam laços de amizade, sabem que pertencem a realidades diversas. Isso fica claro quando o saci resolve voltar para a Mata, deixando com Tio Barnabé – também um personagem “fronteiriço”, sabedor das coisas da Mata e fiel interlocutor da gente do Sítio – o recado de que gosta mesmo é de viver livre. Não há lugar para o saci no sítio de D. Benta. No plano final, Pedrinho, Narizinho e Emília correm até o limite do Sítio, sobem na cerca e contemplam a imensa Mata à frente. Na fronteira entre esses dois “mundos”, as crianças se entreolham, sentindo falta do saci, e se perguntam: “E agora, como vai ser?”

Essa divisão entre o Sítio e a Mata não foi observada pela crítica da época, que de uma forma geral entendeu que *O saci* trabalhava de forma harmônica com um determinado universo rural e infantil. As divisões que o filme estabelece dentro desse universo não foram consideradas, em parte porque elas também acabariam por acentuar um aspecto bastante incômodo para a noção de “brasilidade”, qual seja, a questão racial. No entanto, *O saci* é um filme particularmente interessante para se analisar um determinado tratamento dado ao personagem negro,

tratamento esse bastante dúbio: por um lado, temos um personagem como o saci, esperto, arreiro, amante da liberdade e pouco afeito às disciplinas e convenções civilizadas. Por outro, temos Tio Barnabé e Tia Nastácia, negros “domesticados” por D. Benta. É Tio Barnabé, com sua sabedoria e docilidade de “preto velho”, que explica a Pedrinho como se deve prender um saci. E Tia Nastácia não perde oportunidade de tratar o saci como uma assombração.

O filme estabelece, assim, duas realidades bem distintas para os personagens negros: no Sítio, predomina a semiescavidão, os personagens negros são dóceis e “sabem a quem servir”. A trilha musical de Cláudio Santoro enfatiza esse aspecto. Sempre que Tio Barnabé aparece (ou, por exemplo, quando Tia Nastácia pita o seu cachimbo), Santoro faz uso de melodias cadenciadas e de instrumentos de sopro que evocam a típica “música-tema de escravo”. Já no mundo da Mata, o saci é livre, pode fazer o que quiser e se reúne com seus companheiros em espécies de quilombos.

Por outro lado, é importante notar que, se Tia Nastácia e Tio Barnabé são humanos, o saci é uma criatura sobrenatural, pertence ao mundo das assombrações e do folclore. Isso estabelece uma ambiguidade na forma como o filme trata a liberdade, apenas possível para um personagem que não pertence à esfera do “humano”. Um dado complicador a mais é que, no universo dramático do filme de Nanni, todos os personagens estão sujeitos ao fantástico, dentro ou fora do Sítio. Assim, o saci, embora “sobre-humano”, *existe* tanto quanto qualquer outro personagem humano. No universo fantasioso do Sítio e da Mata, graças a Pedrinho e a Narizinho, as duas realidades se misturam. Resta, assim, o tema da liberdade que, no filme, ganha esses dois tratamentos: no Sítio, Tia Nastácia e Tio Barnabé são resquícios da escravidão e não podem ser chamados de personagens “livres”; no mundo da Mata, o saci pode ser “livre”, contanto que não vá além dos seus domínios, isto é, não ultrapasse as cercas que delimitam o Sítio.

Como vimos anteriormente, os textos críticos publicados na época do lançamento de *O saci*, em 1953, preferiram tratar de outros aspectos – a questão

do filme infantil, a captação do ambiente rural, o caráter “brasileiro”. Por isso, não deixa de ser surpreendente encontrarmos um artigo como “Os intérpretes de cor em nosso cinema”, publicado em 1954 na revista *A Scena Muda*, com comentários como esse:

Muitos têm sido os filmes em que o negro tem aparecido. Não diríamos que tem havido uma apresentação negativa. Porém valorizam um aspecto da superfície – o exclusivamente plástico. São as cenas de macumba, frequentes em filmes brasileiros com os batedores de atabaques; são os hercúleos pescadores e carregadores que figuram no primeiro plano do quadro, a mulatinha de linhas insinuantes etc. Isto, quando não é motivo de chacota, lugar comum no cinema americano. Muitas vezes os próprios atores negros se têm prestado às caçoadas à sua gente. É o desrespeito por si próprio e pelos outros e não pode este fato ser encarado com remissão. [...] Houve alguns filmes bastante louváveis. Porém, não atingiram o problema com objetividade, descambando para o melodrama inconsequente. Valem como iniciativa e afirmação da necessidade de encarar-se a questão. É o caso de *Moleque Tião*, *Também somos irmãos*, *Sinhá Moça*, *O saci* e mais um ou outro que abordou o tema do negro com tintas de superfície [...]. (SANIN, 1954, p. 8-9)

O artigo reproduz, ainda, uma declaração de Ironides Rodrigues, intelectual ligado ao Teatro Experimental do Negro:

Não se pode acusar o cinema brasileiro especificamente. Seria uma injustiça. No cinema mundial o papel do negro tem sido o de colorir filmes. As concessões ao público prejudicam a ousadia dos empreendedores. Podemos isolar, da grande safra que utilizou negros como atores, *O saci* como a iniciativa brasileira mais louvável no cinema nacional [...]. (SANIN, 1954, p. 8-9)

O curioso é que mesmo em um texto preocupado em criticar essa representação, pouco se fala sobre como em *O saci* os personagens negros foram tratados de forma estereotipada. A noção de “brasilidade” certamente ofuscava discussões interessantes como a que foi proposta pelo cronista de *A Cena Muda*, impedindo de ir além na verificação de que um filme como *O saci* na verdade está longe de mostrar um mundo de paz, sem divisões e sem guerras, como pontifica Dona Benta em suas preleções para seus netos queridos, sentada diante da mesa de refeições fartamente servida por Tia Nastácia.

Referências bibliográficas

BARBOSA, Neusa. **Rodolfo Nanni**: um realizador persistente. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. “**O Sacy**”. Crítica de cinema em O Tempo. São Paulo, 16 set. 1953. Disponível em <http://www.bresserpereira.org.br/Works/CriticaCinemaOTempo1953.pdf>.

“COM o filme O sacy o cinema nacional volta-se para a criança”. **A Scena Muda**. Vol. XXXIII, nº 11, Rio de Janeiro, 11 mar 1953, p. 4-6. Disponível em http://lasarsegall.bireme.br/pop_711_2.php?capa=s/1953/03/33/0011/s195303330011a000.jpg&pagina=61&cont1=1&info=on/off/off/off/on/34/3. Acesso em: 04 out. 2009.

“FICHA técnica: Ruy Santos”. **Jornal do Cinema**, Rio de Janeiro, nº 38, dez. 1955, p. 38.

GALVÃO, Maria Rita. “O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente”. **Cadernos da Cinemateca**: 30 anos de cinema paulista, 1950-1980, nº 4, São Paulo, 1980, p. 13-23.

JONALD, MAXIMIANO, C. & SANIN. “80 pré-estreias do Festival”. **A Scena Muda**. Vol. XXXIV, nº 15, Rio de Janeiro, 14 abr. 1954, p. 25. Disponível em <http://www.museusegall.org.br/scripts/wxis.exe/bjks/navpdf/>. Acesso em: 04 out. 2009.

NANNI, Rodolfo. “**O produtor independente e a defesa do cinema nacional**”. Tese apresentada no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro, em 1952 (datil.). Disponível em <www.alexviany.com.br>. Acesso em: 04 out. 2009.

SANIN. “Os intérpretes de cor em nosso cinema”. **A Scena Muda**. Vol. XXXIV, nº 13, Rio de Janeiro, 31 mar. 1954, p. 8-9. Disponível em: <http://www.museusegall.org.br/scripts/wxis.exe/bjks/navpdf/?IsisScript=scripts/bjks/irbjks/navpdf.xis&total=2&PDFS=s195403340013f008.pdf;s195403340013f009.pdf>. Acesso em: 04 out. 2009.

SHATOWSKI, Alberto. “O sacy”. **Jornal do Cinema**, nº 29, Rio de Janeiro, nov. 1953, p. 10.

Referência audiovisual

O SACI. Rodolfo Nanni. Brasil, 1953, filme 35 mm.

-
1. E-mail: luisrochamelo@gmail.com.
 2. Ver GALVÃO, Maria Rita. “O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente”. **Cadernos da Cinemateca**: 30 anos de cinema paulista, 1950-1980, nº 4, São Paulo, 1980, p. 13-23.
 3. Ver NANNI, Rodolfo. O produtor independente e a defesa do cinema nacional. Tese apresentada no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro, em 1952 (datil.). Disponível em <www.alexviany.com.br>. Acesso em: 04 out. 2009.
 4. “Com o filme O sacy o cinema nacional volta-se para a criança”. **A Scena Muda**. Vol. XXXIII, nº 11. Rio de Janeiro, 11 mar 1953, p. 4-6. Disponível em http://lasarsegall.bireme.br/pop_711_2.php?capa=s/1953/03/33/0011/s195303330011a000.jpg&pagina=61&cont1=1&info=on/off/off/off/on/34/3. Acesso em: 04 out. 2009.

5. "Com o filme *O sacy* o cinema nacional volta-se para a criança", cit.
6. Em um artigo publicado em *Jornal do Cinema*, há um parágrafo específico sobre essa relação entre Ruy Santos e Gabriel Figueroa: "Acusado de excessos formalistas, durante muito tempo Ruy Santos tinha também a fama de ser um excelente fotógrafo de exteriores que ficava às tontas quando dentro de um estúdio. Se sua queda pelas enquadrações preciosas, pelas nuvens à Figueroa (que lhe valeu, dado pelo amigo [Alex] Viany, o irritante apelido de Figuerry), não pode ser negada [...], a verdade é que, tão cedo teve a oportunidade de trabalhar intensivamente num estúdio (*Multifilmes*, 1952/54), em pouco tempo dominou com facilidade os segredos da iluminação artificial." Ver "Ficha técnica: Ruy Santos". *Jornal do Cinema*, Rio de Janeiro, nº 38, dez. 1955, p. 38.

Videogramas de uma revolução: **o acontecimento pela imagem**

Julia Fagioli (UFMG)¹

Introdução

O presente trabalho tem como objetivo principal analisar de que forma o cinema documentário utiliza imagens transmitidas ao vivo pela televisão, bem como as implicações estéticas e políticas desse uso. Para isso, realizar-se-á um estudo de caso do filme-ensaio *Videogramas de uma revolução* (Alemanha, 1991/1992), de Harun Farocki e Andrei Ujica.

Em um primeiro momento, será preciso compreender as características das imagens transmitidas ao vivo: a simultaneidade entre o real e sua encenação e a imprevisibilidade. Nos anos 1960, a captação direta ganha força, tornando possível a utilização de imagens eletrônicas pelo cinema. A televisão reproduz o presente e suas imagens se tornam arquivo, adquirindo característica de *testemunho*. Porém, é no cinema documentário, como imagens ao vivo impossíveis, que o real contido nelas nos interpela. Isso ocorre pelo fato de que a TV trata de um aqui e agora, enquanto as imagens de arquivo – noção essencial a este trabalho – carregam em si *vestígios*, traços do acontecimento. As imagens ao vivo são imagens de arquivo no momento de sua gênese e, por isso, há um estreitamento da relação entre o acontecimento e sua imagem.

Após essa caracterização, é preciso compreender algumas noções sobre o

documentário a partir, de forma prioritária, do pensamento do crítico e estudioso de cinema Jean-Louis Comolli (2008). A primeira delas é a maneira como o real atravessa o documentário, um cinema que filma restos, vestígios, possibilitando uma reescritura do mundo. A segunda noção diz respeito ao *fora de campo*, que existe para toda imagem, uma parte invisível, uma particularidade não exposta ao olhar. A partir daí, percebe-se que é justamente nos vestígios que guarda e naquilo que esconde que a imagem encontra suas formas de resistência.

A partir desse caminho teórico será possível analisar o filme-ensaio *Videogramas de uma revolução*, uma vez que nele um acontecimento é reconstruído: a revolução que levou à queda da ditadura na Romênia. Nessa reconstituição histórica, Farocki toma como ponto de partida imagens transmitidas ao vivo pela emissora de televisão do país, controlada pelo Estado, deslocando-as para o cinema. Daí em diante cria uma montagem de imagens de arquivo feitas por cinegrafistas amadores anônimos, que permitem ver aquilo que a televisão não mostrou.

A imagem ao vivo e seu potencial de arquivo

Até os anos 1950, a televisão produzia apenas imagens ao vivo. Havia uma grande dificuldade em arquivar imagens, o que só poderia ser feito em película. Por esse motivo é que Philippe Dubois (2004) define que a televisão, em seus primórdios, seria uma “máquina do esquecimento”. Com o desenvolvimento da imagem eletrônica, tornou-se viável o armazenamento de imagens televisivas, permitindo uma coincidência entre o acontecimento e a captação das imagens, portanto resulta no “efeito ao vivo”.

É intrigante observar que a atualidade e o tempo presente – na simultaneidade entre a captação e a exibição da imagem – são características comumente observadas na produção televisiva. Ivana Bentes (2003) atenta para tal fato: “A câmera de vídeo, ao fazer coincidir o real e sua encenação, ao criar um

continuum, uma duração, um registro sem interrupção, reencontrava o frescor da presença e do ao vivo” (BENTES, 2003, p. 115).

Na imagem ao vivo, há sempre um elemento imprevisível e, no entanto, as emissoras na maior parte das vezes têm um roteiro a ser seguido, há uma tentativa de controlar tudo que vai ao ar, o que cria uma relação paradoxal entre o controle das televisões e o descontrole do fato inesperado.

Apesar desse descontrole, não só o formato dos programas é rigorosamente controlado, mas também o acontecimento. Margaret Morse (2004) cria uma distinção que possibilita compreender melhor esses mecanismos de controle. A autora distingue dois tipos de eventos: o mediático e o televisual. O primeiro é aquele programado para a transmissão, que se enquadra no roteiro. O evento mediático pode se desdobrar em um evento televisual, na medida em que o segundo é justamente a transmissão que capta o inesperado, que é o que ocorre, por exemplo, em guerras. Nesses casos, a televisão perde sua fala, ela não dá conta do acontecimento não previsto, não roteirizado. O evento televisual pressupõe uma desconstrução do roteiro e uma interação entre o acontecimento e a imagem.

O material da televisão com suas características de imagem ao vivo pode ser incorporado pelo cinema documentário. Isso se tornou possível através da captação direta de som e imagem, que tomou força na década de 60, afirmando o cinema, a televisão e o vídeo como um *fluxo audiovisual*. Como analisa Bentes (2003), esse fluxo define a linguagem do vídeo e da televisão e, ao mesmo tempo, proporciona ao cinema “a fluidez do real e do aqui e agora”. Jean-Paul Fargier (2007) classifica a televisão como uma máquina que reproduz o presente e ressalta a capacidade do meio de tornar-se arquivo e, com isso, memória:

[...] a televisão, na sua origem, é uma máquina de produzir ao infinito o presente representado e uma memória capaz de estocar o tornar-se arquivo sem limite. Toda representação ao vivo de imediato se torna arquivo, a que se pode recorrer

novamente, não somente como testemunho do passado, mas também em lugar de uma imagem ao vivo impossível (velhas imagens de batalha ou de desfile militar substituídas por falta de algo melhor no teatro das operações em curso ainda não filmadas). (FARGIER, 2007, p. 37)

Tendo em vista a proposta de Fargier, é possível começar a compreender de que maneira o cinema incorpora a imagem ao vivo. Há uma apropriação do acontecimento real e da imagem ao vivo impossível que, ao mesmo tempo, é um testemunho. Assim, nesse *tornar-se arquivo* da imagem, os acontecimentos passam a existir através dela. É nesse sentido que o cinema documentário pode explorar as relações implicadas entre o acontecimento e sua imagem. César Guimarães (2008), afirma:

Enquanto a televisão anseia por trazer o mundo até nós, no documentário é o próprio mundo, o dos outros – e o nosso passando pelo dos outros –, que nos interpela. Sabemos bem o quanto, todos os dias, as televisões e os jornais, sob o regime da informação, se apressam em fazer o diagnóstico (descartado na manhã seguinte) do estado do mundo. (GUIMARÃES, 2008, p. 8)

Uma vez arquivadas as imagens, os acontecimentos aos quais elas dizem respeito acabam por ser, de certa forma, arquivados. Não totalmente, pois a sua incidência sobre o mundo não pode ser simplesmente encerrada pelo arquivamento televisivo. O que se encerra de fato é sua visibilidade na mídia.

De acordo com o filósofo e historiador Georges Didi-Huberman (2008), as imagens de arquivo podem guardar *vestígios*: elas são “arrancadas do real”, foram feitas para serem olhadas e dar testemunho. A imagem enquanto documento, certificado ou arquivo se relaciona à lembrança e esta, por sua vez, deve sua existência à imaginação. É ela que possibilita desenvolvimento e reconstrução das imagens de arquivo.

As imagens feitas para televisão e transmitidas ao vivo são imagens de arquivo no instante de sua gênese. Portanto, a imagem ao vivo diz respeito a um *antes*, quando a câmera está lá, a postos, mesmo antes da chegada do acontecimento, à espera dele; um *durante*, que é no momento em que se filma o inacabamento da história; e um *depois*, quando se torna uma imagem de arquivo que pode ser *recontextualizada*. Dessa forma, acontecimento e imagem tornam-se inseparáveis. No cinema, eles podem ser *retrabalhados*, *reescritos*. Portanto, a partir daqui é importante compreender melhor de que forma, no documentário, o real nos interpela.

O real e a sombra

Jean-Louis Comolli (2008) oferece uma valiosa contribuição ao explicar que o documentário é realizado em atrito com o mundo, de forma a produzir um testemunho e deixar vestígios. Uma imagem real e em tempo real cria uma disputa por *legitimidade*, *oportunidade* e *propriedade*, tornando-se uma questão política. Para Comolli, o documentário é uma reescrita do mundo:

O movimento do mundo não se interrompe para que o documentarista possa lapidar seu sistema de escrita. As formas colocadas em ação são desarranjadas pela própria forma que elas tentam abarcar. O cinema, na sua versão documentária, traz de volta o real como aquilo que, filmado, não é totalmente filmável, excesso ou falta, transbordamento ou limite – lacunas ou contornos que logo nos são dados para que os sintamos, os experimentemos, os pensemos. Sentir aquilo que, no mundo, ainda nos ultrapassa. As narrativas ainda não escritas, as ficções ainda não esgotadas. (COMOLLI, 2008, p. 177)

As imagens ao vivo estão relacionadas às narrativas criadas diante das câmeras. São acontecimentos reais, filmados e, no entanto, lacunares.

Inicialmente, elas não remetem ao passado, mas a um presente imediato e, posteriormente, podem ser usadas como arquivo, ou seja, como uma marca de um acontecimento. Essas imagens guardam características do tempo presente mesmo depois de sua transmissão: isso faz com que, ao serem utilizadas no cinema, projeção e identificação estejam conectadas a todo o momento. O não controle do documentário abre espaço para a utilização da imagem ao vivo que mostra algo imprevisível.

A fenomenologia da imagem pressupõe uma duração compartilhada entre quem filma e quem é filmado e, neste caso, também pelo espectador. Tal ideia nos remete à noção de *inscrição verdadeira*, delineada por Comolli e descrita na introdução da edição brasileira de seu livro *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*, por Ruben Caixeta e César Guimarães (2008), da seguinte maneira:

A inscrição verdadeira concerne à duração partilhada entre quem filma e quem é filmado, de tal modo que o tempo do filme se compõe com o tempo do mundo, que sempre deixa seus vestígios nas imagens, nos sons e nas falas. (CAIXETA & GUIMARÃES apud COMOLLI, 2008, p. 44)

E é assim que se constrói o cinema documentário, a partir dos restos do mundo, sempre sob o *risco do real*, já que tem como objetivo reescrever o mundo a partir do ponto de vista de um sujeito. Como afirma Comolli: “Longe da ‘ficção totalizante do todo’, o cinema documentário tem, portanto, a chance de se ocupar apenas das fissuras do real, daquilo que resiste, daquilo que resta, a escória, o resíduo, o excluído, a parte maldita” (COMOLLI, 2008, p. 172). A imagem ao vivo também está sob o *risco do real* e, por isso, não está livre do acontecimento imprevisto, que desconstrói roteiros. Essa imagem, recontextualizada em um filme documentário, é apresentada como *forma de resistência* ao discurso televisivo.

Para Comolli, o cinema documentário se constrói em fricção com o mundo, uma vez que permite ver as fissuras do real. Já que não é possível, em uma imagem, ver o todo, é importante fazer uma reflexão sobre aquilo que a imagem esconde, o que não é visível, o que ficou fora de campo.

A imagem vai além do visível: é aquilo que não é visível na imagem – o seu fora de campo – que nos permite perceber sua particularidade, que não fica exposta ao olhar. Portanto, é preciso pensar a fenomenologia das imagens e tratá-las como um processo, e não como algo acabado.

Para dizer do contraste entre o visível e o invisível da imagem, Georges Didi-Huberman retorna ao seu significado: “a própria noção de imagem – tanto na história como na antropologia – é entremeada pela urgência incessante *de mostrar aquilo que não se pode ver*”. (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 133)². Isso significa que se deve fazer um esforço ao olhar as imagens para ver aquilo que elas guardam apesar das suas lacunas; daí a importância da imaginação na experiência das imagens. E é na desconstrução de um primeiro olhar à imagem que se pode ver aquilo que está escondido nela.

É preciso ver além daquilo que está na tela, no campo. Nesse sentido, Serge Daney (2007) coloca a seguinte questão: “*o que esconde uma imagem? Qual é seu fora de campo?*” (DANEY, 2007, p. 85). O autor faz essas perguntas ao pensar sobre o que uma imagem pode constatar, afirmando que elas se apresentam como formas de resistência. É possível utilizar uma mesma imagem de várias maneiras. No entanto, algo permanece, uma vez que “um plano não está totalmente determinado pela causa que serve. A imagem resiste. O mínimo de real que ela abriga não se deixa reduzir assim. Há sempre um resto” (idem, ibidem).

Essa ideia pode ser relacionada àquela de Comolli, a de que o filme documentário é atravessado pelo real. No entanto, é impossível mostrar tudo ao mesmo tempo e, assim, o cinema cria um descompasso entre tempos e espaços diferentes. Aquilo que está fora de campo é o que o autor chama de *parte da sombra*. Para ele:

O cinema desloca o visível no tempo e no espaço. Ele esconde e subtrai mais do que “mostra”. A conservação da parte da sombra é sua condição inicial. Sua ontologia está relacionada à noite e ao escuro de que toda imagem tem necessidade para se constituir. (COMOLLI, 2008, p. 214)

O fora de campo e a montagem permitem esse descompasso que o cinema produz e possibilitam a perfuração do visível, a resistência da imagem, a multiplicidade de narrativas, a imaginação daquilo que ainda está por vir – e que não é visível – no ninacabamento da história. Todos esses fatores estão ligados também à experiência do espectador. A câmera produz um olhar e a sombra estabelece uma relação com esse olhar; a percepção dessa *parte da sombra* representa poder de sentir e pensar, que significa enxergar além do visível. De acordo com Comolli:

É tudo isto que o cinema convoca ainda hoje: o não visível como aquilo que acompanha, margeia e penetra o visível; o visível como fragmento ou narrativa ou leitura do não visível do mundo – e, como tal, historicamente determinado e politicamente responsável; o visível como episódio de uma história que ainda está por ser contada; o visível como lugar do engodo renovado quando quero acreditar que verdadeiramente vejo. (COMOLLI, 2008, p. 215)

Pode-se perceber, então, que todo acontecimento, bem como toda imagem, possui um fora de campo. Os corpos filmados também possuem uma *parte da sombra*, eles não existem apenas nas imagens, onde são colocados à disposição do espectador. O cinema dá à figura humana um “devir-imagem”, que remete justamente ao que não se vê dela.

Portanto, ao se pensar a fenomenologia das imagens, seu surgimento, a maneira com que o real a interpela e, por fim, aquilo que a imagem tem de invisível, é

importante analisá-la concretamente. As formulações teóricas acima nos possibilitam olhar de forma mais profunda o filme-ensaio *Videogramas de uma revolução*.

Videogramas de uma revolução

O filme-ensaio *Videogramas de uma revolução* consiste na análise de um evento televisual, no sentido proposto por Margaret Morse (2004). O filme conta a história da queda do ditador romeno Nicolae Ceausescu, ocorrida em dezembro de 1989, através de “um repertório impressionante de imagens de arquivo” (BRASIL, 2008, p. 1). Além das transmissões da televisão, Farocki faz uma reunião de imagens gravadas por cinegrafistas amadores em busca da reconstrução do evento e baseado na possibilidade de ir além daquilo que a televisão mostrou. Portanto, no trabalho do diretor alemão, pode-se perceber o fato de que a história é construída e reconstruída através das imagens.

Além disso, a política em si traz à tona questões acerca de sua visibilidade, como analisa André Brasil (2008): “A revolução, esta seria uma cisão, uma fissura que colocaria em crise dado mundo de imagens diante de outro mundo por se inventar”. (idem, ibidem). É possível compreender melhor essa interpretação a partir do trabalho do filósofo Jacques Rancière (2005), que, com o conceito de *partilha do sensível*³, buscou abranger a partilha de espaço, tempo e experiência. Para o autor, as “práticas estéticas” se relacionam com a arte e suas formas de visibilidade, que podem torná-las uma parte do que há de comum. Para Rancière há uma forte relação entre estética e política: “É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído, que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (RANCIÈRE, 2005, p. 16). No filme de Farocki é possível enxergar as relações entre arte, estética e política, uma vez que o diretor cria uma montagem de imagens de natureza política, a partir de uma experiência comum.

O recolhimento das imagens de arquivo anônimo possibilitou a Farocki reconstruir um acontecimento, mostrar a *parte da sombra* daquilo que foi televisionado. Há, no filme, imagens de arquivo de naturezas diversas, com propósitos políticos diferentes. Imagens que estão sempre em perigo, mas que deixam sempre rastros de história para serem recolhidos. O que Farocki faz é justamente o recolher traços da história para reconstituí-la por meio da seleção e da montagem das imagens. Através desse esforço para mostrar aquilo que a mídia e o controle estatal não mostraram, ele cria uma forma de resistência da imagem.

De acordo com Christa Blümlinger (2008), o trabalho de Farocki se assemelha à ideia que Benjamin tem da imagem dialética e do fato de que ela surge da releitura de imagens e textos, além da busca de traços do acontecimento. De acordo com a autora, “Farocki analisa a mecânica da fotografia de guerra, entre a conservação e a destruição. O comentário pretende tornar as imagens decifráveis, a insistência e a reiteração das imagens têm como objetivo simular idéias” (BLÜMLINGER, 2008, p. 2)⁴. O que Farocki faz extrapola o reconhecimento histórico, pois o diretor explora também as forças simbólicas do presente ao buscar as reações àquilo que não poderia ser previsto. Além de reconstituir um acontecimento histórico, o filme tem participação direta de pessoas que viveram o momento e que assistiram a uma revolução pela televisão, ao vivo.

O filme começa com uma sequência de três minutos de depoimento de uma vítima de violência dos policiais que trabalhavam para a ditadura. Ela está em um hospital e dá um testemunho do que aconteceu com ela e com amigos que foram mortos. As imagens são gravadas para a televisão romena, que, após a fuga do ditador, é tomada pela oposição. É a partir daí que o filme realmente começa. Essa sequência representa uma imagem que resiste, que é atravessada pela realidade da revolução e, principalmente, das vítimas dela.

As imagens utilizadas em *Videogramas de uma revolução* estão divididas em três gestos: (1) aquelas transmitidas ao vivo para a televisão romena controlada pelo Estado durante a ditadura, que estão à espera do acontecimento;

(2) as imagens feitas pelos cinegrafistas amadores e anônimos, que são as que de fato reconstituem o acontecimento, são aquelas que representam o que na televisão estava fora de campo, o que, para a emissora controlada pelo Estado, era inadequado mostrar; e por fim, (3) as que são feitas também para televisão e também transmitidas ao vivo, porém após a tomada do poder, da palavra. As imagens são inseridas no filme em ordem cronológica, mas sua própria fluidez faz com que os três gestos se misturem.

A primeira imagem amadora é do dia 20 de dezembro de 1989, o dia que antecede o início da revolução contra a ditadura. No primeiro plano há prédios, mas nada acontece. O acontecimento principal está no fundo da imagem, mas não é possível identificá-lo. O narrador diz que a câmera está em perigo. É como se ela esperasse a revolução que está por vir.

A imagem seguinte é do dia 21 de dezembro, do Comitê Central em Bucareste, de onde Nicolae Ceausescu tinha costume de discursar para a população e para as câmeras da televisão, que transmitiam ao vivo. Seria a última vez que o ditador se dirigiria à população e também sua última transmissão direta. Este é o ponto de partida da análise proposta no filme. É esse último discurso que suscita a necessidade de se recolher outras imagens que esclareçam o acontecimento. Em um determinado momento, é possível perceber que o olhar de Ceausescu se perde na multidão. Logo após, a câmera treme e há uma falha técnica. A imagem é interrompida e dá lugar a uma tela vermelha. Segundos depois, filma-se o céu e o som é cortado – instrução dada aos cinegrafistas da emissora no caso de situações imprevistas. Mais alguns segundos se passam e o som volta. Há uma tentativa de acalmar a população e retomar o discurso. A televisão é estatal e não pretende mostrar nada que não seja planejado e controlado pela ditadura.

Farocki começa sua reconstrução do acontecimento através das imagens de arquivo que representam o que está fora do campo das imagens mediáticas. Após a interrupção da TV, o diretor retoma o momento em que o olhar de Ceausescu se perde e mostra as imagens amadoras que revelam o que de fato aconteceu. A

câmera de um estudante filma o outro lado: em meio ao discurso, manifestantes se aproximam e muitas pessoas vão embora do local correndo. Logo após, imagens do terraço de um prédio: à medida que o cinegrafista aproxima o foco, é possível ouvir os gritos: “queremos eleições livres!”. Já é possível ver também a força militar se aproximando para conter a manifestação. Quando anoitece, pouco se vê e se escuta, mas o cinegrafista, da janela de sua casa, explica o que está acontecendo. Mesmo sendo possível ver apenas uma pequena parte, apenas um resto do que aconteceu, é preciso mostrá-la, registrá-la, nela há um rastro do real, um fragmento do visível, que abre a possibilidade da imaginação e do conhecimento. Portanto, o diretor vai além da televisão, buscando o real que a imagem é capaz de mostrar, como afirma Blümlinger:

Em Videogramas de uma revolução, Farocki e Ujica, por exemplo, analisaram a queda de Ceausescu, não só como um evento televisual (como muitos fizeram), mas rastreando imagens da revolução que estão além da televisão. Feito inteiramente de documentos existentes, o filme desconstrói o discurso oficial da televisão, e ao fazê-lo, o discurso do evento que era limitado à cobertura da mídia. (BLÜMLINGER, 2008, p. 2)

É possível afirmar até que as imagens participam do acontecimento, não há como separá-los. No dia seguinte, os manifestantes invadem o Comitê Central e a emissora de televisão. Quando chegam à sacada do prédio, as câmeras da televisão que estavam posicionadas para registrar os discursos de Nicolae Ceausescu mostram os manifestantes. Essas imagens são intercaladas com as amadoras. Há cada vez mais câmeras nas ruas, o que possibilita ver o acontecimento de diversos pontos de vista. É nesse momento que se percebe a importância do trabalho de montagem de Farocki, já que é pela maneira como organiza as imagens que elas adquirem significado e propiciam a reconstituição histórica.

Quando entram na emissora, os líderes da revolução reivindicam transmissões ao vivo de tudo que está acontecendo em Bucareste. Este é o terceiro gesto do filme. Da porta da emissora declara-se a vitória contra a ditadura e, mais tarde, a mesma declaração é feita ao vivo. A estimativa é de que 23 milhões de pessoas assistem às transmissões. Os manifestantes dizem que a democracia pode ser conquistada através da TV, devido à força que as imagens adquirem diante da revolução e do poder que têm de legitimar um acontecimento.

Outro momento marcante é o da declaração de demissão pelo Primeiro-ministro. Cria-se uma situação constrangedora, já que da primeira vez as câmeras não conseguem captar claramente a declaração e o até então Primeiro-ministro precisa repetir sua declaração. Assim, atesta-se mais uma vez o fato de que imagem e acontecimento são indissociáveis. O fato só se torna real a partir de seu registro pelas câmeras, e é por isso que o cinema documentário se torna político.

A partir daí, misturam-se imagens de arquivo feitas pelos cinegrafistas amadores e as transmissões da televisão, já controlada pelos manifestantes. No último caso, bem como na televisão quando ainda era controlada pela ditadura, é possível perceber uma tentativa de controle da imagem e pela imagem que acaba por gerar um descontrole. Isso ocorre primeiro porque na imagem ao vivo não é possível prever o que vai acontecer, principalmente se tratando de uma revolução televisionada. O segundo motivo é que a presença da câmera, por si só, já altera a situação. As pessoas têm consciência de que são filmadas e agem de forma diferente de como agiriam sem as câmeras.

No dia 23 de dezembro, há uma batalha que dura quase 24 horas, entre manifestantes e filiados à ditadura. Há tiros vindos de todos os lugares. Pelas imagens não se sabe quem atira, pouco se vê. A imagem de arquivo não dá conta do todo do acontecimento, ela mostra uma pequena parte. Já no dia 24, os revolucionários tentam punir aqueles que ainda estão a favor de Nicolae Ceausescu, as câmeras registram os interrogatórios e a violência física. Mais uma vez, essa sequência de acontecimentos só pode ser compreendida devido ao trabalho de montagem.

No dia seguinte ocorre o que comprova o fato de que é a imagem que legitima o acontecimento. Enquanto esperam a transmissão de televisão que anunciará o resultado do julgamento de Nicolae Ceausescu e Elena Ceausescu – sua esposa –, várias pessoas fazem, em uma sala, imagens da televisão, para um registro do registro ao vivo da televisão, no momento em que se anuncia o destino dos dois julgados. O narrador diz: “A câmera tem como objetivo tornar a história visível”. Eles são condenados à morte por fuzilamento, tendo como principal acusação o genocídio de mais de 60 mil vítimas. O filme termina com a transmissão das imagens dos corpos fuzilados e as pessoas aplaudindo e comemorando sua liberdade.

Conclusão

A imagem ao vivo é recontextualizada pelo cinema documentário no intuito de criar uma resistência daquilo que há de real nela, daquilo que está em atrito com o mundo. No filme de Farocki analisado, a resistência está presente no fato de que o diretor mostra um fora de campo da televisão – as imagens amadoras –, tornando visível não só aquilo que era permitido pela emissora estatal, mas uma diversidade de pontos de vista de um acontecimento.

O acontecimento e a imagem, assim, se tornam indissociáveis, porque o fato, para ser legitimado e adquirir importância política frente à população, deve ser registrado pelas câmeras. *Videogramas de uma revolução* é o resultado do trabalho minucioso de seu diretor, que recolhe imagens que proporcionam uma reconstituição do acontecimento. O cinema documentário é capaz de dar novas dimensões estéticas e políticas às imagens da mídia, de forma particular, aquelas transmitidas ao vivo pela televisão.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENTES, Ivana. Vídeo e cinema: rupturas reações e hibridismo. In: MACHADO, Arlindo (org.). **Made in Brasil** - três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras, 2003, p. 111-128.

BLÜMLINGER, Christa. **Editing Image**. Disponível em: <http://www.lussasdoc.com/etatsgeneraux/2001/sem_farocki.php4>. Acesso em: 16 set. 2008.

BRASIL, André. **Ensaio de uma revolução**. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/videogramas.htm>>. Acesso em: 16 set. 2008.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DANEY, Serge. A reencenação. In: _____. **A rampa**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Images in spite of all**. Four photographs from Auschwitz. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. (Coleção cinema, teatro e modernidade.)

FARGIER, Jean-Paul. Vídeo Gratias. Cadernos do Vídeo Brasil. São Paulo: Edições SESC SP, 2007, v.3, n.3.

GUIMARÃES, César. **O documentário e os banidos do capitalismo avançado de consumo**. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cep/cesar_guimaraes.htm>. Acesso em: 04 ago. 2008.

MORSE, Margaret. News as performance. In: **Television studies reader**. Londres: Routledge, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2005.

Referências audiovisuais

VIDEOGRAMAS DE UMA REVOLUÇÃO. Harun Farocki; Andrei Ujica. Alemanha, 1991/1992, vídeo.

1. E-mail: julia.fagioli@gmail.com

2. No original: *“the very notion of image – in history as well as in anthropology – is intermingled with the incessant urge to show what we cannot see”*.

3. “Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” (RANCIÈRE, 2005, p. 15).
4. De acordo com a noção criada por Walter Benjamin, uma imagem dialética é aquela capaz de traduzir a relação do passado com o presente e redimir o passado. Em sua quinta tese sobre o conceito de história o autor afirma: “A verdadeira imagem do passado perpassa veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (BENJAMIN, 1994, p. 224).

O homem com uma câmera (digital)

Gabriel Malinowski (UFF)¹

No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência.

Walter Benjamin

Introdução

Corroborando ou incrementando aquilo que Guy Debord nomeou como *sociedade do espetáculo*, as chamadas imagens amadoras, produzidas por aparelhos portáteis, como câmeras digitais e telefones celulares, vêm mediando uma série de novas relações sociais. De modo geral, nos discursos mais diversos, diz-se que essas imagens suscitam um ar de flagrante, de autêntico e de precariedade. Também que refletem e reproduzem uma temporalidade ubíqua e supostamente universal. De fato, sendo produzidas numa época em que câmeras de vigilância – esse olho cego da visão maquinica – nos capturam em espaços públicos e privados, tais imagens parecem revelar um imediato, um fugaz, um eterno presente de uma vontade de registro.

Contemporaneamente a essas imagens amadoras, alguns movimentos cinematográficos também são formados. Alguns deles utilizam estratégias narrativas e protocolos estéticos bem próprios ou próximos desses vídeos

amadores, repensando, corroborando ou mesmo questionando, muitas vezes, o lugar comum e de familiaridade facilmente atribuído a essas imagens amadoras. O Dogma 95 e o Mumblecore são dois exemplos bem pertinentes de alguns desses movimentos que conjugam características técnicas, culturais e estéticas bem próximas ou próprias desses vídeos caseiros ou amadores.

A partir das possíveis aproximações entre esses movimentos e as imagens amadoras que vêm sendo cada vez mais utilizada pelos mídia, tentaremos notar certo predicado estético-subjetivo contemporâneo. Para respaldo desta análise, pensaremos ainda em alguns saberes e relações de poder que vêm tomando curso nas sociedades de capitalismo liberal avançado. Trata-se, com efeito, de uma suspeição de que os processos de conformação do estatuto da imagem são perpassados por modos de percepção e pensamento ou, ainda, por um estado de coisas que induz a determinados modos de ser e de ver. Tais imagens, seja dos movimentos cinematográficos, seja dos vídeos amadores, parecem muito dizer a respeito do sujeito contemporâneo, pois elas se inserem, como veremos, nas modulações sociais, econômicas e tecnológicas que o arregimenta.

O rico trabalho do historiador de arte Jonathan Crary, em *Techniques of the observer*, nos serve aqui de *inspiração metodológica*. Crary desenvolve nessa obra uma espécie de genealogia da visão, principalmente no que ele irá nomear de “a modernização da percepção no século XIX”. Para tal, modelos epistemológicos, tecnologias e práticas sociais são postos em diálogo. Dessa forma, o autor evidencia como determinadas obras ou máquinas devem ser tidas como efeitos e instrumentos de “adjacências históricas” que as perpassam. A câmera obscura, de um lado, seria o modelo pelo qual teria se constituído o observador dos séculos XVII e XVIII; o estereoscópio, por sua vez, o instrumento que teria carregado os traços mais pregnantes do observador do século XIX. Os modos de produção e utilização dessas técnicas abarcariam, para Crary, as possibilidades de seus observadores. Vale lembrar que essa análise de Crary, bem como a análise que aqui tecemos, não pressupõe um único modelo de observador que, em certo momento, é ultrapassado por outro. Deve-se deixar claro que, em um dado

período histórico, muitos devem ser os “modelos” de observador, de técnicas e de saberes. Entre eles, muitos são os diálogos, as reverberações e as comutações que se processam incessantemente. Porém, no interior desse processo, parece haver linhas mestras que, por contaminações e inflexões entre si, impulsionaram certas formas mais hegemônicas.

Dogma 95, Mumblecore e o caso *Virginia Tech*

Pode-se dizer que o aparecimento do Dogma 95 ao grande público ocorreu em um simpósio internacional organizado pelo Ministério da Cultura da França. Tratava-se de um evento em comemoração ao centenário do cinema, em 1995. Dentre os convidados, um promissor cineasta dinamarquês: Lars Von Trier. Embebido em questionamentos e perspectivas sobre o futuro da sétima arte, Trier lança ao público as ideias do Dogma 95, grupo que contava ainda com Thomas Vinterberg, Christian Levring e Søren Kragh-Jacobsen. Na ocasião, as balizas do movimento são apresentadas: perspectivas e modelos que apontavam para novos modos de produção e estetização da visualidade cinematográfica. Podendo ser entendido como uma recusa aos cânones hollywoodianos, os “dogmáticos” contestavam principalmente o efeito “ilusionista e falso” do cinema narrativo clássico².

De início, o manifesto lança uma crítica ao movimento da Nouvelle Vague³ francesa, afirmando que as bases teóricas do movimento francês ainda estavam calcadas em uma percepção burguesa da arte. Sem entrarmos muito nessas farpas entre escolas cinematográficas, o que vale ressaltar é que os filmes da Nouvelle Vague vão contra o modelo transparente e de narrativa clássica de Hollywood em detrimento de uma opacidade⁴. Curiosamente, o Dogma 95, ao propor uma resistência a essa mesma transparência ilusionista, vai privilegiar um cinema supostamente mais autêntico, mas não opaco. Ao contrário, o que pleiteia é um realismo outro, uma transparência outra. Para tal, Lars Von Trier e Thomas

Vinterberg elaboram o Voto de Castidade (*Vow of Chastity*), uma cartilha com um conjunto de regras pelas quais os filmes deveriam ser pautados, inclusive nos dos seguidores que almejassem tal visualidade.

Segundo algumas prerrogativas do Voto, as filmagens deveriam ser realizadas em locais externos e sem uso de acessórios ou cenografia; o som não deveria jamais ser produzido separadamente da imagem; a câmera deveria ser usada na mão, e todos os movimentos com ela seriam possíveis (inclusive a imobilidade); o filme deveria ser em cores; não se aceitaria nenhuma iluminação especial, truques ou filtros fotográficos; o filme não deveria conter nenhuma ação “superficial”, ou seja, nenhuma ação que não pudesse ocorrer “realmente” (como um homicídio, por exemplo); os deslocamentos temporais ou geográficos também ficavam vedados (o filme se desenvolveria em “tempo real”); os filmes de gênero não seriam admitidos; o nome do diretor não deveria aparecer nos créditos; o filme deveria ser em 35 mm (cabe salientar que os filmes do grupo foram produzidos, em sua maioria, com câmeras de vídeo digital e depois, para a exibição, passados para o formato 35 mm).

É interessante notar que, em uma primeira visada, as cláusulas poderiam ser remetidas aos moldes do Neorrealismo italiano, visto que algumas das características propostas vão ao encontro do que foi aquele cinema de rua emergido do pós-Segunda Guerra. Porém, a estética que se desprende no Dogma 95 possui outra espessura e pouco tem a ver com o realismo crítico da escola neorrealista. Os filmes do Dogma 95 colocam em xeque um realismo em que o real não é somente problematizado, mas também, e sobretudo, buscado. Trata-se de um real que seria evidenciado a partir da recusa aos clássicos artifícios cinematográficos. Para tal, são utilizados os artifícios do Voto de Castidade, que pretendem inebriar, através desse efeito de real obtido, sua artificialidade sutil, já que manifestada, declarada e exigida.

Passados pouco menos de dez anos dos primeiros filmes lançados pelo grupo, como *Festa em família* (Thomas Vinterberg, 1998) e *Os idiotas* (Lars Von

Trier, 1998), pode-se dizer que o movimento demarca bem certas prerrogativas e lugares comuns na visualidade contemporânea. Não que ele seja uma influência direta em nossos dias, um modelo que ganha adeptos (embora o movimento, a partir de 2002, tenha passado a conceder “Certificado Dogma 95” para produções com o mesmo gesto dogmático). Contudo, não há como não circunscrever as matrizes propostas no Voto de Castidade como efeito e instrumento de sua época. Mas o que acontece nessa época? Que mutações estão em curso? Para pensarmos essas questões, vejamos primeiramente alguns aspectos de um filão cinematográfico que vem se desenvolvendo por jovens americanos nos dias atuais.

Mumblecore ou “geração resmungo”. É assim que os críticos e a mídia, de modo geral, vêm classificando essas produções de baixíssimo orçamento, realizadas com câmeras digitais amadoras e cenografia improvisada, que têm estreado no circuito americano. Em uma reportagem publicada no jornal *The New York Times*, Dennis Lim afirma que os integrantes “evidenciam uma sensibilidade característica do século 21, decorrente do modelo Myspace de relacionamento social e também reflexo do voyeurismo praticado em sites como o Youtube” (LIM, 2007). Tratam-se de filmes com diálogos improvisados e atuações naturalistas. É interessante notar que o tema tecnologia é sempre presente nos filmes, na mesma medida em que o tema da incomunicabilidade desses jovens também o é.

Poder-se-ia dizer, assim, que esses dois movimentos cinematográficos, separados por aproximadamente uma década, possuem uma relação muito próxima em seus principais pressupostos: produção independente, baixo custo e uso de equipamentos baratos. Para além disso, a relação que se verifica nas predisposições estilísticas dos dois movimentos – entendendo como “estilo” uma univocidade entre os objetos produzidos e os campos subjetivo e perceptivo dos indivíduos que os produzem – parece sugerir um mesmo apelo realista⁵.

Nesse sentido, eles se aproximam dessas “produções” amadoras midiáticas. Tomemos o massacre da Virginia Tech, ocorrido em abril de 2007, como exemplo. De um lado, Cho Seung-hui, que, antes de matar alunos e professores e de se

suicidar, produziu um material que nomeou de *Manifesto Multimídia*. O material foi enviado por ele, minutos antes do incidente, à rede de televisão americana NBC. Não se tratava apenas de um bilhete de despedida, mas de uma produção muito bem elaborada, com vídeos, fotos e cartas. O material contava com fragmentos de vídeos em que Cho lia trechos de seu manifesto, bem como fotos do rapaz com faca, revólveres e martelo.

Além disso, no momento em que disparos eram feitos por Cho, um outro estudante da mesma universidade, com um telefone celular com câmera em punho, produzia um vídeo no qual tais disparos podiam ser ouvidos. Essas imagens foram encaminhadas, instantaneamente, para a rede de televisão americana CNN. O vídeo alcançou todo o mundo por se tratar das primeiras imagens da tragédia a serem divulgadas na mídia. Primeiramente pela internet, no sítio do canal de televisão americano CNN, numa sessão intitulada *Eu-repórter (I-Report)*, e depois, mas quase que simultaneamente, na mídia televisiva do canal. No vídeo, de pouco mais de um minuto, vê-se parte do *campus* universitário com alguns prédios em perspectiva, uma pequena movimentação de um grupo de pessoas, um veículo à direita e uma bicicleta à esquerda. No decorrer dessas imagens vários disparos que dimensionam a tragédia. Não se vê o atirador e tampouco as vítimas. Entretanto, a incorporação de todos esses elementos ressalta uma vontade de registro do “cinegráfico”. O que torna o vídeo ainda mais intrigante é o fato de ele ter sido realizado numa situação limite para o estudante que o filmou, pois, ao mesmo tempo em que realizava a experiência de estar no centro de um tiroteio, dispõe de um meio tecnológico que o faz registrar e compartilhar não só o acontecimento, mas sua própria experiência.

Fazendo uma aproximação do Voto de Castidade do Dogma 95 com as produções ditas Mumblecore e os vídeos amadores que se alastram de forma viral na internet, podem-se perceber nítidas comutações entre eles: o uso da câmera na mão, a sincronia de som e imagem, a não utilização de iluminação especial ou truques fotográficos. Até o voto de “não conter nenhuma ação ‘superficial’”, ou seja, nenhuma ação que não pudesse ocorrer realmente, como um homicídio, é

cumprida – visto o número de mortos na tragédia na universidade americana. Mas isso ainda parece dizer pouco, pois alguém poderia questionar muito furiosamente: “Não, esse movimento, o Dogma 95, ainda que dogmático, possui sérias reivindicações contra um sistema industrial de cinema e em nada se assemelha ao cenário videoamador midiático contemporâneo. Como vocês podem querer ver semelhanças em vídeos que nem sequer podem ser significados, já que suas imagens participam de um cenário midiático de imagens que se acumulam, se hibridizam e se autorreferem?”. Ou ainda: “Inscrever uma recusa aos cânones hegemônicos de Hollywood é uma séria crítica à norma e nada tem desses modismos contemporâneos banais, até mesmo desses resmungos narrativos chamados Mumblecore”.

Sem perder de vista essas idiosincrasias provenientes de dinâmicas socioculturais distintas, visamos aproximar não propriamente os movimentos em si. Ou seja, o intuito aqui não é o de desconsiderar as especificidades dessas formações audiovisuais. Trata-se, antes, de investigar determinados agenciamentos que se inscrevem no nosso presente. Temos aí um fator que não perderemos de vista. Nossa hipótese é a de que, na esteira da historicidade que lhes é comum, encontramos entre eles determinadas balizas subjetivas, culturais, epistemológicas, políticas e tecnológicas que partem de um mesmo solo.

Um predicado estético-subjetivo?

Para pensarmos em algumas configurações contemporâneas que se relacionam com essas produções audiovisuais, retomemos duas reflexões propostas pelo filósofo Gilles Deleuze, entre o final da década de 80 e início de 90, acerca das imagens e das máquinas desse final de século XX. Primeiramente, o texto *Otimismo, pessimismo e viagem*. Nesse ensaio de 1986, o filósofo analisa o livro *La rampe*, de Serge Daney, e aponta algumas mudanças na produção estética cinematográfica com a chegada da televisão. Ou melhor, analisa o contágio e as

reverberações de um meio no outro. Deleuze, assim, ultrapassa suas próprias teorias de imagem-movimento e imagem-tempo para pensar, com a sugestão do livro de Daney, um terceiro estágio da imagem.

Nesse contexto, Deleuze alude a um cenário no qual as imagens parecem funcionar de modo mais automático. Na análise do filósofo, o agenciamento maquínico operado pela televisão destoa da conformação do cinema clássico e do cinema moderno. Não se trataria mais de uma imagem-movimento, de um reflexo da percepção, de um esquema sensório-motor, em que o acontecer (e a própria montagem) é sempre uma ação. Tampouco haveria uma imagem-tempo, uma suspensão ou um acúmulo de temporalidades, característicos dos cinemas do pós-Segunda Guerra. Cabe lembrar aqui de um projeto realizado entre os cineastas citados do Dogma 95 com quatro canais de televisão da Dinamarca. Intitulado *D Day*, o projeto consistiu na produção, e consecutiva exibição, de filmes em “tempo real” por cada um dos cineastas na virada do ano 2000 (entre 23h30 e 0h15). Cada filme seria exibido por um dos canais e possibilitaria ao espectador, através do *zapping*, a edição de seu próprio filme.

Seria então a cultura televisiva um dado decisivo para a formação desse modelo de imagens que aqui investigamos? A configuração de uma cultura de forte base midiática estaria presente nas operações cognitivas que forjam essas subjetividades e esses modelos de percepção? Nesse sentido, quais seriam os rearranjos nas relações de poder? Para Deleuze,

A arte já não embeleza nem espiritualiza a Natureza, mas rivaliza com ela: é uma perda de mundo, é o mundo ele mesmo se pondo a ‘fazer cinema’, um cinema qualquer; e é o que constitui a televisão, quando o mundo se põe a fazer qualquer cinema, e que, como você diz, ‘nada mais acontece aos humanos, é com a imagem que tudo acontece. Também se poderia dizer que o par Natureza-corpo, ou Paisagem-homem, cedeu lugar ao par Cidade-cérebro: a tela não é mais uma porta-janela (por trás da qual...), nem um quadro-plano (no qual...), mas uma mesa de informação sobre a qual as imagens deslizam como “dados”. (DELEUZE, 2002, p. 97- 98)

Deleuze, então, lança pares conceituais para relacionar “objetos” e “sujeitos” dessa cultura audiovisual – natureza-corpo, paisagem-homem e cidade-cérebro – e para pensar as diferentes imagens por ela caucionadas. Trata-se de pensar as diferenças entre as imagens do cinema clássico, do cinema moderno e da televisão. Como nossa ênfase recai sobre as perspectivas lançadas a partir do advento da televisão, analisemos somente esse último par: cidade-cérebro. De que se trata? As palavras, de cara, nos lançam em uma ideia de circuitos, de ligamentos, de frações, de rizomas, de condutas humanas em espaços urbanos atravessados por teias, por redes. O cérebro a que Deleuze alude não é o cérebro do século XIX ou o cérebro da frenologia. É um cérebro que passa a ser entendido como fonte de “informação”, atuando em meio às antenas que conectam cidades, países e continentes. Não seria nesse contexto que as imagens amadoras atuariam? Não parece incoerente pensar que há um imperativo de sempre possível captura, de apropriação livre de um espaço-tempo qualquer e lançamento no espaço-tempo digita,; como que em um devir imagem possível em cada sinapse. Trata-se, nesse sentido, de um código da vida que possibilitaria um transporte de imagens do olho ao mais-olho, ao qualquer olho; uma cidade em rede que conectaria seus sujeitos (ou seus cérebros), bem como suas possíveis experiências espetacularizadas.

Vale ressaltar, prudentemente, que o escopo analítico deleuziano refere-se, no caso, à televisão e aos modelos ali vigentes. Porém, a leitura do filósofo, a nosso ver, possibilita esse avanço até a contemporaneidade através dessas imbricadas relações cidade-cérebro-informação. Além disso, essa questão, que nesse texto aparece de modo pontual, ganhará novas implicações quatro anos depois, no brevíssimo ensaio *Post-scriptum sobre as sociedades de controle*. De modo geral, ali, Deleuze incorpora as teorias de Michel Foucault sobre as relações de poder e de formação das sociedades disciplinares modernas para pensar um novo conjunto de relações entre máquinas e sujeitos que passa a se formar com o incremento das tecnologias informacionais. Eis uma passagem em que essas relações são descritas:

É fácil fazer corresponder a cada sociedade certos tipos de máquina, não porque as máquinas sejam determinantes, mas porque elas exprimem as formas sociais capazes de lhes darem nascimento e utilizá-las. As antigas sociedades de soberania manejavam máquinas simples, alavancas, roldanas, relógios; mas as sociedades disciplinares recentes tinham por equipamento máquinas energéticas, com o perigo passivo da entropia e o perigo ativo da sabotagem; as sociedades de controle operam por máquinas de uma terceira espécie, máquinas de informática e computadores, cujo perigo passivo é a interferência, e o ativo a pirataria e a introdução de vírus. Não é uma evolução tecnológica sem ser, mais profundamente, uma mutação do capitalismo. (DELEUZE, 2002, p. 223)

De que maneira entram em cena as câmeras digitais e telefones celulares com câmera? Segundo Deleuze, inspirado por Paul Virilio, as sociedades contemporâneas, à diferença das sociedades modernas, não funcionariam mais por confinamento, mas por controle contínuo e comunicação instantânea. Dessa forma, as máquinas relativas a essas sociedades seriam máquinas informacionais, computadores (e demais parafernália cibernética). Poder-se-ia alegar, assim, que essa interação “corpo-celular”, por exemplo, insere-se no plano de uma sociedade que é pautada por regimes de controle, acesso e visibilidade. Nesse sentido, qualquer ato “público” ou “privado” passa a ser potencialmente registrado e difundido. A perspectiva deleuziana proporciona um parâmetro a partir do qual se pode obter um quadro referencial de atuação dessas pequenas “máquinas contemporâneas”. Entretanto, como argumenta o autor, “as máquinas não explicam nada, é preciso analisar os agenciamentos coletivos dos quais elas são apenas uma parte” (DELEUZE, 2002). Ou seja, a análise maquínica extrapola seu sentido estritamente técnico e utilitário, como instrumento. Remete também a uma ideia de máquina num sentido mais abstrato, fazendo referência aos agenciamentos sociais que organizam os discursos, os desejos, os corpos e que passam a formar modos de vida nos indivíduos, a produzir subjetividade.

Sendo assim, não se trata de pensar a tecnologia e a digitalização



como causas que expliquem e traduzam nossas três cenas, como discursos tecnoeufóricos costumam enfatizar. Trata-se, antes, de operá-las em um processo mais amplo, no qual forças de múltiplas razões e naturezas participam. Entendê-las, por exemplo, em meio ao *modus operandi* do capital contemporâneo. Como pensar a atuação dessas novas empresas de telefonia que propõem festivais e articulam certas operações legitimadoras nesses vídeos amadores? E tantas outras empresas que promovem concursos em que a competição se dá por vídeos produzidos pelos próprios clientes? E seu uso pela grande mídia? Democratização? Expressão estética do capital contemporâneo? Claro que as relações de poder, principalmente no ambiente da internet, reordenam e emprestam nova feição ao produtor e consumidor da Indústria Cultural frankfurtiana. O próprio estatuto do amador (e também do autor) parece se inscrever no interior de novos limites. Para Antonio Negri e Michael Hardt, “a mão de obra industrial foi restringida e em seu lugar ganhou prioridade a mão de obra comunicativa, cooperativa e cordial” (NEGRI & HARDT, 2005, p. 13). O tão falado “jornalismo cidadão”, o “Eu-repórter”, não seriam uma das facetas ou desdobramentos desse novo cenário?

Contudo, nota-se que as imagens provenientes desses aparelhos portáteis parecem remontar a alguns valores e modos de lidar com o pensamento, com a arte e com a vida. Identidades são construídas e desconstruídas nessa relação sociotécnica e, com elas, novas realidades são possibilitadas ou “programadas”. Trata-se de um conjunto de imagens capazes de circunscrever, reverberar e representar aqueles que somos e aqueles que estamos em vias de nos tornar. Com elas, também, novas ficções e histórias são demandadas. Histórias, muitas vezes, banais e despretensiosas, mas que deixam as marcas do momento histórico que nos contém.



Referências bibliográficas

- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Mágica e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CRARY, J. **Techniques of the observer, on vision and modernity in the XIXth century**. Massachusetts: MIT Press, 2000.
- DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, G. “Otimismo, pessimismo e viagem” e “Post-scriptum sobre as sociedades de controle” In: **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.
- FELDMAN, I. **O apelo realista** – Uma expressão estética da biopolítica. Revista FAMECOS, v. 36, p. 61-68, 2008.
- NEGRI, A. & HARDT, M. **Império**. Tradução de Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- LIM, D. **A generation finds its mumble**. The New York Times. 19 de agosto de 2007.
- MALINOWSKI, G. & OLIVEIRA FILHO, W. **Crítica e autorismo**: uma análise do fazer cinema em Glauber e Godard. Revista Crítica Cultural, v. 3, 2008. Disponível em: <<http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0301/07.htm>>. Acesso em: 14 ago. 2010.
- SCHEPELERN, P. **Film according to Dogma** – restrictions, obstructions and liberations. Disponível em: <<http://www.dogme95.dk/news/interview/schepelemn.htm>>.
- VIRILIO, P. **A máquina de visão**. Tradução de Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: José Olympio. 2002.
- XAVIER, I. **O discurso cinematográfico** – a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

-
1. E-mail: gabrielmalinowski@gmail.com
 2. Para uma historiografia e análise básica do Dogma 95, sugiro o artigo *Film according to Dogma*, de Peter Schepelemn. Acesso também pelo site <<http://www.dogme95.dk/news/interview/schepelemn.htm>>.
 3. Nome dado ao movimento cinematográfico francês da década de 60. Entre seus principais cineastas estão Jean-Luc Godard e François Truffaut. No contexto de seu aparecimento, devemos lembrar do movimento neorrealista italiano, as manifestações de Maio de 68, o aparecimento da importante revista de cinema *Cahiers du Cinema* e o papel da crítica e da política de autor. Ver mais em Gabriel Malinowski e Wilson Oliveira Filho. *Crítica e autorismo: uma análise do fazer cinema em Glauber e Godard*. Revista Crítica Cultural. V. 3, 2008. Acesso também pelo site: <<http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0301/07.htm>>.
 4. Ver em Ismail Xavier. *O discurso Cinematográfico – a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
 5. Cf. FELDMAN, Ilana . *O apelo realista*. Revista FAMECOS, v. 36, p. 61-68, 2008.



Mercado: produção, distribuição e exibição



Distribuição: a ponte entre o filme e o espectador

Hadija Chalupe (UFF)

Introdução

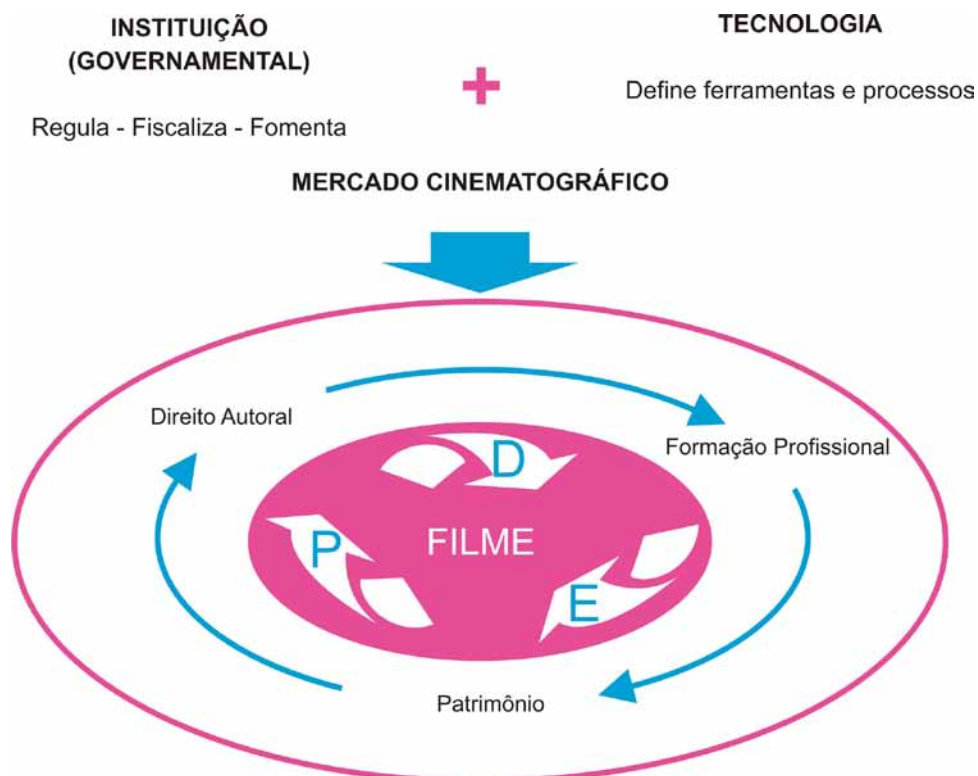
A partir da década de 90, a indústria cinematográfica brasileira sofreu algumas transformações em seu processo de (re)estruturação e consolidação. Essas mudanças não ocorreram somente no mercado cinematográfico, elas foram um reflexo das mudanças políticas e econômicas ocorridas no Brasil e no mundo. O Estado sai de cena, no que diz respeito a uma intervenção direta no mercado, com o encerramento das atividades da EMBRAFILME. Depois de um período de quase dez anos de desobrigação do governo quanto aos assuntos que envolviam o cinema nacional, a ANCINE é instituída como o órgão responsável pela regularização, fiscalização e fomento da atividade. Na outra ponta da cadeia, percebemos um intenso processo de internacionalização da economia cinematográfica, as *majors* se consolidam não só pela comercialização de filmes norte-americanos, mas passam a ser distribuidoras de conteúdo, não importando o meio ou o formato. Há um reordenamento na organização empresarial: produtoras, distribuidoras e salas de exibição que não possuíam capital suficiente para investir em suas atividades encerram suas atividades, enquanto outras são absorvidas por empresas mais capitalizadas no ramo da atividade.

Essas transformações impulsionadas pela nova tecnologia (digital) e pelos novos acordos político-econômicos influenciaram o modo como se configura o sistema de trocas entre essas empresas. Novas diretrizes foram criadas para a atuação no mercado de cinema a partir da criação de nova legislação. Mas é interessante notarmos que, de modo geral, a forma como a cadeia produtiva se articula continua a mesma desde o início da sistematização da produção cinematográfica ocorrida em meados da década de 1910.

A comercialização de um filme envolve três diferentes fases, que se organizam no mercado de forma cíclica:

(...) embora, correspondam a campos antagônicos, com objetivos e interesses distintos, seus agentes atuam de forma integrada e sistêmica em torno do mesmo produto, respondendo pelos sistemas de criação e fabricação (produção de conteúdo), difusão e consumo. (BARONE, 2005, p. 44)

A atividade cinematográfica tem seu primeiro e principal ponto de vendas nas salas de exibição. Como o pesquisador aponta, as salas de cinema são as “vitrines do sistema de exibição”, onde se concretiza o primeiro consumo cinematográfico, sendo responsáveis pelo sucesso ou fracasso do filme nas demais janelas de exibição. Como Gonzaga de Luca afirma, “um filme que tenha sucesso nas bilheterias terá grande sucesso nas demais atividades cinematográficas.” (2004, p. 95)



Fonte: Barone, 2005 - Elaboração: Hadija Chalupe

A remuneração da atividade cinematográfica se dá de duas formas: através de **patrocínio** e através da recuperação do valor investido através de sua **comercialização**. O patrocínio é uma forma de arrecadação (monetária ou através de permuta) de recursos necessários para a viabilização da produção de um filme. É um sistema de arrecadação baseado na troca, isso porque a instituição patrocinadora da produção em questão terá o direito de expor sua marca em grande parte dos materiais de divulgação do filme, como matérias em jornais e revistas, internet, cartazes e créditos dos filmes. No Brasil o patrocínio à produção de filmes é assegurado através das leis de renúncia fiscal, ou seja, as pessoas físicas e/ou jurídicas que investirem em projetos de produção de filmes independentes poderão descontar o valor incentivado do imposto de renda.

Já o outro formato de remuneração se dá através de participações percentuais sobre a arrecadação obtida através da comercialização do filme. No caso do Brasil, que se assemelha bastante a países como Argentina, Espanha, Portugal, Itália

e França, temos remunerações padronizadas para filmes em lançamento, sendo as receitas líquidas divididas, igualmente, entre o distribuidor + produtor e o exibidor, recebendo cada parte 50% das rendas líquidas, que são as arrecadações brutas, extraídos os impostos. (GONZAGA DE LUCA, 2004, p. 89)

No cinema, essas participações se dão da seguinte forma: a RECEITA BRUTA (bilheteria) é determinada através da multiplicação do número total de espectadores pelo valor do ingresso; desse montante, é descontada a porcentagem relativa ao ISS (imposto sobre serviço); o restante (RECEITA LÍQUIDA) será dividido respeitando as seguintes proporções: 50% para o exibidor, 25% para o distribuidor e 25% para o produtor. No entanto, antes será descontado, do valor da participação do distribuidor/produtor, o valor relativo às despesas necessárias para a distribuição do filme, além de qualquer valor que o distribuidor tenha repassado ao produtor como “adiantamento de futuras receitas”, de forma que o produtor só terá acesso a alguma arrecadação depois que todas as despesas relativas aos filmes forem quitadas (GONZAGA DE LUCA, 2004, p. 91).

A distribuição de filmes e suas facetas

Por mais que saibamos como se estrutura comercialmente a relação entre produção, distribuição e exibição de filmes, ainda nos parece obscuro o modo como são articuladas as escolhas, os interesses de veiculação e, principalmente, o sucesso de um filme.

Para compreendermos melhor como se dá essa relação, organizamos o estudo em quatro eixos: *filme para grande escala*; *filme médio*; *filme de nicho* e *filme para exportação*. Essas categorias serão delimitadas através de quatro filmes: *2 filhos de Francisco* (Breno Silveira, 2005); *Cabra cega* (Toni Venturi, 2004); *Casa de areia* (Andrucha Waddington, 2005); e *Cinema, aspirinas e urubus* (Marcelo Gomes, 2005).

Estabelecemos categorias de distribuição para tecer uma análise comparativa; elas poderão ser questionadas e retrabalhadas, pois não foram criadas com a tentativa de estabelecer fórmulas de distribuição, já que cada filme possui sua particularidade de comercialização e de atração. Esse tipo de análise e categorização só foi possível após o lançamento do filme, pois as informações de distribuição já estavam consolidadas.

No geral, o filme brasileiro, no que se refere à distribuição das obras, segue os mesmos parâmetros e políticas de um filme estrangeiro, ou seja, é feita uma estimativa de receita (no cinema, no vídeo, e na televisão) e, com base nessa estimativa, são determinados os custos de propaganda e de número de cópias. Esses cenários são feitos quando o filme é contratado e são desenhadas três expectativas de renda e de público: uma *pessimista*, uma *realista* e uma *otimista*.

Um dos equívocos correntes que temos é o fato de pensarmos que o investimento em distribuição é diretamente relacionado com o sucesso do filme, ou seja, quanto maior o dinheiro investido em *marketing*, propaganda em televisão e em outros meios de divulgação, principalmente na feitura de cópias, maior será a bilheteria do filme. Em entrevistas realizadas com os distribuidores Rodrigo Saturnino Braga e Marco Aurélio Marcondes, ambos enfatizaram que os filmes não são iguais. Cada filme necessita de um volume de dinheiro para ser lançado e a relação receita de bilheteria *versus* espectadores será constituída a partir do direcionamento do público de interesse certo para cada filme.

Durante a pesquisa tivemos grandes dificuldades em estabelecer um padrão de comparação. Depois de algumas discussões e conversas com profissionais da área chegamos à conclusão de que as informações mais adequadas para a delimitação da categoria seriam:

1. número de cópias estabelecido por lançamento;

2. estratégias de divulgação que sustentaram o lançamento de cada filme (estratégias de *marketing*) e que conseqüentemente implicam no montante a ser investido no filme;
3. parcerias estabelecidas (coproduções nacionais e internacionais, patrocínios, apoios);
4. elementos de prestígio de cada filme (notoriedade dos atores, da equipe técnica, do tema, dentre outros).

A empresa distribuidora responsável pela veiculação dos filmes em salas de cinema foi outro elemento importante para a escolha de cada título. Foram escolhidos quatro distribuidores diferentes, sendo uma *major* e duas empresas independentes.

A Columbia (atualmente Sony Pictures) tem uma relação antiga com a distribuição de filmes brasileiros. Se fizermos uma pequena retrospectiva iremos notar que a coprodução e distribuição de filmes nacionais vêm desde a década de 50 com a Vera Cruz e a Maristela.

Vera Cruz desenvolveu um custoso e luxurioso sistema, mas sem infraestrutura econômica que pudesse sustentar tal sistema. Bastante ambiciosa, ela tentou conquistar o mercado mundial antes de consolidar o mercado brasileiro. Para alcançar o mercado internacional, ela ingenuamente deixou a distribuição nas mãos da *Columbia Pictures*, uma organização mais interessada em promover os seus próprios filmes do que em estimular uma indústria brasileira vital. (JOHSON, 1987, p. 62-63)

No ano de 2005, dentre as *majors*, a Columbia foi a empresa que mais distribuiu títulos nacionais, acumulando aproximadamente 60% da renda e do

total de espectadores do ano de referência. Entre as distribuidoras independentes estão a Imovision, distribuidora de *Cinema, aspirinas e urubus*, com 1,5% de espectadores do mercado nacional, com a distribuição de quatro filmes nacionais; o grupo Europa/MAM comercializou três longas-metragens, dentre eles *Cabra cega*, o que correspondeu a 0,61% do total de espectadores.

As categorias foram divididas a partir do modo como cada filme foi concebido e inserido no mercado brasileiro. Cada empresa distribuidora, dependendo de seu porte e de sua constituição empresarial, possui uma maneira de divulgar e comercializar o filme, ou seja, o modo como cada uma se posiciona no mercado fará com que a produtora do filme escolha qual empresa de distribuição se adequará melhor ao seu projeto.

A primeira categoria, **cinema para grande escala**, é a forma de distribuição de filmes com que o espectador está mais familiarizado, por ser semelhante ao modelo de distribuição do *blockbuster* norte-americano. Geralmente são filmes coproduzidos e distribuídos pelas *majors*, as transnacionais associadas à MPA. Essas distribuidoras atuam em diversos países, não só para comercializar e distribuir os filmes produzidos em Hollywood, mas também operam em outros mercados, coproduzindo e distribuindo filmes de produção local. Segundo Saturnino Braga, no Brasil esse espaço é ocupado por dois fatores favoráveis: a cota de tela estabelecida anualmente pelo governo federal e o mecanismo de renúncia fiscal determinado pelo Artigo 3º da Lei do Audiovisual. Durante os últimos cinco anos foram lançados nesse sistema uma média de nove filmes por ano, que atraíram para as salas de cinema uma média de 12 mil espectadores, ou seja, 17% dos filmes brasileiros lançados entre os anos de 2003 a 2007 foram responsáveis por 86,6% de lançamentos nacionais.

O cinema para grande escala visa “invadir” o mercado com grande número de cópias e de campanhas publicitárias. Tem o intuito de atrair o maior número de pessoas na semana de lançamento do filme, na tentativa de recuperar o investimento de comercialização no menor tempo possível. Isso faz com que o

lançamento de um filme se torne uma atividade de alto risco, pois nem todos os filmes atenderão às expectativas de lançamento. Para o lançamento do filme de estreia de Breno Silveira (*2 filhos de Francisco*) foram ocupadas 290 salas de cinema e, após 18 semanas de exibição, o filme se consagrou como recorde de bilheteria nacional desde a Retomada¹, completando 5,1 milhões de espectadores e renda de R\$ 35 milhões.

São filmes que se baseiam no *star system*, ou seja, o valor agregado do filme está diretamente ligado ao conhecimento que o público tem dos atores – e em alguns casos dos diretores também (principalmente aqueles que trabalham em televisão).² No caso de *2 Filhos de Francisco*, a notoriedade artística não estava ligada aos atores (Dira Paes e Ângelo Antonio), mas estava relacionada a quem eles representavam, os pais dos cantores Zezé de Camargo e Luciano.

A distribuidora estruturou a publicidade de modo que a campanha não se restringiu ao *target group* “primário”, formado por fãs da dupla de cantores, pois o filme tinha potencialidades para se sustentar enquanto obra cinematográfica independente do sucesso da dupla *Zezé di Camargo & Luciano*.

O trabalho para a formação de um público-alvo mais amplo teve início desde o desenvolvimento do projeto, na concepção na narrativa do filme. Mas o que a crítica especializada exalta como o ponto-chave do sucesso foi a escolha acertada de não utilizar na trilha sonora as gravações já existentes de Zezé e Luciano. Caetano Veloso foi escolhido para organizar a trilha sonora do filme.

Para disseminar o conceito do filme e atrair o público para os cinemas, foram organizadas *cabines* e pré-estreias, para a crítica, imprensa e para formadores de opinião, com o intuito de gerar visibilidade positiva para o filme. A esse processo de divulgação podemos enumerar ainda os seguintes empreendimentos: veiculação de *trailers* no cinema (700 cópias), *spots* em TVs, rádios, matérias em jornais e revistas, criação de *sites* e blogues, além da publicidade nos cinemas veiculada através de cartazes, *outdors*, brindes e promoções.

Outra questão importante de ser enumerada na distribuição desse tipo de filme é a relação de coprodução que as empresas estabelecem com a Globo Filmes. Quando esta se associa às produções independentes nacionais, não há inserção de recursos monetários nos projetos. O investimento é feito através de um “capital virtual”, por meio de espaço em mídia para a divulgação do lançamento do filme. Segundo Butcher, esse espaço de mídia não é completamente isento de custos para o produtor, mas é dado um desconto considerável (BUTCHER, 2006, p. 76). O mais importante desse investimento é o modo como os filmes são divulgados na emissora, que pode tanto ser da forma tradicional – em anúncios nos intervalos comerciais, *spots* de TV – como através da *cross media* (mídia cruzada). Nesse tipo de divulgação, o filme é citado em programas da emissora de maneira semelhante ao *merchandising*. Essa referência pode ser feita tanto nos programas de variedades e em novelas – quando um personagem menciona que foi ver (ou irá ver) determinado filme – como pode se tornar pauta de entrevistas e reportagens.

Geralmente, a carreira do filme nas salas de cinema é o que determina o sucesso ou o fracasso da produção nas outras janelas e também sua carreira internacional. Com algumas variações de tempo na exploração das janelas, os filmes seguem o seguinte percurso: salas de cinema, DVD *Rental*, DVD *Sell-true*, televisão canal por assinatura e televisão canal aberto. O filme também pode ter uma carreira internacional, que pode ser concomitante com as janelas nacionais. Para *2 filhos de Francisco*, a comercialização em DVD iniciou antes mesmo de se encerrar sua carreira na janela cinematográfica, para aproveitar o clima de euforia que envolvia a exibição do filme nos cinemas, aliado ao clima das compras de Natal. O filme ainda conquistou o recorde de ser o primeiro filme brasileiro a alcançar a marca de 500 mil DVDs vendidos.

A segunda categoria, **cinema de nicho**, diz respeito a um tipo de filme que atende a um segmento restrito de público e de mercado. Esse tipo de filme também pode ser chamado de “miúra” devido à sua dificuldade de inserção no mercado. É um filme que, geralmente, não é atendido pelas ações tradicionais de *marketing*. Isso não significa que seja um filme com baixo “potencial comercial”,

pelo contrário, pode se revelar um grande sucesso de público, como *Cheiro do ralo* (Heitor Dhalia, 2007), *O céu de Sueli* (Karim Ainouz, 2006), *Janela da alma* (João Jardim; Walter Carvalho, 2002).

Essa dificuldade não pode ser atrelada a um baixo potencial comercial, mas ao fato de serem filmes que geralmente tentam inserir inovações estéticas ao mercado cinematográfico. Essas “novidades” podem estar ligadas à linguagem ou à narrativa utilizada para construir o filme, à equipe técnica, com a estreia de um novo diretor, e principalmente ao *casting*, quando não são utilizados atores que trabalham também com televisão. São filmes em que o modelo de divulgação busca atrair, gradativamente, grupos específicos de interesse, que podem estar ligados diretamente ou indiretamente ao público do filme.

Para entendermos melhor essas relações, tomamos como exemplo o filme *Cabra cega*. Sua trama foi criada a partir de uma extensa pesquisa sobre o dia a dia da luta armada urbana ocorrida durante o regime militar.

Dois fatores direcionavam o planejamento para “públicos específicos”: o primeiro, de ordem financeira (o filme possuía somente R\$ 208 mil da Petrobras, afora o que Europa/MAM iria investir diretamente no projeto); o segundo (e determinante para as decisões) era o modo como a narrativa do filme foi articulada. O filme foi decupado pelo diretor com grande parte das sequências realizadas com câmera na mão, cenas em preto e branco, a quase ausência de locações externas (a maior parte do tempo do filme se passa dentro de um apartamento) e não possuir um elenco de conhecimento “popular” (*star system*). Na montagem, os diálogos têm “mais força” do que a montagem das imagens, priorizando a utilização de planos-sequência (em vez da montagem frenética utilizada em filmes de ação).

Para atingir o público esperado, o filme deveria, antes de ser lançado comercialmente, percorrer alguns “caminhos” para agregar notoriedade ao filme e, principalmente, reunir críticas positivas. Para tanto, o filme foi exibido em mais de 25 festivais e mostras de cinema no Brasil. O principal festival, e o que agregou “maior valor” à produção devido à sua singularidade em retratar assuntos tão

controversos de nossa história, foi o 37º Festival de Brasília, realizado em 2004, onde *Cabra cega* faturou o prêmio de melhor filme.

Também foram explorados outros elementos para a divulgação do filme, como: um intenso trabalho junto a lideranças políticas e escolas do ensino médio e superior, com exibição do filme e debate com o diretor; campanhas publicitárias lançadas na internet com um blogue do filme e uma exposição de fotos de *making-of* e de *still* (cenas do filme) na estação de metrô Clínicas, de São Paulo, para que as pessoas tivessem conhecimento de sua exibição nas salas de cinema.

Esse modelo de distribuição segue a lógica do *long-tail*³ (“cauda longa”) modo de comercialização que reduz a quantidade do produto que será disponibilizado no mercado, mas estende o tempo de sua comercialização, voltando sua campanha publicitária para um público específico, privilegiando sua durabilidade de circulação no mercado. No caso da atividade cinematográfica, isso significa reduzir ao máximo possível o número de cópias (mínimo de uma e máximo de dez cópias em película), colocadas em circulação nas salas de exibição, invertendo a lógica tradicional de lançamentos. Outro ponto diz respeito à notoriedade do filme nos diversos circuitos de exibição (festivais, mostras e circuito comercial). Neste caso, antes de seu lançamento comercial a obra circulará por festivais e mostras na tentativa de obter críticas positivas, premiações, ou seja, de agregar “valor” ao filme com elementos de notabilidade artística.

O modo pelo qual *majors* e distribuidoras independentes articulam e inserem os filmes no mercado audiovisual é basicamente o mesmo. A grande diferença neste plano seria o modo como utilizam o Artigo 3º. Isso decorre do fato de as *majors* serem mais capitalizadas do que as empresas independentes e, desta forma, possuírem um volume maior de arrecadação de Artigo 3º para ser investido em coproduções brasileiras. Mas sabemos que não é só isso. Como mencionamos em capítulo anterior, as *majors* são empresas transnacionais e (trans)midiáticas, ou seja, operam em todo segmento do entretenimento audiovisual em qualquer parte do mundo. Claramente suas arrecadações são maiores do que empresas que operam somente no mercado local.

A terceira categoria, **cinema médio**, é formada por obras que irão cruzar e aproveitar, em sua estratégia de lançamento, elementos que atendem tanto à distribuição do *blockbuster* como à do *filme de nicho*.

Seria característica do *blockbuster* o filme ser distribuído e/ou coproduzido por uma *major*. No entanto, o valor que é investido em *marketing* e publicidade chega a ser 43% menor. Esse fato se reflete, principalmente, no número de cópias feitas para o lançamento do filme; por exemplo, para a distribuição de *Casa de areia* a Sony investiu na confecção de 35 cópias; já para *2 filhos de Francisco* a distribuidora investiu oito vezes mais (290 cópias). Ao mesmo tempo, para uma *major* o filme médio corresponderia a um filme de nicho, pois seriam filmes (para os padrões dos filmes comercializados por essas empresas) com características de montagem e linguagem mais autorais, voltados para um público mais restrito. A escolha do *casting* também é direcionada para atores que possuem mais trabalhos no cinema e teatro, mas não são profissionais totalmente desconhecidos do grande público, por atuarem na televisão em “programas especiais”, como Fernanda Torres, atriz principal de *Casa de areia*, que atuava na série global *Os normais*. Essas coproduções com as *majors*, em alguns casos, são projetos de diretores estreados, como de Heitor Dhalia, diretor de *Nina* (2004), ou então de diretores de grande notoriedade no que convencionou chamar de “cinema autoral”, como Nelson Pereira dos Santos com *Brasília 18%*, lançado em 2006 pela Sony.

Para Saturnino Braga o investimento nesse tipo de filme (no caso da Sony) é essencial para “injetar” inovações no mercado. “O filme de arte, claro que tem que ter, filme de renovação de linguagem, mais sofisticados. Tem que ter, porque tem mercado pra isso” (SATURNINO BRAGA, 2008). Mas, para o distribuidor, o problema reside na defesa extremada da existência única de “filmes de arte” no mercado, e para ele quando isso acontece “a produção entra em crise”.

A campanha de lançamento desse tipo de filme irá explorar inicialmente os mesmos espaços do filme de nicho, com o intuito de agregar valor “cultural” à obra através de boas críticas e premiações em festivais e mostras nacionais

e internacionais. No caso de *Casa de areia*, a premiação do Sundance/NHK International Filmmakers Awards, em 2002, foi conquistada quando o filme ainda era somente um roteiro. No entanto, notamos que *Casa de areia* não irá ocupar, preferencialmente, as salas destinadas ao circuito de arte, como aconteceu com *Cabra cega*. A ocupação das salas ocorreu eminentemente no circuito *multiplex*, como ocorreu com os *blockbusters* lançados pelas *majors*.

No mercado de cinema, esse tipo de filme é caracterizado pelos profissionais de distribuição como o modelo mais difícil de inserção no mercado. Essa dificuldade se dá principalmente pela impossibilidade de encontrar salas de exibição disponíveis para exibir os filmes, pois o número de cópias disponibilizadas (15 a 100 cópias) não consegue “invadir” o mercado como os filmes com grande campanha de lançamento e, ao mesmo tempo, onera o orçamento de distribuição de tal forma que o retorno de bilheteria, em alguns casos, não consegue reaver o investimento feito. Nos últimos quatro anos esses filmes representaram a média de 25% dos lançamentos, média de 15 filmes por ano.

A última categoria, **cinema para exportação**, diz respeito aos filmes que planejam atingir inicialmente excelência internacional, antes de iniciar sua carreira comercial no mercado nacional. São filmes que fazem carreira nos principais festivais e mostras internacionais, como os festivais de Cannes, Berlim, Veneza, do Rio, a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, o Festival de Mar del Plata, o de Sundance, dentre outros.

Gostaríamos de primeiro esclarecer que essa caracterização de filme para o exterior não tem a pretensão de restringir a carreira do filme no mercado nacional. Ao contrário, veremos que esses filmes visam estabelecer parcerias e coproduções internacionais, com o intuito principal de criar notabilidade para o filme, para que faça uma boa carreira no mercado brasileiro.

Os festivais e mostras servirão também como um espaço de interlocução de investimentos para o filme, estabelecendo parcerias de financiamento, coprodução e pré-vendas para as diversas janelas de exibição. Isso porque, hoje, os produtores

contam com uma estrutura de eventos voltados para o mercado cinematográfico, os *film industry market*, que são organizados pelos próprios festivais.

O pontapé inicial para a produção de *Cinema, aspirinas e urubus* aconteceu em uma dessas feiras no ano de 1998, quando o filme foi selecionado para participar do CineMart, que ocorre juntamente com o Festival de Rotterdam, na Holanda. Após a participação no CineMart o filme não firmou coproduções internacionais, mas conquistou o apoio de dois fundos internacionais, o Hubert Bals Fund, da Holanda, para desenvolvimento de roteiro e pós-produção, e o Global Film Initiative, dos Estados Unidos, para investir na pós-produção.

O filme teve uma extensa carreira em festivais entre os anos de 2005 e 2006 e conquistou aproximadamente 40 prêmios. Dentre as premiações de 2005 destacamos o Prêmio da Educação Nacional na mostra Un Certain Regard, em Cannes.

Sua carreira nos cinemas nacionais foi relativamente curta, mas foi reimpulsionada a partir da pré-indicação ao Oscar como o representante brasileiro a concorrer na categoria “Melhor filme estrangeiro”, na cerimônia de 2007.

O total de espectadores do filme pode ser questionado já que, como o público dos festivais, existem também outros circuitos de exibição em que o número de espectadores não é integrado ao total divulgado pelos especialistas. Nesses circuitos estão inclusas as exibições no SESC (que comprou o direito de exibição do filme) e outras mostras itinerantes que ocorrem no Brasil para atender cidades que não possuem salas de cinema, como a Mostra Br, em Cabaceiras, e a exibição nos pontos atendidos pela Programadora Brasil.

Marcelo Gomes relata que a carreira de seu filme em *home video* e na exibição em TV por assinatura (Canal Brasil) foi relativamente melhor que nos cinemas, pois atraiu uma grande parcela de espectadores que não viram o filme nas salas de cinema por preconceito com o título da obra e o tema tratado (sertão) e que, após assistirem ao filme, passaram a apreciá-lo e recomendá-lo para outras pessoas.

Mas o que interessa na distribuição de *Cinema, aspirinas e urubus* foi sua extensa carreira comercial no mercado internacional. O filme foi distribuído através do *sales agent* (agente de vendas) francês Funny Balloons, que o negociou para os seguintes países: França, Grécia, Suíça, Bélgica, Luxemburgo, Holanda, Itália e Estados Unidos. O filme também foi vendido para a LAPTV (Latin American Pay Television Service) para exibição na América Latina em canal por assinatura e, na TV aberta, foi vendido para a brasileira TV Globo e para a franco-alemã Arte/ZDF.

Com este trabalho, conseguimos detalhar diferentes maneiras de disponibilização do produto cinematográfico nas salas de exibição, o que nos deu a oportunidade de propor categorias e conceitos que podem ser aplicados a outras experiências e, assim, nos ajudar a entender como podemos articular medidas diferenciadas para a difusão de filmes no mercado nacional e internacional.

A cinematografia brasileira tenta se firmar em seu próprio mercado desde o início da atividade no país. Para que o setor pudesse ser capaz de “andar com as próprias pernas”, não só os investimentos à produção deveriam ser revistos, mas também a forma como o filme está sendo inserido no mercado, se consegue atingir seu público-alvo com êxito e se existem salas para que esses filmes sejam exibidos. No âmbito das políticas públicas culturais, damos especial destaque à atuação do Estado como regulador e articulador dos meios públicos, para que funcionem em benefício dos cidadãos. Embora essas ações tenham afetado intensamente esse processo, elas ainda não chegaram às suas raízes mais profundas. Contemporaneamente, para que o cinema atinja seu objetivo fundamental – o da integração público/filme –, a transformação deve atingir os aspectos mais essenciais do sistema político-econômico audiovisual vigente.

Referências bibliográficas

BARONE, João Guilherme. **Comunicação e indústria audiovisual**: cenários tecnológicos & institucionais do cinema brasileiro na década de 1990. Porto Alegre: Biblioteca Ir. José Otão, 2005.

BUTCHER, Pedro. **A dona da história** - Origens da Globo Filmes e seu impacto no audiovisual brasileiro. Dissertação defendida na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

GONZAGA DE LUCA, Luiz. **Cinema digital** – um novo cinema? São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

JOHNSON, Randall. Ascensão e queda do cinema brasileiro 1960 – 1990. **Revista USP**, São Paulo, n.19, set. out. nov, 1993.

-
1. Em 2009, o recorde foi batido pelo filme-franquia *Se eu fosse você 2*, de Daniel Filho, com mais de 6 milhões de espectadores.
 2. No caso, o *star system* brasileiro é composto por atores globais, por atuarem principalmente nas novelas que são veiculadas na TV aberta pela Rede Globo, considerada a emissora com o maior alcance de público.
 3. Na década de 1970 esse mesmo conceito era conhecido como *road-show*. Na EMBRAFILME, como *lançamento concentrado*. Segundo De Luca (2008), filmes como *Pixote*, *Bye-bye Brasil*, *Das tripas coração*, *Eles não usam black-tie*, *O homem do pau-brasil* e *Memórias do cárcere* foram lançados com esse modelo de comercialização. Em geral eram utilizadas duas cópias em São Paulo e duas no Rio de Janeiro; somente se houvesse sucesso nessas praças, o filme era então inserido em outros circuitos, isso após a terceira ou quarta semana de sucesso.

Distribuição e exibição.

Exclusão, assimetrias e as crises do cinema

brasileiro contemporâneo

João Guilherme Barone Reis e Silva (PUC-RS)¹

Pontos de partida e pressupostos

Durante a fase da *retomada*, em meados da década de 1990, a produção nacional de filmes de longa metragem ressurgiu progressivamente em quantidade e qualidade. Impulsionada por um novo sistema de financiamento, baseado em recursos públicos incentivados captados diretamente pelos produtores junto a empresas privadas e públicas, através das chamadas *Leis de incentivo* (ainda vigentes), a produção registrou um crescimento progressivo e rápido que já em 1998 alcançava a marca de 100 filmes anuais. Em 2008, estimativas da empresa de análise de mercado Filme B e da ANCINE indicavam a existência de cerca de 300 filmes de longa metragem nacionais em diferentes estágios do processo de produção.

A capacidade de recuperação rápida demonstrada pela indústria cinematográfica nacional nesse período, marcado pela redução do aparato estatal e pela hegemonia de políticas neoliberais, pode ser entendida como uma virtude. Entretanto, um dos axiomas recorrentes do cinema brasileiro permaneceu pouco alterado. As dificuldades de assegurar a permanência da produção nacional no mercado exibidor doméstico, através de lançamentos regulares de títulos que

possibilitem uma ocupação razoável desse mercado, contribuindo de várias maneiras para um projeto de autossustentabilidade do setor.

Em 2003, os títulos nacionais chegaram a ocupar 21,4% do mercado doméstico de salas, correspondendo a um público da ordem de 22 milhões de espectadores, apesar das dificuldades enfrentadas com os altos custos de distribuição e comercialização e a ocupação do mercado pelos lançamentos massivos da indústria hegemônica global norte-americana. Esse desempenho gerou euforia no setor e foi comparado aos melhores momentos da era Embrafilme, nas décadas de 70 e 80, quando os filmes brasileiros chegaram a ocupar até 30% do mercado nacional de salas.

Mas, em 2004, os lançamentos nacionais registraram queda de público e as vendas ficaram em 16,4 milhões de ingressos. Foi o início de uma curva descendente que levou a participação no mercado a 11,9%, em 2005. As quedas progressivas foram ainda maiores em 2008, chegando a 6,9%, em agosto, com pequena recuperação que elevou o *share* deste ano a 10%, menos da metade do resultado alcançado em 2003.² Essa redução da presença do filme nacional em seu próprio mercado resultou numa nova crise institucional do cinema brasileiro. Ressurgiram os discursos sobre a sua agonia e morte anunciada, sobre a incompetência dos cineastas e produtores, sobre a inadequação das políticas públicas e a falta de eficiência comercial. Voltaram também os questionamentos sobre os motivos – cíclicos ou não – que afastam o público do cinema brasileiro e vice-versa, inclusive com as formulações tradicionais a respeito de um cinema feito para um público que, em geral, não vai ao cinema para assistir a filmes nacionais, ou de um cinema feito sem nenhuma preocupação com o público, já que o público foi cooptado pelo cinema norte-americano. Voltaram também os debates sobre a validade de uma política de financiamento público para a produção de filmes que, em sua maioria, não conseguem sequer recuperar o investimento – quando chegam ao mercado de salas de exibição.

Uma análise preliminar deste cenário, em novembro de 2008, resultou num pequeno ensaio³ e forneceu os elementos necessários para a elaboração

do projeto de pesquisa *Comunicação, tecnologia e mercado. Assimetrias, desempenho e crises no cinema brasileiro contemporâneo*.⁴

A pesquisa trabalha com o pressuposto de que o filme de longa metragem permanece como principal produto da indústria cinematográfica/audiovisual enquanto sistema simbólico-econômico, cujo funcionamento obedece a padrões que se repetem em dimensões diferenciadas entre o global e o nacional ou o regional. São conhecidas as tensões e desequilíbrios resultantes da ocupação massiva dos circuitos exibidores em escala planetária, pela produção cinematográfica distribuída pelas grandes corporações midiáticas norte-americanas. Em diversos países, essa ocupação hegemônica das telas impede a livre circulação das cinematografias nacionais com desdobramentos que perpassam aspectos econômicos, tecnológicos, políticos e socioculturais.

No caso brasileiro, as dificuldades de circulação do filme nacional correspondem a assimetrias históricas relacionadas às funções do cinema, enquanto produto midiático, com efeitos que se desdobram na formação do imaginário social e na construção da diversidade cultural, mas também atingem a existência institucional da atividade, fragilizada diante da sociedade pela divulgação de indicadores econômicos negativos ou de baixa eficiência. Parece pertinente, portanto, buscar elementos para a compreensão dos fenômenos que determinam aproximações e afastamentos cíclicos entre o cinema brasileiro e seu público. As assimetrias são cada vez mais presentes, sobretudo na fase denominada de pós-retomada, em especial na primeira década do século XXI, quando os indicadores apontam para uma produção contínua e crescente e uma ampliação considerável na quantidade de lançamentos. No ano emblemático de 2003, foram 29 lançamentos nacionais, seguidos por 48 em 2004, segundo os levantamentos da ANCINE, verificando-se no período um aumento da ordem de 60% dos títulos lançados e uma redução do público de 50%.

A queda vertiginosa do índice de ocupação do mercado exibidor nacional pelo filme brasileiro de longa metragem, passando de 21,10%, em 2003, para

cerca de 10 % em 2008, é o ponto de partida para a investigação proposta, cujos principais objetivos são:

- a. investigar e compreender os efeitos das variáveis de ordem tecnológica, econômica, política, temática e estética no desempenho dos lançamentos nacionais no período definido;
- b. identificar e analisar possíveis interferências dessas variáveis nos processos de produção, distribuição e exibição dos filmes;
- c. analisar aspectos da temática, gênero e estética dos filmes, buscando relações com o desempenho desses filmes e o interesse do público;
- d. analisar os parâmetros de sucesso e fracasso adotados em função do modelo de funcionamento do mercado de distribuição/exibição, comparando as frequências de público e receitas dos filmes selecionados;
- e. verificar o desempenho dos filmes na relação público/cópia, procurando detectar alternativas que ampliariam a presença do filme brasileiro em seu próprio mercado.

Este projeto de pesquisa dá continuidade a estudos voltados para o cinema brasileiro contemplando fatores tecnológicos, econômicos e sociais,⁵ com suas respectivas interseções, inclusive estéticas. A busca é também por elementos que ampliem a compreensão de fenômenos conjunturais localizados e identificados no âmbito do *fato cinematográfico*, segundo as referências de Gilbert Cohen-Séat (1946) na acepção das suas diferenciações em relação ao *fato filmico*, mencionadas por Metz, para quem o cinema “constitui um complexo mais vasto (do que o filme), dentro do qual, entretanto, três aspectos predominam mais fortemente: aspecto tecnológico, aspecto econômico, aspecto sociológico” (METZ, 1971, p. 11).

Identificando assimetrias do mercado

Durante a fase da pós-retomada, no início da década de 2000, o cinema brasileiro experimenta uma reestruturação institucional significativa, com a criação e aperfeiçoamento de sistemas de financiamento, de organismos de fomento, fiscalização e controle. Surge uma nova Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, voltada para a área denominada de cinema cultural, enquanto a Agência Nacional do Cinema dedica-se ao cinema comercial e à fiscalização do mercado. Mais recentemente, o Fundo Setorial do Audiovisual amplia fontes de financiamento para o setor com investimentos diretos. Há, portanto, numa nova inserção do setor cinematográfico no espaço audiovisual brasileiro. A criação e implantação do Conselho Superior de Cinema, órgão de deliberação das políticas do setor, vinculado ao Gabinete da Casa Civil da Presidência da República, com representação das principais entidades do setor, vem complementar esse novo cenário.

Por outro lado, observa-se que no processo de construção deste novo cenário institucional, iniciado ainda durante a fase da retomada, ocorre um aumento importante da produção. Mais de 200 filmes de longa metragem são produzidos e lançados no período 1995-2005, revelando, ao mesmo tempo, as evidências da necessidade de ampliar e regularizar também a presença da produção nacional no mercado de salas. Este novo cenário potencializa as assimetrias do mercado no âmbito da distribuição – exibição e recoloca o dilema da exclusão do cinema nacional em seu próprio mercado. O campo da distribuição é marcado pela relação assimétrica entre o produtor e o operador da distribuição, a quem cabe dimensionar o lançamento em função dos recursos disponíveis para investir e do potencial de comercialização do filme. O produtor nacional deseja a melhor distribuição para os seus filmes. Entretanto, dependerá da capacidade de investimento e do interesse do distribuidor. Historicamente, o financiamento público incentivado tem privilegiado a produção. As iniciativas no campo da comercialização e da exibição são poucas e recentes.

As assimetrias no campo da distribuição alcançam maior expressão exatamente no período delimitado pela pesquisa, quando as grandes corporações distribuidoras de origem norte-americana passam a responder pelos principais lançamentos de filmes nacionais em termos de público e renda. Mas o cenário torna-se ainda mais complexo quando essas empresas assumem também a condição de grandes coprodutoras do cinema brasileiro, utilizando os benefícios do Artigo 3º da Lei do Audiovisual, através do qual as empresas estrangeiras que atuam no setor podem reduzir o imposto sobre suas remessas de lucro pela via do investimento na coprodução de filmes brasileiros. O campo da distribuição sofre ainda alterações significativas com as atividades da Globo Filmes, empresa ligada ao maior conglomerado midiático do país, atuando regularmente na produção cinematográfica. Com grandes lançamentos, a Globo Filmes opera a distribuição de seus filmes associada a grandes distribuidoras, utilizando espaços de divulgação em seus veículos.

Nas relações do distribuidor com o exibidor, outras assimetrias estão estabelecidas. O exibidor não privilegia a nacionalidade do filme e sim o seu potencial de bilheteria, diretamente relacionado ao “tamanho” do lançamento, que é de responsabilidade do distribuidor. Assim, o êxito da exploração comercial da sala depende diretamente dos títulos disponibilizados pelo distribuidor que, em última instância, é quem responde pela programação da sala. No circuito comercial de salas de exibição, a preferência é pela programação de filmes que tenham recebido grandes investimentos na comercialização por parte do distribuidor. Isso significa lançamentos que desfrutem de grande visibilidade na mídia e considerável quantidade de cópias.

Este cenário estabelece um grau de hegemonia de um tipo de cinema nacional no seu próprio mercado – os grandes lançamentos – criando dificuldades para a circulação de quantidade considerável de títulos, em geral de produções de pequeno e médio porte, que não receberão grandes investimentos por parte dos distribuidores e, conseqüentemente, não serão produtos atrativos para os exibidores.

Por outro lado, os filmes de pequeno e médio porte sofrem também os efeitos da concentração do mercado exibidor, que não conta com salas diferenciadas e em quantidade suficiente para atender à demanda de títulos produzidos. A alternativa em discussão contempla a possibilidade de criação de um circuito de pequenas salas digitais que poderiam atender melhor a cidades do interior do país, nas quais o investimento de uma sala comercial padrão seria irrecuperável.

Estratégias metodológicas

As evidências coletadas indicam que a pesquisa poderá investigar e relativizar os paradigmas de êxito e fracasso de um lançamento cinematográfico nacional. A classificação de sucesso de público no mercado brasileiro em geral contempla os filmes que ultrapassam a marca de um milhão de ingressos vendidos, sem considerar o tamanho do mercado e a relação de desempenho de cada título pela quantidade de cópias lançadas, confrontadas com a sua circulação em períodos de tempo determinados. Assim, a proposta de pesquisa oferece possibilidades de fornecer elementos para uma melhor compreensão do mercado nacional de cinema, a partir da análise de fenômenos recentes.

A fase inicial do projeto é dedicada ao levantamento dos filmes brasileiros de longa metragem lançados no circuito exibidor nacional entre 2003 e 2008, a partir de dados oficiais disponibilizados pela ANCINE.⁶ Esse conjunto de filmes está sendo organizado por ano de lançamento, por temática, gênero, número de espectadores, número de cópias e receita de bilheteria, incluindo as identificações de empresa produtora, direção e distribuidora e a relação de desempenho de público por número de cópias lançadas.

Desta base de dados, está sendo extraído o *corpus* da pesquisa, formado por uma amostragem que vai catalogar, a cada ano, cinco filmes com melhor desempenho (mais de um milhão de espectadores), os cinco filmes de desempenho

médio (menos de um milhão e mais de 500 mil espectadores) e os cinco filmes com menor desempenho (menos de 500 mil espectadores). Serão analisados 65 filmes.

Os dados inicialmente coletados para esta amostragem são indicadores preciosos das assimetrias que marcam o cinema brasileiro contemporâneo. Na elaboração da amostragem dos filmes relativos ao ano de 2003, observa-se que dos 29 lançamentos, somente sete registraram público superior a um milhão de espectadores. Na faixa intermediária, que vai de 500 mil a um milhão, há apenas três filmes. Todos os demais lançamentos, num total de 19 filmes, ficaram abaixo de 500 mil espectadores. No topo da lista dos mais vistos figura *Carandiru* (Hector Babenco, 2003). No fundo da lista dos menos vistos está *Passaporte húngaro* (Sandra Kogut, 2003), com mil espectadores. Na lista dos médios, *Acquaria* (Flávia Moraes, 2003), com 789.807 espectadores.

As estratégias metodológicas adotadas servem ao propósito de identificar e analisar fatores externos aos filmes (tecnologia, instituição) e suas possíveis influências no desempenho dos filmes selecionados durante o processo de distribuição/exibição, como forma de ampliar o entendimento das relações dos filmes nacionais com o público.

Nesse sentido, a proposta teórica do projeto considera que as atividades de produção/distribuição/exibição desenvolvem-se mediadas pela estrutura institucional, na qual a legislação estabelece o que é permitido; pela tecnologia, que disponibiliza o conjunto de ferramentas técnicas e suas aplicações em diferentes suportes, formatos e conteúdos; e, finalmente, pelo mercado, entendido aqui como o conjunto de trocas do produto audiovisual, elaborado com a tecnologia disponível, de acordo com a legislação vigente, decorrente da estrutura institucional que o insere no conjunto da sociedade.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Paulo Sérgio e BUTCHER, Pedro. **Cinema, desenvolvimento e mercado**. Rio de Janeiro:BNDES – FILME B, 2003.
- AMANCIO, Tunico. **Artes e manhas da Embrafilme**. Cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981). Niterói: Eduff, 2000.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. **A Bela Época do cinema brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BARONE, João Guilherme B. Reis e Silva. **Comunicação e indústria audiovisual**. Cenários tecnológicos e institucionais do cinema brasileiro na década de 90. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- BERNADET, Jean-Claude. **O autor no cinema**. São Paulo: Edusp/Brasiliense, 1994.
- _____. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**. São Paulo: Annablume, 1995.
- CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- D'ÁVILA, Roberto. **Os cineastas**. Conversas com Roberto D'Ávila. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2002.
- DEBRAY, Régis. **Manifestos midiológicos**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1995.
- _____. **Vida y muerte de la imagen**. Historia de la mirada en Occidente. Barcelona: Ediciones Paidós, 1994.
- DURAND, Gilbert. **Campos do imaginário**. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.
- FABRIS, Mariarosaria; SILVA, João Guilherme Barone Reis e et al. (orgs.). **Estudos de cinema SOCINE III**. Porto Alegre: Sulina – FAMECOS, 2003.
- GERBASE, Carlos. **Impacto das tecnologias digitais na narrativa cinematográfica**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- HESMONDHALGH, David. **The cultural industries**. Londres: Sage Publications, 2002.
- INNIS, Harold A. **The bias of communication**. Toronto: University of Toronto Press, 1991.
- JOHNSON, Randal. **The film industry in Brazil – Culture and State**. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1987.
- KRACAUER, Siegfried. **Teoría del cine**. La redención de la realidad física. Barcelona: Ediciones Paidós, 1996.
- MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do Homem**. São Paulo: Cultrix, 1974.
- MELEIRO, Alessandra. **Cinema no mundo**. Indústria, política e mercado. Vol. I, II, III, IV, V. São Paulo: Escrituras, 2007.
- METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- _____. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada**. Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002.
- RAMOS, Fernão (org.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora ENAC, 2000.
- _____; Maria Dora Mourão et al. (orgs.). **Estudos SOCINE de cinema 2000**. Porto Alegre: Sulina – FAMECOS, 2001.
- RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e lutas culturais**. Anos 50/60/70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- ROCHA, Glauber. **O século do cinema**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985.
- SIMMS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume-USP, 1997.
- XAVIER, Ismail. **O cinema no século**. São Paulo: Imago, 1996.

Referências audiovisuais

ACQUARIA. Flávia Moraes. Brasil, 2003. Filme em 35 mm.

CARANDIRU. Hector Babenco. Brasil, 2003. Filme em 35 mm.

PASSAPORTE HUNGARO. Sandra Kogut. Brasil, 2003, vídeo.

-
1. E-mail: barone@pucrs.br
 2. Todos os dados estatísticos referentes aos lançamentos cinematográficos neste artigo e na pesquisa são extraídos dos levantamentos disponíveis em www.ancine.gov.br.
 3. Reflexões sobre as dificuldades de circulação e exibição do filme de longa metragem brasileiro foram apresentadas pelo autor na comunicação *Cinema Brasileiro. Fronteiras da exibição*, no XI Encontro da SOCINE, 2007, PUC - Rio e serviram de base para o ensaio *Exibição, crise de público e outras questões do cinema brasileiro*, publicado na edição 20 da revista on-line *Sessões do Imaginário*. Ver <http://www.pucrs.br/famecos/pos/sessoes/index.htm>.
 4. O projeto está em sintonia com a linha de pesquisa Práticas Culturais nas Mídias, Comportamentos e Imaginários da Sociedade da Comunicação, do PPGCOM da PUCRS, no qual o autor é professor colaborador, e vinculado ao Grupo de Pesquisa Tecnologias do Imaginário.
 5. Sobre a aplicação de elementos de análise para a indústria audiovisual elaborados pelo autor, ver: BARONE, João Guilherme B. Reis e Silva. *Comunicação e indústria audiovisual. Cenários tecnológicos e institucionais do cinema brasileiro na década de 90*. Porto Alegre: Sulina, 2009.
 6. As listas dos lançamentos nacionais até 2007, aproximadamente 235 filmes, constam em www.ancine.gov.br. Os dados referentes a 2008 ainda não estavam disponíveis.

**“Muito falado e pouco visto”:
perfil da distribuição do documentário brasileiro
nas salas de exibição (1995-2008)**

Marcelo Ikeda (ANCINE/UFF)¹

Introdução

Os documentários de longa metragem brasileiros vivem um extraordinário momento de fertilidade estética, comprovada pelo vigor de filmes tão distintos como *Santiago* (João Moreira Salles, 2007), *Serras da desordem* (Andrea Tonacci, 2006), *Sábado à noite* (Ivo Lopes Araújo) ou *Acidente* (Cao Guimarães; Pablo Lobato, 2006). Grande parte dos críticos tem ressaltado que o gênero documental tem trazido mais contribuições estéticas originais que os filmes de ficção. Nesse sentido, têm se multiplicado no Brasil ensaios e livros que se debruçam sobre um aprofundamento das características do documentário e sobre a contribuição do cinema contemporâneo brasileiro para o gênero.²

Este texto procura contribuir para essa avaliação crítica num sentido complementar: o de analisar a presença do documentário brasileiro de longa metragem em termos do volume de sua produção e de sua ocupação no mercado de salas de exibição. Se é possível pensar um “boom” do documentário brasileiro contemporâneo por suas contribuições estéticas, o gênero ainda é marginal na ocupação de um mercado, ocupando menos de 2% do total de espectadores de filmes brasileiros no período entre 1995 e 2008.

Ainda que a presença de filmes do gênero seja marginal, procurarei mostrar que há uma tendência de aumento contínuo no número de filmes documentais lançados comercialmente nas salas de cinema brasileiras, por uma conjunção de fatores tecnológicos, políticos, legais e mercadológicos. Embora o número de filmes documentais venha aumentando nos últimos anos, seu lançamento permanece restrito, com um pequeno número de espectadores. A análise proposta por este texto pretende investigar esse fenômeno pensando a forma de distribuição destes filmes a partir do perfil da empresa distribuidora responsável pelo lançamento comercial.

Pensar a forma de ocupação do documentário a partir do perfil de sua distribuição me parece ser um ponto privilegiado, já que a distribuição permanece como um elo estratégico, intermediário decisivo entre a produção e a exibição. Apesar das mudanças nos modelos de distribuição com a difusão das tecnologias de projeção digital, esse segmento da cadeia produtiva do audiovisual permanece funcionando com um conceito de escala: a distribuidora possui uma carteira de filmes que oferece ao exibidor, que negocia as condições de lançamento de cada filme que integra esse lote, quanto à forma e valores de remuneração (preço fixo ou *revenue share*), datas de lançamento e número de cópias ofertadas.³

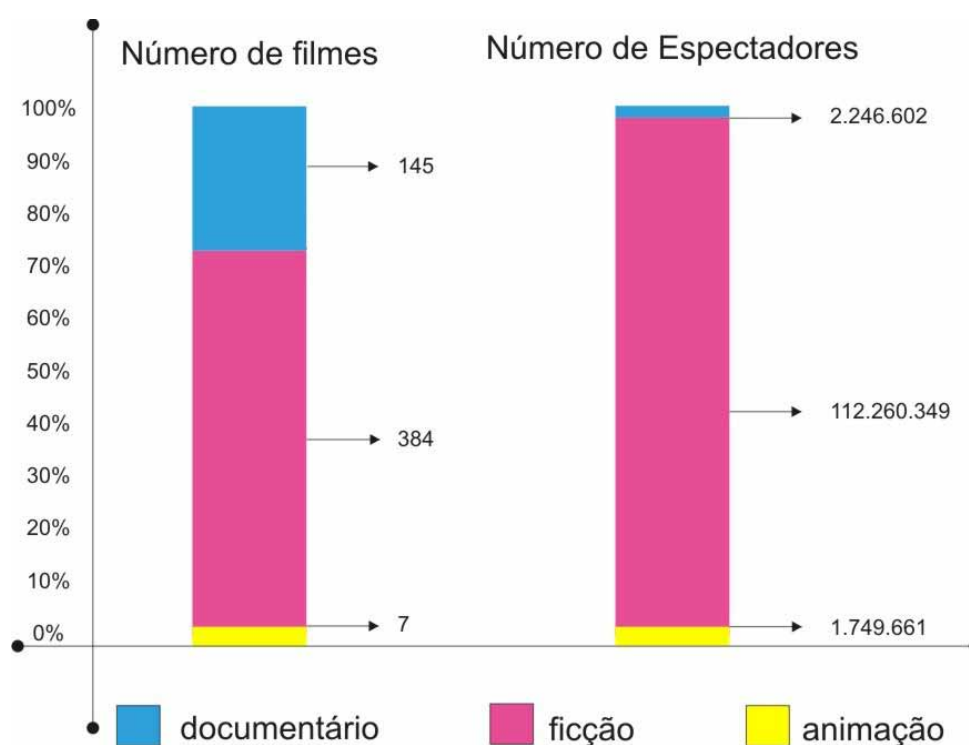
Segundo as lógicas de mercado estabelecidas, não existe nenhuma empresa distribuidora no Brasil que opere exclusivamente com filmes documentais. Por outro lado, tampouco existem salas de cinema exclusivamente destinadas à exibição comercial de filmes do gênero. Dessa forma, o documentário passa a integrar a carteira de filmes de uma distribuidora que negocia seu lançamento comercial entre os outros filmes distintos que a empresa possui em sua carteira. A presença crescente do documentário no mercado de salas brasileiro é portanto atípica, pois ocupa uma posição pouco privilegiada na composição das carteiras negociadas junto às empresas exibidoras, por sua reduzida perspectiva de exploração comercial.

Dados gerais: três fatores para o crescimento do lançamento comercial de filmes do gênero

O universo considerado neste estudo é o de documentários de longa metragem brasileiros cuja data de lançamento comercial no mercado de salas de exibição no Brasil corresponde ao período entre 01/01/1995 e 31/12/2008. A principal fonte de dados utilizada foi o periódico FilmeB (www.filmeb.com.br), complementado com dados da ANCINE, através de seu Observatório do Cinema e do Audiovisual (www.ancine.gov.br/oca).

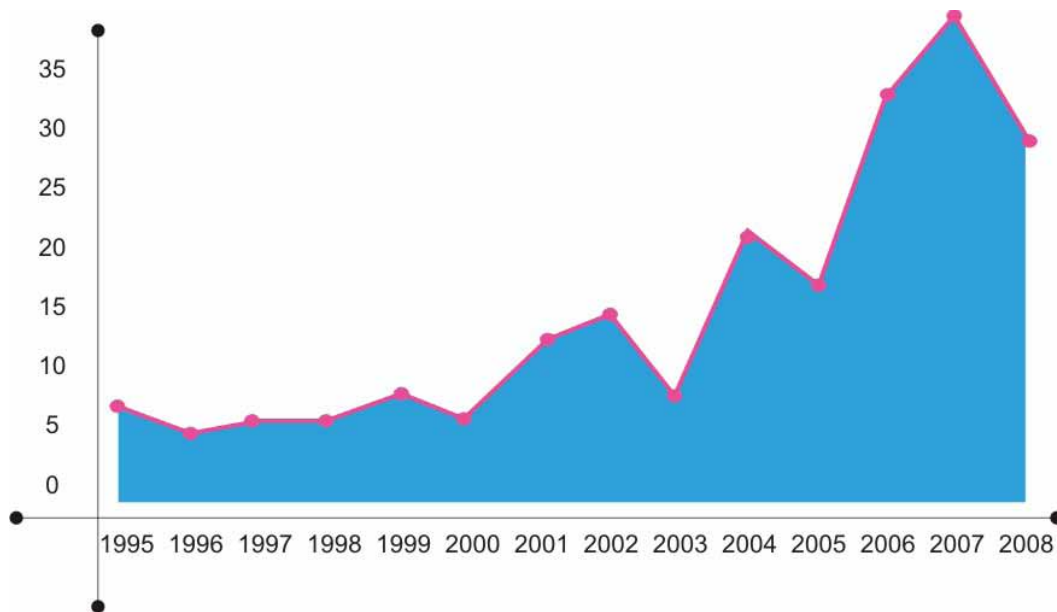
O Gráfico 1 mostra o número de filmes lançados por gênero, comparado ao número total de espectadores. Entre 1995 e 2008, foram lançados 145 documentários de longa metragem, o que equivale a 27% do total de filmes brasileiros lançados no período. No entanto, em termos de número de espectadores, esses 145 filmes foram responsáveis por apenas 2,2 milhões de espectadores ou, ainda, 1,9% do total de espectadores de filmes brasileiros entre 1995 e 2008.

Gráfico 1 - Filmes Brasileiros Lançados Comercialmente por Gênero (1995-2008)



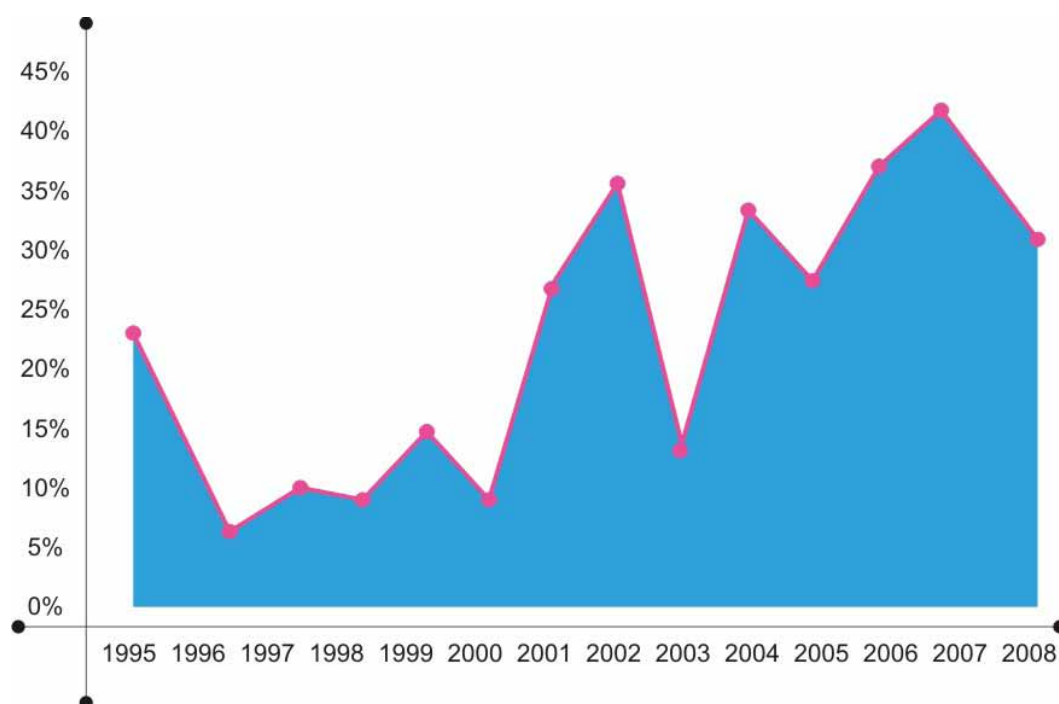
Por um lado, o número de documentários brasileiros de longa metragem lançados comercialmente vem aumentando a cada ano. O Gráfico 2 mostra que entre os anos de 1995 e 2000 eram lançados menos de cinco por ano. A partir de 2004, houve um aumento significativo de lançamentos de filmes brasileiros do gênero, chegando à casa dos dois dígitos (16 filmes em 2004) até atingir o pico de 32 em 2007.

Gráfico 2 - Número de Documentários Por Ano de Lançamento (1995-2008)



Esse crescimento se reflete na participação por gênero dos filmes brasileiros lançados. Desde 2001, os documentários atingiram a expressiva marca de mais de 25% do total de filmes brasileiros lançados anualmente (Gráfico 3). Em 2007, esse número atingiu seu ponto mais extremo: mais de 40% dos filmes brasileiros lançados comercialmente foram obras do gênero documental. Nenhum outro país do mundo possui uma marca tão expressiva de documentários lançados comercialmente no mercado de salas de exibição.⁴ Curiosamente, o único ano após 2001 em que o percentual foi abaixo de 20% (2003, com menos de 15%) foi justamente o ano em que a participação de mercado do filme brasileiro foi a maior da retomada (22,4%), com filmes de grande bilheteria como *Carandiru*, *Os normais*, e *Lisbela e o prisioneiro*, alavancados por uma parceria entre as *majors* e a Globo Filmes.

Gráfico 3 - Participação do Documentário no Número de Lançamentos de Filmes Brasileiros



Vários fatores nos ajudam a compreender essa explosão do número de filmes documentais lançados comercialmente. Em primeiro lugar, uma questão tecnológica: a ampliação da projeção digital nas salas de exibição dos grandes centros urbanos, em geral salas ligadas ao chamado “circuito de arte”. Com a difusão das câmeras digitais, a grande maioria dos filmes documentais passou a ser gravada nesse suporte, substituindo a película 35mm. Essa substituição se deveu principalmente ao custo, já que as gravações em digital suprimiam a compra de película virgem e dos custos laboratoriais (revelação, copiagem, montagem de negativo etc.), cujos custos ampliaram significativamente desde a década de 1990, em decorrência da política cambial brasileira. Por outro lado, a câmera digital permitia ao realizador uma maior portabilidade, reduzindo a equipe técnica e a necessidade de equipamentos acessórios para a produção. A difusão das câmeras digitais, especialmente em meados da década de 90, em que a qualidade das câmeras aumentou significativamente em paralelo a uma expressiva redução do custo, provocou uma revolução no documentário comparável à introdução das

câmeras portáteis e do Nagra na década de 60, tornando um equipamento de boa qualidade técnica razoavelmente acessível a um cineasta iniciante.

No entanto, se a tecnologia digital oferecia facilidades para a filmagem e finalização de um documentário de longa metragem, o filme pronto sofria os mesmos entraves para a sua distribuição no mercado. Como as salas de exibição permaneciam equipadas com projetores 35mm, para que um documentário finalizado em digital pudesse ser lançado comercialmente era preciso incorrer num processo chamado *transfer*, que consiste na passagem da matriz em digital para uma matriz em 35mm. No entanto, o custo desse processo praticamente inviabilizava seu lançamento comercial, já que eram filmes que naturalmente circulariam com um número de cópias reduzido.

Com a difusão da projeção digital nas salas de exibição,⁵ o documentário brasileiro foi o tipo de filme mais diretamente beneficiado com essa gradual transição. Agora, tornava-se possível que um documentário finalizado em digital pudesse ser lançado comercialmente com um custo bem mais reduzido, tornando desnecessário o processo do *transfer* para o lançamento comercial. No entanto, como a digitalização do circuito de salas de exibição ainda é um processo lento, de modo que o circuito comercial permanece dominado pelas cópias 35mm, os documentários passaram a ter a possibilidade de ser lançados com um custo reduzido, mas seu lançamento permaneceu restrito a poucas salas, em geral no circuito de arte dos grandes centros urbanos. A ampliação do número de filmes do gênero lançados não propiciou uma correspondente ocupação de mercado do documentário, já que em geral os filmes ocupavam as mesmas salas, restritas a um “circuito de nicho”. Acabavam, dessa forma, tirando o espaço uns dos outros, aumentando a rotatividade dos filmes brasileiros no circuito, retirados de cartaz muitas vezes em uma ou duas semanas após o lançamento.

Um segundo fator que pode ser apontado para o expressivo crescimento do número de documentários lançados comercialmente nas salas de exibição é a falta de espaço para o documentário nas grades de programação das televisões, seja

nos canais abertos ou fechados. Ao contrário dos países europeus, que possuem uma legislação com cotas para a produção independente, estimulando as parcerias entre as emissoras de televisão e as empresas produtoras independentes, no Brasil o modelo de produção das televisões é a produção própria. No caso das televisões fechadas, há uma abundância de canais estrangeiros, que veiculam conteúdo nacional de forma residual, quando o fazem.

Dessa forma, o documentário brasileiro não encontra espaço nas grades de programação das emissoras de televisão, seja pela produção própria, num modelo de produção que tende ao jornalístico, calcado no sensacionalismo, seja por uma política de aquisição de conteúdos já prontos, previamente formatados para canais segmentados, à moda das televisões por assinatura (National Geographic, History Channel, Film&Arts etc.). Assim, o documentário brasileiro, rico em sua diversidade estilística, não encontra espaço na televisão, cada vez mais padronizada, e busca sua válvula de escape no mercado de salas de exibição, onde disputa o espaço de um “circuito de nicho” com outras obras brasileiras e filmes do chamado “circuito de arte”. Trata-se de um nítido paradoxo, pois o mercado cinematográfico é considerado como “*premium*” em relação aos demais segmentos de mercado, de modo que o acesso de uma obra de longa metragem a esse segmento é em geral mais restrito, incorrendo em maiores custos de lançamento e maior concorrência.

Avolumosa exibição de documentários brasileiros nas salas de exibição não deixa de refletir um paradoxo, fruto de uma distorção: o achatamento do mercado para os documentários brasileiros, exilados das televisões, segmento típico de exibição de filmes do gênero. Essa distorção se amplia quando se examina o perfil da produção documental: de fato, filmes de investigação estética, como os filmes dirigidos por Eduardo Coutinho ou os demais citados na introdução deste texto, são de fato exceções num conjunto de documentários filmados de forma tradicional, centrados em entrevistas ou personagens populares (vide a grande presença de “documentários musicais”). Estes filmes não possuem uma estética que justifique serem exibidos nos “circuitos de nicho”, dividindo espaço em salas que exibem filmes contemplados em festivais internacionais ou primordialmente

de investigação de linguagem. Sua exibição nesse tipo de circuito se justifica mais por sua dificuldade de inserção em circuitos mais favoráveis à sua fruição do que propriamente por suas características intrínsecas. Essa dissociação entre o público-alvo do filme e seu circuito de efetiva exibição está no centro dos percalços mercadológicos enfrentados por grande parte da produção do gênero.

Um terceiro fator que impulsiona o documentário para as salas de exibição é o que chamo aqui de uma barreira legal. O Artigo 1º da Lei do Audiovisual (Lei nº 8.685/93), que permanece desde o início da Retomada como uma das mais importantes fontes de financiamento das obras de longa metragem brasileiras, estipula a produção de obras cinematográficas. Segundo a Medida Provisória nº 2228-1/01 (Art. 1º, II), obra cinematográfica é aquela “cuja destinação e exibição seja prioritariamente e inicialmente o mercado de salas de exibição”. Portanto, obras destinadas a outros segmentos de mercado, como os telefilmes e as séries, não podem se beneficiar do mecanismo.

Por um lado, essa definição legal se revelou atenta às mudanças do mercado de salas de exibição em direção à projeção digital. Desse modo, a definição de obra cinematográfica não está ligada ao suporte de exibição, mas sim ao segmento de mercado a que a obra essencialmente se destina. Ou seja, uma obra cinematográfica não precisa necessariamente ser finalizada em película 35 mm, mas pode ser uma obra finalizada e exibida em digital, desde que destinada inicialmente e prioritariamente a esse segmento de mercado.

Dessa forma, os documentários produzidos com recursos do Artigo 1º da Lei do Audiovisual não mais precisam incorrer no processo do *transfer* para cumprir os requisitos formais da legislação. No entanto, permanece a obrigatoriedade de seu lançamento comercial no mercado de salas de exibição, restringindo a captação de recursos, por exemplo, de um projeto de documentário para televisão (um telefilme ou uma série).

Ou seja, a legislação brasileira, inserindo a obrigatoriedade de lançamento comercial de um documentário que capte recursos pelo Artigo 1º da Lei do Audiovisual,

aprofunda as distorções de mercado: ao invés de aproximar o documentário da televisão, o seu mais típico segmento de mercado, empurra-o para as salas de exibição, onde terá um lançamento precário que dificultará suas possibilidades de retorno comercial, já que o preço pago pelas televisões para um produto cinematográfico é diretamente proporcional ao número de ingressos vendidos no segmento de salas de exibição, reduzindo ainda mais seu valor de compra.

É preciso observar que existem inclusive editais públicos que investem em documentários exclusivamente pelo Artigo 1º da Lei do Audiovisual: é o caso típico do edital de cinema do BNDES, um dos principais investidores do cinema nacional, junto com a Petrobras.⁶

Perfil das distribuidoras

Além dos três fatores listados na seção anterior, este estudo pretende investigar a presença do documentário nas salas de exibição do circuito comercial através de um outro ponto de vista: o do perfil das empresas distribuidoras envolvidas em seu lançamento. Como veremos, a análise da forma de distribuição dessas obras permite apontar para novas questões, ainda não abordadas, acerca do lançamento delas.

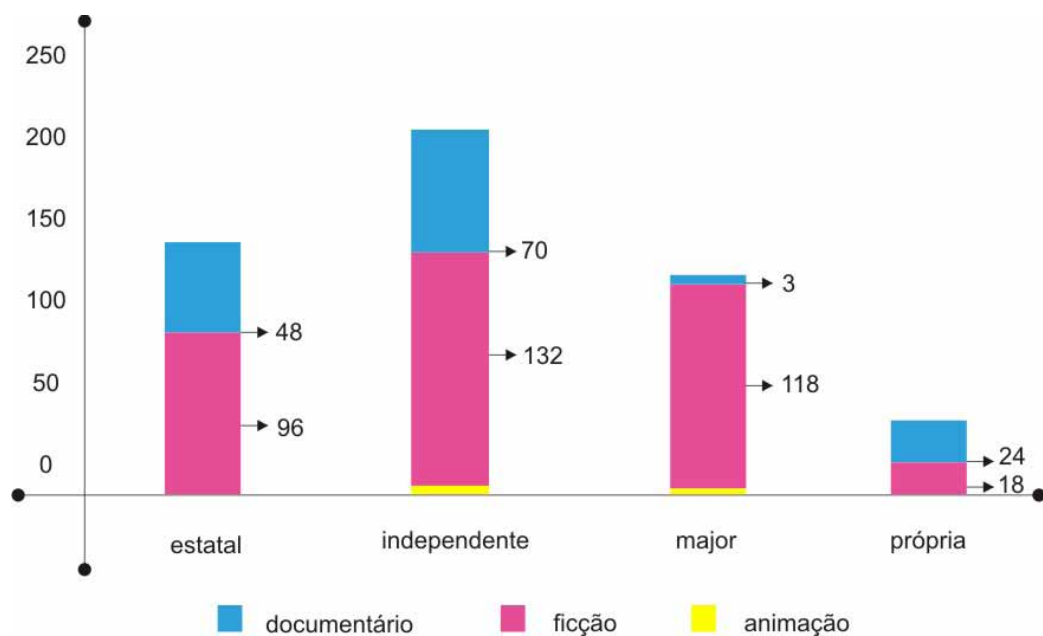
Dessa forma, as distribuidoras foram divididas em quatro grupos, conforme a metodologia apresentada em estudo anterior (IKEDA, 2008). Em síntese, os quatro grupos são:

1. **Estatal** (distribuidora de capital público: RioFilme);
2. **Independentes** (distribuidoras de capital nacional);
3. **Majors** (grandes conglomerados de distribuição de origem estrangeira, associados aos estúdios norte-americanos);

4. **Distribuição Própria** (empresas cuja atividade principal é a produção, mas que ingressaram na distribuição exclusivamente com os filmes por elas produzidos);

O Gráfico 4 mostra o número de filmes lançados por tipo de distribuidora e gênero.

Gráfico 4 - Filmes Nacionais Lançados por Gênero e Tipo de Distribuidora (1995-2008)



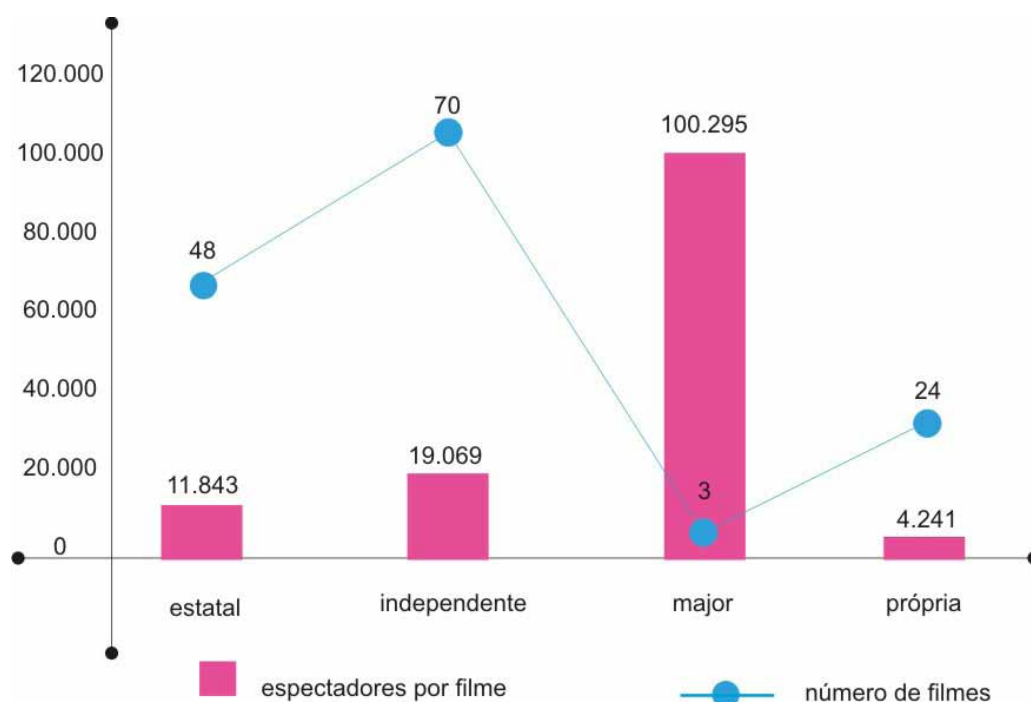
Quase metade (48%) dos documentários brasileiros foi lançada comercialmente por distribuidoras independentes. Por outro lado, os filmes de ficção permanecem sendo o gênero com maior número de filmes na carteira de cada tipo de distribuidora, com exceção da “distribuição própria”, em que o número de documentários lançados supera o de filmes ficcionais. Por sua vez, as *majors* lançaram apenas três documentários no período.

No entanto, quando se compara o número médio de espectadores por documentário lançado por tipo de distribuidora, os resultados são opostos. Apesar de os documentários lançados pelas distribuidoras independentes possuírem em

média quase o dobro de público que os lançados pela distribuidora estatal (19 mil espectadores e 11,8 mil, respectivamente), ainda assim a performance é reduzida, não atingindo o patamar de 20 mil espectadores. Em relação aos documentários lançados através da distribuição própria, sua performance é ainda mais restrita: uma média de apenas 4,2 mil espectadores por filme lançado.

Por outro lado, os apenas três filmes documentais lançados pelas *majors* atingiram em média 100 mil espectadores. Mas se as *majors* possuem uma performance média por filme bem mais elevada, o pequeno número de filmes do gênero lançados evidencia que a estratégia dessas distribuidoras (com volumosos investimentos e elevado número de cópias) torna o lançamento de um documentário um fenômeno esporádico, sem perspectivas de continuidade.

Gráfico 5 – Documentários por Tipo de Distribuidora (1995-2008)

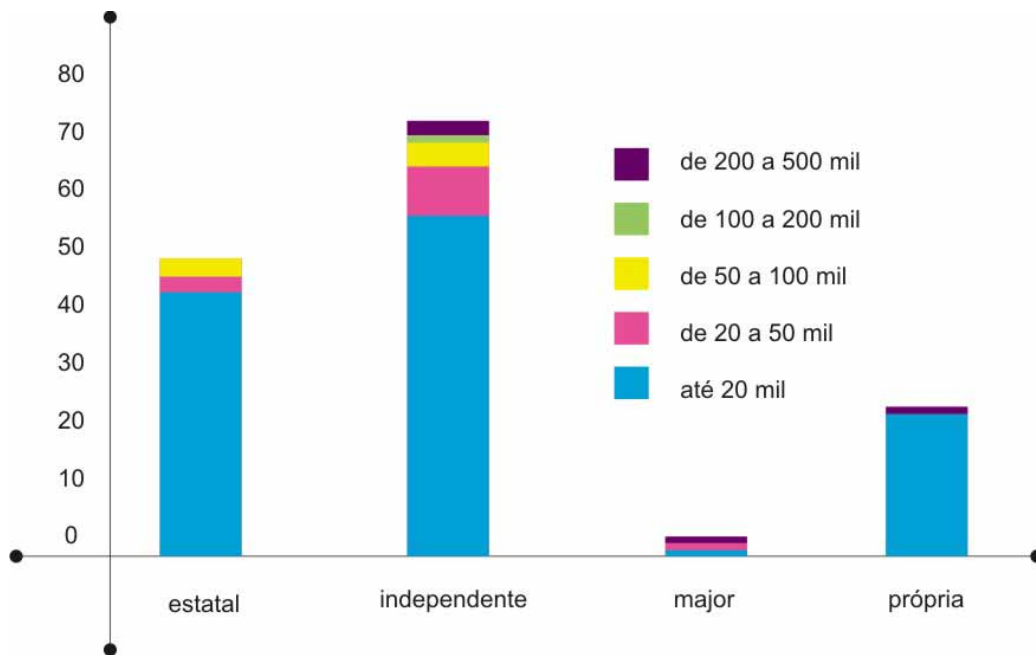


Esses números são ainda mais impactantes quando apresentados por faixa de espectadores. Como mostra o Gráfico 6, percebemos que a carteira das distribuidoras independentes e da estatal são bastante homogêneas: mais de 75% dos filmes não ultrapassam o patamar de 20 mil espectadores. Ou seja, apenas

um número bastante reduzido de filmes documentais consegue uma exposição suficiente para se manter em cartaz e atrair a atenção do público frequentador das salas de exibição.

Os números comprovam que é improvável a manutenção de uma distribuidora exclusiva de documentários brasileiros, isto é, os documentários farão parte de uma carteira de filmes ofertados por uma distribuidora, em geral com uma posição competitiva desfavorável.

Gráfico 6 – Documentários por Faixa de Espectadores (1995-2008)



Documentários por ano de lançamento

A Tabela 1 mostra o número de documentários brasileiros por tipo de distribuidora e ano de lançamento comercial. A tabela permite interessantes conclusões.

Tabela 1 - Documentários por Ano de Lançamento - 1995-2008

Ano de Lançamento	Tipo de Distribuidora				Total
	Estatal	Independente	Major	Própria	
1995	3				3
1996		1			1
1997	2				2
1998	2				2
1999	3			1	4
2000	2				2
2001	8				8
2002	6	2	1	1	10
2003	2	2			4
2004	5	9	1	1	16
2005	1	9	1	1	12
2006	6	10		10	26
2007	7	19		6	32
2008	1	18		4	23
Total	48	70	3	24	145

Se até 2001 praticamente todos os documentários eram lançados pela RioFilme, a partir dessa data o perfil de distribuição passa a ser gradativamente mais diversificado, com a entrada de distribuidoras independentes no lançamento de filmes do gênero. Nos últimos três anos estudados, quando o número de documentários lançados cresceu substancialmente, a maior parte deles foi sustentada pela distribuição independente, e não mais pela distribuidora estatal.

Ou seja, nos primeiros anos da Retomada os documentários ocuparam as salas de cinema por meio de uma distribuidora estatal. Como a projeção digital ainda não tinha se disseminado no Brasil, os filmes precisavam passar pelo processo do *transfer*, que tornava os seus custos de finalização e lançamento ainda mais vultosos, desfavorecendo o lançamento comercial dos filmes do gênero, que naturalmente possuem uma perspectiva comercial mais reduzida. As bilheterias não eram suficientes para cobrir esses custos, mas eles eram financiados por uma distribuidora estatal, que visava primordialmente a difusão dos filmes e não o seu retorno comercial, como uma distribuidora privada. O lançamento comercial

muitas vezes era estimulado por uma exigência legal, já que o Artigo 1º da Lei do Audiovisual estipula que a obra com recursos captados pelo mecanismo seja destinada “inicialmente e prioritariamente” ao segmento de salas de exibição.

Com o reaquecimento do mercado cinematográfico brasileiro em decorrência do processo da Retomada, as empresas distribuidoras independentes se fortaleceram e passaram a distribuir filmes brasileiros, inclusive documentários. Com a projeção digital, que tornou os custos de lançamento mais reduzidos para filmes do gênero, tornando desnecessário o *transfer*, o lançamento de filmes do gênero passou a ser interessante para as empresas. No entanto, para isso, foi fundamental o investimento prévio da RioFilme, que formou um hábito, estimulando o público do circuito do “cinema de arte” a assistir a documentários brasileiros. Ainda que a RioFilme continue em média a lançar o mesmo patamar de documentários (em 2006 e 2007 lançou 6 e 7 documentários respectivamente), a distribuidora estatal passou a ser não a única responsável pelo lançamento comercial de filmes do gênero. A partir de 2004, as independentes já passaram a lançar mais filmes do gênero que a RioFilme, e em 2007 e 2008 chegaram a quase 20 filmes anuais.

De outro lado, nos três últimos anos comprovamos o crescimento do fenômeno da distribuição própria. A meu ver, esse fenômeno se constitui numa certa distorção do mercado de distribuição, já que o produtor do filme prefere negociar diretamente seu lançamento no mercado de salas com o exibidor, sem a participação do típico intermediário dessa relação: o distribuidor. Esse fenômeno pode ter dois fatores básicos: de um lado, o produtor pode não ter encontrado um distribuidor interessado no filme, ou, de outro lado, o produtor prefere se remunerar com a comissão de distribuição, por supor que ele próprio distribuiria o filme mais favoravelmente. Dos 24 documentários lançados através da distribuição própria, 20 (83%) foram lançados a partir de 2006. No entanto, como vimos, o resultado de bilheteria é bastante reduzido, apontando para a precariedade desse fenômeno que, ainda assim, vem se intensificando nos últimos anos, apontando para um nicho que o mercado distribuidor não conseguiu englobar.

O fenômeno da distribuição própria acompanha o próprio comportamento dos lançamentos comerciais dos filmes do gênero. Dos 145 documentários lançados, 81 (56%) foram lançados nos últimos três anos. Se de um lado a exibição digital aumenta a possibilidade de um filme documental ser lançado comercialmente, por outro, esse lançamento permanece sendo precário, em poucas salas, com baixa performance.

Conclusões

Este texto procurou analisar o fenômeno recente de *boom* do documentário brasileiro por uma outra perspectiva: a do volume de produção e do perfil de seu lançamento comercial no mercado de salas de exibição. Através de uma análise descritiva, procurou-se, a partir de uma tabulação de um banco de dados com filmes lançados entre 1995 e 2008, apontar para o grande número de documentários de longa metragem que ocupam as salas de cinema brasileiras, de modo que, em 2007, os documentários representaram mais de 40% do total de filmes brasileiros lançados nas salas de cinema.

Analisamos três fatores principais que impulsionaram o crescimento do lançamento comercial de filmes do gênero: a difusão da projeção digital, a exclusão do documentário nos demais segmentos de mercado, em especial as televisões, e a obrigatoriedade do lançamento comercial em decorrência da captação pelo Artigo 1º da Lei do Audiovisual. Além desses, mostramos, a partir de uma tabulação dos dados por tipos de distribuidoras, a ampliação do perfil de distribuição dos filmes: até 2001, os documentários eram basicamente lançados pela distribuidora estatal (RioFilme), mas a partir de então, especialmente a partir de 2006, as distribuidoras independentes tornaram-se as principais lançadoras de filmes do gênero.

Mas se por um lado o número de documentários lançados tem aumentado significativamente, seu lançamento permanece precário, restrito ao circuito de

arte dos grandes centros urbanos, de modo que o número de espectadores de filmes do gênero representou, no período analisado, apenas 1,9% do total de espectadores de filmes brasileiros.

O estudo conclui que não existe uma perspectiva comercial para a sustentabilidade de uma distribuidora ou de um complexo exibidor exclusivamente destino a filmes do gênero. Dessa forma, o documentário será parte de uma carteira de filmes com um maior retorno comercial, passando a ocupar uma posição menos privilegiada.

Uma alternativa mais viável para o documentário seria, em vez de uma política que empurrasse o documentário para as salas de cinema, onde naturalmente ocupa uma posição desfavorável, o estímulo para a sua difusão nas emissoras de televisão aberta ou fechada, por meio de cotas de programação independente ou de uma política de incentivo a parcerias ou coproduções. Algumas perspectivas podem ser avistadas nesse sentido, como programas implementados pelo Ministério da Cultura, como o DOCTV, que veicula documentários de média metragem a partir de uma aliança entre emissoras regionais, a produção independente e o próprio MinC. Ou, ainda, o fortalecimento da recém-criada TV Brasil, já que uma rede de televisão pública teria condições ideais de buscar conteúdos que não sejam essencialmente guiados por uma lógica imediatista: a do triunfo da audiência.

Referências bibliográficas

BONNELL, René. **La vingt-cinquième image: une économie de l'audiovisuel**. 3ème éd. Paris : Gallimard, 2001.

FOREST, Claude. **L'argent du cinéma**: introduction à l'économie du septième art. Paris: Belin, 2002.

GETINO, Octavio. **Cine y televisión en América Latina**: producción y mercados. Santiago [Chile]: Ediciones CICCUS, 1999.

IKEDA, Marcelo. Distribuição dos longas-metragens brasileiros a partir das leis de incentivo (1995-2007). Texto apresentado na **SOCINE 2008** (no prelo).

LINS, Consuelo. **Filmar o real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

LUCA, Luiz Gonzaga de. **A hora do cinema digital** - Democratização e globalização do audiovisual. São Paulo, Ed. Imprensa Oficial, 2009.

MIGLIORIN, Cesar. Negando o conexãoismo: Notas Flanantes e Sábado à Noite ou como ficar à altura do risco real. **Significação** (UTP), v. 32, p. 99-115, 2010.

RAMOS, Fernão Pessoa . A imagem cruel: intensidade e horror no documentário brasileiro contemporâneo. In: Maria Rosaria Fabris; Afranio Catani. (Org.). **Estudos SOCINE de cinema - Ano V**. São Paulo: Panorama, 2004.

-
1. E-mail: siteclaquete@yahoo.com.br.
 2. Entre os diversos textos publicados recentemente, cito LINS, 2008, MIGLIORIN, 2010 e RAMOS, 2004.
 3. Sobre as modalidades de distribuição, ver FOREST, 2002.
 4. Embora não tenhamos dados consolidados de documentários lançados em todos os países do mundo, tiro essa conclusão de informações da Europa e Ásia em BONELL, 2001 e da América Latina em GETINO, 1999.
 5. Sobre os desafios do processo de digitalização das salas de exibição brasileiras, ver o texto seminal de LUCA, 2009.
 6. O BNDES fez mudanças recentes em seu edital, que agora contempla documentários pelo Art. 1A da Lei do Audiovisual, que não prevê a obrigatoriedade do lançamento no mercado de salas de exibição. Ainda assim, em todo o período analisado (1995-2008) o BNDES investiu recursos exclusivamente pelo Art. 1º.

XI ESTUDOS
DE CINEMA E
AUDIOVISUAL

SOCINE

ISBN 978-85-63552-01-3



9 788563 552013